



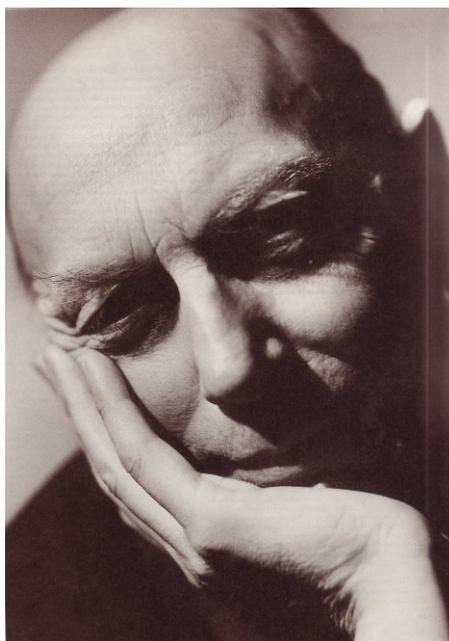
[www.comptoirlitteraire.com](http://www.comptoirlitteraire.com)

André Durand présente

**Henri MICHAUX**

**(Belgique-France)**

**(1889-1984)**



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres  
qui sont résumées et commentées  
(surtout "*Ecuador*", "*Un barbare en Asie*", "*Le Grand Combat*"  
et "*Contre !*" qui font l'objet de fichiers particulier).**

**Bonne lecture !**

Henri Michaux est né le 24 mai 1899 à Namur «*dans une famille bourgeoise*» à la «*lointaine ascendance espagnole, hollandaise et allemande*», plus directement ardennaise et wallonne, une famille de chapeliers aisés qui avait connu une ascension sociale rapide, vivant à Bruxelles, au 69 rue Defacqz. Né fatigué, fragile, souffrant de tachycardie, son cœur, frêle, pompant mal, anémique (il allait noter que son sang n'était «*pas fou d'oxygène*»), mal à l'aise dans sa peau, refusant de manger, de s'intéresser à quoi que ce soit, il allait regretter d'avoir eu, à Bruxelles, au côté de son frère, Marcel, son aîné de trois ans, une enfance nue, triste et froide, «*qui n'a pas eu son compte*», où il fut privé de jeu avec «*le sable des plages*». Son existence allait être déterminée par cette déficience. De là date ce qu'il nomma son «*sens du manque*» : «*J'ai sept ou huit sens. Un d'eux : celui du manque*» ('*Ecuador*').

De plus, rêveur, détestant son nom (il devait le trouver trop tiède !), ne s'aimant pas, se trouvant «*belge comme ses pieds*», éprouvant de précoces souffrances de l'âme, il «*boudait la vie*», refusait cette existence opaque et lente. Il disait avoir eu une «*nature de gréviste*», être en proie à cette «*indifférence*», à cette «*résistance*» qu'il montra toute sa vie. Il émigra très tôt de lui-même, ressentant une indéfectible révolte contre l'hostilité d'un «*monde étranglé, ventre froid*», se retranchant et s'organisant «*contre*», pour citer le titre d'un futur poème. Il confia, dans «*Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*», que «*sa façon d'exister en marge [...] fait peur ou exaspère*», et, dans «*Tranches de savoir*», prétendit avoir rêvé, à l'âge de huit ans, «*d'être agréé comme plante*».

Cet «*insoumis*» irréductible, qui concentrait «*indifférence, inappétence, résistance...*», qui était révolté contre son milieu familial (il allait déclarer : «*J'aurais tant désiré avoir un père*» ['*Ecuador*']) et : «*Mère m'a toujours prédit la plus grande pauvreté et nullité*» ['*Mes propriétés*']), on s'efforça de le briser en l'envoyant, prétendument pour qu'il retape sa santé, à l'âge de sept ans, dans le pensionnat «*pauvre, dur, froid*» Van der Borgt, à Putte-Grasheide, dans la Campine. Il y fit ses classes en flamand parmi de petits paysans. Ne frayant pas avec eux, il y connut des années de solitude, de repli, y continua sa résistance passive en refusant violemment tout ordre extérieur, éprouvant déjà des sentiments qui allaient le hanter longtemps : honte «*de ce qui l'entoure, de tout ce qui l'entoure [...] mépris aussi pour lui-même et pour tout ce qu'il connaît jusqu'à présent*». Des appuis, alors, l'auraient peut-être aidé, mais ils ne vinrent pas. Cependant, il raconta qu'à l'âge de douze ans un combat de fourmis le rattacha au monde.

Revenu en 1911 à Bruxelles, il y poursuivit des études chez les jésuites du collège Saint-Michel, où il eut pour condisciples en particulier Geo Norge (poète avec lequel il se lia d'amitié sans, cependant, qu'ils échangent de vers), Herman Closson (futur dramaturge) et Camille Goemans (futur écrivain et galeriste). La «*première composition française*» fut «*un choc pour lui qui a fait ses études en flamand*». Il dit avoir fait alors la «*découverte du dictionnaire, des mots qui n'appartiennent pas encore à des phrases, pas encore à des phraseurs, des mots et en quantité et dont on pourra se servir soi-même à sa façon*». Lui, l'«*inintéressé*», s'intéressa au latin, «*belle langue qui le sépare des autres, le transplante ; son premier départ... le premier effort qui lui plaise*». Il se passionna pour l'écriture chinoise, l'ornithologie et l'entomologie. Bientôt, il fit des «*lectures en tous sens pour découvrir ses vrais parents [...] ceux qui peut-être "savent" (Hello, Ruysbroeck [mystique flamand du Moyen Âge], Tolstoï, Dostoïevski)*», car il cherchait ce qu'il nommait «*l'essentiel*», «*le secret qu'il a depuis sa première enfance soupçonné d'exister quelque part part et dont visiblement ceux de son entourage ne sont pas au courant*». Mais, comme il avait la foi, il lut aussi des «*Vies des saints*», «*des plus surprenants, des plus éloignés de l'homme moyen*», chercha alors à rejoindre par la médiation du Christ cette part de lui dont il se sentait séparé. Et, ce qui contredisait l'asthénie, l'atonie, le repli sur soi, il connut des moments «*chocs*», des passages de lumière et de fulguration. De ce fait, il fut alors tenté par la vie monastique, voulut entrer chez les bénédictins, mais se vit opposer le refus paternel.

Il n'eut envie de rien d'autre. Il confia : «*À partir de vingt-deux ans, le sentiment de ratage m'a largement envahi. Ma famille me considérait comme un raté et me le répétait. [...] J'avais échoué aux examens dans l'enseignement supérieur. J'avais été refusé aux Colonies, renvoyé de l'école d'officiers de réserve. [...] J'en revenais toujours à ne rien faire, terreur depuis toujours des parents, des responsables, qui vont vous avoir sur les bras.*»

En 1914, quand la guerre éclata, il fut incorporé, mais, alors qu'il était sous les armes depuis six mois, il fut réformé pour cause d'« affection organique du coeur ».

Lui, qui avait été fasciné par les fourmis et les sciences naturelles, entreprit en 1919 des études de médecine. Mais il s'y consacra vaguement, et les abandonna avant la fin de la première année, après avoir esquivé l'examen. Aussi ses parents lui coupèrent-ils les vivres.

En 1920, il s'embarqua à Boulogne-sur-Mer comme simple matelot sur un schooner partant vers l'Amérique du Sud. Il alla jusqu'à Rio et Buenos Aires. Mais il se solidarisa avec un équipage en grève, et ne retrouva pas d'autre embarquement. L'année suivante, avec le désarmement international des bateaux, la « *grande fenêtre se referma* », il dut « *se détourner de la mer* », revenir « *à la ville et aux gens détestés* », au pays natal, qu'il aimait si peu pour y avoir été mal aimé, à « *l'abominable réalité* ». Il ressentit cette déconvenue comme le « *sommet de la courbe du raté* ». Mais le besoin d'évasion n'allait jamais le quitter car il avait désormais en lui un « *pli* » qui ne se défit pas, celui des « *déplacements-dégagements* ».

Mais, en 1922, la découverte des « *Chants de Maldoror* » de Lautréamont provoqua un « *sursaut... qui bientôt déclenche en lui le besoin longtemps oublié d'écrire* ». Ce qu'il fit à la suite d'un pari, débutant par des essais et des textes poétiques en prose que le romancier belge Franz Hellens, l'encourageant, accueillit dans sa revue d'avant-garde, « *Le disque vert* », qui était un champ d'expériences littéraires. Honteux de son nom, il voulut choisir « *un pseudonyme qui l'englobe, lui, ses tendances et ses virtualités* », mais n'en trouva pas : « *Il continua à signer de son nom vulgaire, qu'il déteste, dont il a honte* », qui lui paraissait pareil à une étiquette qui porterait la mention « *qualité inférieure* » ; mais il vit dans cette fidélité au « *mécontentement et à l'insatisfaction* » le moyen de se préserver « *du sentiment même réduit de triomphe et d'accomplissement* ». [...] *Il ne se produira donc jamais dans la fierté.* »

Il signa ainsi de minces plaquettes :

---

---

### **« Cas de folie circulaire »**

(1922)

#### Essai

La « *folie circulaire* » désigne en raccourci l'âme encyclopédique de Michaux. Reconvertie en méthode de dissociation et de dissolution des identités, elle déborde le « cas » personnel pour englober avec elle la rumeur de son siècle, rumeur dont il se faisait le rapporteur visionnaire et le porte-voix.

#### Commentaire

Ce premier texte donna déjà une idée de son imagination cocasse et de son style percutant. Pourtant, il passa totalement inaperçu.

---

---

### **« Les rêves et la jambe »**

(1923)

#### Essai

Michaux, s'appuyant sur les travaux scientifiques sur le rêve de Freud, inventoriait les principaux caractères des rêves : la discontinuité, l'absurdité, l'indifférence, le sentiment d'évidence, les représentations sexuelles symboliques, l'oubli. Il affirma, répétant Freud : « *Le rêve est la réalisation déguisée d'un désir réprimé* ».

## Commentaire

De Freud, seule *“L’Introduction à la psychanalyse”* était parue en français. Mais, de *“L’interprétation des rêves”*, qui n’était pas encore traduit en français, des synthèses étaient déjà données. Le style est abrupt, elliptique comme le titre.

---

### ***“Fables des origines”*** (1923)

#### Recueil de vingt-huit textes

On y trouve en particulier une *“Origine du petit pied des femmes chinoises”*.

## Commentaire

Ce sont des textes de quelques lignes, parfois réduits à une seule phrase.

---

En 1924, à l’âge de trente-cinq ans, Michaux, ne supportant pas d’être né belge, quitta définitivement son pays natal. Cependant, ce n’était pas tant à la Belgique qu’il en avait, mais d’être né quelque part, de devoir indiquer sur son passeport une attache quelconque. Irrésistiblement attiré par Paris, il s’y fixa. Sa situation matérielle était précaire, mais il était prêt, écrivit-il à ses amis, à accepter les emplois les plus médiocres. Il fut tour à tour chauffeur de taxi, livreur, surveillant dans un collège, employé au service de fabrication d’une petite maison d’édition, correcteur, lecteur chez son *«ami le plus proche»*, le libraire-éditeur Jacques-Olivier Fourcade. Il vivait avec une valise pour tout bien, allant d’hôtel en hôtel, et il allait le faire jusqu’à sa cinquantième année.

Heureusement, Franz Hellens l’avait recommandé à Jean Paulhan, directeur de la N.R.F., qui allait devenir peu à peu son ami, son contact le plus sûr dans le monde littéraire parisien, et longtemps son meilleur lecteur et éditeur. Or Jean Paulhan était lié au poète Jules Supervielle qui accueillit comme un fils ce jeune homme singulier, timide et pourtant insurgé, l’aida matériellement, eut foi en son *«existence littéraire»*, comprit et apprécia sa profonde originalité, pressentit ses dons, devint aussi un ami et allait le rester jusqu’à sa mort. Il fit aussi la connaissance des photographes Brassai et Claude Cahun, de peintres comme Max Ernst et Giorgio de Chirico, découvrit Paul Klee. Lui, qui détestait un art qui n’était que la répétition de l’abominable réalité, reçut le choc d’un art de l’imaginaire, et, sans avoir jamais appris, prit le crayon et le pinceau pour réaliser ses premières oeuvres : des formes, des lignes, un style qu’il n’allait jamais abandonner, toujours mêlé à l’écriture.

Il écrivit alors, en solitaire qui ne se lia à aucun des poètes de l’époque, des textes en porte-à-faux sur la littérature. Ils se présentèrent d’abord comme des comptes rendus d’exploration, des journaux de bord dont l’objet était de faire le point, d’inscrire les étapes d’une découverte, son expression étant dictée par le présent, par le moment, qui lui suggéraient une aventure irréfléchie. Mais si les histoires extravagantes qu’il se racontait, si les cris grotesques qu’il poussait donnaient le sommeil à cet insomniaque, le but était atteint.

Bientôt, grâce à Jean Paulhan, il les publia dans *“La nouvelle revue française”*, ce qui ébranla le monde des abonnés. Ainsi, en mai 1927, parut, entre un texte de Proust et un texte de Valéry :

---

**‘Le Grand Combat»**  
(1927)

Poème

*«Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;  
Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle ;  
Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouillais ;  
Il le tocarde et le marmine,  
Le manage rape à ri et ripe à ra.  
Enfin il l'écorcobalisse.  
L'autre hésite, s'espudrine, se défaisse, se torse et se ruine.  
C'en sera bientôt fini de lui ;  
Il se reprise et s'emmerge...mais en vain.  
Le cerceau tombe qui a tant roulé.  
Abrah ! Abrah ! Abrah !  
Le pied a failli !  
Le bras a cassé !  
Le sang a coulé !  
Fouille, fouille, fouille,  
Dans la marmite de son ventre est un grand secret  
Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs ;  
On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne  
Et on vous regarde  
On cherche aussi, nous autres, le Grand Secret.»*

Pour une analyse, voir MICHAUX – ‘Le Grand Combat’

---

En 1927, Michaux signa avec Gallimard son premier contrat, et fit paraître en France son premier livre :

---

**“Qui je fus”**  
(1927)

Recueil de poèmes

---

**“Qui je fus”**

*«Je suis habité ; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parle. 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. Allons, leur dis-je, j'ai réglé ma vie, je ne puis plus prêter l'oreille à vos discours. À chacun son morceau du temps : vous fûtes, je suis, je travaille, je fais un roman. Comprenez-le. Allez vous-en [...] Je ne peux pas me reposer, ma vie est une insomnie [...] Ne serait-ce pas la prudence qui me tient éveillé, car cherchant, cherchant et cherchant, c'est dans tout indifféremment que j'ai chance de trouver ce que je cherche puisque ce que je cherche je ne le sais.»*

---

**“Énigmes”**

---

## **“Révélation”**

---

### **“Glu et Gli”**

*«et glo  
et glu  
et déglutit sa bru  
gli et glo  
et déglutit son pied  
glu et gli  
et s'engluglglolera»*

### Commentaire

Avec l'invention de ce pré-langage, Michaux disait sa rage contre ce langage des autres qui bride et qui bâillonne, ce langage imposé dès leur plus jeune âge à *«tous [ces] enfants qui sortent du ventre des femmes / humides, malmenés, avec déjà un désir fou de s'exprimer»*. C'était aussi l'expression de pulsions et de représentations non encore formées, qui signifiait généralement bien plus que chez d'autres ces déferlements où les mots, intacts, ne sont que le support du rythme.

---

### **“Saouls”**

*«Magrabote, mornemille et casaquin  
fortu mon père, forsi ma mère  
nous allâmes à trois giler dans la rigole  
rigolant à la rigole de tout ce qui rigole  
magrapon et loupedieu  
indifférents désormais à toutes questions d'épingles, de ristourne sur les petits pois et autres menus  
menus de menus riens,  
perdus et contents sur un plateau de 400 000 mètres dans toutes les dimensions, à toutefois près la  
hauteur, qui est moins considérable dans l'ensemble.»*

### Commentaire

Le poème est un autre exemple du pré-langage que Michaux inventé et employa parfois.

---

### **“Le Grand Combat”**

Voir MICHAUX - “Le Grand Combat”

---

### **“Caillou courant”**

*«Foin de tout  
ma partie de reins dit "sang" à ma partie haute et  
rue à tout ce qui n'est pas injures et viande fraîche».*

---

## **“Adieu à une ville et à une femme”**

### Commentaire

:Le poème est imité d'Apollinaire.

---

## **“Fils de morne”**

Ce conte fantastique est une étrange fiction autobiographique qui s'inscrit dans la rature des filiations et des fausses prédestinations.

---

## **“Principes d'enfant”**

Le poème est d'inspiration surréaliste.

---

## **“L'époque des Illuminés”**

---

---

### Commentaire sur le recueil

Ce bref ouvrage hétéroclite fut un livre-carrefour où était flagrant le mélange des genres (dont il est d'ailleurs dit : «*Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas si vous les avez loupés au premier coup.*») et des esthétiques : on y trouve des poèmes en prose ou en vers libres, des récits, des aphorismes ; le recueil manque de ligne directrice. De même, le courant de pensée éclate, et les liaisons logiques : Michaux, le poète du combat, de la colère, de la véhémence, fit des éclats, qu'il rassembla et compléta avec ingéniosité, avec rage, avec humour (le piège principal étant l'esprit de sérieux). S'il avait découvert, dès sa jeunesse, qu'il avait le don de la parole, que le langage demeurerait son unique ressource, la seule arme qui lui restait, il était convaincu que sa cohérence n'est que fallacieuse ; aussi décida-t-il de s'en servir en le désarticulant, en le réinventant avec humour et agressivité, pour se défendre et pour attaquer, se révolter contre l'opacité du monde, en le travaillant, moyennant bombardements agressifs de verbes et d'adjectifs, chevilles et appels répétés en une sorte d'énumération-incantation.

Comme l'indique le titre du recueil, qui fut le creuset de son oeuvre future, Michaux s'y montrait soucieux de se bien connaître. Il se présenta comme inadapté et scindé, comme n'ayant jamais cessé de ressentir comme une blessure la présence du monde, comme profondément sensible à l'impuissance de l'être humain, comme poursuivant une expérience solitaire et pathétique. La question principale qui était posée était celle de l'unité et de l'autonomie du «moi» (qui suis-je?), mais elle ne se réglait pas. Elle éclatait, comme le «moi» : «*Il allait lentement - le plus lentement possible pour que son âme pût éventuellement rattraper son corps. Il est fort inquiet de n'être parti qu'avec les trois quarts de celle-ci, car en face des incidents de la vie on n'est pas de trop tout entier.*». Michaux allait pouvoir écrire dans la postface de “*Plume*” : «*Il n'est pas un moi, il n'est pas dix moi [...] Moi n'est jamais que provisoire*», mais des «moi» antagonistes, auxquels il s'efforça de donner tour à tour la parole, car «[se] parcourir là est l'aventure d'être en vie».

À lui, qui se sentit un adulte aux mains nues, «*tout ce qu'il y a de plus exposé*» donc, s'offrit un moyen commode pour retrouver l'omnipotence de l'enfant qui se crée ses royaumes, ses armées, parfois sa langue, celui de s'improviser inventeur de mots, d'animaux, de peuples.

Il produisit ainsi une poésie grinçante, hurlante, absurde et désespérée, d'une lucidité cruelle, qui se situait à la limite de la raison, dans un univers intérieur où l'être humain et ses rapports avec le

monde sont remis en situation, le poème étant un espace énigmatique. Il donna ainsi à son œuvre son orientation : le sentiment de l'hostilité du monde à son égard et l'affirmation de sa propre hostilité généralisée. "Qui je fus" le caractérisait déjà, indiquait très précisément sa raison d'être et d'écrire, contenait déjà la plupart des thèmes d'une oeuvre dont c'était l'esquisse. Ce livre passa à peu près inaperçu.

---

Michaux, «*la valise faite en un tournemain*», fit d'innombrables voyages (en France, en Europe ou dans le monde entier), choisissant, comme Rimbaud, le départ, même si c'était au prix d'un déchirement (voir le poème "Adieu à une ville et à une femme"). Il voyagea «contre», fit des «voyages d'expatriation», pour «expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est, en lui et malgré lui, attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges» ("Quelques renseignements [...]"), pour aller à la recherche du «secret».

Le 28 décembre 1927, avec Alfredo Gangotena, «poète habité par le génie et le malheur», ingénieur des mines et son ami rencontré chez Supervielle, il embarqua à Amsterdam sur le "Boskoop" à destination, via Curaçao et le passage du canal de Panama, de Guayaquil en Équateur, pays qu'il parcourut pendant dix mois jusqu'à Iquitos, port sur l'Amazone, d'où, un an plus tard, il rejoignit l'Atlantique.

De ce périple naquit :

---

### **"Ecuador, journal de voyage"**

(1929)

Récit de voyage alternant prose et vers libres

Pour un commentaire, voir MICHAUX - "Ecuador"

---

### **"Mes propriétés"**

(1929)

Recueil de poèmes

Ce sont : "**Une vie de chien**" - "**Mes occupations**" - "**La simplicité**" - "**La paresse**" - "**Un homme prudent**" - "**Mes propriétés**" («Dans mes propriétés, tout est plat, rien ne bouge ; et s'il y a une forme ici ou là, d'où vient donc la lumière? Nulle ombre.») - "**Envoûtement**" - "**Encore des changements**" - "**Au lit**" - "**La jetée**" - "**Crier**" - "**Conseils aux malades**" - "**Projection**" - "**Intervention**" - "**Notes de zoologie**" (D'étranges animaux y surgissent d'une inventive morphogénèse : «*la Parpue, la Darelette*» [...] *des Chougnous en masse gélatineuse, [...] les Bablutes avec leurs poches d'eau, [...] Ématrus* qui «sont lichinés ou bien [...] bohanés») - "**Notes de botanique**" (parmi des plantes figurent «*les romans, sans aucune hauteur, à peine la couronne sort de terre, ça leur suffit, mais larges... larges*») - "**Insectes**" - "**Catfalques**" - "**Nouvelles observations**" - "**La race urdes**" - "**Chaînes enchaînées**" - "**En vérité**" - "**Je suis gong**" - "**L'avenir**" («*Jamais, Jamais, non JAMAIS, vous aurez beau faire, jamais ne saurez quelle misérable banlieue c'était que la Terre. Comme nous étions misérables et affamés de plus Grand.*») - "**Amours**" et :

---

### **"Emportez-moi"**

«*Emportez-moi dans une caravelle,  
Dans une vieille et douce caravelle,*

*Dans l'étrave, ou si l'on veut, dans l'écume,  
Et perdez-moi, au loin, au loin,*

*Dans l'attelage d'un autre âge,  
Dans le velours trompeur de la neige,  
Dans l'haleine de quelques chiens réunis,  
Dans la troupe exténuée des feuilles mortes.*

*Emportez-moi sans me briser, dans les baisers,  
Dans les poitrines qui se soulèvent et respirent,  
Sur les tapis des paumes, et leur sourire,  
Dans les corridors des os longs et des articulations.*

*Emportez-moi, ou plutôt enfouissez-moi.*

### Commentaire

Le poème, qui est formé de trois quatrains suivi d'un seul vers, qui présente une certaine régularité dans la longueur des vers sans rimes, est une série de variations sur le thème de l'évasion. Son titre, «*Emportez-moi*», impératif essentiel qui revient au début des vers 1, 9, 13, annonce le thème, ouvre le texte et le ferme. L'ordre donné est relayé par deux autres impératifs : «*perdez-moi*» au vers 4 et «*enfouissez-moi*» (vers 13).

La répétition de l'ordre initial ponctue le texte, fait évoluer son sens, lui donne un mouvement, souligne une obsession, et détermine l'ensemble des compléments de lieu (et de manière) qui le composent et qui sont marqués par le retour de ces «*dans*» qui se présentent toujours au début des vers, constituant une anaphore. Qui est ce «*vous*» impliqué par la deuxième personne de l'impératif? La demande pressante d'évasion n'a pas de destinataire précis.

Le poème est construit aussi sur une énumération de compléments de lieu de sens divers, évoquant, par le jeu des champs lexicaux et des images, des destinations, des moyens de transport, des univers d'évasion, qui sont donnés successivement.

La première strophe est consacrée au domaine de la mer qui se révèle dans les termes «*caravelle*» (vers 1, 2, navire qui permit les grands voyages de découverte du monde au XVI<sup>e</sup> siècle), «*étrave*» et «*écume*» (vers 3), mots choisis pour leur initiale commune et leur longueur similaire, le premier marquant la fierté d'être en avant de la caravelle, le second étant l'acceptation d'une concession («*ou si l'on veut*») par laquelle est bien marquée que ce qui compte pour le poète, c'est le voyage quelles qu'en soient les conditions.

La deuxième strophe est celle du voyage métaphorique dans le temps qui est suggéré par un autre véhicule, «*un attelage d'un autre âge*» (vers 5, mots réunis par les rimes), par l'allusion à «*la neige*» et aux «*feuilles mortes*», qui connotent les saisons. On remarque la beauté et la vérité des images : «*le velours trompeur de la neige*», à cause de sa douceur et de sa froideur ; «*la troupe exténuée des feuilles mortes*» dont la personnification est évocatrice de leur soumission au vent, de leurs faibles soulèvements et de leurs rapides retombées. Est-ce l'automne qui est connoté par l'image des «*chiens*» qui seraient ceux avec lesquels on va à la chasse (vers 7) ou n'est-ce pas l'hiver, «*haleine*» rappelant «*neige*» et les chiens étant alors ceux d'un traîneau?

La troisième strophe donne sa place à cet autre voyage, l'amour, évoqué par les mots «*baisers*» (vers 9), «*poitrines*» (vers 10), «*paumes*», «*sourire*» (vers 11, étonnante personnification que ce sourire des paumes ouvertes, étalées comme des tapis), «*os*» («*les corridors des os longs*» permettant d'accéder au plaisir), «*articulations*» (vers 12). Mais l'amour est envisagé avec une certaine crainte, «*briser*» formant avec «*baisers*» une paronomase inattendue.

Le voyage est désiré pour offrir une évasion définitive, une disparition déjà indiquée par «*perdez-moi, au loin, au loin*» (vers 4) où elle est simplement géographique, pour devenir tout à fait irrémédiable dans le dernier vers où «*enfouissez-moi*» désigne bien l'ensevelissement après la mort.

Ce qui compte avant tout, dans cette énumération des destinations ou des moyens de voyager par étapes successives (du voyage-déplacement au voyage-disparition en passant par le voyage-crédation), est la notion de dépaysement dans lequel les lieux sont aussi des moyens, et qui reconstitue le monde sous une forme différente.

---

### Commentaire sur le recueil

Alors qu'«*Ecuador*» rendait compte d'un voyage réel, «*Mes propriétés*», qui commence comme une confession, marqua le désir de Michaux de saisir au moins une vérité sur laquelle fonder sa vie : son «moi». Se repliant sur ses «*propriétés*», c'est-à-dire le domaine de son imaginaire, il revint à la question liminaire de «*Qui je fus*».

Dans cette confession, on trouve peu d'allusions biographiques ou alors très claires («*Ceux qui m'ont mis au monde, ils le paieront, me disais-je autrefois.*» [...] «*Mère m'a toujours prédit la plus grande pauvreté et nullité*»). Il y a peu d'emportement rétrospectif, rien que le présent. Michaux, qui subit agression sur agression, de l'extérieur (il est battu, pourfendu, ridiculisé), même s'il se révèle un fort lutteur dans des combats bouffons («*Je gifle l'un, je prends les seins aux femmes, et, me servant de mon pied comme d'un tentacule, je mets la panique dans les voitures du Métropolitain.*» «*En voici un. / Je te l'agrippe, toc. / Je te le ragrippe, toc. / Je le pends au porte-manteau. / Je le décroche. / Je le repends. / Je le redécroche. / Je le mets sur la table, je le tasse et l'étouffe. / Je le salis, je l'inonde*»). Pourtant, note-t-il : «*Quand je redeviens libre, je sors, je sors rapidement avec ce visage des personnes qui viennent d'être violées.*» Il en conclut : «*Des gens comme moi, ça doit vivre en ermite. C'est préférable*». Mais il sacrifie aussi à la «*face impeccablement ravissante de la destruction*».

L'intérieur aussi ne va pas, qui peut être une lourde matière («*Il songeait souvent au nombre de personnes qui ont ainsi des dépôts en eux, l'un de chaux, l'autre de plomb. l'autre de fer - Mon sang tourne en poison et je deviens dur comme du béton*»). De ce corps impropre, on chercherait en vain «*la conscience réjouissante*». Parmi les signes de «trahison» qu'il donne, il y a la fatigue, qui expose au morcellement : «*Une fatigue, c'est le bloc moi qui s'effrite*». Cette fatigue est «fatidique», selon le mot de Leiris, parce qu'elle résulte d'une déficience insurmontable : celle du coeur, innommable sauf par métaphore («*le honteux inteme*»). Sans prise sur l'espace, le corps est la proie de toutes sortes de maladies qui le désignent comme «*maudit*». Là où il s'amincit, s'amenuise et s'exténue, elles veillent, prêtes à se déclarer, envahir, proliférer, perforer, vérifiant cette loi de l'univers de Michaux : «*Impuissance, puissance des autres*». Mais la dépersonnalisation atteint son plus haut degré avec la douleur («*À force de souffrir, je perdis les limites de mon corps*»), dans une série de métamorphoses («*Je fus toutes choses : des fourmis surtout*» - «*Pour la trente-deuxième fois redevenant chlorhydrate d'ammonium, j'ai encore tendance à me comporter comme de l'arsenic et, redevenu chien, mes façons d'oiseau de nuit percent toujours.*») qui, sur le plan du discours, se traduisent par la disparition progressive du sujet de l'énonciation. Resterait la libération par la mort qui, dans ce monde du cauchemar sans fin, n'arrive jamais. Ainsi, le corps comme manque est aussi un corps en trop, éveillant le désir de pouvoir «*marcher à côté*» de lui au lieu d'avoir à le «*faire marcher*», de ne plus l'«*occuper*» au lieu d'avoir à s'en occuper.

Alors il faut faire quelque chose, retenir quelque chose, avoir quelque chose : ce sont les «*propriétés*», terrain qui entoure et protège de façon inquiétante : ce terrain se fait et se défait, se dérobo. Michaux le peuple, y bâtit, mais population et bâtiments ne tiennent pas. Lui-même ne tient pas ; il se transforme à une cadence fort rapide en mille objets matériels ou vivants, métamorphoses dont il rend compte avec simplicité, avec bonne humeur. Certes, il n'est pas le seul de son espèce ; ainsi, à Honfleur, des jambes ballantes d'un vieil homme assis sur la jetée sortent des capitaines, des caisses, des femmes. Et lui-même sort de son crâne, qu'ailleurs il a écrasé et étalé devant lui pour y lâcher sa cavalerie, des instruments de musique.

Souvent, les produits enfantés se métamorphosent, se dérobent ou encore se révèlent inopérants ; mais la naissance magique constitue la seule chance de salut de Michaux. Par exemple, atteint d'une blennorragie qui n'en finit pas, il recrée la donatrice, puis se refuse à elle, l'écoeure ; elle s'en va et

avec elle le mal blanc. De plus, il «*intervient*» : «*J'étais à Honfleur et je m'y ennuyais. Alors résolument j'y mis du chameau.*»

Cela lui donne l'idée de créer une faune («*Notes de zoologie*»), une flore («*Notes de botanique*») et même une humanité, notamment la race urdes qui préfigurait les peuples qui allaient être présentés dans «*Voyage en Grande Garabagne*» (1936), «*Au pays de la magie*» (1941) et «*Ici, Poddema*» (1946). Tous ces produits enfantés ou découverts dans un voyage qui n'est pas nommé, voyage dans les corps, dans le propre corps du poète, dans le corps de son hallucination du moment, dans le corps de la phylogenèse, se métamorphosent, révélant sans cesse de nouvelles propriétés, de nouvelles variantes, et il note tout avec soin, s'extasiant, mais point trop, particulièrement sur les yeux des bêtes dont il affirme à plusieurs reprises leur dilatation.

«*Mes propriétés*» se termine en chansons, poèmes très simples, souvent très beaux : «*Emportez-moi*», «*Amours*», «*Je suis un gong*». Et suit une postface où Michaux se déclare «*écrivain rompu*», dont l'idéal est d'aligner des «*morceaux, sans liens préconçus, [...] faits paresseusement [...] comme ça venait, sans "pousser", en suivant la vague, au plus pressé toujours, dans un léger vacillement de la vérité, jamais pour construire, simplement pour préserver*» ; dit se défier du «*piège de la langue des autres, faite pour gagner contre vous, comme une roulette bien réglée*» ; veut se faire le saboteur des «*mots des autres*», collants et «*préfabriqués*», qu'il «*déracine*» et «*détourne définitivement du troupeau de l'auteur*».

Mais ce qui passerait à tort pour le compte rendu d'une expérience morbide est constamment traversé par l'humour, qui l'emporte sur l'invective de «*Qui je fus*». On constate de nombreux retours au prélangage de «*Qui je fus*», mais le mouvement du discours l'emporte sur son éclatement. La distance subie par celui qui ne peut se rejoindre se transforme en distance voulue par l'écrivain, qui ne perd pas de vue (ce) qu'il écrit. À cette distanciation contribuent la composition par juxtaposition, les arrêts avec chutes de tension, le passage du discours au récit où c'est l'autre, «*personnage-tampon*», qui reçoit les coups, mais aussi le jeu que, par fidélité à ses «*principes d'enfant*», Michaux pratiqua sur le signifiant.

Le succès critique fut immédiat.

---

En mars 1930, à la mort, à dix jours de distance, de son père et de sa mère, Michaux reçut un héritage qui lui permit de continuer à voyager sans avoir à exercer un métier. Aussitôt, toujours malgré une santé fragile (le 30 avril 1929, il écrivit à un de ses proches amis belges, Robert Guiette : «*La vie est horriblement courte. La mienne en particulier car j'ai une lésion au coeur.*»), il se rendit en Turquie, en Italie, en Afrique du Nord.

Il publia :

---

**«Un certain Plume»**  
(1930)

Recueil constitué de treize nouvelles, de poèmes et d'une pièce de théâtre en un acte

---

**«Un certain Plume»**

---

I «*Un homme paisible*» - II «*Plume au restaurant*» - III «*Plume voyage*» - IV «*Dans les appartements de la reine*» - V «*La nuit des Bulgares*» - VI «*La vision de Plume*» - VII «*Plume avait mal au doigt*» - VIII «*L'arrachage des têtes*» - IX «*Une mère de neuf enfants*» - X «*Plume à Casablanca*» - XI «*L'hôte d'honneur du Bren Club*» - XII «*Plume au plafond*» - XIII «*Plume et les culs-de-jatte*».

## Commentaire

Michaux indiqua comment Plume naquit : «*Un personnage me vient. Je m’amuse de mon mal sur lui.*» En 1958, il déclara : «*Avec Plume, je commence à écrire en faisant autre chose que de décrire mon malaise [...] Je n’ai sans doute jamais été aussi près d’être un écrivain.*» Ce personnage, le seul qu’il ait créé, fut donc une création de transfert, un simulacre, une statuette à envoûtements sur laquelle, pour se venger, il se livra à la parodie des opérations auxquelles les forces méchantes de la vie se livraient sur lui.

Ce personnage de peu de poids, léger comme une plume, ainsi que l’indique son nom, sans épaisseur ni volonté affirmée, est poli, serviable, discret, «*ne veut pas s’attirer d’histoires*», ne demande qu’à filer doux, acceptant tout, admettant tout, se maintenant être de «*passages*», mobile et nomade, «*entre centre et absence*», dans l’intervalle de son indétermination. Distrait, velléitaire, falot, rêveur ahuri, inadapté et comique, constamment décalé, toujours dans l’embarras, il flotte d’incidents en catastrophes, car il lui arrive toutes sortes d’aventures surprenantes, rocambolesques, plaisantes, cocasses ou amères, des cauchemars toujours plus absurdes. Du fait de sa vulnérabilité, il subit toutes sortes de situations pénibles qu’il essuie avec bonne humeur, résignation attristée, indifférence souveraine aux soubresauts de ce monde où tout peut arriver, son fatalisme faisant qu’il n’ose intervenir pour détourner le cours du destin, qu’il n’aspire qu’au «*repos dans le malheur*». Il se laisse la plupart du temps porter par les événements, mais éprouve souvent un sentiment de culpabilité radical et absolu. D’ailleurs, il rencontre fréquemment un juge qui lui reproche des fautes qu’il ne comprend pas, le non-sens touchant le domaine de la justice qui persécute de manière irrationnelle un personnage qui semble innocent. Ce coupable-né n’a pas de chance, et sa perte est inscrite en lui. La faiblesse de cet être précaire le livre aux autres dont il est perpétuellement victime, toujours malmené, mal reçu. Il faut dire qu’entourent cet homme faible des hommes plus forts que lui, brutaux, agressifs, acariâtres, représentants d’une humanité médiocre et méchante. C’est même parce qu’il prend mille précautions compliquées pour ne causer aucune perturbation, aucun tracas à personne, qu’il s’humilie devant les autres, qu’il se place inmanquablement en position suspecte, attire des regards méchants, et provoque des réactions hostiles ; il est le souffre-douleur des autorités par le simple tort d’être là ; et plus il essaie d’y remédier, de s’excuser, plus la situation s’aggrave, les autres étant toujours déjà là, devant et avant lui. Sa logique, qui en soi est valide, s’oppose à la logique du monde extérieur, tout aussi valide, mais, bien sûr, les deux ne sont pas conciliables. C’est ce qui fait de lui un être dérangent. Face à un univers d’apparence banale, sa vision contemplative et inquiète fait naître le doute sur la réalité. Surtout, sur son chemin, il croise souvent la mort, travestie, grotesque, et aussi peu réaliste que dans les contes pour enfants, mais néanmoins lancinante.

Les historiettes, qui se coulent avant tout dans une forme exprimant à elle seule la viscéralité, dans un rythme rapide, tourbillonnaire, se succèdent sans lien les unes avec les autres. Cet «*homme paisible*» tombe du lit, constate la fragilité de son existence, et se rendort aussitôt ; quand il se réveille : «*Étendant ses 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*» ; sa maison s’étant envolée, sa femme est coupée en morceaux par un train qui passe à grande vitesse, et il ne réagit pas ; aussi se retrouve-t-il face à un juge, sur le banc des accusés, avant de se rendormir (I). Au restaurant, il «*ne fait aucun commentaire sur la dinde farcie à l’asticot et la salade nettoyée au cambouis*» ; comme il commande une côtelette «*qui n’était pas sur la carte*», les policiers le poursuivent, lui disant : «*Ça va chauffer, nous vous prévenons... Quand ça commence à prendre cette tournure, c’est que c’est grave.*». Il voyagerait sans cesse (les différents endroits par lesquels Michaux le fit passer laissent à penser que lui-même, au cours de son voyage vers la Turquie, passa par Berlin, la Bulgarie et Vienne), ce qui est paradoxal puisque tout dans son caractère timoré le prédispose à une sédentarité tranquille ; aussi subit-il en voyage bien des avanies : «*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. Il a fini par s’habituer. Il aime mieux voyager avec modestie.*» ; finalement, on le chasse du train. On lui interdit les monuments («*À Rome, il demande à voir le Colisée : "Ah ! non. Écoutez, il est déjà assez mal arrangé. Et puis après Monsieur voudra le toucher, s’appuyer dessus, ou s’asseoir. C’est comme ça qu’il ne reste que des ruines partout.*») ; on le chasse des hôtels ; pourtant,

envers et contre tout, il continue de voyager, imperturbablement (III). Mêlé par hasard à une bande de malfaiteurs en cavale, il doit dissimuler dans un compartiment trois cadavres dont les têtes inertes cognent aux vitres (V). Il accepte, par pure gentillesse, d'honorer une mère de neuf enfants et quelques-unes de ses amies (IX). Néanmoins, il résiste à la pression des forces occultes du monde quotidien, et laisse même libre cours à son sadisme dans de monstrueux combats dont il est le témoin, attendant la nuit pour prendre sa revanche. Quand il se retrouve, par mégarde, à marcher au plafond, héroïquement il s'obstine, affronte la gêne d'être surpris dans cette délicate situation (XII). À ces histoires contées avec entrain, Michaux trouva une chute : finalement, loin de trouver la «réconciliation», Plume capitule : «*Fatigue ! Fatigue ! On ne nous lâchera donc jamais?*», sombrant peu à peu dans une incompréhension existentielle.

Les treize chapitres (sketches de deux, trois ou quatre pages) furent augmentés en 1938 d'autres épisodes comme "***L'arrachage des têtes***", et de poèmes ("***Repos dans le malheur***" - "***Mon sang***" - "***La jeune fille de Budapest***" - "***Sur le chemin de la mort***" - "***Dans la nuit***" - "***Mais toi, quand viendras-tu?***").

En cette sorte de Candide moderne, dont on ne sait s'il est frivole ou sage, on peut voir un proche parent de l'«idiot» qu'était le prince Muychkine de Dostoïevski, de Charlot, du brave soldat Chveik de Jaroslav Hasek et du Joseph K. de Kafka.

Le recueil est peut-être celui où apparut avec le plus d'ampleur les thèmes essentiels de l'oeuvre de Michaux dont Plume fut un double, un frère imaginaire qui l'aida à chercher son fou en lui, à qui il envia son inconséquence, qui lui permit de décoller de son mal : le refus de la réalité quotidienne, la familiarité avec l'insolite, l'absurdité du monde, l'angoisse de vivre, le désir de se réfugier «dans» (par opposition à «sur»), la résignation, l'obstination, mais aussi le stoïcisme moderne, léger, d'un être perdu dans un monde déserté par la providence, qui a trouvé comment résister à la lourdeur de la condition humaine : s'en distancier, s'en abstraire, une fois pour toutes. Si des chocs de Plume avec le monde hostile naissent des étincelles verbales humoristiques et fascinantes, la fatalité se trouvant à la fois «encaissée» et exorcisée par le langage, derrière l'humour noir teinté de surréalisme, derrière la drôlerie et la poésie de ces histoires, se dessine le contour plus tragique de ces histoires. C'était son oeuvre préférée, et le personnage fut central dans son oeuvre, même s'il n'y apparut que brièvement, car ce fut un des rares cas où il cristallisa sur un autre être, puisque, le plus souvent, il fut observateur de lui-même.

C'est aussi son recueil le plus connu, ce personnage emblématique de la littérature française touchant un public un peu élargi.

---

---

### Les poèmes

---

---

#### ***“Comme pierre dans le puits”***

*«Je cherche un être à envahir  
Montagne de fluide, paquet divin,  
Où es-tu mon autre pôle? Étrennes toujours remises,  
Où es-tu marée montante?  
Refouler en toi le bain brisant de mon intolérable tension !  
Te pirater.  
Présence de soi : outil fou.  
On pèse sur soi  
On pèse sur sa solitude  
On pèse sur les alentours  
On pèse sur le vide  
On drague  
Monde couturé d'absences*

*Millions de maillons de tabous  
Passé de cancer  
Barrages de génufléchisseurs et des embretellés.  
Oh ! Heureux médiocres  
Tétez le vieux et la couenne des siècles et la civilisation des désirs à bon marché  
Allez, c'est pour vous tout ça.  
La rage n'a pas fait le monde, mais la rage y doit vivre.  
Camarades du "Non" et du crachat mal rentré,  
Camarades... mais il n'y a pas de camarades du "Non",  
Comme pierre dans le puits mon salut à vous !  
Et d'ailleurs, Zut !»*

#### Commentaire

Voulant sortir de lui-même sous les pulsions imaginaires déchaînées dans son être, le poète se heurte à l'hostilité du monde, à toutes les conventions sociales et ne trouve aucune fraternité humaine, même pas dans la révolte destructrice.

---

***"Chant de mort" - "Télégramme de Dakar" - "Destinée" - "Mouvements de l'être intérieur".***

---

---

#### Commentaire sur les poèmes

Tout aussi fantaisistes qu'"*Un certain Plume*", ils se nourrissent soit de voyages dans l'espace soit de voyage dans l'imaginaire et dans le délire intérieur du poète : un malade nous confie ses hallucinations qui montrent des animaux fantastiques ; un animal mystérieux mange les serrures ; un bourreau n'a pas assez de force pour couper les têtes ; l'eau du robinet se transforme en cristaux tranchant les bras....

Ces poèmes sont d'une très grande simplicité : «*Le Malheur, mon grand laboureur, / Le Malheur, assois-toi. / Repose-toi...*» ou «*Dans la nuit / Dans la nuit / Je me suis uni à la nuit...*» Tantôt, c'est une parole désinvolte et pourtant grave, lourde de sens. Tantôt, c'est avant tout un rythme par quoi est traduite une facette du réel (dans "*Télégramme de Dakar*", la synthèse du style télégraphique et du tam-tam s'opère en une forme parfaite). Le poème peut devenir une vision futuriste, dont la naïveté voulue fait penser à Maïakovski : «*Le problème était de faire aspirer la lune hors du système solaire*». Dans ces poèmes, Michaux adopta des formes plus courtes, des images et des cris dans lesquels les blancs typographiques imposent une tension rythmique nouvelle :

*«Penser, vivre, mer peu distincte ;  
Moi - ça - tremble,  
Infini incessamment qui tressaille» ("Pensées").*

---

---

#### La pièce de théâtre en un acte

##### ***"Le drame des constructeurs"***

On voit la folie dans un asile d'aliénés.

#### Commentaire

La pièce est sans unité, sans structure dramatique. Elle fait penser aux réunions de textes dont Michaux était coutumier, présentés sous forme de dialogues. Mais la situation les désamorce. La pièce allait être créée en 1937.

---

---

**“Difficultés”**  
(1930)

Recueil de fragments narratifs, de pensées et d'aphorismes

Le titre est évidemment une litote. L'effet de réserve est réussi par l'auteur qui prit ici une direction franchement biographique, voie dans laquelle il s'engageait de toute manière avec aisance : *«Il se rendit compte, enfin, de son anti-vie, et qu'il fallait essayer l'autre bout. Aller trouver la terre à domicile et prendre son départ du modeste. Il partit.»* Mais il ne se mit pas en scène dans chacune des sept pièces rapportant ses «difficultés». La plus célèbre est le *“Portrait de A. : l'homme après la chute”*, longue autobiographie abstraite, parsemée de révélations qui n'en sont pas pour qui a lu *“Ecuador”* : *«On le détestait, on disait qu'il ne serait jamais homme»* - *«Jusqu'au seuil de l'adolescence il formait une boule hermétique et suffisante»*, boule que peut «disloquer» le monde extérieur, boule qui est aussi la vie fœtale, et l'être, l'être parfait (*«Dieu est boule. Dieu est. Il est naturel»*). A., aliéné en soi, s'aliène également en sortant de soi-même, en apprenant, en lisant.

Dans cet ensemble, qui est très varié, pour ne pas dire hétérogène, d'autres textes, loin d'être des approches retenues de confession lyrique, sont plutôt d'extraordinaires dérives surréalisantes où il est inutile de vouloir trouver des aveux relatifs à la vie du sujet conscient : *“La nuit des embarras”*, *“La nuit des disparitions”*, *“Naissance”* (où Michaux-Plume, qui se nomme Pon, doit, pour venir au jour, descendre un arbre zoologique et embryologique particulièrement fantaisiste : *«Pon naquit d'un oeuf, puis il naquit d'une morue et en naissant la fit éclater, puis il naquit d'un soulier.»*).

---

---

En 1931, Michaux, sur un bateau charbonnier, se rendit en Asie : Inde, Chine, Japon, Malaisie, Indonésie, découvrant alors *«enfin son voyage»*. Cela lui inspira :

---

---

**“Un barbare en Asie”**  
(1933)

Recueil de textes de 230 pages

Pour un résumé et un commentaire, voir MICHAUX - ‘Un barbare en Asie’

---

---

Marqué par la Chine, Michaux tenta de transposer la calligraphie chinoise dans ses propres essais picturaux. Il allait bien sûr continuer de parcourir le monde, mais il n'en parla plus. Il publia :

---

---

**“La nuit remue”**  
(1934)

Recueil de poèmes

Ce sont : *“La nuit remue”* - *“Mon roi”* (Le poème fait le raccord avec *“Qui je fus”*. C'est un développement en six pages du *“Grand Combat”* : *«Dans ma nuit, j'assiège mon roi, je me lève progressivement et je lui tords le cou. Il reprend des forces, je reviens sur lui, et lui tords le cou une fois de plus.»* Le sur-moi, assiégé continuellement (avec patience et avec furie) revient sans cesse ; il

tient Michaux, lequel a beau combattre, patiner, inventer des animaux : il n'échappe pas au malheur, pas plus qu'au bruit de l'automobile, unique, toujours la même, qui passe et repasse sous sa fenêtre. Et quelque part «*le malheur va revenir. Son grand essieu ne peut être bien loin. Il approche.*») - "**Le sportif au lit**" - "**Les petits soucis de chacun**" - "**En respirant**" - "**Nuit de noces**" - "**Le ciel du spermatozoïde**" - "**Le village de fous**" - "**Un point, c'est tout**" - "**L'âge héroïque**" (On assiste au combat des géants Barabo et Poumapi) - "**L'éther**" (Ce très beau texte montre Michaux curieux de l'expérience libératrice : au réveil de l'éther, «*l'occiput ne s'est pas encore rempli. On voit avec étonnement et naïveté [...] ce monde agité et exorbitant*» ; mais lui, l'homme de la volonté contraint d'exercer sa volonté sur un fantasma, sur une tache, lui, l'homme aux curiosités universelles condamné à ne s'occuper que de lui, refuse énergiquement l'accoutumance.) - "**Vers la sérénité**" - "**Articulations**" et :

---

### **"Contre !"**

*«Je vous construirai une ville avec des loques, moi !  
Je vous construirai sans plan et sans ciment  
Un édifice que vous ne détruirez pas,  
Et qu'une espèce d'évidence écumante  
Soutiendra et gonflera, qui viendra vous braire au nez,  
Et au nez gelé de tous vos Parthénons, vos arts arabes, et de vos Mings.*

*Avec de la fumée, avec de la dilution de brouillard  
Et du son de peau de tambour,  
Je vous assoirai des forteresses écrasantes et superbes,  
Des forteresses faites exclusivement de remous et de secousses,  
Contre lesquelles votre ordre multimillénaire et votre géométrie  
Tomberont en fadaïses et galimatias et poussière de sable sans raison.*

*Glas ! Glas ! Glas sur vous tous, néant sur les vivants !  
Oui, je crois en Dieu ! Certes, il n'en sait rien !  
Foi, semelle inusable pour qui n'avance pas.*

*Oh monde, monde étranglé, ventre froid !  
Même pas symbole, mais néant, je contre, je contre,  
Je contre et te gave de chiens crevés.  
En tonnes, vous m'entendez, en tonnes, je vous arracherai ce que vous m'avez refusé en grammes.*

*Le venin du serpent est son fidèle compagnon,  
Fidèle, et il l'estime à sa juste valeur.  
Frères, mes frères damnés, suivez-moi avec confiance.  
Les dents du loup ne lâchent pas le loup.  
C'est la chair du mouton qui lâche.*

*Dans le noir nous verrons clair, mes frères.  
Dans le labyrinthe nous trouverons la voie droite.  
Carcasse, où est ta place ici, gêneuse, pisseuse, pot cassé?  
Poulie gémissante, comme tu vas sentir les cordages tendus des quatre mondes !  
Comme je vais t'écarteler !»*

Pour un commentaire, voir MICHAUX - 'Contre !'

---

## **"Icebergs"**

*«Icebergs, sans garde-fou, sans ceinture, où de vieux cormorans abattus et les âmes des matelots morts récemment viennent s'accouder aux nuits enchanteresses de l'hyperboréal.*

*Icebergs, Icebergs, cathédrales sans religion de l'hiver éternel, enrobés dans la calotte glaciaire de la planète Terre.*

*Combien hauts, combien purs sont tes bords enfantés par le froid.*

*Icebergs, Icebergs, dos du Nord-Atlantique, augustes Bouddhas gelés sur des mers incontestées, Phares scintillants de la Mort sans issue, le cri éperdu du silence dure des siècles.*

*Icebergs, Icebergs, Solitaires sans besoin, des pays bouchés, distants, et libres de vermine. Parents des îles, parents des sources, comme je vous vois, comme vous m'êtes familiers.»*

### Commentaire

L'image du froid et de la glace, que donnent les icebergs, est un des aspects les plus obsédants de l'hostilité du monde, hostilité fatale et familière, qui rend tentants le désespoir et le néant. Mais cette familiarité même tend finalement à les exorciser, et le poème s'achève sur une note de tendresse pour cette glace rendue inoffensive par sa parenté avec les îles et les sources.

---

### Commentaire sur le recueil

Bien que nettement postérieur à *'Mes propriétés'* (dans la postface, Michaux affirma d'ailleurs : *«N'importe qui peut écrire "Mes propriétés"»*), il ne présente pas la même évolution, et en reste à la confiance «plumesque». Acteur ou spectateur, Michaux souffre de sa *«carcasse [...] gêneuse, pisseuse, pot cassé»*. Mais il entend déjouer cette souffrance en inventant mille maux obsédants, en s'orientant vers une hostilité qui répondait à celle qu'il ressentait de la part du monde : *«Il y a mon terrain et moi ; puis il y a l'étranger»*. Fuyant tous les conformismes, il rejette en premier lieu celui du *«bonheur bête»* qui *«ne va nulle part»*. Il conteste même l'intellect : *«Qu'est-ce que le cerveau ne tue pas? On se le demande vraiment»*.

L'admirable titre, comme souvent dans l'oeuvre de Michaux, est déjà tout un programme : *«la nuit remue»* exprime à la fois une sensation de vie et une sensation d'horreur, évoque cette étape éphémère, cette frontière fragile entre sommeil et veille, entre néant et existence, mais aussi cette frontière fragile et mouvante entre la paix sereine des certitudes diurnes et l'angoisse des cauchemars nocturnes. Tel un funambule, Michaux se promène sur ce fil étroit du réel et du rêvé, du clair et du sombre, de l'angoissant et du rassurant.

---

En 1934, chez Claude Cahun, Michaux rencontra Marie-Louise Termet, épouse du Dr Ferdière et assistante de l'historien d'art Henri Focillon.

En 1934-1935, il voyagea en Espagne et Portugal (qui l'enchantait).

En 1935, il publia un recueil intitulé *'La nuit remue'*, et comprenant *'La nuit remue'* (1934) et *'Mes propriétés'* (1929).

Il rencontra Aline Mayrisch de Saint-Hubert, qui devint sa meilleure amie, et Gisèle Freund, photographe attirée du poète (qui n'accepta que très rarement d'être photographié).

Il participa à la fondation de la revue "Mesures" qui allait publier, de 1935 à 1940, des cahiers trimestriels où on se proposait de réunir, hors de toute doctrine, de toute école et de tout tapage, les oeuvres des meilleurs écrivains français ou étrangers.

Il publia :

---

**“Entre centre et absence”**  
(1936)

Poème en prose illustré de dessins de l'auteur

Ce très beau poème, lyrique, de progression sûre déroule un ensemble de visions, récits de rêves et hallucinations : ainsi, à peine a-t-on éteint la lumière qu'une tête sort du mur.  
Ce fut le premier recueil que Michaux illustra de ses dessins.

---

**“Voyage en Grande Garabagne”**  
(1936)

Recueil de textes de prose

---

**“Chez les Hacs”**

Les Hacs se reconnaissent par leur pratique de la violence comme spectacle, distraction et même valeur. Ils sont spécialisés dans les combats fratricides, dûment codifiés et spectaculaires, leur succès populaire étant sans bornes : *«Comme j'entrais dans ce village, je fus conduit par un bruit étrange vers une place pleine de monde au milieu de laquelle, sur une estrade, deux hommes presque nus, chaussés de lourds sabots, solidement fixés, se battaient à mort.»*. Les Hacs commettent aussi des délits parfaitement organisés et réglementés ; puis ils paient l'amende sans sourciller, et ainsi la morale est sauvée ; chez eux, on a tout à gagner à commettre des délits de choix. La peine de mort n'est pas un assassinat légal, mais un suicide légal qui peut couronner une vie ratée : *«On rencontre parfois, à l'heure de midi, dans une des rues de la capitale, un homme enchaîné, suivi d'une escouade de Gardiens du Roi, et qui paraît satisfait. Cet homme est conduit à la mort. Il vient d'attenter à la vie du Roi. Non qu'il en fût le moins du monde mécontent ! Il voulait simplement conquérir le droit d'être exécuté solennellement, dans une cour du palais, en présence de la garde royale»,* ce qui est *«le spectacle numéro 30 qui s'appelle la mort reçue dans une cour du Palais»*. La violence de ce peuple tient du génie ; par des sévices, il forme de grands artistes, et *«il y a d'ailleurs en permanence, contre ceux qui tournent à l'homme célèbre, la Société pour la persécution des artistes...»*

---

**“Les Émanglons”**

Michaux donne un tableau plus complet de ces êtres angoissés. Il décrit vigoureusement leur lèpre cornée, *«fin type de l'Émanglon»* ; leur plat favori, l'*«écarassin»* (sorte de loutre) cuit en cuve ; leur violence (ils tuent les malades et les hommes chastes, dont l'abstinence peut être cause de viols ou de mysticisme) ; leur pratique de l'euthanasie (les proches de l'Émanglon qui éternue obstinément ont le droit de lui défoncer le crâne) ; leur musique (qui tient du doux silence) ; leur théâtre de la superdistanciation (*«l'impression de fatalité, sans ombre de pathos, est extraordinaire»*) ; leurs maisons sans fenêtres, mais aux façades peintes de fausses fenêtres ; leur art oratoire (ils ne parlent pas mais placent leur statue en bonne place dans le regard de la foule) ; leur thérapeutique (on couche un chien près du malade) ; leur pêche ; leur art de la guerre (ils la font à l'aide d'instruments bruyants) ; leur justice (on rend fous les condamnés) ; leurs suicides ; leurs superstitions (comme leur méfiance envers le soleil), etc..

---

### **‘Les Omobuls’**

«Les Omobuls vivent dans l'ombre des Émanglons [...] Ils les copient en tout et quand ils ne les copient pas c'est qu'ils copient les Orbus.» «Hommes-bulles», ils incarnent la lettre «o», et sont obèses. Leur rondeur est répétée par leurs chapeaux, leurs parasols, leurs bonbons, leurs bouches et leurs yeux.

---

### **‘Les Orbus’**

Ce sont de sages philosophes qui croient que «l'homme n'est pas un être, mais un effort vers l'être».

---

### **‘En Langedine’**

Michaux intervient pour nous révéler son expérience personnelle de ce pays, où son ignorance des coutumes fit de lui un «Ingénu».

---

### **‘Les Omanvus’**

Chez eux «a lieu le repartage des femmes une fois tous les deux ans».

---

### **‘Les Écoravettes’**

Elles «servent de guides (non de servantes, ni de porteuses) au passage du marais d'Op.»

---

### **‘Les Rocodis et les Nijidus’**

«Quoique secs et d'un physique d'hommes vifs et sans surcharge, ils sont engourdis, indécis et en-dessous, semble-t-il, de leurs moyens.»

---

### **‘Les Arnadis’**

«Sceptiques, évitant avec sûreté la grandeur (et celle des autres ne les impressionne pas, sauf pour les faire rire, de ce petit rire sec d'allumette qui craque).»

---

### **‘Les Garinavets’**

«Les hommes y sont velus comme singes. Les jeunes hommes se rasent le corps afin d'avoir le poil plus dru, plus dur le jour de leur mariage. La jeune mariée sort du lit le corps en sang, et le marié en sort avec l'estime générale.»

---

### **‘Les Bordètes’**

«Les commerçants y sont mis à mort, cette race abjecte étant capable de tout.»

---

**‘Les Mirnes’**

«Chez les Mirnes, une femme convaincue d’adultère n’est pas punie, sauf de quelques coups à la convenance du mari. Quant à l’amant, il est tenu de subvenir à tous les frais du ménage.»

---

**‘Les Mazanites et les Hulabures’**

«La religion des Mazanites déplaît aux Hulabures et les révolte. [...] Les Hulabures font donc la guerre aux Mazanites et souvent avec succès.»

---

**‘Les Ossopets’**

«Les Ossopets ont une sale peau de truffe avariée. Ils vendraient leur père pour faire du commerce. Leurs dents deviennent vertes vers les trente ans. Ils sont clobeux.»

---

**‘Les Baulars’**

«Chez eux, la régénération des tissus est si rapide qu’ils ont la plus grande indifférence aux blessures, en quelques heures cicatrisées.»

---

**‘Les Palans’**

«Les Palans fournissent les avaleurs de sabre et les suceurs de poussière.»

---

**‘Les Vibres’**

«Les Vibres aiment l’eau, plongent aux éponges, ont raison des requins et des pieuvres.»

---

**‘Les Mastadars’**

«C’est la grande race, la Race. Ils combattent le tigre et le buffle.»

---

**‘Les Arpèdres’**

«Les Arpèdres sont les hommes les plus durs et les plus intransigeants qui soient, obsédés de droiture, de droits et plus encore de devoirs.»

---

**‘Les Kalakiès’**

«Le peuple est bagarreur à ce point que les conversations ont dû être interdites.»

---

### **“Les Nans”**

*«À cause d'une maladie qui sévit chez eux, leur pays est craint de tous. [...] Il leur vient des boudins durs sous la peau.»*

---

### **“Dans la Péninsule assoulina”**

*«En Grande Garabagne et surtout dans la Péninsule assoulina, les rapports entre hommes et femmes diffèrent à l'infini, d'un endroit à l'autre. [...] L'homme non satisfait s'en va donc dans un village voisin (il y a des usages et des moeurs différents à moins d'une demi-journée de distance).»*

---

### **“Les Écalites”**

*«Le corps des Écalites, pour peu qu'il soit touché d'un toucher appuyé, rougit (sauf aux mains et aux pieds).»*

---

### **“Les Orgouilles”**

*Ils «s'empiffrent [...], n'ont souci de rien, et vivent sans rien faire.»*

---

### **“Les Halalas”**

*Leur armée, entretenue par l'ennemi comme une putain, ne protège pas le territoire qu'elle est chargée de défendre ; l'ennemi en profite, mais dégarnit à son tour son propre pays.*

---

### **“Les Cordobes”**

*«Aucun n'est exempt de bile. Les hommes les plus vite froissés qui soient, les plus minés par les affronts (qu'ils sentent partout), hésitant non entre colère et calme, mais entre plusieurs colères.»*

---

### **“Les Gauris”**

*Ils sont férus de religion, mais c'est une religion à outrance, sans aucune morale. Leurs dieux (nommés Banu, Xhan, Sanou, Zirini, etc.), idoles montées de toutes pièces, contemplent indifférents un peuple qui s'entre-tue pour eux.*

---

### **“Murnes et Églanbes”**

*«Les Murnes : prétentieux, goborets, gobasses, ocrabottes, renommés pour leur bêtise repue et parfaitement étanche [...] Les Églanbes renommés pour leur talent musical.»*

---

## **‘Les Nonais et les Oliabaires’**

Les Nonais sont les esclaves des Oliabaires qui font preuve d’une cruauté extrême puisqu’ils leur donnent un semblant de liberté afin de satisfaire leur plaisir de les chasser et de profiter d’eux au maximum, d’en tirer toutes les richesses possibles.

---

### **“Les Hivinizikis”**

Ils sont *« toujours pressés, en avant d’eux-mêmes, fébriles, courant de-ci de-là, affairés, ils perdaient jusqu’à leurs mains. »* Ce sont des êtres mouvants et plutôt impétueux, jamais satisfaits et ne connaissant pas la modération.

#### Extrait

*« Les Hivinizikis sont toujours dehors. Ils ne peuvent rester à la maison. Si vous voyez quelqu’un à l’intérieur, il n’est pas chez lui. Nul doute, il est chez un ami. Toutes les portes sont ouvertes, tout le monde est ailleurs.*

*L’Hiviniziki vit dans la rue. L’Hiviniziki vit à cheval. Il en crèvera trois en une journée. Toujours monté, toujours galopant, voilà l’Hiviniziki.*

*Ce cavalier, lancé à toute allure, tout à coup s’arrête net. La beauté d’une jeune fille qui passe vient de le frapper. Aussitôt il lui jure un amour éternel, sollicite les parents, qui n’y font nulle attention, prend la rue entière à témoin de son amour, parle immédiatement de se trancher la gorge si elle ne lui est accordée et bâtonne son domestique pour donner plus de poids à son affirmation. Cependant passe sa femme dans la rue, et le souvenir en lui qu’il est déjà marié. Le voilà qui, déçu, mais non rafraîchi, se détourne, reprend sa course ventre à terre, file chez un ami, dont il trouve seulement la femme. “Oh ! la vie !” dit-il, il éclate en sanglots ; elle le connaît à peine, néanmoins elle le console, ils se consolent, il l’embrasse. “Oh ! ne refuse pas, supplie-t-il, j’en suis autant dire à mon dernier soupir.” Il la jette dans le lit comme seau dans le puits, et lui, tout à sa soif d’amour oublié ! oublié ! mais tout à coup il se regalvanise, ne fait qu’un bond jusqu’à la porte, son habit encore déboutonné, ou c’est elle qui s’écrie en pleurs : “Tu n’as pas dit que tu aimais mes yeux, tu ne m’as rien dit !” Le vide qui suit l’amour les projette dans son éloignement ; elle fait atteler les chevaux, et apprêter la voiture. “Oh ! Qu’ai-je fait ! Qu’ai-je fait ! Mes yeux qui étaient si beaux autrefois, si beaux, il ne m’en a même pas dit un mot ! Il faut que j’aille vite voir à la ferme si le loup n’a pas mangé un mouton ; j’ai comme un pressentiment.”*

*Et dare-dare sa voiture l’emporte, mais non vers ses moutons, car ils ont tous été joués et perdus par son mari ce matin, la maison de campagne, les champs, et tout, sauf le loup qui n’a pas été joué aux dés. Elle-même a été jouée... et perdue, et la voilà qui arrive brisée chez son nouveau maître.»*

#### Commentaire

Ce texte illustre la première définition donnée des Hivinizikis. C’est un puzzle mal ajusté (fragments de présent, changement de personnage principal) dont l’aspect déconnecté (ligne 19), entier, soudain (lignes 13-14) exprime la nature même des Hivinizikis. L’idée de mouvement rapide (déjà dans le nom même des Hivinizikis) est modulée tout au long du texte (lignes 4, 6, 8, 10, etc.). De temps à autre, une touche d’insolite (lignes 1, 4, 8, 9, 10) vient encore distancer cette prose.

Après deux paragraphes sur le mode de la description ethnologique ou entomologique survient une anecdote où Michaux retrouve et parodie le ton des légendes folklo-primitives (ligne 14).

---

## **“Dovobo, empereur de Grande Garabagne”**

En six petites pages, Dovobo a le temps d'être couronné empereur, de bouleverser le cérémonial de la cour, de renverser les structures sociales, d'imposer un nouveau code moral, de provoquer, d'insulter, de tordre des plats, de bouleverser choses et gens, et de mourir après une chasse héroïque, «*au matin du dix-septième jour de règne. Après lui, il n'y eut plus d'Empire. On y renonça tout naturellement.*»

Cette fable clôt ‘*Voyage en Grande Garabagne*’ de façon significative car elle synthétise le recueil.

---

### Commentaire sur l'ensemble

L'exploration de la Grande Garabagne fait découvrir une division du peuple en tribus nombreuses (d'où une onomastique débridée) qui se distinguent par des pratiques singulières, des rites et des comportements particuliers traduisant des différences de tempérament, même si on constate chez tous une même excessivité, un caractère assez compulsif. Ces peuples inventés avec une totale liberté, aux mœurs et aux coutumes fantastiques, sont pourtant décrits avec une précision quasi ethnographique dans de pseudo-reportages qui sont de pures provocations. Michaux recommença le Swift de “*Gulliver*”, retrouva son humour froid, mais fut plus acide encore que lui. En effet, malgré la fascination exercée par ces peuples, ce qui domine, c'est le malaise devant l'absence de morale et de justice. Aussi, finalement, fuit-il ce pays qui n'est pas fait pour lui.

La grande sobriété de l'écriture (qui est celle de la parodie : du voyage, de l'Histoire, du discours ethnographique, et même l'autoparodie) contraste avec l'imagination et l'invention de l'auteur. De ces entre-deux naît un sentiment d'étrangeté.

Dans la préface à “*Ailleurs*” (1948) où ce recueil fut repris, Michaux commenta : «*Certains lecteurs ont trouvé ces pays un peu étranges. Cela ne durera pas. Cette impression passe déjà. Il traduit aussi le Monde, celui qui voulait s'en échapper. Qui pourrait échapper? Le vase est clos. Ces pays, on le constatera, sont parfaitement naturels. On les retrouvera partout bientôt... Naturels comme les plantes, les insectes, naturels comme la faim, l'habitude, l'âge, l'usage, les usages, la présence de l'inconnu tout près du connu. Derrière ce qui est, ce qui a failli être, ce qui tendait à être, menaçait d'être, et qui entre des millions de "possibles" commençait à être, mais n'a pu parfaire son installation.*»

---

En 1936, Michaux voyagea en Amérique du Sud en compagnie de Jules Supervielle, Marcel Duhamel, Jules Romains et Jacques Maritain (avec lequel il se lia durablement). Ils allèrent en Uruguay (chez Supervielle), au Brésil, puis à Buenos Aires en Argentine pour le Congrès International du Pen Club International. Au cours de ce voyage, il rencontra ces femmes intelligentes et cultivées qu'étaient les Argentines Victoria (future compagne de Roger Caillois), Angelica et Francisca Ocampo, et Susana Soca, femme de lettres uruguayenne avec qui il allait être très lié.

À son retour en France, en 1937, fut créé “*Le drame des constructeurs*” (1930).

---

### **“L'espace aux ombres”**

(1937)

#### Poème

Une «*âme*», au cours d'un ultime voyage aux Enfers, est «*engloutie*», après avoir contemplé le spectacle des «*âmes décapitées*», des «*âmes blessées*», des «*âmes éternellement béantes*», en «*présence de proies*» («*rapaces de l'invisible*», «*ombres-hyènes*», «*âmes excavatrices*», «*anges à nématocystes*»). Devant cette invasion obscure, il est impossible de s'envelopper en soi, de rentrer dans sa coquille.

## Commentaire

Démarqué des grandes évocations antiques des âmes défuntes, le poème s'inscrit explicitement dans le hors-temps du mythe qui arrache le savoir à sa fonction habituelle : «*Autre savoir ici, pas savoir pour renseignements, savoir pour decenir musicienne de la Vérité.*»

---

### **"Chaînes"** (1937)

#### Pièce de théâtre en un acte

Un jeune homme, enchaîné matériellement par son père et psychologiquement par le respect qu'il lui porte, chemine sur place, en dialoguant avec une jeune fille, vers sa libération, laquelle est aussi celle du père.

## Commentaire

Dans cette pièce, beaucoup plus significative que "*Le drame des constructeurs*", on voit la folie au sein d'une famille. La pièce annonçait le théâtre d'avant-garde de l'après-guerre (notamment celui d'Adamov) : même économie de moyens et de langage, même cauchemar.

---

En 1937, Michaux, qui avait jusque-là gardé secrète cette activité, fit une première exposition de ses peintures à Paris.

Cette même année, après qu'ils eurent projeté de se séparer, Marie-Louise Ferdière tenta de se suicider. Il parvint à la sauver in extremis.

---

### **"Lointain intérieur"** (1938)

#### Recueil de sept séries de proses poétiques

---

### **"Magie"**

C'est la prise de possession par adhésion, détournée et contournante, de «*cette pomme*», symbole du sexe féminin et d'une femme («*D'abord pour la séduire, je répandis des plaines et des plaines. Des plaines sorties de mon regard s'allongeaient, douces, aimables, rassurantes [...] L'ayant bien rassurée, je la possédai*») et du propre corps de Michaux, à partir de la dent cariée qui l'anéantit : «*La difficulté est de trouver l'endroit où l'on souffre. S'étant rassemblé, on se dirige dans cette direction, à tâtons dans sa nuit, cherchant à la circonscrire, puis à mesure qu'on l'entame, le visant avec plus de soin.*»

---

### **"Une tête sort du mur"**

Une tête monstrueuse sort sans cesse du mur et traverse la chambre.

---

## **‘Dimanche à la campagne’**

*«Jarrettes et Jarnetons s'avançaient sur la route débonnaire.*

*Darvises et Potamons folâtraient dans les champs.*

*Une de parmegarde, une de tarmouise, une vieille paricaridelle ramiellée et foruse se hâtait vers la ville.*

*Garinettes et Farfalouves devisaient allégrement.*

*S'éboulissant de groupe en groupe, un beau Ballus de la famille des Bormulacés rencontra Zanicovette. Zanicovette sourit, ensuite Zanicovette, pudique, se détourna.*

*Hélas ! la paricaridelle, d'un coup d'œil, avait tout vu.*

*"Zanicovette", cria-t-elle. Zanicovette eut peur et s'enfuit.*

*Le vieux soleil entouré de nuages s'abritait lentement à l'horizon.*

*L'odeur de la fin du jour d'été se faisait sentir faiblement, mais profondément, futur souvenir indéfinissable dans les mémoires.*

*Les embasses et les ranoulements de la mer s'entendaient au loin, plus graves que tout à l'heure.*

*Les abeilles étaient déjà toutes rentrées. Restaient quelques moustiques en goupil.*

*Les jeunes gens, les moins sérieux du village, s'acheminèrent à leur tour vers leur maisonnette.*

*Le village formait sur une éminence une éminence plus découpée. Olopoutre et pailloché, avec ses petits toits égrissés et croquets, il fendait l'azur comme un petit navire excessivement couvert, surponté et brillant, brillant !*

*La paricaridelle excitée et quelques vieilles coquillardes, sales rides et mauvaises langues, achactées à tout, épiaient les retardataires. L'avenir contenait un sanglot et des larmes. Zanicovette dut les verser.»*

### Commentaire

À la structure réaliste du récit (description du cadre, présentation des personnages de premier et de second plan), où l'atmosphère de la fin du jour est rendue avec une simplicité qui permet cependant de rendre perceptible la marche du temps, où l'intrigue amoureuse est stylisée et réduite à une amorce et aux pleurs, s'opposent la caricaturale convention des situations et des lieux, et, surtout, la fantaisie des mots inventés (à consonance paysanne, zoologique ou botanique pour les noms propres, à consonance technique pour les noms communs) qui se substituent à des termes connus. Le récit, plein de fines allusions, a l'allure détendue et désinvolte du conte, du jeu littéraire.

---

### **“La ralentie”**

On entre de plain-pied dans l'état d'apesanteur et d'effarement, la défaite intégrale qui ne permet même plus de bouger, l'énorme fatigue, la complète extinction de l'énergie, d'une conscience nommée Lorellou ou encore Juana, qui est «*la ralentie*». Elle scrute son vide intérieur : «*Tandis qu'on cherche sa clef dans l'horizon, on a la noyée au cou, qui est morte dans l'air irrespirable.*» - «*Je suis l'ombre d'une ombre qui s'est enlisée*» - «*Ralentie, on tâte le pouls des choses ; on y ronfle ; on a tout le temps ; tranquillement, toute la vie. On gobe les sons, on les gobe tranquillement, toute la vie...*» Elle exprime sa nostalgie : «*Oh ! fagots de mes douze ans, où crépitez-vous maintenant?*» - «*Entrer dans le noir avec toi, comme c'était doux Lorellou*» - «*Hier, hier encore, hier, il y a trois siècles ; hier, croquant ma naïve espérance, hier, sa voix de pitié, rasant le désespoir, sa tête soudain jetée en arrière, comme un hanneton renversé sur les élytres, dans un arbre, qui, subitement, s'ébroue au vent du soir, ses petits bras d'anémone, aimant sans serrer, volonté comme l'eau tombe...*» Cet embourbement entraîne la perte de l'amour, dont le souvenir revient : «*D'abord pour la séduire, je répandis des plaines et des plaines. Des plaines sorties de mon regard s'allongeaient, douces, aimables, rassurantes [...] L'ayant bien rassurée, je la possédais. Cela fait, après quelque repos et quiétude, reprenant mon naturel, je laissai réapparaître mes lances, mes haillons, mes précipices...*» Il entraîne aussi la hantise de la mort.

### Commentaire

“*La ralentie*” évoque des figures féminines chères à Michaux, notamment Susana Soca et Angelica Ocampo. Ce texte intense roule sur une dizaine de pages. Il est constitué de paragraphes très courts (souvent de trois ou quatre lignes, rarement d'une douzaine) qui ne s'enchaînent pas. Dans ce chant, la prose se morcèle en plusieurs voix, toutes désespérées, se développe en un certain nombre de sommes, vivement établies, dont chacune réunit de brèves déflagrations. On ne trouve aucune anecdote, mais une progression irréversible.

Ce long poème, qu'on peut comparer à “*La chanson du mal-aimé*” d'Apollinaire ou à la fin de “*Finnegan's wake*” de Joyce, occupe dans l'oeuvre de Michaux une place exceptionnelle car jamais il ne s'était exprimé de façon aussi libre et aussi resserrée, jamais il n'était allé si loin dans la simplicité et la justesse du ton porteur de nostalgies.

---

### **“Animaux fantastiques”**

«*La fièvre fit plus d'animaux que les ovaires n'en firent jamais.*» : ces compagnons d'un malade forment un bestiaire morbide et halluciné.

### Commentaire

Ce texte d'une dizaine de pages diffère des “*Notes de zoologie*” de “*Mes propriétés*” par la volonté de construction ou le don de non-répétition.

---

### **“Je vous écris d'un pays lointain”**

La lettre est écrite par une femme dont le désespoir, ou plutôt le non-espoir, le dégageant, s'exprime de façon nostalgique dans un registre surnaturel : «*Quand on marche dans la campagne, il arrive que l'on rencontre sur son chemin des masses considérables. Rien ne sert de résister, on ne pourrait plus avancer.*».

### Commentaire

En douze chapitres, Michaux, qui écrit toujours d'un pays lointain, qu'il soit réel ou imaginaire, d'un univers situé aux confins de lui-même, ausculte son monde intérieur. Dans ce texte, il s'intéressa pour la première fois au temps, mais n'en analysa pas le mystère : il le contempla et en transféra l'étrangeté dans le rythme, dans le déroulement.

---

### **“Vieillesse”**

Michaux montre que la connaissance, la mémoire, lui importaient peu. Il considère les pensées comme des «*poussières pour nous distraire et nous éparpiller la vie.*» Enfin, la révélation de ce qu'on recherche se dérobe à la fin du poème : «*Et le blême sillage de n'avoir pu savoir.*»

---

### Commentaire sur l'ensemble

Ces textes révélaient une créativité délirante et angoissée que seule la précision de l'écriture put conjurer. En effet, le ton est soutenu, Michaux ayant trouvé la distance à son sujet : «*C'est ça qui nous endort à tout le reste, et toujours nous ramène, recueillis aux fenêtres, aux fenêtres, aux fenêtres aux grands horizons.*»

---

---

En 1938, Michaux publia un recueil composite intitulé **“Plume”**, réunissant des textes écrits entre 1930 et 1938, comprenant six parties :

I - *“Lointain intérieur”*

II - Les poèmes, non datés, réunis à *“Un certain Plume”* dans *“L'espace du dedans”*.

III - *“Difficultés”*.

IV - *“Un certain Plume”*, augmenté de quatre chapitres inédits.

V - *“Chaînes”*, pièce en un acte,

Avec ce livre, qui était une sélection, on put constater que, chez Michaux, la même pulsion avait pris quinze formes, la même vision quinze significations, la même phrase apparente ayant quinze cadences réelles. Écrivain qui se contrôlait avec art et présentait des formes achevées, il établissait des pistes, les brouillait. Il donnait aussi une *“Postface”* où les jeux de sens l'emportaient sur les jeux de mots car c'est un essai important sur la difficile unité du «moi» ; nourri de pensée orientale, Michaux convoquait des arguments contre la convention rationaliste qui postule l'existence du «moi» comme fondement de tout discours. On y lit : *«Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. Moi n'est qu'une position d'équilibre. Moi n'est jamais que provisoire»* - *«On veut trop être quelqu'un.»* Il terminait par ces mots où il indiquait la problématique d'une certaine écriture contemporaine, celle de textes sans auteur dont la lecture doit donner naissance à d'autres écritures : *«Lecteur, tu tiens donc ici, comme il arrive souvent, un livre que n'a pas fait l'auteur quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe?»*

*Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose.*

*Entre eux, sans s'y fixer l'auteur poussa sa vie.*

*Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi?»*

En 1938-1939, Michaux s'occupa lui-même de la revue *“Hermès”*, sous-titrée *“Recherches sur l'expérience spirituelle”*.

Lui, qui avait compris très vite que le langage ne lui permettait pas d'exprimer la totalité de sa pensée, inaugura un double moyen d'expression, pictural et littéraire, en publiant :

---

---

### ***“Peintures”***

(1939)

#### Recueil de poèmes accompagnés d'illustrations

---

---

### ***“Têtes”***

Monstrueuses, elle sont obsession et détresse.

---

### ***“Clown”***

Le poème est la légende d'une miniature représentant un corps ovoïde dans une tête sur fond de nuit. Michaux proclamait qu'il *«arrachera son ancre»*, et que, ayant expulsé de lui sa forme sociale, se démasquant et masquant tout à la fois, il romprait définitivement, abandonnerait toute dignité (hypocrite), s'abîmerait *«dans le grotesque, dans l'esclaffement»*, plongerait *«sans bourse dans l'infini-esprit sous-jacent ouvert à tous, ouvert [soi-] même à une nouvelle et incroyable rosée à force d'être nul»*.

## Commentaire

“Clown” est un des poèmes de Michaux les plus célèbres.

---

### **“Paysages”**

Ils montrent «lambeaux» et «nerfs lacérés», faits pour couvrir le mal actuel : «Paysages comme on se tire un drap sur la tête».

---

### **“Dragon”**

Michaux, poussé par les circonstances, recréait un avatar : «C'était parce que tout allait si mal, c'était en septembre (1938), c'était le mardi, c'était pour ça que j'étais obligé pour vivre de prendre cette forme si étrange. Ainsi donc je livrai bataille pour moi seul, quand l'Europe hésitait encore, et partis comme dragon, contre les forces mauvaises, contre les paralysies sans nombre qui montaient des événements, par-dessus la voix de l'océan des médiocres, dont la gigantesque importance se démasquait soudain à nouveau vertigineusement.»

---

## Commentaire sur l'ensemble

Dans ce recueil, le premier où Michaux rassembla des reproductions de ses peintures en regard de ses textes, où il dit avoir voulu «voir le monde par une autre fenêtre», recueil qui fut donc écrit à deux mains, à deux vitesses, l'acte de peindre (plus immédiat, plus oublieux de ses sources) prenant le relais de celui d'écrire, il s'adressait décidément et vigoureusement au monde, pour le bannir, pour, en un énorme vomissement, accabler ses semblables «si dignes, si dignes, mes semblables», en qui il ne voyait que des médiocres. des inconscients, qui ne ressentaient pas ce qu'il ressentait, ignorant notamment les «S.O.S. lancés dans l'espace par des milliers de malheureux en détresse, hurlant. Geignant, criant désespérément vers nous tous tellement sourds : formant sans profit la grande famille des souffrants». Ses peintures hurlaient la même tragédie.

Quatre poèmes de “Peintures” allaient figurer dans “L'espace du dedans”.

---

Quand la guerre éclata, Michaux était en voyage au Brésil. Rentré en février 1940, il se réfugia dans la zone Sud en juin. Assigné à résidence en tant que citoyen belge (en 1939, la «belgitude», origine imposée et désavouée, car il aurait voulu renier tout ce qui le rattachait à la Belgique, étant ineffaçable, il s'était présenté comme «Belge de Paris»), il séjourna au Lavandou où il allait passer les trois premières années de l'occupation allemande, dont il signala qu'elle était «la seconde pour lui».

Entre 1941 et 1945, le plus parisien des Belges allait multiplier les publications, en revues ou en volume, les expositions (1942 et 1944) et les rencontres d'éditeurs (René Bertelé, Robert Godet) et de peintres (Picasso, Braque, Dubuffet).

Il publia :

---

### **“Au pays de la magie”**

(1941)

### Recueil de proses

“Le cadavre dans la bouée” - “La cage vide” - “La goutte d'eau sensible” («cette goutte d'eau est plus sensible qu'un chien») - “Une vague à part de l'Océan” («Sur une grande route, il n'est pas

rare de voir une vague, une vague toute seule, une vague à part de l'océan») - **“La marche sur les deux rives”** - **“Costume pour prononcer la lettre R.”** - **“Faux dans la campagne”** - **“L'eau qui se retient de couler”** - **“Des portes qui battent sous l'eau”** - **“Lui pincer la corde”** - **“Le placard aux pendus”** - **“Les vingt-deux plis de la vie humaine”** («L'enfant naît avec vingt-deux plis. Il s'agit de les déplier. La vie de l'homme alors est complète. Sous cette forme il meurt. Il ne lui reste aucun pli à défaire») - **“Ronger son double”** - **“La paternité des bossus”** - **“Un moribond a toujours deux doigts”** - **“La méduse d'air”** - **“Le foie de veau sans veau”** - **“Un carnibriolage d'étoiles”** - **“La patrie des Bergers d'eau”** - **“Pinceau à paver”** - **“La pêche du poisson-aiguille”** - **“Le fagot de serpents”** - **“Le visage arraché”** - **“Les arènes dénonciatrices”** - **“Le coup de frein”** - **“La plaie au mur”** - **“Psychiatre pour morts”** - **“Le père de trois tigres”** - **“Téter la terre avant de parler”** - **“Le poseur de deuil”** - **“La dent du marbre”** - **“L'escadron d'eau”** - **“Les trois marées du corps humain”** - **“Un plafond par volonté”** - **“La province-estomac”** - **“Température magique”** - **“Brouillard magique”** - **“Télécommunication”** - **“Faites un avec le lion”** - **“Les mauvais ménages”** - **“Pas de rire avant midi”** - **“Un crapaud vaut deux guêpes”** - **“La colère lumineuse”** - **“Il lui crache son visage au mur”** - **“Prélever le pshi d'une femme”** - **“Empoigner le paysage”** - **“J'ouvre un œuf, j'y trouve une mouche”** - **“Dialogue”** - **“Un vieil attroupement d'il y a dix ans”** - **“On peut embarquer un mort sur un caillou”** - **“Un supervieillard”** - **“Sommeil ou suée”** - **“Un jour à chiens”** - **“Un tympan de feuilles mortes”** - **“La bave de l'arbre Canapas”** - **“Une heure de survie garantie par bons”** - **“Bicyclette pour insectes”** - **“Le grand barrage”** - **“Pluie magique”** - **“L'ornière profonde du lézard bleu”** - **“Un ours, et c'est la paix”** - **“Le bananier albinos”** - **“L'horizon retiré”** - **“L'invincible bâillement”** - **“Un attelage d'oiseaux de mer”** - **“À coups d'armoire”** - **“Les bras d'argent”** - **“Le fou et son fléau”** - **“Sortir sa journée du mois”** - **“Architecture libre”** - **“Une barrique de nains”** - **“Visages-canons”** - **“Le don de l'arc”** - **“Un corps s'écrase”** - **“Parthénothérapie”** - **“Fascinée par un serpent”** - **“Vampirisme”** - **“Le marché des parents”** - **“Blessé l'âme collective des lions”** - **“Bateaux”** - **“L'arbre qui bat des branches”** - **“Revolver à carguer”** - **“La paralysie de l'huile”** - **“Un bandeau sur les yeux”** - **“Mariée à un mannequin”** - **“Le livre des sommeils du lion”** - **“Fleuves de feu”** - **“La géante au lit”** - **“Notions philosophiques”** - **“Le dragon soulève la ville”** - **“Expulsion de l'auteur”**.

### Commentaire

Michaux quitta la violence des peuples excessifs de *“Voyage en Grande Garabagne”*, et trouva du réconfort, de la douceur, une écriture simple et des récits proches de l'enfance (bien qu'au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture, le ton s'assombrit), grâce à la magie d'un pays qui en porte le nom. On est cette fois pleinement dans l'onirisme, dans le fantastique, comme le titre l'indique. L'impossible est rendu possible sans choquer le regard de l'auteur, de manière naturelle comme chez Lewis Carroll (*“Alice au pays des merveilles”* ou *“De l'autre côté du miroir”*). Michaux tenta de pénétrer le secret de toutes choses. L'invention n'était plus de moeurs, de conditions d'être, mais d'images, de véritables déflagrations (car les textes, qui se succèdent sans aucun ordre, ne sont que de quelques lignes à une page) qui certes désignent l'être. Le procédé employé consistait encore à renverser l'ordre logique des choses (*“J'ai vu l'eau qui se retient de couler. Si l'eau est bien habituée, si c'est votre eau, elle ne se répand pas, quand même la carafe se casserait en quatre morceaux”*) et les significations, pour des fables (celle du *«Berger d'eau»* qui fait sortir de terre les sources en se contentant de siffler - celle du bossu qui parle de chacun d'entre nous avec les soucis qui l'accompagnent - celle des *«vingt-deux plis de la vie humaine»* - celle du lézard, qui lourdement et péniblement avance, ouvrant de son poids le sol car une cinquantaine d'hommes se sont coulés en lui), pour d'ingénieuses traductions du réel, Michaux continuant de mettre au jour d'étonnantes façons de vivre (la *«parthénothérapie»* - la chasse aux lions *«en blessant leur âme collective»*), de métiers extraordinaires (*«le poseur de deuil»*), d'astucieux instruments (*«le pinceau à paver»* - le pinceau et le fusil à bâtir - le *«revolver à carguer»*), d'étranges épreuves (la faculté de marcher simultanément sur les deux rives - la confection d'un *«fagot de serpents»* - la recherche de *«la dent du marbre»*), la brume et l'inintelligibilité des messages (*«On vous a téléphoné. On vient de vous téléphoner (ou dois-je dire télécommuniquer)... Que signifie?... Pourquoi n'avez-vous pas répondu?»*) et des histoires

d'êtres humains qui sont toujours des histoires de fou (où les rôles sont renversés comme les sens) : «*Pourquoi m'avez-vous retiré du comble du bonheur, dit-il à ses sauveurs, alors que j'étais occupé à dévorer un misérable..., car il se croyait toujours lion.*». On y trouve des lambeaux d'initiations : «*Il se forme, disent-ils, en la plupart des gens qui regardent un paysage, une capsule. Cette capsule n'est pas si petite qu'on croit. Cette capsule est le médium entre le paysage et le contemplateur.*». Des constatations sont faites par le «je» : «*En ouvrant un oeuf à la coque j'y trouve une mouche.*». Il prononce des maximes, comme celle-ci qui est présentée comme élément de reportage : «*On n'arrive pas à vivre, soi, mais seulement à vivre la vie, et l'on est tout étonné.*».

Michaux était à la fois observateur, victime des mages («*Un jour on me châtra dans le bain et je sortis de la rivière comme si je n'avais jamais été un homme*») et, en fin de compte, mage exceptionnellement inspiré qui invente plus de mythes que toutes les peuplades de la Terre n'en ont jamais inventé, même si est évidente l'utilisation des documents réunis en «*Ecuador*» et en Asie (voir «*Un barbare en Asie*»).

---

---

### **‘‘Arbres des tropiques’’**

(1941)

#### Poème illustré de dix-neuf dessins

Revenant sur les impressions que lui avait laissées son voyage en Équateur, Michaux entendit saisir l'essence, voire le «caractère» des arbres tropicaux. Par les dessins, il entendait combler l'insuffisance de la langue.

---

---

En mai 1941, André Gide, ayant découvert Michaux, voulut lui consacrer une conférence à Nice. Mais elle fut annulée par la Légion des Combattants. Gide écrivit alors et publia le retentissant «*Découvrons Henri Michaux*» où on lit : «Le malaise [qui se dégage de son oeuvre] vient de la relation qui s'établit involontairement en notre esprit entre l'imaginaire et le réel [...] Il excelle à nous faire sentir intuitivement aussi bien l'étrangeté des choses naturelles que le naturel des choses étranges.» Cela marqua, pour Michaux, le début de la notoriété.

Il publia :

---

---

### **‘‘Fin d'un domaine’’**

(1942)

#### Nouvelle

Sur ce domaine travaillent des nains que le conteur, gentilhomme racé, tyrannise. Mais, à l'extérieur, il y a des nains qui chaque nuit poussent les clôtures, et le domaine rétrécit ; on les combat, mais le nombre des nains défenseurs diminue.

#### Commentaire

Dans ce texte imprégné d'humour, Michaux réécrit «*Mes propriétés*», mais de façon anecdotique et objective : le rêve de 1929 était devenu un exercice logique parfaitement réglé.

---

---

En 1942, la passion entre Michaux et Marie-Louise Ferdière aboutit au divorce de cette dernière. Il publia :

**“Exorcismes”**  
(1943)

Recueil de poèmes

Dans la préface, Michaux fit l'éloge de l'exorcisme : «*L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier.*» C'est, pour lui, la plus noble activité de l'être humain, ou du moins la plus nécessaire. Le rêve est un exorcisme. La pensée et les systèmes sont exorcismes. Le poème le plus remarquable du recueil est le dernier, ‘**Ecce homo**’, poème déclamatoire, ample développement lyrique, longue litanie qui oppose la réalité dérisoire d'une piètre humanité prise dans le conflit mondial, et l'idéal que croyait trouver le poète. Mais Michaux qui, sans être un écrivain engagé, ne pouvait rester insensible au choc de la guerre, sa véhémence étant à son comble, ne se laissait pas aller au désespoir, le texte ayant ainsi une valeur magique de sauvegarde de soi, en tant qu'homme conscient.

“Exorcismes” allait être augmenté en 1946 d’*“Épreuves”* avec lequel il forma alors un ensemble de textes en prose d'inspiration pessimiste.

---

En 1943, pendant une permission, Michaux épousa Marie-Louise.

Dans la revue “Les lettres françaises” de Buenos Aires, il publia sous le pseudonyme de Pâques-Vent :

---

**“Chant dans le labyrinthe”**  
(1943)

Poème en prose

Dans ce long poème constitué de plusieurs chants, la guerre est partout présente, dans la mention des rudes hivers de 1940 et 1941, des désastres, de la famine, etc.. Michaux y considéra comme particulièrement néfaste «*en cette époque*» tout type de regroupement, derrière «*les drapeaux*», derrière «*la tribu*», derrière «*un chef*», et, surtout, derrière des «*idées*». Pourtant, dans les derniers chants, s'adressant à l'humanité, il choisit la résistance, se voyant comme «*l'albatros au large vol [qui], la corde à la patte, attend près du seau d'eau*». Enfin, il chanta la grandeur (notamment révolutionnaire) de la France, sans toutefois nommer le pays.

---

En 1944, Michaux fit paraître une anthologie de ses oeuvres, “**L'espace du dedans**”, qui comprenait :

- “*Qui je fus*”, qui est amputé de deux textes supérieurs à la plupart de ceux qu'il avait retenus ;
- “*Ecuador*”, qui est réduit à trois des nombreux poèmes qui parsèment ce journal ;
- “*Mes propriétés*”, qui est très complet ;
- “*Un certain Plume*”, qui est limité à cinq des quatorze aventures de Plume, mais comprend “*Le drame des constructeurs*” ;
- “*La nuit remue*”, qui est assez complet, mais est amputé d'une étude sur l'éther ;
- “*Voyage en Grande Garabagne*”, qui est réduit à quelques textes ;
- “*Lointain intérieur*” ;
- «*Peintures*» ;
- “*Au pays de la magie*” où le choix, difficile à opérer, tuait le déroulement envoûtant de cette oeuvre discontinuée.

## Commentaire

Ce fut le plus célèbre recueil de Michaux, qui est avec Éluard (*“Le livre ouvert”*) et Char (*“Commune présence”*) un des rares poètes français qui aient composé une anthologie de leurs propres écrits.

Il s'imposait qu'un livre de Michaux portât ce titre. Mais les regroupements étaient hasardeux, et le choix ne fut pas excellent (trop d'importance fut accordée au *“Drame des constructeurs”*). Il avait vraisemblablement éliminé les confidences biographiques littérales, par exemple les allusions directes à ses parents, ou les poèmes qui en répétaient d'autres, mais pas toujours, et les textes trop longs (*“Un barbare en Asie”*). Il se trompa sur les dates, datant *“Mes propriétés”* (1929) de 1930, *“Un certain Plume”* (1930) de 1931 !

L'éditeur annonça que «les ouvrages dont sont extraits les textes choisis ne seront pas réimprimés», mais la plupart le furent ensuite, et même de façon spectaculaire.

---

### ***“Liberté d'action”***

(1945)

#### Recueil de dix-neuf textes

Ce petit livre marqua en quelque sorte la fin de *«la vie entre l'écorce et l'arbre»*, le retour au principe de jubilation. Michaux, qui avait retrouvé sa *«liberté d'action»*, y renoua avec l'esprit d'enfance, avec l'humour noir, qui avait été momentanément exclu des écrits de la guerre, mais réapparut en force avec sa puissance transgressive et son *«habitude libératrice»*. Plus que jamais réfractaire à l'entourage, il déploya à nouveau, contre les larves et les monstres de la mélancolie, les forces vives, cathartiques, du rire et de l'enfance insoumise. Dans *“La cave aux saucissons”*, ne parla-t-il pas de Pétain quand il déclara : *«J'adore malaxer. / Je t'empoigne un maréchal et te le triture si bien qu'il y perd la moitié de ses sens...»* La guerre se confondait avec l'un des multiples épisodes de l'épopée personnelle de Michaux.

---

### ***“Épreuves, exorcismes”***

(1945)

#### Recueil de textes

Il comprenait les poèmes du recueil *“Exorcismes”* auxquels étaient ajoutés ceux d'*“Épreuves”*, dont *“La marche dans le tunnel”*, *“Lazarre, tu dors”* (la guerre est évoquée et décrite par des déflagrations), *“La lettre”* (poème qui répète *“Je vous écris d'un pays lointain”*), *“Alphabet”*.

## Commentaire

Le recueil groupait la production poétique de la période de guerre, et prouvait que Michaux, qu'on aurait pu croire uniquement égocentrique, n'avait pu rester indifférent aux catastrophes qui s'abattaient. Le dénuement du sujet «occupé», l'absurdité des «nouvelles», l'horreur, les naufrages, tout ce qu'il avait prévu et décrit avant la guerre pouvait apparaître comme une vérification, comme la possibilité de passer du «moi» au «soi», de l'imaginaire au réel. Se hissant à la hauteur des circonstances et déterminé par elles, il sortit ici de lui-même, mais non pour l'«ailleurs». Il adopta une voix grave, pour peindre avec vigueur les misères de ce temps, pour en affirmer l'absurdité tragique, pour scander et dénoncer de très haut, notamment dans *“Ecce homo”* et dans *“La marche dans le tunnel”*. Il déclarait vouloir *«tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile»*. Il protestait : *«Je vous écris d'un pays autrefois clair. Je vous écris du pays du manteau et de l'ombre. Nous vivons depuis des années sur la Tour des pavillons en berne. Oh ! Été, été empoisonné ! [...] Nous nous sommes regardés dans le miroir de la mort. Nous nous sommes regardés dans le miroir*

*du sceau insulté, du sang qui coule, de l'élan décapité, dans le miroir charbonneux des avaries. Nous sommes retournés aux sources glauques.»*

Le recueil fut un échec qui tint non pas à l'intérêt porté par le poète à l'humanité en guerre, mais à l'usage qu'il fit des grandes généralités.

---

---

L'après-guerre commença, pour Michaux, par la mort de son frère, à Bruxelles, le 30 mai 1945.

Il publia :

---

---

**"Apparitions"**  
(1946)

Recueil de textes

---

---

**"La séance de sac"**

*«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.»*

Commentaire

Michaux revint à sa fable personnelle, et repassa à l'offensive

---

---

**"Les envies satisfaites"**

Elles le furent aux dépens d'ennemis, où les enfants, les membres de la famille et les militaires de tous grades tiennent la place d'honneur parmi la «*foule idiote*».

---

---

**"La mitrailleuse à gifles"**

Ce fut en fait la main même du poète qui, jeune, exerçait ainsi ses sévices sur les membres de sa famille.

---

---

**"Qu'il repose en révolte"**

C'était l'épithète du poète réfractaire.

---

---

**"L'assaut du sabre ondulant"**

*«Là, je subis l'assaut du sabre ondulant. Difficile de parer les coups. Et avec quelle souplesse, il entre dans les chairs.*

*Il y a aussi la lance qui est portée contre moi, longue, très longue.*

*Elle va s'effilant, sinon, vu sa longueur qui est de plus de huit mètres, il me semble, elle ne pourrait être maniée même par six hommes réunis.*

*Déjà à un mètre de moi, elle est aussi effilée qu'une aiguille pour injection hypodermique et elle va toujours s'effilant, si bien qu'à cinquante centimètres elle est presque invisible. Aussi, quand elle entre dans le corps, tenue comme elle est mais d'autant plus pénétrante, à peine si elle dérange les*

*couches de cellules sagement assemblées des différents tissus. Il faut alors ne pas bouger, absolument ne pas bouger (mais comment faire?) et ne presque plus respirer. Alors elle se dégagera peut-être comme elle est entrée, doucement.*

*Mais malheur à qui aura un sursaut. Un éblouissement de mal vous atteint alors plus profond. Un neurone sans doute, un neurone crache sa souffrance électrique, dont on se souviendra.*

*Oh ! moments ! Que de moments d'alerte dans cette vie...*

*Mais parfois, quand elle est doucement entrée en vous immobile, cependant que dans votre dos des gens remuent inconsidérément, on a parfois l'étrange impression que peut-être en ce moment de répit pour vous, elle est en train de tuer quelqu'un à travers votre corps, je veux dire «au-delà», et l'on attend le cri fatal, mais sans le désirer naturellement. On est dans un embarras déjà suffisant.»*

### Commentaire

On remarque la progression : redoublement (lignes 3-4), chute et installation dans la durée (lignes 15-21) après l'invocation finale. Le jeu des pronoms (du «je» au «vous») fait entrer le lecteur dans cet univers rendu plausible par une logique absurde (lignes 4-6, 6-7).

Un malaise résulte du mélange du ton scientifique (lignes 1-9), de la résignation (lignes 4-5, 11, 13), de l'admiration (lignes 1-2, 8-9), de la litote (ligne 14), de la série de refus, des syncopes (lignes 1, 12, 13). Il n'y a jamais d'emphase.

---

### Commentaire sur l'ensemble

Le recueil fait la description sans complaisance et d'une précision envoûtante d'un certain nombre d'appareils infernaux et de situations pénibles qui tiennent du mauvais rêve. L'agression est tantôt dirigée contre Michaux qui est redevenu Plume (transporté à l'atelier de démolition, il est attendri, attaqué par des poinçons, dépecé, mais «*je ne trouve rien à leur dire. Exactement rien. Sous les coups qui continuent, je m'enfonce dans une paralysie d'adieu*»), tantôt exercée par lui.

Sans que le thème change, sans que l'humour noir se démente, quelques textes adoptent la disposition et le rythme du poème. Mais cet apport est peu considérable : il s'agit encore du retour à l'énumération-incantation de «*Qui je fus*».

---

### **“Ici, Poddema”**

(1946)

### Recueil de deux textes :

“**Poddema-Ama**” (douze pages) et “**Poddema-Nara**” (trente pages)

Le narrateur, qui voyage à Poddema, découvre que, dans la ville de Langalore, les femmes sont «*belles, d'un type magnétisant*», mais que c'est le mur d'une chambre d'hôtel qui attend les étrangers, et que c'est contre sa froideur que leur transport se fond en bonheur.

Il découvre aussi toute une série d'autres villes aux particularités tout aussi étonnantes : «*À Inridi, ils perdent très tôt leurs dents ; si bien qu'ils doivent faire mâcher leurs aliments par des chiens domestiqués à cet effet.*» - «*À Fidouri, ils s'évanouissent facilement*» - «*À Kidori, leur goût est parfaitement pervers*» - «*À Biliouli, ils sont timides*» - «*À Kendori, ils sont extrêmement impressionnables*» - «*À Nianoura, l'espèce humaine y a une première puberté à l'âge de dix ans*» - «*À Narodi, il arrive souvent, sinon toujours, que la femme dans l'acte se mette à cracher le sang, à en rejeter par la bouche, les oreilles, le nez, par tous les orifices naturels et même par les yeux.*» Etc..

Il découvre encore qu'à Poddema on s'emploie à la détection de tout, qu'on impose des souffrances innombrables, qu'on octroie des diplômes de toutes sortes, qu'y règne un État très organisé et progressiste.

Il découvre surtout qu'on s'y livre à la culture d'êtres humains en pots, et que ces êtres larvaires, sensibles ou insensibles, uniquement soucieux de perception physique, éphémères mais multiples, sont travaillés de mille manières (en espalier, sous l'eau, en cave, pour faire des colliers de femmes), car les Poddemaïs sont «*avides de progrès et de toujours plus de science*».

### Commentaire

Ce troisième et dernier voyage imaginaire, Michaux le commença pour exorciser l'enfermement quand, en 1941, il fut assigné à résidence au Lavendou.

Le titre, qui est comme un appel radio de détresse, suggère un grand éloignement, impression renforcée par une étrange et pléthorique toponymie. Ce texte, composé d'une série de cinquante-cinq séquences, est indéterminé car ont disparu les repères ordinaires du récit de voyage.

Surtout, Michaux se livra à une anatomie de sociétés qui, avec leurs castes, leurs enfants élevés en pots, leurs systèmes raffinés de dressage, leur amour de l'esclavage, ne peuvent pas ne pas faire songer aux grands systèmes totalitaires du temps, le nazisme (avec, en particulier, son eugénisme) et le stalinisme, aux grandes purges, aux purifications ethniques, aux génocides. L'écriture prit les masques de la relation ethnographique ou du reportage journalistique pour en pervertir la fonction didactique afin de pouvoir raconter l'inconcevable, révéler l'aliénation naturelle du corps social, un système de dressage et d'esclavage extensible à l'humanité.

---

Michaux qui, dans une préface à l'anthologie d'Henri Parisot, '*Les poètes voyagent*' (1946), avait constaté que, si les «*poètes voyagent [...] l'aventure du voyage ne les possède pas.*», fit des «*voyages de convalescence et d'oubli des maux*» ('*Quelques renseignements [...]*'), comme celui qu'il accomplit en 1947 en Égypte avec sa femme.

Il publia :

---

**"Ailleurs"**  
(1948)

### Anthologie

Michaux groupa trois ouvrages : '*Voyage en Grande Garabagne*' (1936), '*Au pays de la magie*' (1941), '*Ici, Poddema*' (1946), pays qu'il inventa en mêlant ingénieusement la fiction à une réalité légèrement gauchie, avec un luxe de détails géographiques, ethnologiques et linguistiques. C'est ainsi son livre le plus homogène, son seul livre homogène, mais non au détriment de la richesse et de l'invention, peut-être jamais aussi grandes. Lui, qui souvent se répéta, ici se répéta peu. Il s'expliqua en une courte préface : «*Ces pays ne lui ont pas toujours plu excessivement. Il s'y est trouvé plus à l'aise qu'en Europe. [...] Il traduit aussi le monde, à travers ses métamorphoses. [...] Ces paysans sont parfaitement naturels [...] comme le monde des planètes, des atomes, des insectes, naturels surtout comme l'appétit de vivre, de rompre [...] comme la soif de transformer, de refaire, de dépasser, d'ajouter aux millions de possibles.*» Il soulignait les absurdités et les lacunes de notre propre monde, prévenant le lecteur : «*Ces pays [...] On les retrouvera partout bientôt...*».

---

**"Portrait des Meidosems"**  
(1948)

### Recueil de textes comportant treize lithographies de l'auteur

Cette longue suite de courts textes, au début brevissimes, fait penser à un '*Ici, Poddema*' fragmenté (par exemple les enfants au pot sont ici des enfants d'âme). Mais un phénomène nouveau s'était

produit : Michaux, que ses recherches sur le langage avaient amené assez tôt à s'intéresser à la poésie graphique, qui dessinait et peignait de plus en plus, qui confiait au hasard du dessin la fonction d'invention, de sorte que l'écriture jouissait d'une plus grande liberté, d'une plus grande distance au motif, au vu, alla jusqu'à imaginer des graphismes vivants et à créer des êtres mystérieux, filiformes et évanescents, qui naissent de rencontres imprévues de lignes et de formes, qui sont des dessins ou signes, fins et souples : les Meidosems. «*Ces grands singes filamenteux*» sont à la limite de l'existence, au seuil de la vie et, en même temps, au seuil de la disparition, de la mort. Ainsi leurs femelles peuvent, par suite de leur extrême finesse, qui participe de l'inexistence, monter aux arbres, par la sève : «*Le peu de forme fixe qu'elles avaient, fatiguées à mort, elles vont la perdre dans les rameaux, dans les feuilles et les mousses.*» - «*L'élasticité extrême des Meidosems, c'est là la source de leur jouissance. De leurs malheurs aussi.*» Ils sont les esprits animaux et végétatifs de toutes choses, fragiles mais prodigieusement divers, «*vite ici et vite partis*», de la cave au grenier, du ciel à la terre, qui changent constamment d'apparence : «*Il se mue en cascades, en fissures, en feu. C'est Meidosem que de se muer ainsi en moires changeantes.*» - «*Un nuage ici fait un nez, un large nez tout répandu comme l'odeur autour de lui, fait un oeil aussi, qui est comme un paysage...*»

### Commentaire

Pourquoi «*Meidosems*»? On ne peut qu'avancer des interprétations : «meido», c'est milieu, médiate et peut-être aussi moelle (médullaire) ; «sem», c'est indubitablement signe ; mais le mot global fait irrésistiblement penser à «mésoderme». L'aspect mésoderme doit d'autant plus être retenu que la préoccupation embryologique parcourt toute l'oeuvre de Michaux. Les Meidosems, ces tracés fins et déliés, participent du «*génie du signe*» que le «*barbare en Asie*» reconnaissait aux Chinois.

Malgré les passages cruels, «*Portrait des Meidosems*» fait apparaître un Michaux libéré. Les matières (biologiques) qu'il se sent charrier, et qu'il sait constitutives du monde, du monde grossier et qui nous submerge, ont ici une délicatesse heureuse.

On remarque la récurrence du thème de l'ascension-descension qui est traité plus que dans nul autre recueil. Deux exemples sont significatifs : «*Quel paysage meidosem est sans échelles. De toutes parts, jusqu'au bout de l'horizon, échelles, échelles... et de toutes parts têtes de Meidosems qui y sont montés. Satisfaites, vexées, ardentes, inquiètes, avides, braves, graves, mécontentes. Les Meidosems d'en bas qui circulent entre les échelles travaillent, entretiennent famille, paient, paient à des encaisseurs de toute tenue qui arrivent constamment. On dit d'eux qu'ils ne subissent pas l'appel de l'échelle.*» - «*Les tiges montantes où ils prennent place conduisent à une terrasse ouverte. Il y a beaucoup de tiges montantes. Elles ne font pas de bruit. Il y a beaucoup de terrasses. Mais ce ne sont jamais que des terrasses et il faut tôt ou tard redescendre à cause des choses dont on a besoin. Ensuite, vite, remonter. Les plus nombreux efforts passent à trouver les tiges qui montent.*»

---

En 1948, Michaux prit à Paris un appartement, où il s'installa avec Marie-Louise. Mais, un jour de grand froid, alors qu'elle se peignait devant la glace, elle vit sa chemise de nuit en nylon prendre feu au contact d'un petit radiateur parabolique à gaz. Très gravement brûlée, souffrant atrocement, elle fut hospitalisée. Au bout d'un mois, on la crut guérie ; mais, un jour, s'adressant à une infirmière, elle fit un mouvement qui amena à son coeur un caillot de sang, et provoqua une embolie pulmonaire, accident d'autant plus fatal qu'elle était tuberculeuse. Il lança ce cri déchirant : «*Dis, est-ce qu'on ne se rencontrera vraiment plus jamais?*» Il calma son anxiété avec l'éther et de fortes doses de laudanum. Il resta sans force dans son lit, lové dans son angoisse blanche, le coeur à l'horizontale, accablé de fulgurantes douleurs ophtalmiques.

Ces événements et cette perte, il les dit dans :

---

## **‘Nous deux encore’**

(1948)

### Poème

Il est constitué de deux parties, qui sont les réunions de courts paragraphes, en prose à l'exception du premier texte, plus long, de la deuxième partie.

La première partie, qui a la valeur d'une ouverture, commente l'événement tragique, lequel se présente comme inaltérable et absurde. L'effort pour le comprendre ne vise qu'à dissimuler l'évidence, à laquelle il faudra bien se rendre. Le monde souterrain que Michaux s'était depuis toujours attaché à saisir avait surgi dans le réel. «*Air du feu, tu n'as pas su jouer. Tu as jeté sur ma maison une toile noire. Qu'est-ce que cet opaque partout?*» sont les premiers mots du poème où, avec une conscience suraiguë du déroulement de la tragédie, les faits et les attitudes sont indiqués avec une extrême précision : «*Dans l'instant la coupe lui a été arrachée. Ses mains n'ont plus rien tenu. Elle a vu qu'on la serrait dans un coin. Elle s'est arrêtée là-dessus comme sur un énorme sujet de méditation à résoudre avant tout.*» Mais ces termes, anecdotiques, arbitraires, triviaux, sont porteurs d'une charge immense, qui les engloutit ; ainsi Lou ne fait pas que se peigner devant la glace : «*Elle s'élançait quoique immobile vers le serpent de feu qui allait la consumer.*» Puis Michaux capte cette finalité pour donner à l'arbitraire un sens et l'altitude d'un chant : «*Son corps comme un parc abandonné*» - «*lentement dans la grange son blé brûle*» - Lou a «*disparu du film de cette terre*». Dans la deuxième partie, la perte est là : il ne s'agit plus de flamme ou de lit d'hôpital, mais de la totalité de Lou. Maintenant, seule la parole peut la faire exister, parole non pas sur elle, mais à elle, parole pour la feindre au bout de la parole : «*Lou ! Lou ! Lou, dans le rétroviseur d'un bref instant / Lou ne me vois-tu pas?*» C'est devant elle que Michaux évalue sa perte. Il lui parle du salut qu'il attendait de leur amour : «*Je ne connaissais pas ma vie. Ma vie passait à travers toi. Ça devenait simple cette grande affaire compliquée*» - «*Lou, je parle une langue morte, maintenant que je ne te parle plus.*» Un moment tenté par la reconstitution, il ne voit que le lit d'hôpital, l'«*horrible indécence du corps traité comme une barricade ou comme un égout par des étrangers affairés*». Il se demande s'il faut investir la mort : «*Qui sait si en ce moment même tu n'attends pas anxieuse que je comprenne enfin, et que je vienne, loin de la vie où tu n'es plus, me joindre à toi, pauvrement, pauvrement certes, sans moyens mais nous deux encore, nous deux...*» Ce sont les derniers mots à Lou.

### Commentaire

‘Nous deux encore’ est un des plus bouleversants poèmes sur la disparition d'un être aimé. Michaux ne parla plus jamais de Lou, si l'on excepte quelques allusions à sa perte, extrêmement voilées, extrêmement rapides, dans ‘*La vie dans les plis*’ et dans un des ‘*Passages*’. Et sa pudeur l'empêcha de mettre dans le commerce ce texte d'un pur lyrisme ; seuls quelques privilégiés possèdent cette plaquette au tirage limité qu'il n'intégra jamais à un quelconque recueil. Il indiqua qu'après la mort de sa femme, «*il écrit de moins en moins, il peint davantage*».

---

## **‘Poésie pour pouvoir’**

(1949)

### Recueil de trois poèmes

Ce sont ‘*Je rame*’, ‘*À travers mers et déserts*’ et ‘*Agir, je viens*’. Dans les deux premiers, Michaux lança, contre deux personnes réelles, «*deux attaques qu'on a appelés poèmes, deux poèmes appuyés*», une poésie incantatoire de l'implacable, de la dureté la plus violente, de la cruauté la plus noire, qui fut pour lui un moyen de se donner des forces, des «*pouvoirs*», pour se libérer, se

modifier, se soulager, se contrôler, exorciser ce que son «vécu» pouvait avoir d'écrasant. Dans le troisième, au contraire, il s'adressait à une personne qui lui était chère.

---

**“La vie dans les plis”**  
(1949)

Recueil de dix-neuf textes

Michaux y reprit “Liberté d'action” (1945), “Apparitions” (1946), “Portrait des Meidosems” (1948), et y ajouta “Lieux inexprimables” et “Vieillesse de Pollagoras”.

“**Lieux inexprimables**” est un texte réaliste mais où la métaphore joue un grand rôle. Michaux ne nous présente pas, comme à son habitude, un monde surréel qui double le nôtre et exprime son auteur, mais des lieux réels, aux phénomènes naturels, dont des images restituent les caractères : ainsi une pluie réelle d'orage réel se présente comme une pluie de billes sur du marbre. Ces lieux, généralement des parcs, font penser à ceux que peignait Chirico. Déserts (libres d'humains, ou tout au moins dénués de rapports, agressifs, entre Michaux et les êtres sociaux, et exprimant l'exil et la perte), ils se dessinent devant nous en des tracés verbaux qui ont finesse et douleur «meidosémiques». Hélas, l'image se constitue parfois en un carcan, et l'auteur, quand il voulut trop développer le propos, lui fit perdre de son efficacité choc. De même, d'autres fois, il cultiva le dénué de sens sans hauteur, sans tragique, ne nous transmettant que son effort : «*Le problème de l'oignon qui traverse la savane dans un crépitement hébété, qu'est-ce qu'il dit? Oignon, voilà ce qu'il dit. Oignon.*» Et cette réponse, Michaux l'assèna jusqu'à la fin du texte. D'autre part, la rhétorique à laquelle “Face aux verrous” allait ouvrir grandes ses portes perçait déjà ; Michaux expliquait et nommait, préférait idées et appels à la mise en pratique des thèmes profonds : «*Oh ! Qui donnera un signe? Un vrai, qui aide? Un signe à la hauteur du trouble?*»

“**Vieillesse de Pollagoras**” (nom qui fait penser à Protagoras, célèbre sophiste) est un texte très court, où Michaux usa d'un procédé, déjà ancien, dont le “Je vous écris d'un pays lointain” de “Plume” avait été le prototype et la matrice. Il se faisait doubler par un étranger, un vieillard, et captait les paroles qu'il lui soufflait. Ces paroles, nobles, générales, n'apportent rien à l'oeuvre, bien que soit fort émouvant le très beau passage où se lit en filigrane une catastrophe personnelle, l'événement d'une souffrance datée, la mort de la femme de Michaux : «*Le démantèlement commença avec la mort de quelqu'un avec qui je vivais. Ce quelqu'un était femme, c'est-à-dire propre à s'insinuer dans tous les couloirs de l'âme.*»

Commentaire

Ces dix-neuf textes, écrits entre 1945 et 1948, jouissent du même équilibre que “Plume”, de la même grâce créatrice que “Voyage en Grande Garabagne”. Ils confirmaient les pouvoirs de l'imagination en donnant libre cours à des formes agressives de «liberté d'action».

La composition du livre offre une grande clarté. Et une grande rigueur se manifeste dans l'écriture des moindres phrases. Les thèmes n'étaient pas nouveaux, mais, revigorés, ils semblaient neufs.

---

**“Tranches de savoir”**  
(1950)

Recueil de cent cinquante aphorismes

Exemples

- «*Si toutes les vaches fonçaient sur les camions, il y aurait un recul des camionneurs, des ouvriers des abattoirs, et pendant quelque temps, des mangeurs de viande. Mais qu'elle ne s'y trompe pas, l'humanité n'est pas prête à lâcher le bifteck et le lait de ses enfants pour un simple affaire d'humeur.*»
- «*Les éternelles croisades manquées : l'armée des chevaliers rencontra dans les plaines la troupe des ravageuses de genoux, et le grand élan succomba au ras des rhizomes.*»
- «*Ce n'est pas un tic de girafe que de regarder à chaque instant à ses pieds.*»
- «*Celui-là avec sa vertu, il branle ses vices.*»
- «*Pauvreté sans dette, ce serait trop de solitude, dit le pauvre en sa sagesse.*»
- «*Le désert n'ayant pas donné de concurrence au sable, grande est la paix du désert.*»
- «*L'enseignement de l'araignée n'est pas pour la mouche.*»
- «*Le phallus en ce siècle devient doctrinaire.*»
- «*Quand les autos penseront, les Rolls Royce seront plus angoissées que les taxis.*»
- «*Qui a rejeté son démon nous importune avec ses anges.*»
- «*Qui chante en groupe mettra quand on le lui demandera son frère en prison.*»
- «*L'épouvante aussitôt tutoie. Plus de risque d'éloquence.*»
- «*“Que donnerait une distillation du monde?” demandait, émerveillé, un homme, ivre pour la première fois.*»
- «*La phrase dans les villes est interminable. Mais elle fascine et les campagnes sont désertées des laboureurs autrefois courageux qui maintenant veulent se rendre compte par eux-mêmes du texte admirablement retors, dont le monde parle, si malaisé à suivre, le plus souvent impossible.*»
- «*L'univers : une grande affaire superficielle et compliquée.*»

Commentaire

Ces aphorismes parodient et répudient un savoir qui n'est là que «*pour renseignements*», débité en «*tranches*» et bouclé sous les «*verrous*». Ils sont plutôt des croche-pieds à la pensée, des farces et attrapes destinées à nous laisser l'âme entre deux chaises. L'affirmation ni la certitude ne sont le genre de Michaux, qui est bien plutôt une perplexité narquoise, une réserve interrogative, un étonnement prudent et toujours nuancé d'humour, cette forme évasive de la modestie. Ces aphorismes donnent en bref et dans le désordre tout Michaux : l'homme et l'oeuvre. Le saugrenu et le profond, le gratuit (volontairement) et le nécessaire, l'imagé et le sage, la vision et la blague voisinent, comme le percutant, l'exaltant et le facile. Le thème principal, c'est-à-dire celui le plus souvent traité, celui qui dirige tous les autres, est à peu près le suivant : nous sommes réduits à ce que nous sommes, à notre être, à notre signification, et cela qu'on soit bactérie ou jeune fille, et plus particulièrement à notre rôle de compléteur ou de complété (savon et crasse, toit et cave, mâle et femelle, l'Un et l'Autre). C'est là un affrontement sans solution ; chacun réfléchit l'autre de façon aveugle, donc tragique, l'esprit lui-même ne pouvant se saisir («*L'estomac ne se digère pas*», déclara un jour Michaux). La seule médiation : dire «*la bactérie et la jeune fille*» (c'est l'art), faire comme si on avait pu ne jamais exister, comme si on était à la limite de l'existence, au commencement de la fin, déjà vécue (encore l'art).

---

---

"Passages"  
(1950)

Recueil de proses

Il groupe des textes fort divers qui n'avaient pas encore trouvé place dans un des ouvrages publiés. Les uns sont des textes «privés», qui éclairent la vie et le caractère de l'auteur, et diffèrent des écrits habituels par leur distance au sujet, par leur aspect «écrit» et non «créé». Dans les autres, "**En pensant au phénomène de la peinture**", "**Dessiner l'écoulement du temps**", "**Jouer avec les sons**", Michaux montra admirablement le mécanisme de l'activité immédiate qu'était pour lui le dessin, exprima ses conceptions artistiques, indiqua que dessiner et peindre, pour lui, participa du même souci qu'écrire : *«J'écris et je peins pour me parcourir»*, que ce fut une approche tâtonnante de l'être, qu'elle partit du même refus de toute imitation, du même projet de donner forme à l'informe. Il parla en particulier du peintre-poète Paul Klee (*«Pour entrer dans ses tableaux et d'emblée [...] il suffit d'être l'élu, d'avoir gardé soi-même la conscience de vivre dans un monde d'énigmes, auquel c'est en énigmes aussi qu'il convient le mieux de répondre.»*) L'oeuvre de Klee, insolite, ludique, est pour lui *«tracé de la poésie rendant le plus lourd léger»*.

Mais les deux séries sont mêlées, et certains textes participent des deux genres.

Commentaire

Rien de vraiment surprenant dans les textes «privés» qui comptent pourtant parmi les meilleurs de Michaux. Mêmes désirs qu'ailleurs : couler en pensée un torpilleur, oublier ses semblables, échapper aux lois biologiques et physiques, soit en les enrichissant de nouvelles connaissances, qui peuvent les contredire, soit en les utilisant pour mieux faire, pour s'évader (par exemple vers d'autres planètes). Il continuait de rêver d'action et de changement, expliquant que son insuffisance cardiaque le contraignait à agir en chambre, etc., mais il ne résolvait rien : ici il n'était pas mage. Et, contradictoirement, c'est ce qui rend précieux ces développements, dont le caractère plus lâche, c'est-à-dire moins poétique, plus théorique, plus évident (mais le don de la parole demeure vivace), nous permet de saisir mieux que jamais ce qu'on peut nommer vulgairement le rapport de l'homme-Michaux et de son «problème» ou, de façon affectée, celui du «Je» et du «Moi». Il désirait soit s'évader, soit disparaître, et aussi réapparaître : il voulait sans cesse revenir avant (avant quel souvenir d'enfance?) et singulièrement avant la naissance ; mais il n'avait pas vraiment peur de la mort (écoutant au cardiographe-haut-parleur le bruit de son faible coeur, il éprouvait de la gêne plutôt que de l'angoisse) et il n'avait pas non plus ce que Freud nomma l'«instinct de mort». Il déclara aimer les *«visages de jeunes filles»*, miroirs de la civilisation, *«étouffe de la race»*, manifestation et rappel de la jeunesse, de la vivacité, de la beauté ; en particulier, les visages des jeunes filles chinoises *«où la Chine a toujours quinze ans..., visage fragile.... musical, qu'une lampe intérieurement compose plus que les traits»*. 'Les enfants', c'est-à-dire les jeunes garçons, témoignent eux aussi de l'éternité ; leur savoir est universel, ils sont toutes les sortes d'hommes de toutes les époques : *«Louis XIII, à huit ans, fait un dessin semblable à celui d'un cannibale néo-calédonien ; il a l'âge de l'humanité. il a au moins deux cent cinquante mille ans. Quelques années après il les a perdus.»* Les adultes, eux, se coupent même du regard de ce Vrai universel (*«Retrouverions-nous son temps, on resterait séparé de l'enfant par les dix mille virginités perdues»*), et leur aliénation les rend barbares à l'égard des enfants (*«Ils les voudraient plutôt croupissant et pourrissant dans le fumier»*). Il faut voir ici l'expression de la rancoeur de Michaux contre ses parents, rancoeur qui était devenue de la haine, les agressions dont il avait été victime de leur part s'étant renversées en un *«grand combat»* qu'il mena contre son père : *«Ma colère, je la sentais alors comme une matière, comme un fluide résistant, comme une arme [...]. L'homme que je croyais tant détester avait tendance à devenir flou.»* Pratiquant l'exorcisme, il se représentait le pire afin de s'habituer au mal, comme les enfants dans leurs jeux reproduisent, de façon à les dominer, les situations traumatisantes. S'il avait mal à une dent, il s'imaginait qu'un appareil géant s'attaquait à tout son encéphale... et il partait à la conquête de l'appareil ; ou bien, dans la sécurité de sa chambre, il se donnait cet appareil pour *«écraser l'infâme»*.

Il se prospectait, se parcourait, agissait «*sur sa machine à penser*», se donnait des forces, des «*pouvoirs*», créait des pays imaginaires, ici définis comme «*des sortes d'États-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité*».

Ainsi le «privé» débouchait sur la création, Michaux, dans des textes réflexifs ou franchement primesautiers qui ne tiennent jamais du traité ni du système, s'interrogeant sur ce qui unifiait la diversité de sa pratique créatrice. Il recourut à des termes spatiaux pour signifier le trajet jamais achevé où, se fiant au mouvement pour mieux fuir l'acquis d'un résultat, il réalisait la fusion d'un faire et d'un vivre : «*J'écris pour me parcourir. Peindre composer écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie., je fais surtout de l'occupation progressive*». Il évoqua, définît, commenta et vanta toutes les créations possibles, jusqu'à la création olfactive : «*Qu'on me donne un appareil à émettre des odeurs et vous verrez si je reste passif.*» Il s'affirmait contre : contre le classicisme (contre Racine, Bossuet, Versailles, l'alexandrin), contre le nombre d'or, contre Rome, contre Chopin (malédiction assez faibles, voire irritantes), contre les mots («*mots prose comme le chacal*» - «*Un poème aurait vendu la mèche*», dit-il pour vanter la musique). En effet, amant de la spontanéité, de la représentation et de l'activité immédiates, il exprima ici sa gêne devant le langage, et nous le sentons devant deux voies : d'une part, la création vive et brutale (dessiner, peindre, jouer du piano) ; d'autre part, la parole, réfléchi, un peu distante, sur ces expériences. Bien avant 1955, il eut des accents «mescaliniens» pour saluer le surgissement créateur qu'il connaissait en dessinant et en peignant, cet émerveillement étant toujours décrit avec une fougue extraordinairement tonique. Il se libéra de même et trouva le bonheur en improvisant au piano : il «se vautre» dans la nappe sonore. qui était «*plancton*» (on pense à sa vocation embryologique, si apparente dans «*La vie dans les plis*»), il fit de la musique «*pour approcher le problème d'être*» ; devant cet instrument, qui «*rassure contre les bruits mon bruit*», il «*perd toute honte*» ; il se réjouit : «*Mon navire-silence avance seul dans la nuit*». Puis, du piano, il passa au tam-tam, qui correspondait à l'énumération-incantation de «*Qui je fus*», seul recours quand quelque chose est là et qu'on ne sait pas quoi dire. C'est bien en la primitivité de la musique, et par suite en la musique primitive ou extrême-orientale, qu'il vit son salut ; la musique est contre la prose, la musique se moque de la musique, de Bach et de Beethoven, qu'il vomit.

Cette liquidation de notre civilisation à laquelle il se livra s'accompagna de sa propre liquidation, celle de ses «moi» anciens qui masquaient le «moi» primitif, lequel n'avait jamais existé, était repoussé dans les limbes ; de même, l'activité libre et surprenante (du fait de sa nouveauté) perdait son intérêt, et il fallait une nouvelle excitation, pour se perdre ainsi et ainsi se trouver. Cercle vicieux et possibilité de cheminer, cette condition de soi-même, Michaux l'exposa dans ce livre où passages admirables et passages à la diable alternent, comme déclarations négatives et mises en pratique positives, exaltantes.

---

### ***'Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki'***

(1950)

Le peintre chinois, qui était un ami de Michaux, s'était inventé un monde plastique, qui touche à l'abstraction atmosphérique, en alternant peinture à l'huile, techniques de la gravure, calligraphie et peinture à l'encre de Chine.

---

### ***"Mouvements"***

(1951)

#### Recueil de poèmes accompagnés de soixante-quatre dessins

Michaux écrivit ce texte «*sur des signes représentant des mouvements*». De façon significative, il retourna aux poèmes énumération-incantation, aux déferlements automatiques, mais concis, nécessaires. On y voit successivement : l'homme (lui-même étant cet «*arraché de partout [...] jamais plus rattaché*») attaché trente fois à un accident («*homme arc-bouté / homme au bond / homme*

dévalant...»), les accidents se succédant ou s'opposant ; l'âme («*âme du lasso / de l'algue / du cric, du grappin...*»), éprouvant une «*envie cinématique*» : «*Abstraction de toute lourdeur / de toute longueur / de toute géométrie / de toute architecture / abstraction faite, VITESSE !*») ; les mouvements («*des gestes de dépassement*») ; des taches ; des gestes ; des signes, «*signes surtout pour retirer son être du piège de la langue des autres, faite pour gagner contre vous, comme une roulette bien réglée*». chercha Dans la postface, il se définit comme «*tournant le dos au verbal*». Le recueil allait être réédité en 1974, 1979 et 1984.

---

**'Nouvelles de l'étranger'**  
(1952)

Recueil de textes

Michaux y évoqua d'autres pays imaginaires.

---

**"Face aux verrous"**  
(1954)

Recueil

Michaux y regroupa pour moitié des textes déjà parus : '*L'espace aux ombres*', '*Fin d'un domaine*', '*Tranches de savoir*', '*Passages*', '*Lecture...*', '*Mouvements*', '*Nouvelles de l'étranger*'. Il y ajouta : '**Personnel**' (dont l'onirisme est très proche de celui de '*Plume*', et où on retrouve les «*Difficultés*»), '**Faits divers**', '**Quelques jours de ma vie chez les insectes**' (où on retrouve le parasite amoureux d'*Ecuador*' qui est devenu une chenille : «*Assouvi comme de ma vie je ne l'avais été, je m'éveillai, il me sembla que jamais plus je n'oserais lever les yeux sur qui que ce soit*», et où les agresseurs de la substance nerveuse continuent de se manifester : «*Chaque nuit par condamnation, une petite charrue laboure en ma moelle un petit sillon*»).

---

En 1954, Michaux fut naturalisé français.

Cette année-là, il donna une préface admirable, '*Aventures de lignes*', à un livre sur Paul Klee qui depuis trente ans l'occupait, qui était pour lui le plus «*frais*» et le plus savant des peintres modernes. «*Grâce aux mouvantes et menues modulations de ses couleurs, qui ne semblaient pas non plus posées mais exhalées au bon endroit, ou naturellement enracinées comme mousses ou moisissures rares, ses "natures tranquilles", aux tons fins des vieilles choses paraissaient mûries, avoir de l'âge et une lente vie organique, être venues au monde par graduelles émanations.*» Il disait de l'art du peintre, avec lequel il avait d'incontestables affinités, qu'il nous communique le sentiment d'avoir «*l'âme même d'une chrysalide*».

---

En 1956, Michaux exposa, à la galerie La Hune à Paris, des dessins, aquarelles et gouaches qui rendaient directement ses états psychiques. Ces combats de taches qui, pour les meilleurs d'entre eux, n'ont rien à envier aux aquarelles d'un Pollock, furent aussi étranges, pour le grand public, que ses poèmes.

La même année, alors qu'il avait soixante-sept ans, qu'il n'avait auparavant consommé aucune drogue mis à part de l'éther, mais qu'il était toujours animé d'une intime et exigeante connaissance de l'esprit, de l'«*immense inexploré*» qu'est le fonctionnement de la pensée, qu'il voulait élargir sa conscience, ce qu'il nommait discrètement sa «*curiosité*» étant l'appétit qu'il avait d'un «*sentiment inconnu de l'unité des choses*», qui subit peut-être aussi l'attrait ambigu de la folie et le désir de fuir le monde extérieur, de rompre avec le temps et avec l'espace, de découvrir les rapports entre la

création et l'hallucination, fit, par un usage scientifique et parcimonieux, sous contrôle médical, sa première expérience de cette drogue qu'est la mescaline, alcaloïde extrait du peyotl et qui produit des troubles hallucinatoires. Il maîtrisa ses expériences ; calcula précisément les doses ingérées, prenant soin d'éviter l'accoutumance, de ne pas devenir l'une de ces «*vieilles maquerelles de la drogue*», semblables aux «*grues qui ne savent plus rien de l'amour*» ('*La nuit remue*') ; nota ou dessina ses impressions pendant ces séances. Poursuivant ses expériences plusieurs années durant, il allait ajouter à la mescaline divers autres hallucinogènes (LSD, chanvre, gardéna, Nicobion). Il tira de ces expériences plusieurs livres et des œuvres picturales :

---

**“Misérable miracle.**

***La mescaline, avec quarante-huit dessins et documents manuscrits de l'auteur”***

(1956)

Essai

Après avoir indiqué la formule développée de la mescaline, Michaux prend de la drogue, assiste, dévoré de curiosité, au déroulement de sa propre action, et devient, sur des « *carnets de la drogue*», feuillets sur lesquels il griffonne ses notes, qui témoignent, comme en direct, du foisonnement de l'écriture, un enregistreur extrêmement sensible de ce qui s'inscrit sur son « *cirque rétinien*». Dans un texte fragmentaire, coupé de points de suspension, où se dit la difficulté d'exprimer l'inexprimable, il s'évertue à rendre les visions et les couleurs agressives, oppressantes, dont la mescaline submerge son système nerveux. Au début, c'est l'orage, « *le multiple et le chevauchant sont à l'œuvre*» - « *Elle démolissait quelques-uns de mes bons barrages, ceux qui me font être moi et pas un autre dans mes autres possibles "moi".*» - « *Cent Empire State Building, toutes fenêtres éclairées, la nuit, ne combleraient pas d'autant de taches de couleurs distinctes l'écran inouï de ma vision*». Une dose trop forte déclenche une succession incoercible de phénomènes terrifiants : « *Essentielle. votre prison est devenue invulnérable. Vous ne pouvez plus en sortir.*» C'est d'abord un surgissement continu d'« *Himalayas*». Puis « *la machine à himalayer*» s'arrête, et c'est le surgissement du blanc : « *Blanc électrique, atroce, implacable, assassin. Blanc à rafales de blanc. Dieu du "blanc". Non pas un dieu, un singe hurleur (Pourvu que mes cellules ne pètent pas).*» Puis c'est le supplice d'un homme qui se sent devenir une ligne par laquelle tout doit passer, « *métaphysique saisie par la mécanique*» : « *Terrible, au-delà du terrible ! Cependant, je n'éprouvais pas de terreur. Le combattant au feu a autre chose à faire. Je luttais sans arrêt. Je ne pouvais me permettre la terreur. Je n'avais pas assez de répit pour cela.*»

Enfin, Michaux tire des conclusions : « *Toutes les drogues sont des modificatrices - habituellement accélératrices - de la vitesse mentale (images, pensées, impulsions). La santé de l'esprit consisterait au contraire à rester maître de sa vitesse, de leur vitesse [...] De tous les animaux, l'homme apparemment est celui qui tient sous contrôle le plus grand ensemble de barrages et de passages libres... Mammifère à freins.*» Il demande : « *Quoi de surnaturel là-dedans? [...] On se sentait plutôt pris et prisonnier dans un atelier du cerveau*». Et encore, faussement naïf : « *Le démon? (Pourquoi jamais l'ange? N'y a-t-il pas de drogue pour l'ange? Il ne semble pas.)*» Il pense que ces «*épreuves*» où il s'est engagé et exposé sont traversées par d'autres, « *des centaines de ceux-là auxquels on donne le nom de schizophrènes, des milliers auxquels on n'a pas encore donné de nom*», lui-même s'étant livré à une «*schizophrénie expérimentale*».

Commentaire

Ce qu'offre ce livre, auquel Michaux donna un titre dévalorisant, ce ne sont plus les promesses du plaisir de la fiction, de l'émotion poétique (celle que lui avait donnée l'éther dont il dit que les phrases écrites sous son effet ressemblent à des «*oiseaux en plein drame auxquels des ciseaux invisibles coupaient les ailes au vol*»), mais celles de l'explication, de l'élucidation : intitulés de chapitres, questions posées, tout éveille l'attente d'investigations objectives, d'exposés rigoureux : '*Comment*

agissent les drogues?" - "Les effets de la mescaline" - "Aliénations expérimentales". Il rend les effets de l'«*inharmonieuse mescaline*», «*par les mots, les signes, les dessins*», car le texte est assorti de dessins abstraits, expression picturale de la drogue. Mais, si on pouvait croire que la mescaline excite l'imagination, il nous révèle qu'«*elle châtre l'image*», qu'elle la dépouille de la «*bonne fourrure de la sensation*», qu'elle est l'ennemie de la méditation et surtout du mystère, car «*une cavalcade ne porte pas à la méditation*». Avec la mescaline, il s'agit moins de «*construction*» que de «*parcours*».

Le texte, rédigé directement durant les expériences, fut réécrit, en raison de l'«*incroyable désordre*» du manuscrit original, de l'ambiguïté qui est au centre de l'expérience de la mescaline. Ainsi, Michaux parle de ce délirant feu d'artifice avec sa sobriété habituelle, décrit ses visions à coups de petites observations, recettes d'une cuisine intérieure très savante, rendue précisément et volontairement en termes de cuisine. Mais, loin de se conformer à l'objectivité sèche d'un exposé scientifique, et tout en évitant les pièges de l'autobiographie complaisante, l'écriture poétique de la «*clairvoyance*» se déploie «*nerveusement et non constructivement*», trouée de silences, secouée de saccades, attentive à l'urgence vitale d'un sujet qui, entre la misère et le «*miracle*» de cet infini qui l'aspire, tente de se situer. Parvenu à une expérience limite où il vacilla, Michaux ne manqua pas de recourir à quelque formule familière ou cocasse pour signifier qu'il était encore lui-même au milieu de ces «*rafales intérieures*», qu'il ne s'identifierait jamais à aucun des instants de sa quête. Il soumit les débordements de l'extase aux sarcasmes de l'ironie.

Prise de conscience exhaustive de soi mais volonté de ne pas être dupe : c'est à partir de cette passion de «*saisir*» qu'il faut comprendre le défi lancé par Michaux aux emballements de l'époque, sa dénonciation des prétendus paradis artificiels, qui allait être suivie de son insurrection contre les rêves («*Façons d'endormi, façons d'éveillé*», 1969).

Avec «*Misérable miracle*», il obtint la consécration définitive.

---

---

### **“L'infini turbulent”**

(1957)

#### Essai illustré de dessins

C'est un autre livre sur la mescaline qui donne la description, heure par heure, de huit expériences où la drogue fut prise à des temps différents, à des doses différentes, dans des conditions et des cadres différents, d'où autant de parcours dissemblables et uniques. Ces compte rendus sont assortis de commentaires marginaux, explications d'explications, et de dessins.

Michaux note d'abord que la mescaline exacerbe sa sensibilité. Il s'aperçoit que «*l'attention et la décontraction*» sont «*plus importantes que les quantités absorbées*». Il a une expérience pleine de visions et de rafales, traversée de crises de soif. Comme il force la dose, sa résistance étant affaiblie, il subit un va-et-vient délirant dans un monde «*envahi de superlatifs*» ; il fait face à «*l'infini turbulent*», état souverain, illumination, dont il reconnaît loyalement la possibilité ; d'un coup, c'est la révélation et, pour un instant, il s'abandonne au lyrisme : «*L'incroyable, le désiré désespérément depuis l'enfance, l'exclu apparemment que je pensais que moi je ne verrais jamais, l'inouï, l'inaccessible, le trop beau, le sublime interdit à moi, est arrivé. J'AI VU LES MILLIERS DE DIEUX. J'ai reçu le cadeau émerveillant. À moi sans foi (sans savoir la foi que je pouvais avoir peut-être), ils sont apparus. Ils étaient là, présents, plus présents que n'importe quoi que j'ai jamais regardé. Et c'était impossible et je le savais et pourtant. Pourtant ils étaient là rangés par centaines les uns après les autres [...] Mon horizontale était maintenant une verticale. J'existais en hauteur. Je n'avais pas vécu en vain... Je me donnais autant que je voyais. Dans ce don était ma joie [...] L'extase, c'est coopérer à la divine création du monde.*»

Cependant, le double ricaneur qui ne dormait guère en lui montre le bout de l'oreille : «*Sans doute ma fièvre m'avait, sans que je le sache, disposé à ne pas regimber, à accepter l'illumination.*» Lors de l'avant-dernière expérience, c'est l'affolement, puis tout devient subitement réalisable : «*Patrie de la foi. Le danger de la mescaline est la foi, la foi insensée, immédiate, totale qu'elle donne... Qu'est-ce*

qui après l'expérience de la mescaline paraît plus naturel que la foi. La folie est un département de la foi.» Pour l'ultime ingestion, c'est la vie escamotée, «*indescriptibles passages de riens*».

Après ces récits de tentatives, Michaux se livre à quelques réflexions sur les «*domaines mescaliniens et voisins*» : «*La mescaline institue en vous un nouveau tempo, mais un seul. Très rapide - trop rapide... Le LSD 25 a deux tempos - le mescaliniens et un tempo très, très lent - l'un et l'autre anormaux, psychotiques. Le chanvre ne renverse pas de façon spectaculaire et brutale comme la mescaline, il agit traîtreusement, selon son style propre qui a quelque chose de factice et de mystificateur.*»

En ce qui concerne la mescaline, il remarque que «*jamais on n'est plus sûr de la réalité que lorsqu'elle est illusion*», la réalité s'insérant dans un contexte ambigu, tandis que l'illusion implique une adhésion entière. Il est l'objet de trances mystiques dont il parle avec un respect chez lui inhabituel : «*Depuis toujours révolté par les portes interdites, et les "réservés aux initiés", là pourtant j'ai su de moi-même qu'il ne faut pas, et surtout pourquoi il ne faut pas, parler davantage. L'arme surhumaine aux multiples tranchants ne peut être livrée.*» Il fait l'hypothèse que le style du «*Rig Véda*» pourrait avoir été fort influencé par une drogue parente de la mescaline qu'utilisaient les prêtres hindous.

Le chanvre au contraire «*ne renverse pas de façon spectaculaire et brutale comme la mescaline, il agit traîtreusement, selon son style propre qui a quelque chose de factice et de mystificateur.*»

Le L.S.D. 25 dissout les fonctions de la volonté et de l'attention, parallèlement à des visions «*rapidissimes*».

La drogue lui fit prendre conscience de «*la parfaitement noble et magnifique et exorbitante démesure qui est la vraie mesure et capacité de l'homme, de l'homme insoupçonné*». Il revient sur la notion du démoniaque : «*La drogue comme la folie, comme la contemplation mystique, est excellente pour faire surgir le démon.*» Lequel démon témoigne de la dualité humaine. Michaux distingue en effet trois «*moi*», un «*moi correct*», un «*moi pervers*», et des «*moi*» en puissance qui sont des «*moi éphémères*». Il constate «*l'insondable dualité*» de l'être humain, et pense que les saints qui en parlèrent savaient «*de quoi il était question*». Il voit surgir «*le visage démoniaque*», le «*visage hideux grimaçant*» du démon, qui, jusqu'à son expérience de la drogue, lui était apparu grotesque et dérisoire. Pour lui, il y a un «*idéal de perversité qu'à son insu tout homme porte en lui*». L'être humain ne naît pas bon : il naît double, ange et démon. Il conclut que toute drogue est une vaste surprise, insiste sur l'état de croyance dans lequel la mescaline jette le sujet, croyance qu'il est hors de question de dominer tant elle submerge.

### Commentaire

Cet ouvrage est caractérisé par la liberté, l'intelligence, l'acuité attentive, la volonté de lucidité qui s'unit toujours chez Michaux au goût de l'aventure. Pour Robert Bréchon : «*Tout Michaux est dans cet accord entre deux exigences fondamentales de son esprit, : le goût de l'aventure et la volonté de lucidité ; c'est lui qui, en ce qui concerne la drogue, fait la valeur de son témoignage.*» Pour Raymond Bellour : «*Ce langage-vérité [...] est la voix même du chaos, l'écriture automatique d'une nécessité vitale.*» Michaux est incomparable, en ce sens que, ni sceptique ni mystique, il se borna à être ce que, avec ou sans son consentement, la drogue fit de lui au moment où elle agit sur lui, alternativement M. Homais et sainte Thérèse.

---

### Récit d'une prise de mescaline

L'expérience, qui se déroula dans le garage d'un de ses amis, avait commencé à 11 h 30. Figurent entre parenthèses des commentaires marginaux qui sont de Michaux aussi.

«*Je ne vois toujours rien, ce qui m'agace, car ce sont les visions qui m'intéresseraient.*  
1 h. 15. *Éclaboussement de blanc crayeux. (L'éclaboussement de blanc)*

...

*De toutes parts fusent des sortes de sources blanches.*

*Suis en plein dans la respiration mescalinienne.*

*Des draps blancs, des draps blancs qui seraient vertigineusement secoués et frémissants. Comme si je venais d'entrer dans une nouvelle patrie, où au lieu du drapeau tricolore, de couleurs, et de n'importe quoi, on y arborait, et en quantité folle, le seul blanc, blanc diamant, étrange patrie nouvelle où à tout autre occupation on préfère dresser et faire flotter des linges blancs dans une fête délirante qui ne cesse pas. (La patrie du blanc diamant)*

...

*Je suis dans les plus extrêmes superlatifs, que pourtant je résiste à formuler tant je déteste ça naturellement. (Tressautement)*

...

*Maintenant c'est comme si j'entrais en gare d'une ville où l'on changerait de corps (totalement, par transsubstantiation).*

...

*Agacement. Je subis un savant agacement comme si j'étais obligé mentalement de cligner intérieurement à la vitesse d'une vibration.*

...

*Stupide, absurde, exorbitant. Je n'aurais pas dû reprendre de la mescaline. Car j'en ai encore repris un peu, il y a quelque temps. Quand? Si encore je voyais des couleurs au lieu de cet étincelant blanc, blanc, blanc !*

*Comme si chaque seconde disait "à perte de vue", "à perte de vue". Cliquetis secret du blanc. Je dois faire quelque chose avant que ce blanc n'opère le hachage complet de ma volonté et de mes possibilités de décisions. (Friction par le blanc cliquetis secret du blanc. Dans la tempête du blanc)*

*Il faut faire quelque chose, mais quoi? Ce blanc est excessif, ce blanc m'affole, je n'y vois aucune forme. Je prends un nouveau comprimé de Nicobion [l'antidote] et du sucre, et encore du sucre dans le même dessein. Je ne veux plus continuer l'expérience. Je connais tout ce blanc par cœur. Pour de la répétition, pour du connu, pourquoi souffrir? Je reprends du Nicobion, mais au bout de combien de temps va-t-il agir... s'il agit? (En sortir comment en sortir? blanc blanc)*

*Une fois lancé, quelle résistance à ce blanc. Le blanc ne me laisse pas tranquille. Le blanc est à l'avant-plan. Le blanc pousse de tous les côtés. Je ne peux plus rien mettre entre le blanc et moi. Vais-je reprendre encore du Nicobion? (les remèdes souvent pires que le mal, quoique celui-ci paraisse innocent). Oui ou non? Mon hésitation est blanche. C'est inouï. Ce n'est pas un mot, une demi-vérité, c'est ça, mon hésitation est totalement blanche, comme est blanche ma constatation que mon hésitation est blanche. Le blanc frappe de blanc toute pensée. Je fais plus de blanc que de n'importe quoi. (Blanc de torrent qui ne me lâche plus, blanc qui reste, dont je ne "reviens" pas, blanc frappant ma pensée de blanc)*

*Le blanc coiffe tout. Il y a dix frappes de blancs, pour une de réflexion. Mes réflexions lattées de blanc, gravement mais non douloureusement scandées de blanc, m'horripilent, horripilation blanche. Je n'en veux plus. Je voudrais un mot qui ne fasse pas blanc, qui ne "prenne" pas le blanc. Mais le blanc invraisemblablement accroché orchestre et mitraille toute pensée. (Que faire? Mon hésitation même est blanche, les mots deviennent blancs)*

*Je reprends du sucre et encore du Nicobion. (J'ai dû en prendre et cesser de compter depuis un bout de temps). Il faut que je mette arrêt au blanc. Je ne veux plus arborer de blanc. Je ne veux plus que blanc crie sur moi, je veux cesser d'avoir envie intolérable, pour me délivrer au moins ainsi, de crier «blanc ! blanc ! blanc !»*

### Commentaire

On constate que c'est une expérience bien plus qu'une évasion : le texte a le caractère d'un journal (ligne 2, 4, 25, etc.) ; il y a insistance sur le caractère pénible (lignes 14, 16, 20-21, etc.).

Une lutte se fait entre la tyrannie de la drogue et l'effort de l'écrivain qui veut décrire l'expérience : notations (lignes 2) puis équivalences (lignes 3, 5, 6, 12, etc.), efforts pour dire l'ineffable qui sont du Michaux (lignes 30, 31, etc.) qui échouent ; le poète est dépossédé du langage (lignes 37, 41) : il devient cri (ligne 43).

---

---

En 1957, Michaux subit une fracture du coude droit qui rendit sa main inutilisable : il dut se livrer à un réapprentissage du toucher, aller à la découverte de *«l'homme gauche»*. On lui signala l'apparition d'une «ostéoporose», comme si les os eux-mêmes se faisaient complices du manque, de l'évidement, chez celui qui, dans *«Ecuador»* (1929), s'était écrié : *«Je suis né troué»*.

Cette année-là, eut lieu une exposition de ses œuvres picturales au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Il publia :

---

---

***«Dessin mescalinién»***

(1958)

Essai illustré de dessins

De l'expérience de la mescaline, du *«formidable spectacle optique»* qu'elle constituait, de l'envahissement total, sans rémission ni rebours, qu'elle inaugura, procéda un graphisme qui ne pouvait que se réduire à une série de sismogrammes. Sans commune mesure avec l'immensité de l'événement qu'il enregistrait, le dessin n'était plus alors, nous dit Michaux, qu'*«une sorte de traduction graphique du vibratoire auquel j'ai assisté»*. De l'ampleur de l'invasion subie, son espace surpeuplé témoignait, de façon parfois terrifiante. Le *«dessin mescalinién»* se trouve constamment face à l'impossibilité de *«rendre le lieu sans lieu, la matière sans matérialité, l'espace sans limitation»*. Une inépuisable prolifération d'entrelacs, de brisements, de franges, de spirales, de zébrures, instaura le règne d'une infinie répétition, défiant tout effort du langage pour apposer un nom sur ce qui n'est jamais être ou objet, mais seulement flux et passage, ou, plus exactement, trace, simple trace et rien de plus, d'un flux et d'un passage.

---

---

***«Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence»***

(1958)

Autobiographie

Michaux regroupa sous ce titre volontairement objectif, et en écrivant à la troisième personne, comme s'il était étranger à lui-même, les données principales de sa biographie.

Commentaire

Plus que par ses dates et les renseignements organisés en fiche d'état civil, cette autobiographie vaut par les précisions qu'elle donne sur ce que Roger Dadoun appela les «états énergétiques» de Michaux.

---

---

En 1958, Pierre Boulez, attiré par la violence de la poésie de Michaux, à partir de *«Poésie pour pouvoir»*, et, en particulier du poème *«Je rame»*, composa une partition pour bande magnétique et trois orchestres.

---

---

**‘Paix dans les brisements’**  
(1959)

Recueil de dessins et de textes

Cet album «mescalinen» présente des dessins, leur commentaire et un long poème, ‘Paix dans les brisements’, que précède une brève introduction. L'ensemble, y compris le format de l'album, propose, impose, verticalité et vitesse, et n'est en quelque sorte qu'un signe, ou plutôt qu'une ligne d'écriture chinoise, «une écriture qui suit la pensée de haut en bas suivant son débouché naturel», où «les mots sont des caractères, fermes, fixes, signes qui sont avant tout à voir». Et Michaux, qu'il dessine, commente ou chante, déferle de haut en bas, les textes connaissant une disposition graphique (due à l'irrégularité des «vers») qui les rapproche des dessins, lesquels sont cursifs comme l'écriture. Si les retours en arrière (en haut) sont bannis, il se produit des arrêts à certaines cotes où l'auteur se livre à de successives saisies du point atteint («Vite, elles [les visions] viennent vite, vite, follement vite à la file indienne», «individuelles, ingouvernables, inutilisables, intraitables, impermanentes...»), ce qui crée un nouveau déferlement, horizontal, bien que perçu de façon identique. Il aboutit à ces images : : «Ocelles / infini d'ocelles qui pullule / je me prête aux ocelles / aux infimes déchirures, aux volutes / je me plie aux mille plis qui me plient, me déplient...» - «À des centaines de vagues qui frappent sa coque, le navire répond par un ample mouvement de tangage». Et il constate : «Mes déchets ne collent plus à moi / je n'ai plus de déchets / purifié des masses / purifié des densités.»

Commentaire

Les dessins (qui tiennent de l'encéphalogramme) et les textes sont des reconstitutions : on peut, sous l'empire de la mescaline, prendre des notes, incertaines, incomplètes, fragiles, mais non dessiner, écrire ou composer un poème. C'est rétroactivement que Michaux tenta de «suivre» les visions dues à la drogue. Mais, comme il l'indiqua de nombreuses fois, la perte de substance était considérable, et la première phrase est un aveu : «Ça débouchait ainsi. Mais plus violemment, plus électriquement, plus fantastiquement.» Contre cette perte, il lutta : son mot d'ordre était «exactitude !» ; jamais il ne fut aussi peu créateur. Il nous livra des documents qui constituent une réponse sous forme de paliers, de pavés (mais combien d'adjectifs et d'adverbes !) posés au milieu de la page pour succéder à d'autres et appeler les suivants. Cette fois, le miracle n'était pas misérable, et l'euphorie fut célébrée de façon triomphante. Aussi maîtrise, sûreté (malgré la pétition de principe : «J'ai laissé derrière moi le sot, le sûr, le compétiteur», qui pourrait définir l'œuvre entière de Michaux) caractérisent-elles les parties écrites de cet album.

La technique n'était pas neuve, c'était celle de ‘Poésie pour pouvoir’, elle-même issue de l'énumération-incantation de ‘Qui je fus’. Mais l'orchestration, faite d'emboîtements et de déboîtements, atteignit rarement une telle perfection, peut-être parce que la mélodie, le fil directeur, est donné de l'extérieur : par l'hallucination.

---

En 1959, une rétrospective des œuvres picturales de Michaux fut organisée à la galerie de Daniel Cordier, à Francfort-sur-le-Main, et il y prononça une allocution.

En 1960, il refusa le prix Dante, décerné par un jury italien, déclarant : «Depuis une dizaine d'années, je suis arrivé à lutter victorieusement contre les prix littéraires qui me menaçaient. Vais-je maintenant être assez fou pour laisser s'écrouler l'édifice de ce barrage opiniâtrement constitué?»

---

**‘‘Connaissance par les gouffres’’**  
(1961)

Essai

C'est un autre livre sur la mescaline, mais aussi sur la psilocibine (autre alcaloïde dérivé des champignons) et le haschisch, Michaux se soumettant aussi à l'influence de divers facteurs : images, musiques et cadres variés.

Au seuil, dans *‘‘Comment agissent les drogues’’*, il déclare : *«Les drogues nous ennuient avec leurs paradis / Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir / Nous ne sommes pas un siècle à paradis»*. Il refusait l'évasion hédoniste pour mettre en relief, dès le titre, son désir de savoir garanti par la volonté de contrôle. De ses expériences, il déterminait le moment, prévoyait la durée, calculait la dose. Aussi tendaient-elles à s'organiser en une série d'investigations tenaces, d'où, cependant, la violence n'était pas exclue. Dans cet univers régi par *«la loi de domination-subordination»*, réapparaissait le rapport antagoniste fondamental où l'observation se change en espionnage. Michaux, à l'écoute de *«l'orchestre de l'immense vie intérieure»*, chercha à préciser le temps du drogué *«qui a une foule énorme de moments»*, temps qui coexiste avec la notion d'un *«espace aux points innombrables»*, visions extravagantes s'accompagnant d'un sentiment de multitude. Puis il s'étend longuement sur l'action du haschisch, ou chanvre indien, *«espion de premier ordre»*, pour lequel il éprouva de la tendresse, bien que cette drogue, souple et point trop accablante, souvent même agréable, *«soit dépourvue de la toute grande envergure»*. Le récit initial s'intitule *‘‘Tapis roulant en marche...’’*, et le commentaire *‘‘Derrière les mots»*. Ensuite, dans un texte ayant pour titre : *‘‘Tantôt mené par le chanvre, tantôt l'emmenant avec moi’’*, il analyse quelques rapports avec le haschisch, qui donnent un joyeux sentiment de familiarité. Sept relations sont ainsi envisagées selon les figures, les échanges et les réverbérations qu'elles suscitent. Il constate que le haschisch déphotographie les lieux photographiés : *«Vous pouvez enfin y pénétrer»*. Les visages deviennent «parlants». Quant à la lecture, sous le signe de ce *«détecteur»* qu'est le haschich, elle se perfectionne singulièrement : *«Les auteurs, on les entend alors en personne.»*

Fort de la connaissance qu'il avait depuis cinq ans des drogues hallucinogènes dont il avait expérimenté la plupart, *«non spécialement pour en jouir, surtout pour les surprendre, pour surprendre des mystères ailleurs cachés»*, Michaux définit trois états : celui de l'homme normal qui contrôle tant bien que mal ses contradictions ; celui du drogué, qui implique *«succession et séparation totale des pulsions antagonistes»*, et enfin un troisième état *«sans alternance, comme sans mélange»*, d'une *«totalité inouïe»*, extase *«où la conscience règne»*. Mais, pour lui, même chez l'être normal, *«quelle frime c'est que l'unité, que l'identité»*.

Il étudie le statut intérieur de l'aliéné, qu'il soit drogué ou malade mental ; s'attache à cerner sa condition et son *«terrible décentrage»*. Avec toute la passion vive et retenue dont il était capable, il évoque la longue plainte qui, à travers les pays et les âges, monte de chez les fous. Il considère que le malade emploie un style poétique, langue de base à laquelle son état désastreux l'a fait revenir, et que les autres ne comprennent pas, ne la tolérant qu'exceptionnellement et seulement en tant que «spécialité». En des pages magistrales, il évoque les effets de la poésie, de la drogue et de la démence, fondues en une manière de «grand jeu» vital où la réalité se colore d'une telle violence que les mots n'ont plus guère de sens. Pour lui, l'aliéné réalise la métaphore, se laissant fasciner par elle ; martyr d'une analogie trop sentie, trop subie, il ne sait pas se retenir (ce que savent si bien faire les poètes de profession qui passent de l'une à l'autre) ; il est *«dans le profond caveau d'une seule»*. L'ordinaire de l'aliéné étant le paroxysme, sa torture est l'absence de toute espèce de repos ; il cesse à jamais de connaître l'*«atténué»*, c'est-à-dire le relatif qui permet à l'existence de suivre son cours commun.

Michaux pose la notion d'un rapport individuel, rencontre réussie ou ratée, avec la drogue. À la limite, il rêve de *«pilules à moraliser»*, non par stimulation d'un centre cérébral, mais par modification des caractères, espérant, *«au lieu des psychologues qui établissent des tests, des psychologues chimistes qui établissent des parcours»*. Rappelant l'existence d'*«auditions intérieures»*, de *«voix d'opposition»*, marionnettes vicieuses et animées, il constate que les micro-phénomènes de la vie

ordinaire, envahissant tout le champ d'attention, rendent précisément celle-ci impossible. Les sensations sont en liberté, émancipation qui se réduit à une anti-liberté, liberté suprême de l'être asservi par la drogue, la folie ou la poésie.

Michaux tourne volontiers autour du subconscient, «*prodigieusement actif*», sans cesse nourri, la tâche de l'être humain sain étant de mettre en veilleuse tout le non-connu dont il se repaît ou dont il périt, selon les relations qu'il entretient avec lui. Il en arrive enfin à quelques questions centrales que ses précédents ouvrages abordaient moins directement : «*Sans l'accroissement incomparable du sentiment de certitude, pas d'aliéné. La foi fait la folie, l'y fait demeurer*», de sorte que, autant que le sexe et plus singulièrement, Dieu est libéré dans la folie, «*et l'homme exilé dans l'infini... est dans un centre pur*».

### Commentaire

Cet ouvrage, le plus général que Michaux ait consacré aux réflexions nées de l'expérience de la drogue qu'il fit, est à la fois plus poussé et mieux dominé que les précédents. Il y prit du recul. Néanmoins, chaque fois qu'on croit percevoir quelles sont ses plus profondes directions, il oblique vers quelque nouveau mouvement qui, lui-même, ouvre sur un suivant, ces miroirs ne cessant de donner sur d'autres miroirs. Partant de son propre texte, poème qu'il ne définit jamais comme tel, il le décomposa en «séquences» qu'il éclaira, disséqua et développa en une série d'explications aussi discontinues que le morceau dont il faisait l'exégèse. Même en se penchant sur ce dépossédé qu'est l'aliéné, il ne se départit ni du sens de la litote ni de celui de l'humour, manière d'anti-effusion qui était sa propre forme de tendresse.

---

Après une longue traversée sans compagne, durant l'été 1961, Michaux rencontra Micheline Phan Kim, jeune Eurasiennne, étudiante en neuropsychiatrie, mariée au professeur de psychiatrie Cyrille Koupernik. Ce fut le début d'une grande idylle.

En 1961, il exposa à la "Tate Gallery" de Londres des dessins à l'encre de Chine sans titres.

À partir des années 1960, toute parution d'une de ses oeuvres trouva un large écho dans la presse et le public cultivé, à défaut du grand public.

Il publia :

---

### **“Vents et poussières”**

(1962)

#### Recueil illustré de dessins

La partie I, “*Vents et poussières*”, est un écrit majestueux, en sept parties, qu'accompagnent en sourdine des dessins «mescaliniens» faites d'un incessant graphisme où parfois transparaissent quelques motifs. Cette majesté tient au «recul», celui qu'on avait pu entrevoir dans “*Passages*” : l'écriture n'était pas défrichage, comme avant “*La vie dans les plis*” ; elle n'était pas non plus reproduction de formes acquises, comme dans “*Face aux verrous*”. Et, cependant, tous les thèmes, toutes les obsessions, toutes les idées de Michaux se lisent ici, et dans chacune des parties, pourtant fortement personnalisées, au point que nous avons l'impression de nous trouver face à un bilan, mais qui ne pêche pas par la déclaration comme les textes équivalents d’*Épreuves, Exorcismes*”, c'est-à-dire que n'abandonne jamais l'inspiration. Des «*difficultés*» d'autrefois, Michaux passe à la difficulté : d'être, d'avoir été, d'avoir un corps, de devoir agir, d'avoir des voisins, de devoir mourir ; pour la première fois dans son oeuvre apparut nettement l'imminence de la mort, à laquelle avait pu correspondre autrefois, mais avec un tout autre sens, «*Je ne suis pas en vie, je parle au seuil de la mort*». Dans le premier texte, “*Vents et poussières*”, la difficulté initiale se rapporte à la matière du monde : le sujet s'embrouille, dans sa consistance, de meules, d'ouate (image très fréquente chez Michaux), dans laquelle on a pu voir (dans “*La vie dans les plis*”) une vocation embryologique de

l'auteur. «*Étrange est notre sol, étrange est notre air [...] L'eau qui nous permet de vivre nous fait lentement mourir*». Quant au monde humain, celui de la ville, c'est une tombe, qui signe l'abandon du sujet, qu'inquiètent les bruits extérieurs. Alors il affabule, ce qui est un retour aux pratiques d'"*Ailleurs*". Mêlant sur un fond d'humidité (le mot «*étang*» revient très souvent) en deux morceaux qui se succèdent, "*Les grenouilles qui veulent un roi*" et "*La grenouille qui veut se faire aussi grosse que le boeuf*", il traite les thèmes du pouvoir, de l'inquiétant autre, des métamorphoses («*C'est un aigle. Non. c'est un homme*»).

Dans la partie II, "*Le voyage difficile*", le monde est minéral ; Michaux lui-même est un galet ; il souffre de sécheresse, ce qui est annoncé par quelques «*sch...*» qui parsèment les premières lignes ; le côté galet implique étrangeté, tombe, mort. Ce monde minéral a pour habitants «*des peuples de poussières*». Mais le thème embryologique finit par l'emporter : «*Mon oeuf écoutait le monde. Seulement mon oeuf absorbait le monde*», ce qui nous ramène au "*Portrait de A.*" (dans "*Difficultés*").

Dans la partie III, "*Vacances*", Michaux tente d'adhérer à la nature, dont le «*chut*» contredit les bavardages étudiés (comme au conservatoire) de ses voisins d'hôtel. Mais, depuis "*Ecuador*", il sait bien que la nature, terrestre, est un compagnon identique à l'être humain mais adverse (non forcément agressif). Ainsi, placé un jour sous un beau nuage, il communique avec lui, mais est étouffé par lui : le nuage l'«*avait tenu fasciné et suant comme sous un fardeau considérable*». Un passage caractéristique nous ramène à la source, "*Ecuador*", et nous renseigne sur Michaux plus que jamais : dans une rue d'une ville d'Allemagne, il se trouve face à un bocal plein de sangsues placé en vitrine d'une pharmacie ; «*petit était le bocal, mais grave comme une collégiale*» ; les vers qu'il contient le fascinent au point que la ville disparaît devant eux ; quand il conclut : «*Quelle femme ondulera jamais ainsi?*», il fait la jonction entre ce qui nous apparaît comme deux de ses grandes obsessions : le parasite d'"*Ecuador*", dont l'existence fluviale était liée aussi à celle des caïmans, et la mer «*qu'il porte en lui depuis toujours*» ("*Épreuves, Exorcismes*") et dont il dit dans "*Face aux verrous*" : «*La mer s'est redressée. Quelle carte et comme elle ondule.*» La mer est à consommer sur place ; elle ne mène nulle part : voyager est une fuite illusoire : «*Vous avancez et la résistance est là contre vous*». Pour lui, c'était alors pire qu'avant : voyager, c'est «*promener le vieux*». Que lui restait-il? Le travail : «*Avec des airs de vouloir méditer, il faut que j'agisse, moi.*»

L'activité principale de Michaux était alors la peinture ; aussi la partie IV, "*Leurs secrets en spectacle*", est une série de descriptions de peintures d'aliénés qui rendent compte, comme les passages précédents, de ses obsessions :

1) Nostalgie de la virginité : «*Des fleurs tombent, des fruits sont arrachés, des racines remontent à la surface. Ainsi à sa façon se remémore le viol, le viol à jamais insupporté*» (commis par un caïman qui, «*la lutte finie, s'enfonce sous les eaux*»).

2) Horreur de la naissance, agression suprême contre l'être : «*Il naît une fraise, non, un oeil, non, une verge de chat.*»

3) Est-ce cela qui détruit l'équilibre du monde, «*compromis par des inconscients qui faussent le principe magistral des correspondances*»?

4) Les autres, laids et agressifs, sont amas de visages, «*qui se mangent*» ; le monde est copulation, vie inférieure, encombrement, voracité, pollution («*un espace laiteux dit le trouble et l'enfantement*») ; à l'inverse sont beauté les choses immaculées : un nuage. une pouliche, «*un trois-mâts vierge sous un irréprochable ciel de glace*». La femme est maléfice, orgasme et tyrannie : ses bras sont rouges («*couleurs heurtées, vulgaire comme la colique*»). Qui accepterait son invite si ce n'est «*le plus aboli des hommes [...] ignominieux, alcoolique*», ayant des «*pleurs en réserve dans la fistule animale*».

5) Le thème de l'ail (voir aussi "*Ailleurs*") a également une importance considérable : il est agression, autorité terrifiante.

La partie V est un poème «*Iniji*», plus proche formellement du reste de l'oeuvre. Il s'agit une fois de plus de l'énumération-incantation avec emploi épisodique du prélangage (comme dans "*Qui je fus*") au déroulement nécessaire, beau chant obscur qui exprime l'épuisement et la mort du poète : «*Mais moi je ne puis plus rien en faire / Les grandes répulsions seulement / la continuelle continuation*

*seulement.*» Un passage contient tout l'étouffement qui caractérise Michaux : «*Sphinx, sphères, faux signes / obstacles sur la route d'Iniji.*»

La partie VI, «*Les cahiers d'Orga, signés Orga*», est un nouveau départ pour les mêmes arrivées. Ce départ opère en prélangage sur les difficultés, sur l'envahissement. Le même doute que dans «*Passages*» est émis sur l'activité verbale : «*Les mots [...] sont des branchies, mais toujours à renouveler sinon on étouffe...*» Pour Michaux, les Perses avaient trouvé «*le langage clé*», depuis, les êtres humains ont accumulé les falsifications ; de plus, ils ne le laissent pas tranquille : espions, prêtres, leurs affronts, leurs manigances, tout cela lui «*coupe la tête au réveil*». Alors, fuir? Nous voici revenus aux voyages et aux tentatives d'imaginer l'ailleurs ; l'aveu d'échec est ici très beau, très noble.

La partie VII, «*Le champ de ma conscience*», revient sur ce «moi» qui lutte et qui subit. «*Dans le champ de ma conscience, il n'y a pas de fixité.*» «*Incessantes intermittences*» entre mille images, mille domaines, mille aspirations, contradictoires : «*Dans l'une [période] je couche avec ma soeur [...] Dans l'autre le tam-tam de la honte sonne sourdement.*» Cette alternance fatidique, qui fait la vie et mène à la mort, «*me laisse à peine un couloir*». Voici revenu le thème fondamental de Michaux : il faut passer coûte que coûte ; il faut lutter contre les sollicitations insistantes («*et d'autres arrivages et d'autres mers*» est le leitmotiv de cette séquence), il faut conserver son intégrité, qui n'est pas une solution, mais précaire comme notre être lui-même : «*Mon bassin de retenue est silencieux. J'entends le chant tout simple, le chant de l'existence, réponse informulée aux questions informulées.*»

### Commentaire

Différent des livres «mescaliniens» et de l'«*écrit, au plus près, de l'instant*» qui définit l'oeuvre proprement poétique de Michaux, le recueil se caractérise dès l'abord par la noblesse de la prose. Il fut illustré de neuf dessins de l'auteur.

---

En 1963, «*Passages*» fut réédité en étant considérablement augmenté de textes postérieurs à «*Face aux verrous*» et qui ne pouvaient en aucun cas, qu'il s'agisse de poèmes, d'essais, de travaux de commande, être intégrés à un quelconque livre «mescaliniens».

---

### **«*Le dépouillement par l'espace*»**

(1964)

### Récit

C'est celui d'une course en montagne entreprise sous l'empire d'une dose d'hallucinogène. Abîmé dans le ciel nocturne, emporté par l'hallucination vers des hauteurs insoupçonnées, «*délogé de toute localisation*», flottant vers le céleste comme une âme pure, Michaux subit un véritable «*déluge d'infini*». Il découvre alors que la contemplation ne consiste pas tant dans le fait de recevoir que d'être reçu.

---

En 1965, le Musée national moderne organisa une exposition des dessins et des peintures de Michaux.

Cette année-là, fidèle à sa vocation de poète réfractaire, jaloux de son autonomie, soucieux d'échapper à toutes les aliénations, même celle de la gloire, il refusa le grand prix national des Lettres.

Éric Duvivier réalisa un film, «*Images du monde visionnaire*», par lequel Michaux, dont on entendait la voix, espérait rendre compte visuellement de son expérience de la drogue.

Il publia :

---

**“Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites ”**  
(1966)

Essai de 216 pages

Aux aguets dans son appartement, Michaux se livra à des expériences avec divers hallucinogènes, pris à des doses diverses, les étudia sous tous leurs aspects, abordant tous les domaines sur lesquels elles peuvent déboucher, envisageant tous leurs prolongements, couvrant tout le champ de leurs effets : méprises (un imperméable sur une chaise fut pris pour une jeune fille), mise en mouvement de l'immobile, éloignement des objets, presque inaccessibles, monde qui se dresse comme une toile, comme une falaise, ou «tombant à plat», désaccordé, ou encore se peuplant d'êtres lisibles mais indéchiffrables. Animé d'une double intention, d'une part scientifique, d'autre part métaphysique (atteindre l'Absolu), il entama une lutte héroïque.

D'abord, voulant «contempler sous c.i. (substance à choc psychique anciennement connue) un horizon de montagne», il calcula mal son heure, et le stupéfiant agit en pleine nuit, alors qu'il se trouvait devant le ciel étoilé ; à l'espace du dedans, fictif et personnel, fit place un espace réel et universel : «Je recevais le ciel et il me recevait.» ; il «entra en espace», et avec lui ses lecteurs dont il sait toucher, voire éveiller, le sentiment cosmique. Pris par la vitesse des représentations, que son esprit ne pouvait suivre, il vit un montage, indéfaisable, inanalysable, de pensées qui se présentaient par couples contradictoires : «La pensée montre une frappante et comme électrique discontinuité [...], ce n'est pas pour rien qu'elle est liée à des neurones qui se déchargent périodiquement.» Pourtant, si cette révélation put être notée en tant que révélation, la totalité du révélé tomba sous le coup de l'interdiction générale : «Tout ce que je reçus en espaces, ces heures-là ! Et ne pouvoir rien en dire !» Et la révélation, où l'Absolu, qui est tout spiritualité, côtoie l'illusion universelle, disparut avec l'action du produit : «Loin, loin maintenant est l'Un, le sans-problèmes, loin l'état souverain de simplicité.» Le retour à la normale, à la parole, fut une «chute», une aliénation qui bientôt se renversa en son contraire, fut acceptée avec satisfaction.

Ensuite, une astuce permit l'accession véritable. Il reçut alors un flux de visions érotiques, qui recoupaient d'ailleurs les hypothèses de Freud. Il remarqua que les «brisements» pouvaient se concentrer en l'Unité, parfaite, si le sujet est en érection, mais il doit refuser l'orgasme, et alors vient la «force» (qu'utilisent les primitifs dans leurs manifestations religieuses dont le caractère hystérique répugne à Michaux), puis le «cœur», ou courage, dont le siège est sur les reins, sur une vertèbre lombaire déterminable, puis l'Amour, puis l'Absolu qui est non-violence comme chez les Hindous, qui fascinèrent le «barbare en Asie». Mais, alors que les Hindous partent des données immédiates, de leur corps, pour accéder, par sa compréhension, à une succession d'états de plus en plus libérés dont l'étage suprême est le nirvâna, l'absolue contemplation, Michaux partit d'une équivalence artificielle du nirvâna, cette fois donnée immédiate, pour en faire la raison d'une quête.

Dépassant ses peurs et ses souffrances, il tenta de saisir, grâce à leurs déformations temporaires (atrophie, grossissement), les mécanismes de l'esprit : «Je voudrais dévoiler le normal», le méconnu, l'insoupçonné, l'incroyable, l'énorme normal. L'anormal me l'a fait connaître.» la connaissance de l'anormal lui faisant apprécier «le merveilleux normal», considérer que la vie humaine normale est «une oasis», «une hernie de l'infini». C'est en effet en étudiant les troubles et les dysfonctionnements du corps ou de l'esprit qu'on apprend à connaître de quoi est faite la «santé». Il parvint à faire une spectaculaire analyse de l'infinie multiplicité des opérations mentales (mémoire, volonté, pensée d'opposition, pensée répétitive, etc.) qui permettent ce miracle ressenti comme simple, penser, et «qui font de l'homme avant tout un opérateur».

Deux autres expériences qu'il fit peuvent être dites positives. La première, en partie ; la seconde, totalement.

S'il traita une à une ces expériences, Michaux dégagait des motifs centraux, des constantes :

- L'hallucination n'est bonne que pour le bon, car, malgré l'universalité de ses pouvoirs physiologiques, elle ne donne que ce qu'on est, en soi et dans le moment ; ainsi celui qui souffre d'un

sentiment de persécution va sentir croître mille menaces, absolument insoutenables, ici décrites avec une force saisissante.

- Elle ne donne pas un spectacle, mais «*une façon d'être, une attitude*» qui, entre autres activités, permet de voir.

- Constatant : «*Aucune pensée n'était quelconque*», «*j'étais tout mental*», il lui faut aussi admettre que la pensée ne débouche sur rien d'autre que sur elle-même et plus précisément sur le mental, qu'il reconnut comme inintelligible (sa conversion en intelligible serait une erreur fondamentale) et porteur de sa propre noblesse, absolue. Mais cette révélation est le fait d'un moment, et l'écrivain, qui ne peut quitter le point de vue du normal, parle d'aliénation. Aussi pensa-t-il à utiliser cette aliénation comme plate-forme vers l'aliénation mentale, vécue de l'intérieur par un être normal, situation de choix, ignorée des psychiatres, qui lui permit d'écrire quelques-unes parmi les pages les plus intéressantes, les plus serrées, les plus neuves de cet ouvrage (notamment celles qui composent le chapitre sur le «*maniérisme des malades mentaux*»). Car le but du livre, exposé dès l'abord et visé avec ténacité jusqu'à la fin, est de déterminer la différence entre le mental normal et le mental anormal («*mescaliniens*» ou psychopathologique), où s'opère cette soustraction qui permet de saisir le véritable fonctionnement de l'esprit, sa vraie nature ; c'est ainsi que l'anatomie et la physiologie humaines ont progressé, grâce à l'étude des malades et des anormaux.

- La pensée consciente est 1% de mental contre 99% d'inconscient que cet 1% dirige, oriente, maîtrise à longueur de journée, au risque de tuer la pensée profonde. Pourtant, Michaux voulut dominer cette perte de la domination due à l'hallucinogène. La pensée triviale, «*socialisante*», étant éliminée, il fallait que la pensée profonde retienne quelque chose des profondeurs où l'entraînait la drogue. Il tenta vainement de transcrire la simple formulation d'une impression qui l'avait frappé. Tous ses efforts pour écrire, pour retenir, devenaient un jeu de miroirs qui renvoyaient de plus en plus vite cet effort et son interrogation sur cet effort. La répétition à laquelle il se livra pour se reprendre en main est, constata-t-il, celle des aliénés mentaux. Comme à eux, il lui fut impossible de raisonner.

- En opérant sur soi-même, on risque de fausser ce fonctionnement, on tombe sous le coup du principe d'incertitude d'Heisenberg. Michaux savait depuis longtemps que l'esprit ne peut se saisir lui-même ; c'était là un de ses grands sujets de désespoir. Mais il pensait que sa tentative de s'aliéner dans l'hallucination, d'en noter des débris, de garder trace du document vivant que devenait le patient, d'interpréter tout cela ensuite, pouvait constituer une solution.

### Commentaire

Ce livre, succédant à «*Connaissance par les gouffres*» et aux autres livres «*mescaliniens*», en reprenait les thèmes, les manières, les méthodes, et s'achevait par un paragraphe d'une ligne fort significatif : «*Évolution en cours...*». Et, pourtant, il se présentait comme une somme, en neuf parties distinctes, elles-mêmes subdivisées, les pages étant souvent complétées de notes, parfois fort longues, à caractère scientifique.

La quête est difficile du fait de la vitesse des hallucinations et des pensées, de l'impossibilité de les retenir, d'où de nombreuses répétitions. Ce qui la rend d'autant plus difficile à suivre pour le lecteur, c'est que nous ne sortons que deux ou trois fois de son logis, et que le monde extérieur n'est représenté que par un verre, un tube de colle, un magazine...

Michaux, qui, bien avant d'avoir utilisé différentes espèces de drogues, avait toujours soupçonné, chez l'être humain, une possibilité mal exploitée : celle de parvenir à l'extase, à la contemplation, de se propulser dans l'infini pour y trouver «*un monde de jubilation*», et cela non par le moyen de la drogue, mais de la volonté, de son désir, plus exactement de son acceptation, y accéda enfin. Mais la révélation de l'Absolu, le plus beau texte de cet ouvrage, mi-traité mi-poème, s'abîme, entre le traité et le poème, dans l'obsessionnel.

On constate que ce qui distingue le délire d'un schizophrène, d'un mystique ou d'un drogué, de l'œuvre de Michaux, c'est que cette dernière justement est une œuvre, le résultat d'une opération, d'un travail. À force de patience, d'art et peut-être de chance, il est parvenu à se faire suivre par le langage (ou est-ce lui qui le suivait?) dans des domaines jusque-là inarticulés. Langage qui n'était pas n'importe lequel, mais qui est la littérature. Après tout, pour ce qu'on en sait, il ne s'est peut-être

jamais drogué, il s'est peut-être contenté de l'imaginer. Cela revient au même. Nous imaginons bien notre vie. Mais nous ne l'écrivons pas.

---

En 1966, Michaux fit paraître une édition revue et augmentée de "*L'espace du dedans*", où étaient ajoutés des textes d'*Épreuves, Exorcismes*" ("*Ecce homo*" et "*La lettre*"), de "*La vie dans les plis*" (où était opéré un bon choix), de "*Passages*" (où le choix était impossible à effectuer), de "*Lectures...*" (deux des huit «lectures»), de "*Face aux verrous*", de "*Mouvements*", de "*Tranches de savoir*", de "*Poésie pour pouvoir*" (un poème), de "*Misérable miracle*" (où le choix était impossible) et de "*Paix dans les brisements*" (le poème, où étaient opérées quelques coupes).

Cette même année, la parution d'un "Cahier de l'Herne" rassemblant des hommages internationaux au poète constitua un événement.

Il publia :

---

***"Vers la complétude. Saisies et dessaisies"***

(1967)

Recueil de poèmes

Ce sont des méditations nées de l'impression qu'avait laissée à Michaux les Hindous et de ses expériences sur la drogue :

*«La table vit de moi  
je vis d'elle  
Est-ce tellement différent?  
Existe-t-il quoi que ce soit  
de totalement différent  
manteau table tissus tilleul  
colline sanglier  
différents seulement  
parce que semblables».*

Ces poèmes allaient être repris dans "*Moments, traversées du temps*" (1973).

---

En 1968, Michaux quitta l'appartement qu'il habitait depuis une vingtaine d'années, et détruisit alors presque tous ses papiers. Il devint le modeste locataire d'une mansarde sur le bord de la Seine.

Ayant abandonné le champ d'expérimentation que constituait la drogue, pour s'intéresser à l'univers de ses rêves, finissant par là où d'autres, des romantiques à André Breton, avaient commencé, il publia :

---

***"Façons d'endormi, façons d'éveillé"***

(1969)

Recueil de textes

Michaux examine quelques-uns de ses «*rêves remarquables*» (façon «étude de cas»). Mais il donne cette définition : «*Rêves : amas de faits-divers, des petits faits-divers de la personne répétés en vrac en vitesse, faits-divers qui renvoient à d'autres faits de toute date, de faits passés où l'on trouva à redire, par quoi on fut attaqué, troublé. Rêve-réponse qui renvoie la balle. Alors pourquoi vouloir à tout prix interpréter? Un sage arabe répond : "Un rêve non interprété ressemble à un oiseau qui plane au-dessus de la maison, sans se poser".*» En effet, il s'insurge contre les rêves, constatant qu'endormi, il paraît beaucoup moins imaginaire qu'éveillé, car il est trop sceptique envers un travail

souterrain dont il ne se sent pas responsable. Ces rêves sont «gris et médiocre», particulièrement réalistes, ses préoccupations de la journée apparaissant, mais traduites au moyen d'un «vocabulaire pauvre». Il se demande : «*Peut-être est-ce encore plus contre mes rêves de nuit que contre ma vie que je faisais mes dynamiques rêves de jour, rêveries que je savais rendre fascinantes, exaltantes.*» - «*Cette sorte de tempérament nocturne, qui par plus d'un point se révèle l'envers de mon tempérament diurne [...] se rattrape la nuit, non certes par des revanches éclatantes (pas du tout son genre), mais par une certaine façon de représenter l'existence et le monde, découronnés et plats.[...]* Le vocabulaire principal de mon contrariant commentateur nocturne est fait principalement d'une trentaine, non, d'une vingtaine d'images avec la moitié desquelles il suit la plus grande part de ma vie. Cinéaste aux dix décors. De ces décors, le train, la chambre reviennent le plus souvent, avec lesquels il suit ma vie. Cela lui convient. Contrairement à moi. Il aime ce qui a servi, les images les plus usées, les plus quotidiennes, ou plutôt qui furent quotidiennes pendant des années, les assommantes, les médiocres, les bourgeoises, les miteuses.» En note de bas de page, lui qui se décrit plus haut comme étant «remarquable et imaginatif» épingle ces «individus froids et fonctionnaires, incapables de la moindre rêverie pendant la journée, [qui] ont de nuit des rêves riches qui leur laissent un souvenir et une forte impression.»

### Commentaire

Ce livre, qui reprenait le sujet que Michaux avait déjà touché dans son essai de 1923, «*Les rêves et la jambe*», est intéressant, mais plutôt étrange, car il traite de choses extrêmement personnelles et en même temps communes à tous. D'où l'impression pour le lecteur d'osciller entre identification et distanciation. En effet, chacun peut se retrouver en partie dans les observations de Michaux, surtout lorsqu'il évoque la façon que nous avons de résoudre en rêve un problème : qui ne s'est pas réveillé un matin (voire au beau milieu de la nuit) avec enfin en tête le mot, le nom qu'on s'était échiné en vain à chercher la veille? qui ne s'est réveillé changé, de façon presque insensible, indescriptible, mais indéniable? Mais, en même temps, on s'étonne qu'en dépit de l'hégémonie de la psychanalyse, Michaux ait éprouvé la nécessité de minimiser les rêves, de les dénoncer, de les tourner en ridicule, que, déçu par eux, il se soit acharné à en proclamer le vide. Mais leur nullité n'est-elle pas la preuve même de leur souveraineté?

---

En 1971, Michaux exposa ses peintures à la galerie Point Cardinal, à Paris. Il y avait réinventé «la peinture de batailles», présentant, à l'encre de Chine sur fond d'acrylique, de grandes batailles rangées où des armées se jettent à l'assaut de l'adversaire avec une furieuse «furia», se livrent à des corps à corps par myriades. Mais, comme toujours avec lui, il suggérait, avec un ironique sourire en coin, de la malice, de la dérision.

Cette année-là, il donna une préface à «*La calligraphie chinoise*», ouvrage de Leou Ly Chang, constatant que, chez les Chinois, «*le goût de cacher l'a emporté. La réserve, la prudence l'a emporté. La retenue naturelle, l'instinctive tendance chinoise à effacer ses traces, à éviter de se trouver à découvert*», ce «*goût de cacher*» étant d'ailleurs aussi le sien.

Il publia :

---

### **«Poteaux d'angle»** (1971)

### Recueil de proses

Ce bref volume est composé de courts textes : fragments, quasi apophtegmes, préceptes, conseils moraux, diagnostics cruels et froids, fables... Derrière le flux des vagues successives, il est toutefois possible d'être sensible à une sorte d'élargissement (non exclusif d'un dégrisement croissant) des

propos. L'espace délimité par les poteaux sont ceux «*du dedans*», le monde extérieur n'étant qu'un prétexte pour oublier ce qui se passe là où nous sommes.

La première phrase du texte donne le ton : «*C'est à un combat sans corps qu'il te faut te préparer, tel que tu puisses faire front en tout cas, combat abstrait qui, au contraire des autres, s'apprend par rêverie.*» Cette lutte sera intestinale, elle aura pour but de nous permettre de conserver en nous tout ce à quoi nous ne tenons pas ordinairement, et qui cependant est l'essentiel de notre être. Il nous faut désapprendre, oublier, nous déposséder de nos forces. «*Non, non, pas acquérir. Voyager pour t'appauvrir. Voilà ce dont tu as besoin.*» Le chemin vers soi-même passe par le désencombrement de tout ce qui nous leste d'un poids auquel tout nous porte à croire qu'il est préférable au vide. Il faut une ascèse quasi mystique où les préceptes vont contre le monde et ses mirages. Ce chemin est difficile car étayé d'aucune des ressources qui font que d'habitude nous «*allons*» : «*Il faut un obstacle nouveau pour un savoir nouveau. Veille périodiquement à te susciter des obstacles.*» - «*Ne laisse pas "toi" te gagner.*» - «*Toute une vie ne suffirait pas pour désapprendre ce que, naïf, soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête - innocent ! - sans songer aux conséquences.*» - «*Garde intacte ta faiblesse. Ne cherche pas à acquérir des forces, de celles surtout qui ne sont pas faites pour toi, qui ne te sont pas destinées, dont la nature te préservait, te préparait à autre chose.*»

Cependant, «*que détruire lorsqu'enfin tu auras détruit ce que tu voulais détruire? Le barrage de ton propre savoir*» - «*Né dans une époque de ratés, profite-en, si tu n'as pas honte. Ils se reconnaissent en toi. Ce n'est qu'une époque.*» Au fond de l'insoumission à ce qui de nos penchants a été dévoyé par le monde réside le faible espoir d'un salut. Et ce combat doit s'élargir au monde: En faisant des compromis, en nous oubliant dans le travail, la culture, nous risquons de nous perdre, de nous avilir. Aucune des valeurs positives du temps présent ne peut permettre de trouver ce point intérieur où l'individu pourra commencer par lui-même. Le rêve, les instants rares, les rythmes lents, nos irrégularités (tout ce que l'Histoire interdit) sont des chances de vie non mutilée. «*Descends, oui, descends en toi, vers cet immense rayonnement de besoins sans grandeurs.*»

Ces leçons d'austère sagesse, d'une sagesse laconique, adressées à un «*toi*» qui est aussi bien le lecteur que celui qui en est l'auteur, portent aussi sur l'écriture : «*Plus tu auras réussi à écrire (si tu écris), plus éloigné tu seras de l'accomplissement du pur, fort, originel "désir", celui, fondamental, de ne pas laisser de trace.*» Dans cet idéal d'effacement, d'allègement, d'indétermination, seul importe non pas tant ce qui pèse le plus mais ce qui, inapparent, libère l'esprit, l'existence.

### Commentaire

Ce spécialiste du cœur humain qu'était Michaux s'était fait moraliste, auteur de maximes entre Marc-Aurèle et Vauvenargues, et ses «*poteaux d'angles*» étaient des poteaux indicateurs de morale normative. Mais, entre «*Tranches de savoir*» (1950) et «*Poteaux d'angle*» (1971), s'était accompli, sous l'influence du taoïsme, une sorte de glissement, de tassement subtil, et Michaux avait un peu détendu ses ressources d'agressivité bénéfique. Il était revenu à cette Asie qui l'avait subjugué, pour nous dire l'essentiel : paroles de vie dont la portée s'accroît du fait qu'elles s'adressent à la deuxième personne ; incitation non à la sagesse, mais au travail intérieur, nous rappelant que la force du faible, c'est sa faiblesse, parce qu'elle est infinie, et que la seule occupation fertile, c'est la «*pelote inextricable de l'intime*».

Dans ces aphorismes nerveux, où l'écrivain trahit son souci de «*rendre la langue moins belle, plus compère, plus terre à terre*», il déploya un humour qui fait éclater les apparences et les faux-semblants : «*New York vu par un chien doit se baisser*» - «*Les pieds n'approuvent pas le rivage. Ils approuvent la plage.*» - «*Mendiant, mais gouverneur d'une gamelle*» - «*Si tu n'as pu gauchir ta destinée, tu n'auras été qu'un appartement loué.*» S'il consentit parfois à donner un conseil, c'était toujours un conseil négatif, suggérant une abstention plutôt qu'imposant une conduite : «*N'apprends qu'avec réserve. Toute une vie ne suffit pas pour désapprendre ce que, naïf, soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête.*» Il ne proposait ni modèle ni idéaux : «*Avec tes défauts, pas de hâte. Ne va pas à la légère les corriger. Qu'irais-tu mettre à la place?*» - «*Garde ta mauvaise mémoire. Elle a sa raison d'être, sans doute.*» On reconnaît là une doctrine de la non-doctrine, une souplesse qui n'est pas une résignation, une économie qui n'est pas une avarice.

Ce texte allait être repris en 1978 et 1981, s'enrichissant chaque fois de développements nouveaux.

---

---

**“En rêvant à partir de peintures énigmatiques”**

(1972)

Recueil de poèmes en prose

Le poète, créant des rencontres du visible et du lisible, nouant des correspondances, n'essayant ni de résoudre les énigmes, ni de les déchiffrer, et sensible au mystère, aux mutations visuelles, à l'oeil intériorisé, «traverse» plus qu'il ne décrit les tableaux de celui qu'il appelle, sans autre indication de nom ou de titre R.M., c'est-à-dire René Magritte.

---

---

**“Émergences, résurgences”**

(1972)

Essai

Le poète donne une autre vision de son œuvre en retraçant, par l'image et par le texte, un itinéraire plastique indissociable de son parcours littéraire. Il rappelle qu'il est «né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du verbal», qu'il lui a fallu se «déconditionner» de la langue, cet «immense préfabriqué qu'on se passe de génération en génération», qu'il a voulu «peindre pour manipuler le monde des formes». Il analyse les signes qu'il obtint et nomma «phantomismes». Il fustige les critiques : «Des incapables de création se présentent et proposent l'analyse de l'oeuf». Il dit savoir qu'«en débloquent sa situation il en débloquent[rail] des centaines d'autres».

---

---

En 1972 parut de “Misérable miracle” une nouvelle édition «revue et corrigée», c'est-à-dire pour l'essentiel complétée d'addenda qui constituaient à la fois un bilan et un congé donné à l'expérience commencée dans les années 1950.

Michaux publia :

---

---

**“Moments, traversées du temps”**

(1973)

Anthologie de poèmes

Ce sont avant tout des poèmes en vers, un seul étant en prose.

---

---

**“Quand tombent les toits”**

(1973)

Texte dialogué

Le désir de détachement et de purification était mis en scène en une suite de brefs dialogues. Michaux y exprima une volonté acharnée de se laisser traverser par ce qui lui était le plus inconnu, et de rompre ainsi l'encerclement auquel le monde mais aussi bien le corps soumettaient sa pensée. Il indiquait aussi que la connaissance «musicienne de vérité» qu'il recherchait serait utile aussi à ses «frères dans le malheur».

---

---

**“Par la voie des rythmes”**  
(1974)

Dessins

Par ces dessins, c'est-à-dire «*la voie des rythmes*», travail formel sur une langue de signes, les mots se transformant en fines cellules aux parois poreuses, Michaux tentait de tout «*saisir*».

---

---

La rencontre de Michaux avec la Chine et les Chinois aux «*visages huilés de sagesse*» fut féconde, puisque calligraphie, peinture chinoise, entrées en lui «*en profondeur*», opérèrent dans sa «*sensibilité de citerne*» un «*envahissement-retard*» et, quarante-quatre ans après son voyage de 1931, lui inspirèrent :

---

---

**“Idéogrammes en Chine”**  
(1975)

Essai

De l'écriture chinoise, qu'il ne comprenait pas, Michaux avait une conception originale, qui s'écartait à la fois des interprétations figuristes et des interprétations algébristes : il la ramenait à la calligraphie ; et, de celle-ci, il faisait une peinture abstraite, qui refuse le mimétisme. Les pages d'idéogrammes chinois sont donc décrites de l'extérieur, fouillées comme grouillement de signes, comme traces d'insectes, qui peu à peu s'autonomisent, se détachent. Le sens émane de la disposition et de l'orientation des caractères. «*Le signe présente, sans forcer, une occasion de revenir à la chose, à l'être qui n'a plus qu'à se glisser dehors, un passage, expression réellement exprimante.*» Pour le poète, écriture non médiatisante, l'idéogramme «*réanime l'objet*», ne lui sert pas d'intermédiaire mais lui cède la place. La vie buissonnante y met en évidence le plaisir du signe. «*Comme fait la nature, la langue en Chine propose à la vue, et ne décide pas.*»

Commentaire

Le goût de Michaux pour la langue chinoise, dont «*chaque mot est un paysage*» («*Un barbare en Asie*»), pour les idéogrammes et leurs ambiguïtés, pour la peinture chinoise qui montre «*les lointains préférés au proche, la poésie de l'incomplétude préférée au compte rendu, à la copie*» («*Émergences-Résurgences*»), trahissait un souci double qui ne le quitta jamais : celui d'abord de la «*virginité*», de l'enfance trop vite oubliée : «*Rien ne sépare, n'éloigne comme la perte de la virginité*» («*Passages*») ; celui aussi de la communication avec «*ces ondes de toutes parts qui s'enfantent, qui s'épaulent, qui font le contrefort et l'âme de tout*» («*La nuit remue*»).

---

---

**“Coups d'arrêt”**  
(1975)

Recueil de textes en prose

Michaux, en quête de «*l'humanité*», y affirmait : «*Ceux qui cherchent, rencontrent, en avançant, l'impensable, de plus en plus l'impensable, l'inconcevable, l'indéfiniment insaisissable.*»

---

---

**“Face à ce qui se dérobe”**  
(1976)

Recueil de poèmes en prose

Michaux y exprimait sa difficulté d’être, son sentiment d’être un étranger à lui-même comme dans le monde, un inadapté social destiné à souffrir, affligé qu’il était d’«*un corps générateur de médiocrités*», trouvant cependant parfois un soulagement dans une contemplation qui peut faire penser à celle du zen. S’y opposent, au début, ‘*Bras cassé*’ (1973), récit d’une fracture réelle, de la découverte, dans le dédoublement de «*l’homme droit*» et de «*l’homme gauche*», de ce que Caillois appela la «dissymétrie féconde», et, à la fin, “*Moriturus*” (1974), récit d’une chute fictive et d’une mort expérimentale.

---

**“Les ravagés”**  
(1976)

Recueil de quarante petites proses

Elles furent écrites «*en considérant des peintures d’aliénés*», «*hommes et femmes en difficulté qui ne purent surmonter l’insurmontable. Intemés la plupart*», «*exilés de la parole*» auxquels le poète donnait une voix. Issues d’un «*énorme, indicible malaise*», elles représentaient des corps morcelés, torturés. Michaux constatait que, «*fixes, troubles, les grands yeux têtards du spectacle du monde contemplent le dedans tiré au dehors.*», que ces «*têtes du passé savent la nuit de la vie, le secret, l’innommable horrible sur quoi l’être s’est appuyé.*» Les visages qu’il évoquait ne faisaient qu’exhiber ce qui, ne se laissant pas éclairer, demeurait obstinément en deçà du dessin comme de l’écriture : «*Tout ce qui dans ce monde jusqu’à présent à cet homme a été hostile - devenu énergie pure - est là cette fois et le tient à sa merci.*»

Commentaire

Ces toiles d’aliénés, dont les troubles (perte du corps, du tempo, intensifications) n’étaient pas inconnus à Michaux depuis ses expérimentations de substances hallucinogènes, montrent qu’un combat avait eu lieu dont nous ne sommes, pas plus que Michaux, les témoins. Nous assistons seulement à l’après de ce combat : signes paniques, emmêlement de traces ruinées, mutilations que la malléabilité dont font preuve les corps représentés souligne plus fortement. Cette malléabilité ne montre jamais que le trajet de l’informe et l’étrangeté à soi d’un corps devenu masse, volume opaque, ou encore attiré vers des univers parallèles (animaux, végétaux) qui n’ont pas cette fois le sens d’une expansion de l’être mais bien d’une prise de possession maléfique. La métamorphose fait alors de sa victime l’otage d’une réalité qu’elle ne peut connaître ni combattre. Michaux le laissa entendre : corps et visages sont ici vus de trop près ; la fascination qui supprime la distance empêche toute orientation intérieure. Dans un présent immuable, privé de futur, à la merci d’un passé menaçant mais hors d’atteinte, le corps tel qu’il est figuré n’est plus que ce sol où l’on ne marche pas, cette eau qui ne porte pas mais immobilise.

Éprouvant la connivence qui rapproche son monde solitaire et lointain de celui des «*ravagés*», Michaux recréa dans une langue aiguë, fragmentaire, celle du salut de la conscience, les images exorcisantes de ceux qui avaient perdu leur être, et auxquels il donnait une voix. Ses proses épousèrent le mouvement des oeuvres, son écriture ne cherchant pas à ajouter, à interpréter (esthétiquement ou cliniquement), mais se frayant un chemin à l’intérieur de ce qui, sans issue, n’offrait aucune prise, aucun recours. Le regard de qui voyait se confondait avec celui qui, énigmatiquement, du fond de la toile regardait. C’est cet indicible rendu présent à même les toiles qui lui faisaient face que Michaux tenta de restituer avec le calme bouleversé d’un homme atteint par quelque chose qui le laissait quasi muet. Dans un même mouvement de fascination, objet vu et sujet

regardant échangèrent leurs places. Quelque chose d'une implacable menace risquant d'engloutir, ou de méduser, fut rendu à la parole, trouva une improbable issue à être transposé dans les mots. L'opacité muette, inquisitrice, implacable, qui s'était déposée sur ces toiles résistait à la parole facile, l'obligea à la lucidité, la forçait à chercher, à forer plus avant. Dans l'affrontement qui se jouait entre soi et soi, combat aux limites du dicible, les signes refusaient leur aide. La parole, d'un minéral éclat, ne se laissait pas facilement traiter. Elle opposait sa propre matérialité.

Devant les images qui lui étaient présentées, reflets d'un tourment rivé à un présent sans issue, l'écriture de Michaux n'essaya pas de les commenter : elle tenta plutôt, avec patience, de faire en sorte que chaque image prenne corps, les mots ne s'agençant que pour la laisser transparaître, jusqu'à rendre sensible l'irréductibilité de son silence. C'est ainsi que peu à peu un lieu se forma où se dit, à travers l'apparente variété des peintures évoquées, la monotonie accablante de la folie. On est loin ici de la dérive onirique, comme de la gesticulation langagière. On approche au contraire d'une zone insituable mais commune à ces peintures et à l'oeuvre de Michaux : à savoir l'espace du retrait, avec ses bouleversements, ses brisures, ses apparitions-disparitions. La présence est ici manquée ; l'apparence (et c'est en quoi elle rejoint l'«*espace du dedans*» propre à Michaux) ne traduit pas le réel : elle est le réel jusque dans le monstrueux et l'indéchiffrable. En ce sens, dans "*Les ravagés*", le face à face constant (du peintre et de son tourment, de la peinture et de l'écrivain, du livre et du lecteur), loin de se résoudre en épanchement, ne pourra donner à lire que l'amnésie du corps, l'effacement du geste dans la compulsion, le retournement menaçant de l'être contre soi.

---

En 1976, Michaux figura dans un "*Panorama de la poésie française de Belgique*", réalisé par Liliane Wouters, à laquelle il confia avoir écrit des poèmes en néerlandais, avant d'y renoncer. Il avait d'abord été méfiant à l'idée de figurer dans une anthologie où il croyait déceler un relent nationaliste, mais il avait été convaincu lorsqu'elle lui avait dit que, pour elle, il n'était pas un écrivain belge et encore moins un écrivain français, mais plutôt un écrivain septentrional.

Il publia :

---

**"*Jours de silence*"**  
(1978)

Recueil de textes

Ce recueil nous donne à assister («*Tranquillement, posément, infiniment*») à la levée d'une éclaircie. «*Des golfes s'élargissent / J'assiste à la présentation du "penser" / Les flots de la nuit glissent en plein jour / Ouverture.*» Même durement serrés les uns contre les autres, les mots épousent le rythme d'une avancée. L'apaisement sourdement cherché dans les couches les plus sombres de l'être apparaît dans l'ajoutement des pages : «*Appel qui s'élève / Secret muezzin / frisson soudain / à une brise intérieure qui se lève*». À l'immobilité étouffante d'une réalité menaçante succède la «*Perfection des mouvances*». «*Le réel assourdissant s'est enfoncé / Dans le dehors, définitivement dehors*». Mais il fallait ces traversées, ces pertes pour que «*le comparable cède devant l'incomparable*». Délaissement ou désir du rien s'accomplissent enfin dans la limpidité qui porte de bout en bout le recueil.

Commentaire

Le recueil, constitué de textes dépouillés, de poèmes à la musique évasive, qui cherchaient «*un chemin sans trace*», avec des rythmes arrivant «*dans le vide du sujet, de tout sujet*», qui disaient l'abandon de soi en même temps que la ferveur, le «*ravissement dans l'élémentaire*», est le contrepoint exact des "*Ravagés*". Ces deux vers : «*Je ne suis plus cerné / personnage devenu rivage*», suffisent à marquer la distance incommensurable qui les sépare. Des corps morcelés, torturés, qui hantaient "*Les ravagés*", nulle trace en effet dans ces poèmes, parmi les plus

transparents et les plus apaisés qu'ait écrits Michaux. Le «Je», purifié de tout souci d'identité, se faisait accueil, ouverture : «*Je ne suis plus cerné / Personnage devenu rivage*». L'écriture n'y est plus ce tracé spasmodique d'images grotesques ou cruelles, elle ne tend plus vers la vision mais vers la modulation. Elle ne se situe plus aux frontières du dehors et de la pensée, mais prononce au contraire l'éclatement de ce dehors, la spatialisation de la pensée et sa fusion avec les mouvements premiers de l'être : souffle et rythme. «*La géographie de l'être a changé*» : à la violence en constant éparpillement des signes, à leur surgissement et aux perturbations paniques dont ils tourmentaient le corps se substitue proprement leur vacance, à partir de laquelle «*Jours de silence*» peut s'écrire. Comme si, dans le périple immobile mais tumultueux que poursuivait Michaux, un lieu nouveau avait été atteint : ce point extrême de la pensée jusqu'alors désiré, entrevu, mais dont seul le retrait demeurerait exprimable. Ici, au contraire, c'est bien à «*la présentation du penser*» qu'il nous est donné d'assister. Déroutant toute tentative de symbolisation, la parole, d'une simplicité et d'un pouvoir de résonance extrêmes, devient accueil, approche souveraine. Son rythme ne s'infléchit plus selon la pesanteur du réel, ne répercute pas le martèlement des images : il est seulement passage du souffre, affleurement non théâtral du plus évident. Dans sa vocalité, le jeu constant des assonances scande cette immersion dans l'être. Ne scrutant ni ne conjurant, le poème se contente alors de désigner un commencement, un seuil sans cesse franchi, sans cesse redécouvert : l'image de l'onde, familière à Michaux mais dotée ici d'un sens neuf, en reste l'expression la plus prégnante.

---

**“Saisir”**  
(1979)

Recueil de textes accompagnés de dessins

Un dialogue durable s'instaure entre «*le dessin et l'écrit*», Michaux continuant de proclamer son aversion bien marquée pour la représentation, et son désir de traduire son monde intérieur par un bestiaire tout à fait personnel, fait surtout d'insectes. La linéarité d'un texte s'abolit en un dessin. Grâce à des alphabets imaginaires, on saute dans le Rien, et on parvient à saisir les êtres et les choses, non avec des mots ni avec des phonèmes ni des onomatopées, mais des signes graphiques.

---

**“Plaques”**  
(1979)

Recueil de textes

On y lit : «*Quelqu'un, après plus de soixante-dix ans de vie, n'est pas encore assez intime avec lui-même pour pouvoir avec naturel parler en son nom.*»

---

**“Une voie pour l'insubordination”**  
(1980)

Essai

La poésie serait pour Michaux comme ces esprits («Poltergeist») qu'on ne voit pas mais dont le passage bouleverse tout. «*Ce qu'elle fait serait une expression, une réalisation psychique élémentaire. Ce qu'elle a trouvé et réalisé serait une "physique de l'insubordination" et de "l'horripilation". Une "voie directe du psychisme" aux choses.*» L'écrivain se moque de ces «*habituels empêcheurs*» de «*balancer indéfiniment entre plusieurs impressions indéfinies*». Le livre se termine par une critique virulente de notre société occidentale moderne qui a perdu tout sens de la sainteté : «*Nous vivons à l'envers. Car ne n'est pas tellement le mal, le rejeté, le défendu, le honteux,*

*l'inconvenant qui est occulté, c'est au contraire le bien, l'idéal du bien qui, comme tel, oblitéré, se cache, est caché aux autres, en cette époque où, pâli et suspect, il serait jugé hypocrite, faux, insincère, benêt, périmé ou insignifiant.»...*

---

**“Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions”**  
(1981)

Recueil de huit textes de prose

On y retrouve “*Les ravagés*” (1976) et “*Jours de silence*” (1978), à quoi sont ajoutés d'autres textes. On passe de l'immobilité torturée, de la violence impuissante des “*Ravagés*” au «*corps outrepassé*» et à la modulation de “*Jours de silence*”, ce qui décrit une trajectoire majeure : un pas de plus dans l'«*expérience intérieure*» dont Michaux s'était voulu à la fois le sujet et l'objet.

Puis, dans les textes ajoutés, de nouvelles questions sont posées au corps, signe muet que Michaux ne tente pas d'interpréter mais de donner à lire, inscrivant jusque dans son titre le cheminement de sa quête inapaisée, mais jamais découragée. Il révèle : «*Un nouveau moi avance.*» Il s'achemine vers une autre forme d'être «*dépris des circonstances, occupé d'infinité*», enfin «*délivré des contraires*».

Au silence des “*Ravagés*” répond plus loin le cri interminable de “***L'enfant singe du Burundi***”, lui aussi situé au plus loin du discours articulé.

Dans “***La messagère partie en avant***”, Michaux use de la forme, assez rare chez lui, du dialogue, qui tourne d'ailleurs assez vite à l'incompréhension mutuelle : des missionnaires interrogent des «*Indiens illettrés*», et tentent, à force de questions, de cerner la nature de l'étrange présence, la messagère, qui les a précédés, figure mi-humaine mi-divine venue évoquer avant eux la présence du Christ. Dès lors, l'inconnu comme la révélation se déplacent : ils ne sont plus tant du côté des Blancs venus apporter la Parole que de celui des Indiens, habités par une vision qui les stupéfie encore. Toute la beauté et la tension de ces dialogues naissent ainsi du heurt entre deux idées inconciliables de la présence : celle qui, à l'aide des mots, tisse autour d'elle un réseau logique (une glose) qui la rend bientôt méconnaissable, et celle pour qui l'image dans sa pureté suffit à la présence, dont elle s'avère la seule émanation digne de foi. La vision ne se substitue pas à la parole, ne lui fait pas place ; elle se situe dans une réserve qui est proprement l'espace du sacré, vécu comme interruption, comme suspension de la durée commune : «*C'était d'abord sa clarté qu'on apercevait. Son visage à demi caché par un voile devenait transparent, et ses yeux, on ne peut en parler tant ils avaient de clarté.*» Le souvenir de la clarté commémore la survenue de cette présence intangible. Il confirme par là l'extinction de la parole, en une exigence inadmissible pour les missionnaires de laisser à son secret l'inexpliqué. On peut considérer que le poème illustre la confrontation de l'Occident et de la primitivité perdue.

Commentaire

On constatait, avec ce recueil que, pour Michaux, le détachement était venu, avec l'allègement purificateur.

Foncièrement, les textes se voulaient en marge de l'écrit : ils naissaient dans un espace hasardeux, violent, parfois limpide, où toujours les limites de l'humain étaient très fortement ressenties.

---

**“Affrontements”**  
(1981)

Recueil de dix textes de prose

Ce recueil reprenait “*En rêvant à partir de peintures énigmatiques*” (1972), “*Idéogrammes en Chine*” (1975) “*Une voie pour l'insubordination*” (1980). Y furent ajoutés les sept textes qui composent

“Affrontements”, qui, sous leur apparence de saynètes mi-grotesques mi-rêvées, sont en fait des «*spécimens de l'éprouvé intérieur, fragments de l'humain rendus par la parole, par des paroles échangées, qui se répondent, s'opposent, s'épousent ou bien se rejettent...*».

---

**“Les commencements. Dessins d'enfants. Essais d'enfants”**  
(1983)

Essai de cinquante-six pages

Le regard de Michaux sur les fourmillements originels des enfants, à la fois fasciné et distancié, s'approfondissait. Il travailla à partir de documents, signalant : «*Des études ont montré bien des choses cachées sous l'innocence des enfants.*» - «*Les cercles imparfaits de l'enfant n'intéressent pas l'adulte. Il les appelle gribouillis, n'y voit pas le principal, l'élan, le geste, le parcours, la découverte, la reproduction exaltante de l'événement circulaire, où une main encore faible, inexpérimentée, s'affermit.*» Pour lui, les dessins des enfants sont proches de ceux des psychotiques ; leur maladresse les rend proches des clowns.

---

**“Le jardin exalté”**  
(1983)

Texte de 28 pages

Le poète décrit «*le Jardin des Jardins, celui où l'on ne songe à rien de plus et qui vous comble*». Il connaît le ravissement dans l'ivresse contemplative d'un vieil arbre, qui enlève le rêveur à la terre, l'entraîne vers le ciel, dans la voie de l'ultime transparence, et l'accorde enfin au rythme intérieur et universel d'«*un cœur qui aurait été musical, cœur venu aux arbres... issu d'un grand cœur végétal (on eût dit planétaire), cœur participant à tout, retrouvé, enfin perçu, audible aux possédés de l'émotion souveraine, celle qui tout accompagne, qui emporte l'univers.*» Il revalorise la métaphore du «paradis» dans son appropriation sacralisée. Sans que la drogue utilisée soit précisée, il fait part d'un «voyage», donnant à la fois, pour cette expérience, la description scrupuleuse, quasi physiologique, de l'état de l'observateur («*Mon cœur en chair et en muscles dans ma poitrine me fait souffrir, entretenant maux, malaises et pensées de désagrément.*»), et la vision onirique du poète («*Entre Terre et Cieux - félicité dépassée - une sauvagerie inconnue renvoyait à une délectation, à la transgression au plus haut comme au plus intérieur, là où l'indicible reste secret, sacré. S'y ajoutait seulement, s'y agglutinait (venant d'on ne sait où), scansion imperturbable, un rythme sourd, fort, mais également intérieur.*»)

---

**“Par surprise”**  
(1983)

Texte de cinquante-six pages

Ce fut un autre texte de Michaux consacré aux drogues hallucinogènes.

---

En 1983, Michaux fit une de ses dernières sorties en public, au Collège de France, pour entendre la conférence de presse de Jorge Luis Borges. Le seul document filmé que nous possédions de lui fut tourné à cette occasion ; il y apparaît comme un insecte fragile entre deux voitures en stationnement, avec son visage glabre de vieux sage aux verres noircis, au rictus zen.

Il vivait des années de gloire, publiant avec acharnement des essais, des poèmes (dans des revues comme *“Les lettres nouvelles”*, *“Promesse”* ou *“L'éphémère”*), des plaquettes illustrées par lui ou par d'autres, mais refusant que ses livres soient publiés en poche : *«Il faut me mériter»*, disait-il. Inversement, quand il fut question de publier ses «oeuvres complètes» dans la Pléiade, il se récria aussi : *«Avoir lancé quelques bouteilles à la mer, et se retrouver avec un paquet de bouteilles, non, non...»*

Il publia :

---

***“Par des traits”***  
(1984)

Recueil de textes de soixante-cinq pages, accompagné d'illustrations

Encore une fois, Michaux tentait, *«par des traits»* cette fois-ci, de tout *«saisir»*. Symbole d'un ailleurs perdu, d'un autre lieu et d'un autre temps, le pictogramme était pour lui une origine du langage dont *«l'envie, après des millénaires, n'a toujours pas disparu»*. Il introduisait la notion d'*«avant-langues»* dans un texte qui parodiait les traités de linguistique du XVIIIe siècle, comme l'*“Essai sur l'origine des langues”* (1781) de Jean-Jacques Rousseau.

---

***“Déplacements, dégagements”***  
(posthume, 1985)

Recueil de textes

C'étaient des textes d'abord publiés séparément. Michaux inscrivit jusque dans son titre le cheminement de sa quête inapaisée, mais jamais découragée. Ses *«déplacements»* étaient ces allées et venues dans l'espace géographique ou dans *«l'espace du dedans»*, vers *«les lointains intérieurs»*, les voyages réels ou fictifs, les élans turbulents de la drogue, de la folie, des signes, des couleurs, du sens, de l'écriture ou de la peinture. Mais chaque *«déplacement»* est aussi *«dégagement»* : à la fois mise à jour d'un sens enfoui, recherche d'un *«grand secret»*, et libération d'une contrainte. *«Déplacements»* et *«dégagements»* étaient à la fois pour lui une fatalité et une méthode, une façon de subir et une réponse insoumise à la persécution du moi.

Commentaire

C'est peu de temps avant sa mort que Michaux acheva ce manuscrit. Pressentait-il alors sa fin prochaine? Toujours est-il que le titre de ce recueil prend une valeur testamentaire : on ne peut s'empêcher d'y entendre comme une définition ultime de l'acte créateur, juste avant le *«déplacement»* et le *«dégagement»* finals, ceux de la mort, sur laquelle il n'avait cessé d'anticiper par l'écriture, la rêverie, ou l'aliénation provoquée.

---

Henri Michaux, qui était devenu un être mythique dans son effacement même, des suites d'un infarctus, mourut le 19 octobre 1984, à Paris, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Il fut incinéré au cimetière du Père-Lachaise, en présence de quelques intimes. Micheline Phan Kim-Koupernik fut son exécutrice testamentaire.

L'homme

Écrivain des plus discrets, des plus secrets qui soient, qui aimait l'écart, le silence, qui était contre tout ce qui brille, que la notoriété n'intéressait pas, qui se déroba à la publicité, aux honneurs, aux

consécration officielle, il ne sacrifia jamais, même devenu célèbre, aux grandes messes médiatiques, fuit toujours la «*planète des agités*», les journalistes comme ses lecteurs. Résistant sur tous les fronts, il s'efforça même d'offrir le moins de prise possible aux biographes, faisant sien le paradoxe fameux de Cioran que le risque d'avoir un jour un biographe dissuade d'avoir une vie !). Il prit toujours un soin extrême à effacer ses traces, à se cacher. Très jaloux de son image, il n'accorda jamais de véritable entretien à quiconque, n'apparut jamais à la télévision («*Voir, c'est risquer d'être lu. C'est pour ça que je n'ai jamais rencontré grand monde.*») On n'entend sa voix que dans le film «*Images du monde visionnaire*» (1965). Par-ci par-là, émanèrent quelques propos dont il laissait l'entière responsabilité à son interlocuteur. Il affirmait : «*Celui qui lit mes livres m'y trouve plus sûrement qu'en chair et en os.*» Lui, qui cultiva l'art de tous les refus, déclina tous les prix littéraires, ne voulut pas que de son vivant ses livres paraissent en poche, non par hauteur ou dédain, mais effrayé à l'idée d'avoir tant de lecteurs d'un coup ! Il donna ce conseil : «*Si vous ne voulez pas être embaumé, brûlez tout !*» Il devint même mythique à force de se dissimuler, de se protéger jalousement de l'«*atteinte des entourants*», affirmant même : «*Quelqu'un, après plus de soixante-dix ans de vie, n'est pas encore assez intime avec lui-même pour pouvoir avec naturel parler en son nom.*» («*Plaques*», 1979).

Bien qu'il n'ait jamais parlé que de lui, qu'il se soit livré à une minutieuse introspection pour y voir clair, s'éprouver soi-même, exorciser le mal, physique autant que moral (tantôt par des «*réactions en force, en attaque de bélier*», tantôt par le «*chant dans le labyrinthe*») ; bien qu'il se soit présenté à nous toujours avec une immédiateté presque brutale, son oeuvre n'est pas pour autant biographique ou psychologique. Il y resta caché, multiplia jusqu'au bout les masques, les fausses pistes, les leurres.

Cependant, il écrivit à la troisième personne un texte où il donna «*Quelques renseignements*» comme à propos d'un autre, des indications discrètes sur ses origines. On y apprend qu'il détesta son enfance et son adolescence parce qu'elles furent belges, mais surtout parce qu'il fut dès ce temps-là accablé d'un dysfonctionnement cardiaque, qui fit de lui un être au souffle court, aux muscles faibles, aux os fragiles, une créature chétive sujette à toutes sortes de vertiges et de métamorphoses. Aussi a-t-on pu voir dans son oeuvre celle d'un malade.

Il fut toujours mal dans sa peau, éprouva toujours une grande difficulté de vivre, fut habité de la nostalgie beckettienne de l'«*anti-vie*» (d'où son éloge de la paresse, son désir d'«*hiberner*», son rêve «*d'être agréé comme plante*», sa volonté de s'identifier à une pomme, son souhait de «*rester lové*», même lorsqu'il écrivait et qu'il se voyait «*toujours réticent*», «*partagé*» : «*ça empêche de rêver. Ça le fait sortir*»), fut en proie à l'angoisse, au sentiment de persécution, sa relation avec les choses, avec les êtres et avec soi-même étant compliquée, et de façon indéfinissable.

Rien, dans son oeuvre, ne fut plus sollicité que le corps qui, limité et souffrant, faisait obstacle, auquel il pensa comme à une chose vulnérable, offerte. L'exploration angoissée de cet organisme malade traduisit la peur de perdre, avec son intégrité, l'intégrité de son être. À cet attachement pour le corps se joignit l'horreur qu'il éprouva pour tout élément physiologique vu comme une souillure. Il avait le regret d'un physique qui ne serait pas maudit, qui serait vraiment le lieu de son être, avec lequel il pourrait avoir prise sur le monde. Les violences et les métamorphoses que son organisme subit, les entreprises d'encerclement ou de dissolution dont il fut la victime constituèrent de livre en livre la trame d'un unique récit. Le corps, à l'image de la pensée et dans son prolongement, apparaît comme l'incertain par excellence : non ce qui est mais ce qui survient et ne cesse de prendre forme. Il fut de ces malades dont il dit qu'ils «*font de leurs corps, de leur être, une occupation insuffisante*», formule qui rend compte, peut-être, de son expérience essentielle et de son drame.

Pour Michel Butor, «la thématique de la souffrance traverse son oeuvre comme un véritable leitmotiv. [...] La figure du souffreteux est essentielle dans les premiers livres. Comme si la pleine santé était une insolence, une impolitesse inconcevable. Il y a certainement là quelque chose d'autobiographique. Michaux n'était pas un costaud, il ne respirait pas la santé ; il avait le teint plutôt gris. Mais la santé déficiente est aussi une image, celle du manque. Michaux a passé sa vie à sentir qu'il y avait des choses qui lui manquaient, à les désirer mais aussi à tirer parti de cette sensation de

lacune. [...] C'est un écorché vif, un hypersensible. Il définit souvent le bonheur comme l'interruption du tourment, la fin d'un supplice, un simple moment d'accalmie. L'euphorie n'est pas vraiment sa tasse de thé. Et l'expérience de la drogue ne fera, d'ailleurs tout à fait délibérément, qu'approfondir chez lui cette intimité avec la souffrance.»

Jules Supervieille déclara : «Si je me risquais à faire le portrait de Michaux, je dirais qu'il a une tête magique, modelée par l'artiste, durant une nuit d'insomnie, une nuit blanche comme lui. Avec son regard coupant, son menton coléreux et ses lèvres orageuses, c'est un chef très ancien et très moderne de la grande tribu humaine. Mais s'il est impitoyable, c'est surtout pour lui-même.» (*'Henri Michaux'*, dans "Cahiers de l'Hème", 1966). Il avait en effet des yeux bleus comme la glace, un incroyable regard qui disparaissait dans les rires et les ricanements contre tout ce qui s'agitait et papillonnait dans le Paris intellectuel.

Il était si peu sûr de son visage qu'il tenta longtemps d'empêcher la reproduction et la publication d'une ou deux photos de lui. Son œuvre entière témoigne d'une obsession du visage humain qui est le lieu privilégié de l'être humain et, en même temps, sa partie la plus fragile, le lieu où il est à la fois le plus totalement sujet et le plus totalement objet, qui trahit l'être, et, pourtant, n'exprime pas l'être véritable, d'où son rêve d'un visage authentique. Il considéra cependant qu'il arrive que le visage révèle la spiritualité : chez le vieillard hindou, chez l'enfant ou la jeune fille.

Ne cultiva-t-il pas ses souffrances physiques, au sens où Baudelaire disait qu'il fallait «cultiver son hystérie» : les battements irréguliers d'un cœur malade, un souffle court, un panaris, les bruits et la lumière trop vivement ressentis? Car ses nombreux livres, dessins et peintures, ses voyages, sont beaucoup pour quelqu'un qui se disait perpétuellement malade, «né fatigué», son cœur n'ayant jamais fonctionné adéquatement, pris au piège de l'existence ; quelqu'un qui affirmait : «*Ma vie, traîner un landau sous l'eau*», qui prétendait : «*Pourquoi continuer à écrire, c'est guérir que je veux.*» Ses mots tirèrent leur énergie d'être au bord de l'épuisement, de sa colère contre lui-même (il ne croyait pas à sa propre identité : «*Moi n'est jamais que provisoire*» [postface de "*Plume*"]), contre son corps (la «*carcasse [...] gêneuse, pisseuse, pot cassé*» [*'La nuit remue'*]), contre cette inaptitude congénitale à vivre («*Je crache sur ma vie. Je m'en désolidarise. Qui ne fait mieux que sa vie?*»), et qui allait donc multiplier les «déplacements» et les «dégagements» pour tenter de se délivrer. Tatillon, hypocondriaque, angoissé même par l'idée de mouvement, il traversa son époque et ses contemporains de loin, en pointillé. Sa seule aventure, désormais, allait être de se maintenir en vie.

Sa santé fragile lui donna une conscience particulière du temps, de l'espace, du corps, de la souffrance mentale et physique. Il mesura son savoir : «*Le cerveau d'une plaie en sait des choses*». La lenteur du rythme vital chez lui explique les rêves de vitesse, de colère, l'accélération qu'il donna à son expression. Un être lent faisant face au rythme plus rapide de la vie s'affole, se précipite dans l'action. Aussi aspira-t-il à un repos véritable, à un mouvement qui soit maîtrisé. L'immédiateté du sentiment de vivre fut au cœur de sa recherche.

Dans "*Qui je fus*", il indiqua qu'il était insomniaque, mais voyait dans l'insomnie sa première et la plus efficace des défenses, le corps, inconsciemment, organiquement, s'employant à maintenir le corps en éveil : «*Je ne peux pas me reposer, ma vie est une insomnie [...] Ne serait-ce pas la prudence qui me tient éveillé, car cherchant, cherchant et cherchant, c'est dans tout indifféremment que j'ai chance de trouver ce que je cherche puisque ce que je cherche je ne le sais.*» Il écrivit aux limites de la possibilité de vivre, aux limites de la dépossession de soi, fidèle à son premier serment de laisser s'accomplir la défaite dans son corps, pourvu qu'une vérité y paraisse.

Alors qu'il donnait l'impression d'être un homme étrangement immobile, tatillon et casanier, presque angoissé par l'idée même du mouvement, il fut tenaillé par un constant besoin d'évasion, chercha sans cesse à se déprendre du monde extérieur familier pour s'enfoncer dans l'inconnu. Lui à qui «*son siècle portait ombrage*», qui se voulut toujours «ailleurs», voyagea beaucoup pour découvrir les peuples du monde. Mais, étant de ces «*misérables affamés de plus Grand*», un «*négateur et dissipateur de tout circonscrit*», il trouva le voyage toujours décevant. Aucune contrée ne lui plut absolument. La Terre? Cette petite planète était «*rincée de son exotisme*» ("*Ecuador*"), «une

*misérable banlieue*» (*"Avenir"*). Aussi conclut-il qu'*«on trouve aussi bien sa vérité en regardant pendant quarante-huit heures une quelconque tapisserie de mur»*. Il avait constaté que, si les *«poètes voyagent [...] l'aventure du voyage ne les possède pas.»* (préface à l'anthologie d'Henri Parisot, *"Les poètes voyagent"*, 1946). Ses parcours variés avaient ce dénominateur commun : c'étaient des *«voyages contre»*, contre une réalité blessante au point qu'elle le força à créer des paysages imaginaires comme *"États-tampons"*, pour ne pas trop souffrir.

Surtout, le voyage ne délivre pas le voyageur de lui-même, *«ne rend pas tant large que mondain»* (*"Ecuador"*). Constatant qu'il ne pouvait échapper à sa prison, l'incarcéré perdit parfois courage, fut plus d'une fois rongé par le désespoir, s'installa dans un état qui est à la fois attente de la fin et indifférence, toute force réactive se trouvant alors, chez lui, anéantie. Rien d'étonnant alors si l'oeuvre se donne à voir sous la menace de son propre effondrement, dans la hantise de sa propre ruine ; il a dit un jour : *«Je me suis bâti comme une colonne absente»*.

Son univers fut encombré d'objets résistants, doués d'une autonomie, d'une liberté, d'une intentionnalité, qui en faisaient un cauchemar. Dans le délire de la fièvre, toute frontière étant abolie entre le «moi» et le monde, les objets sécrétaient des monstres qui attaquaient leur proie. Il se trouva sans cesse aux prises avec une agitation intestinale de figures contradictoires. Ces hallucinations traduisaient cette anxiété fondamentale : sa peur de l'endosmose, la terreur, sensible dans une grande partie de son oeuvre, d'être envahi par *«les puissances environnantes du monde hostile»* qu'avec sa nature fiévreuse et haineuse il s'employa à tenir en respect, dans un périmètre de défense. Elles suscitaient chez lui une angoisse, née d'une expérience intime, mais qui fut accentuée par la Seconde Guerre mondiale et l'Occupation. Leur présence traduisait une double expérience : le sentiment de l'existence d'une instance supérieure à laquelle la conscience se sent soumise, et une peur latente qui est fascination de l'inconnu. Leur assaut lui révélait une faiblesse, un manque de dynamisme qui valut surtout par la conscience qu'il en eut. Il éprouva l'absence d'une valeur qui puisse fonder son être.

Toute sortie dans l'espace du dehors le ramenait inmanquablement à *«l'espace du dedans»*. Mais là, dans la nuit de l'être, dans *«l'espace aux ombres»*, rôdaient d'autres hostiles présences, des formes d'une inquiétante étrangeté. D'où son sentiment de l'échec total : sa vie ne lui semblait pas une conduite, mais un perpétuel abandon. Ce thème de la défaite, doublée d'une complète extinction de l'énergie, rebondit dans toute son oeuvre. Bien peu vitaliste, son regard balayait souvent des paysages avachis, marécageux, où le vent ne souffle plus.

N'ayant cessé de ressentir comme une agression la présence du monde et des autres, écrivant contre eux et leur livrant toujours le fruit de ce refus, étant en fuite perpétuelle, il fut quelqu'un de profondément introverti, au sens que Jung, qu'il avait peut-être lu, donnait au mot puisqu'il l'utilisait, comme il utilisait *«extraverti»*. Il mena une vie solitaire et pathétique. À Saint-Germain-des-Prés, où on le voyait se baguenauder, marmonner des phrases martelées, peindre pendant des heures des barbouillages où on ne reconnaissait rien, prendre de la drogue mais pas pour s'amuser et sans se droguer, il put passer pour un bon à rien, un original, un «fada».

Celui en qui on peut voir le Buster Keaton de la poésie contemporaine, fut un misanthrope qui voyait dans l'individu, la famille et la patrie *«la même bassesse»*, qui crachait sur un monde infect. Son idéal fut, écrivit-il dans un poème : *«Seul, être à soi-même son pain»*. Il éprouvait un malaise en face d'autrui sous le regard duquel il se sentait devenir objet. Il avait peur de perdre son autonomie, de subir l'intrusion dans l'univers homogène de son «moi» d'un élément discordant : *«Le mal, c'est le rythme des autres»*. Il avait le sentiment que la relation avec autrui est toujours une relation de sujet à objet ; que, comme chacun se veut sujet, naît une tension, un affrontement. Se sentant l'étranger, il prit donc de la distance, se retira en lui, dans un autre monde, eut aussi, par compensation, une réaction d'agressivité.

Mais, constatant aussi avec une politesse ouatée : *«Se retirer. Qui le pourrait? De l'espèce on ne s'évade pas.»*, éprouvant aussi l'angoisse de la solitude (*«Il y a mon terrain et moi ; puis il y a l'étranger»* [*"La nuit remue"*]), il tenta d'y échapper en écrivant pour rétablir le contact, exprima parfois le souhait d'une communion, d'une solidarité entre les êtres. Cependant, victime d'une inhibition, il se

montra incapable de les rejoindre dans leur singularité ou leur spécificité. Son drame fut celui d'un être en porte-à-faux dans le monde parce qu'il n'appartenait à aucune communauté, qui ressentait l'aliénation dans un monde où les êtres sont exilés d'eux-mêmes.

Il se montra pour le moins discret en amitié et en amour. Il n'eut que quelques amis, tous appartenant au monde artistique : les écrivains Jules Supervielle, Jean Paulhan, Joë Bousquet (auquel il alla rendre visite à Carcassonne), René Daumal (ce qui les rapprochait étant l'attrait de la mystique orientale, ce qui les séparait étant l'utilisation de la drogue), Armand Gatti ; le musicien Pierre Boulez ; les peintres Paul Klee, Max Ernst, Bernard Saby, Roberto Matta et Zao Wou Ki. Il refusa l'amour, éprouvant une méfiance à l'égard des femmes, à l'égard des emballements de la chair et de ce qu'on appelle le cœur. Contrairement à la plupart des poètes modernes, il donna à la sexualité une place très restreinte ; elle semblait le gêner, non l'angoisser ou l'appeler. Mais il eut quelques grandes passions, l'Uruguayenne Susana Soca (sa «*Juana*») d'abord, puis Marie-Louise Ferdière (sa «*Lou*» ou «*Lorellou*»), enfin Micheline Phan Kim-Kupernick..

Donnant l'exemple d'une grande liberté d'esprit, il mena une quête perpétuelle, qui fut une «recherche de soi», de différentes «postures» libératrices, sa vie et son oeuvre ayant été une succession de départs, de passages, de parcours, qui correspondaient d'abord à une volonté de guérison ou de salut en ne comptant que sur son propre fonds, en cherchant à donner au problème de la vie une solution purement humaine. Son drame fut celui d'un homme déchiré entre le désir d'une action qui le ferait exister dans le monde, et sa nature qui le fit vivre «*l'œil sur le besoin intérieur*».

Son refus instinctif du corps entraîna le décentrage de la conscience. Ne se sentant pas maître de lui, ne se contrôlant pas, étant en porte-à-faux avec lui-même, «dissocié» dirait-on aujourd'hui en psychologie des profondeurs, il voulut revenir sur ces acquis qu'il croyait réels et inébranlables : «*Toute une vie ne suffirait pas pour désapprendre ce que, naïf, soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête - innocent ! - sans songer aux conséquences [...] Garde intacte ta faiblesse. Ne cherche pas à acquérir des forces, de celles surtout qui ne sont pas faites pour toi, qui ne te sont pas destinées, dont la nature te préservait, te préparait à autre chose.*» («*Poteaux d'angles*»).

Dans sa jeunesse, il fut attiré par la solution de la mystique chrétienne, lut Ruysbroeck (l'un de ces hommes qu'il eut vraiment «aimés sans discussion», disait-il, en ajoutant : «*le Christ aussi, à vrai dire*»), fut fasciné par les saints. Mais il leur reprocha leurs inséparables démons, constatant : «*Même les démons en Europe sont puritains, mélan coliques, futurs psychanalysés*», quand il découvrit la pensée de l'Inde et celle de la Chine : «*Lorsqu'on arrive en Asie, quel changement !*» («*Un barbare en Asie*»). À ses yeux, leurs religions «*ne dégagent pas la faiblesse de l'homme, mais sa force*», et elles lui offrirent des modèles et des techniques de méditation plus efficaces. Il fut touché, en Inde, par le «*peuple de l'Absolu*», par des êtres qui «*cherche[nt] le plus et non le moins*», qui connaissent «*l'exercice des forces spirituelles*», pratiquent la pensée «*magique*» agissant directement sur l'être intérieur. Il vit en la Chine le «*pays où a compté la paix profonde*». Il s'intéressa au tantrisme, au taoïsme, au zen.

Puis «*il se rendit compte, enfin, de son anti-vie, et qu'il fallait essayer l'autre bout. Aller trouver la terre à domicile et prendre son départ du modeste. Il partit.*» («*Difficultés*»). Il le fit dans son oeuvre tenace et rigoureuse, qui donne de lui l'image d'un homme qui eut, selon le mot de Cioran, «la passion de l'exhaustif» («*Exercices d'admiration*», 1986), qui déploya une intransigeante rigueur, qu'il chercha sans cesse, en lui et hors de lui, à ses risques et périls et par tous les moyens possibles (poésie, peinture, observation clinique de substances «*infinisantes*»), à s'attaquer à l'énigme du monde, à s'enfoncer dans son ambiguïté et son opacité comme dans un gouffre, à éclairer «*le problème d'être*», sans préjuger jamais de sa découverte, ce qui lui fit trouver un «*passage*», la voie d'une réconciliation avec le monde et avec la vie, accéder à une connaissance «*musicienne de vérité*», le travail sur soi auquel il se livra lui ayant permis de se sauver, mais, en même temps, l'enfermant définitivement en lui-même.

## L'écrivain

Si Michaux fut un écrivain, il n'eut jamais le dessein de pénétrer dans la littérature, l'écriture, débarrassée de tout statut privilégié, n'ayant toujours été pour lui que l'instrument d'une expérience, elle-même expérience parmi d'autres, dans une vie qui fut pour lui une perpétuelle expérience. Il ne fut pas un «artiste», mais un chercheur.

Il reste qu'il composa une oeuvre. Mais c'est l'oeuvre d'un solitaire, qui est elle-même solitaire, sans origines décelables, sans filiation, comme surgie «ex nihilo». En ceci, elle est absolument unique. C'est en vain qu'on y chercherait des influences, des ressemblances. Inexorablement rétif, il se défiait de tout embrigadement : «*Qui chante en groupe mettra quand on le lui demandera son frère en prison*» (*'Tranches de savoir'*). Fidèle à sa vocation de poète réfractaire, jaloux de son autonomie, soucieux d'échapper à toutes les aliénations, il ne rallia aucun courant, aucun mouvement, aucune chapelle littéraires, se garda toujours des modes et créa une oeuvre délibérément en marge. Il ne s'est d'ailleurs considéré comme un «homme de lettres» que très tard, n'acceptant de jouer le jeu qu'au terme d'une évolution qui fut celle d'un écrivain qui se méfia des «phraseurs» ; qui, à l'exception de Ruysbroeck et Lautréamont, ces «copains de génie», rejeta la littérature, trop confinée et limitée à l'humain ; qui, parmi les plantes imaginaires des *'Notes de botanique'* (dans *'Mes propriétés'*) fit figurer entre autres «*les romans, sans aucune hauteur, à peine la couronne sort de terre, ça leur suffit, mais larges... larges*» ; qui, surtout à ses débuts, refusa la beauté des mots, des phrases, qui n'était donnée qu'en plus, jamais recherchée comme telle. Toujours plus soucieux d'écrire, et d'abord pour lui-même, que d'être lu par qui le comprendrait, il ne fit aucun effort pour aller vers le lecteur, car il pensait que c'était à celui-ci d'aller vers une oeuvre dont, préférant la solitude à la gloire, il n'eut pas la préoccupation. Atteignant un jour un sommet dans l'expression, il se comportait le lendemain comme s'il n'avait pas découvert telle ou telle forme (ce qui, loin d'exclure les redites, les appela). Avec (fausse?) modestie, il indiqua dans la postface de *'La nuit remue'* : «*N'importe qui peut écrire "Mes propriétés"*». Son drame fut de devoir publier. Mais avec réticence, voire angoisse : dans *'Qui je fus'* et *'Ecuador'* il honnit l'imprimerie, «noire».

Contemporain des surréalistes, il chercha comme eux dans la poésie et dans l'art une aventure spirituelle comparable à certains égards à l'expérience mystique, fut acharné à mettre au jour «*les puissances du dedans*». Mais, si ses visées croisèrent parfois celles d'André Breton et de ses fidèles, il se distingua nettement d'eux par le climat angoissé de son univers intérieur, par son esprit critique, son refus de toute agitation tapageuse et de tout engagement idéologique. S'il existe une parenté entre Michaux et les surréalistes, il y avait chez lui trop d'originalité et d'indépendance dans sa pensée et son style pour qu'on puisse le rattacher à ce groupe dont il ne fit jamais partie.

D'autre part, il est difficile de faire entrer son oeuvre dans le cadre habituel des genres littéraires, pour lesquels il manifesta nettement son mépris : «*Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas si vous les avez loupés au premier coup.*» (*'Qui je fus'*). Irréductibles à un genre, ses livres, inclassables, dont certains comptent aussi comme partie intégrante des dessins et des peintures, conjuguent et déplacent tous ceux de la littérature : ce sont des poèmes en vers libres ou en prose, des fables, des nouvelles, des confessions, des récits de voyages, des comptes rendus d'explorations, des aphorismes, de brèves pages d'éphéméride, etc.. On peut déceler une évolution dans cette oeuvre qui se déploya selon un rythme et des expériences propres (voyages, drogue...) : au début, elle fut intermédiaire entre le journal intime et le poème ; puis elle devint plus élaborée et se plaça entre le récit et le poème ; enfin, elle prit aussi l'aspect de l'essai. S'il usa d'invectives, il sut aussi parler très bas, très tendrement. S'il se plut longtemps aux extases sur les cimes, il y avait, dans ses dernières années, renoncé. Avec un ton parfois grinçant et intime, où on sent l'affleurement de la vie intérieure, il passa de la véhémence et de l'imprécation au murmure, de l'ample développement lyrique (*'Ecce homo'*) à la concision de l'aphorisme (*'Tranches de savoir'*), de l'invention verbale jaillissante au dépouillement, du rythme «tam-tam» à la musicalité la plus pure. Usant de formes peu canoniques et mouvantes, il se plut dans les fragments. Quand il remettait le manuscrit d'un recueil de tels fragments éparés à son éditeur, Gaston Gallimard, celui-ci lui lançait

poliment : «À quand enfin un roman?» ; il souriait et tournait les talons, luttant contre les foucades de son tempérament impulsif. Les journaux de voyage, avec leurs entrées quotidiennes, au gré des déplacements, lui convinrent parfaitement. Mais, «*écrivain rompu*», il atteignit encore dans bien d'autres textes son idéal des «*morceaux, sans liens préconçus, [...] faits paresseusement [...] comme ça venait, sans "pousser", en suivant la vague, au plus pressé toujours, dans un léger vacillement de la vérité, jamais pour construire, simplement pour préserver*» (postface de '*Mes propriétés*'). Cette composition par juxtaposition, où les arrêts fréquents, les retombées, interdisent toute identification, lui permettait, à chaque paragraphe, parfois même à chaque phrase (les deux souvent coïncidant), de prendre un nouveau départ, d'effectuer un changement de point de vue, une visée nouvelle, sur l'objet du texte, ce qu'il commenta ainsi : «*La phrase est le passage d'un point de pensée à un autre point de pensée. Le passage est pris dans un manchon pensant.*»

De cette œuvre, il affirma : «*J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie*». Il déclara aussi écrire «*pour pouvoir*» : pouvoir se libérer, pouvoir se modifier, pouvoir se soulager, pouvoir se contrôler, dans des textes qui avaient une utilité pratique car il se sentait mieux après les avoir écrits. Même les monstres qu'il inventa, les pays et les races imaginaires dont il décrivit minutieusement les moeurs, avaient une utilité expérimentale. C'était encore une façon de connaître et de se connaître, la continuation de cette enquête méthodique qu'il poursuivit sur l'espèce humaine et sur ce cas particulier qu'il était lui-même.

Spéléologue de son âme, «*espion*» de lui-même, créateur d'une espèce de mythologie personnelle, il eut une activité littéraire et artistique qui, comme d'ailleurs toutes ses autres activités, fut une «*entreprise de salut*». Il écrivit pour s'en sortir, se tirer du difficile métier d'être humain. Chaque livre étant à la fois une observation et un «*exorcisme*» du grouillement de mondes et d'êtres qui se bousculaient en lui, il fit de l'écriture son laboratoire privé, Supervielle notant : «*Dans son laboratoire de poète visionnaire et studieux, c'est lui seul qui sert de cobaye.*» ('*Henri Michaux*', dans '*Cahiers de l'Hème*', 1966). En fait, cet artisan de l'exploration de «*l'espace du dedans*» fut à la fois le cobaye et le vivisecteur, l'observé et l'observateur, un de ces malades qui essaient tout ce qu'ils trouvent pour apaiser leur mal. Son regard acéré plongeait en profondeur, voyait les choses comme personne ne les voit, trouvait des angles d'interprétation insoupçonnés, car il posséda à la perfection la faculté d'observation, la réceptivité la plus ouverte aux sollicitations infimes.

On ne trouve chez lui, dont le lyrisme n'eut pas de points communs avec celui des romantiques, qui se plaça plutôt dans la tradition de Lautréamont et de Rimbaud en développant une poésie de la rupture avec le monde, qui préféra les invectives, les sarcasmes, la furie, nul pittoresque narratif ou poétique, mais, plus essentiellement, un souci d'accueillir ces «*millions de possibles*» qu'une subjectivité ivre d'elle-même ne pourrait qu'ignorer.

Il voulut à la fois chercher un centre, un abri, un équilibre, et faire l'expérience de ce qui excède toute protection, tout équilibre, tout abri, tout centre, explorer en aventurier les espaces réels ou imaginaires, se faire le poète de la transgression et de l'«*ailleurs*». Aussi son écriture conjugua-t-elle les contraires, à la fois froide, précise, logique, et lyrique ; d'une part, grave, imprégnée du sens du tragique, et, d'autre part, visitée par un sourire amer ; marquée tantôt par l'agressivité et l'horreur, tantôt, plus rarement, par la douceur et l'amour. Il oscilla constamment entre ces pôles : l'émotion et, par réaction, l'humour ou l'exorcisme, son écriture opérant la fusion de ces éléments en apparence contradictoires.

D'un bout à l'autre de son oeuvre, dont une grande partie a le caractère spontané d'une réaction nerveuse, il n'y a guère de phrase ou de trait qui n'exprime l'émotion la plus intense. Souffrance, terreur, ou au contraire ferveur, l'émotion, à la douleur ou à l'exaltation, se traduit par des images fulgurantes, des cris, des rythmes haletants, des répétitions. Mais il y avait chez lui un refus d'être dupe, un besoin d'observer et de comprendre qui établissaient une distance entre lui et ses propres sentiments.

D'où l'humour, qui fut tantôt une impossibilité de se prendre au sérieux, une incrédulité foncière dans la peinture d'un univers impossible, d'une vie pleine de questions sans réponse ; tantôt une vengeance quand, placé dans une situation difficile, il en fit un moyen de prendre du recul et de se protéger, soit par un détail ou un tour saugrenu, soit par un flegme apparent ; tantôt un humour noir

simplement méchant (dans "Ecuador", des bébés criant trop fort, on lit : «*Cependant on s'informe discrètement s'il n'y a pas de tigre dans les environs qui pourrait faire taire ça*») ; tantôt, enfin, cette «politesses du désespoir» qui lui fit constater : «*L'homme ne supporte pas le temps. Heureusement, il n'a pas toute sa vie à supporter sa vie. Ce serait intolérable. Il vit à la journée.*» Cet humour de dynamitero incapturable, à l'impertinence pertinente, fit éclater les apparences et les faux-semblants, changea les conditions mêmes de l'être par l'agressivité du langage qui le nommait.

L'exorcisme, quant à lui, était une tentative de se délivrer d'emprises, de préserver sa santé par des exercices psychiques.

Même si cette oeuvre se voulut avant tout une expérience vécue, même s'il fut poète par hygiène plus que par vocation, le poème n'étant pas pour lui une chanson littéraire mais un exercice spirituel, s'il écrivit au jour le jour sans souci de composition, l'exorcisation du mal se faisant dans l'instant ; même s'il nous a dit que «*la poésie [est] une grâce, pas un travail*», et, en effet, elle a surgi chez lui toujours de la façon la moins concertée (de la notation d'une sensation, du brusque passage d'un plan de réalité à un autre), introduisant l'intime dans l'abîme, le sourire dans la transe, elle n'échappa pas à l'art.

Qu'il s'agisse d'exprimer ses sentiments d'angoisse et de révolte, de raconter ses rêves, d'imaginer des histoires fantastiques ou de rendre compte d'expériences psychologiques en détectant les traces matérielles laissées par des activités qui se tramaient au fond de son être le plus intérieur, il le fit dans une langue dont, «*né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du verbal*» ("Émergences-Résurgences"), il maîtrisait tous les registres, dont il se rendit compte, dès sa jeunesse, que, dans sa condition désarmée, elle était la seule arme qui lui restait. Il décida de s'en servir pour se défendre et pour attaquer, pour opérer un «raisonné dérèglement» des assises du jeu social.

Mais, au début, il refusa souvent ce langage hérité, se défia du «*piège de la langue des autres, faite pour gagner contre vous, comme une roulette bien réglée*», se fit le saboteur des «*mots des autres*», collants et «*préfabriqués*», qu'il «*déracine*» et «*détourne définitivement du troupeau de l'auteur*» ("Mes propriétés"), de ces «*habituels empêcheurs*» de «*balancer indéfiniment entre plusieurs impressions indéfinies*» ("Affrontements"), de ces signes déjà donnés, de ces stéréotypes convenus qui, selon lui, empêchent l'intrusion dans l'inconnu, le forage dans les couches les plus enfouies de sa géologie intérieure. Voulant une communication dans la rage et la vivacité, où le sens importe moins que l'élan, une expression faite «*avec les seules ressources de la très riche nature humaine et de son pouvoir d'opposition, de "rébellion", de "contestation"*», il mit à mal ce langage qui bride et qui bâillonne par un religieux fétichisme attaché aux mots beaux ou rares, et qui est imposé dès leur plus jeune âge à «*tous [ces] enfants qui sortent du ventre des femmes / humides, malmenés, avec déjà un désir fou de s'exprimer*». Considérant que le dictionnaire est incomplet, il dénonça l'insuffisance de mots qui ne seraient mobilisés que pour leur charge sémantique ; il en détourna d'autres de leur usage ; il créa, dans une étourdissante invention lexicale, des vocables formés par agglutination, tels que «*déséchafaudage*», «*enchagriné*», «*généufléchisseurs*» ou «*embretellés*» ; surtout, geste vraiment iconoclaste, il adopta ce qu'on a pu appeler un pré-langage (ou encore le «michaux» !), une sorte d'argot lettriste, certes voisin mais bien distinct du français, qui était l'expression de pulsions et de représentations non encore formées, des brochettes d'onomatopées, des cris à pulsionnellement clamer. Cette utilisation du langage pour mieux le détruire, pour se débarrasser de ses conventions, de la réalité et de son absurdité, allait exercer une influence durable sur la poésie française contemporaine.

Dans cette poésie de ce fait essentiellement et d'abord rythmique, qui, par son acoustique et sa cadence, contamine le lecteur dont, prioritairement peut-être, sont touchés les sens et le corps tout entier, il voulut pilonner les mots pour voir du même coup concassées les questions troublantes qu'ils matérialisent. Il aima le martèlement du tam-tam, et fut d'ailleurs passionné par la musique contemporaine où dominant les percussions.

Son style, vraiment personnel, est immédiatement reconnaissable et inimitable, car il est sec, nerveux, précis, haletant, saccadé, vibrant. Dans les poèmes les plus anciens, il était particulièrement

fiévreux, la syntaxe étant extrêmement simplifiée (suppression des verbes au profit des noms). Dans les récits, il se libéra et donna l'impression d'une étonnante facilité. Enfin, dans sa dernière période, la phrase se déploya avec une sorte de solennité, remarquable de plénitude et de noblesse. En fait, il passait avec beaucoup de souplesse d'un style à l'autre : que ce soit dans les récits de voyages réels ou imaginaires, dans les rêves de « *vie plastique* », où il inventa la « *mitrailleuse à gifles* » ou la « *fronde à hommes* », dans les réflexions et les aphorismes sur les sujets les plus divers, son ton unissant presque toujours la gravité et la fantaisie, la tension et la désinvolture, la poésie et l'humour.

Ce style put aussi être insistant ou laconique. En effet, d'une part, il pratiqua la simple épellation, l'énumération-incantation, eut ce que Cioran appela le « fétichisme de l'infime, de la nuance imperceptible, tant psychologique que verbale, reprise indéfiniment avec une insistance haletante, pour atteindre le vertige par l'approfondissement » (*'Exercices d'admiration'*, 1973), ces répétitions, ces retours d'une même formulation, s'infléchissant cependant chaque fois vers une signification nouvelle. On ne s'étonnera pas de lire que, pour ce mauvais coucheur qu'était Paul Léautaud, Michaux se livrait « à des divagations sans queue ni tête, écrivant au surplus fort mal, plein de pléonasmes et de redites à chaque instant : à mon avis, une pure stupidité. » (*'Journal littéraire'*, 15 octobre 1935). D'autre part, rendant sa parole acérée, tranchante, mais aussi légère et d'une extrême mobilité, il put être si lapidaire que ses textes sont parfois quelque peu hermétiques mais toujours cohérents ; il usa du court-circuit, de l'ellipse, de la rupture ; les phrases, qui peuvent prendre soudain un détour inattendu, s'interrompre brutalement ou continuer alors qu'elles ne devraient pas, sont isolées ; le texte est souvent suspendu par une ligne de points. Ce style à bifurcations et à étages agit par suggestion, car les lacunes de notre compréhension deviennent en fait sources d'idées.

Il joignit la force à une extrême sobriété, ce que Le Clézio remarqua bien : « Il n'y a sans doute aucun autre poète de ce monde occidental [...] qui sache dire tant de choses en si peu de mots » (*'Vers les icebergs'*, 1978). Il chercha aussi la vitesse et l'efficacité : « *J'étais une parole qui tentait d'avancer à la vitesse de la pensée* ».

Il employa des figures qui représentent toujours une démarche intellectuelle, qui sont génératrices de pensée. Ses images furent empruntées aux domaines les plus familiers, les plus naturels.

Il se désintéressa de ce qui est extérieur : paysages (même s'il sut décrire avec une gentille fantaisie un ruisseau : « *Ah ! le rire des ruisselets, ce sempiternel bon-enfantisme, cette façon d'avancer de rire en rire, de chuchotis en chuchotis, et tout cela pour ne rien dire et finir à la rivière, lente et portant des fardeaux. La note de mauvaise humeur manque au ruisseau.* »), objets, réalités économiques, relations sociales, devenir historique.

Auteur d'une « *poésie pour ausculter le problème d'être* », pour rapporter les « *difficultés* » de l'être, la nuit et le cauchemar en étant les moments privilégiés, la peur y rôdant avec la menace, le corps étant le lieu de toutes les agressions et de toutes les tortures, dans une répétition sans fin qui est la règle de cet univers figé dans son incongruité, son regard plongeait à l'intérieur de lui-même, explorait ce domaine incirconscrit et obscur où naissent les pensées, les rêves, les images, les impressions fugitives, les pulsions. Aucun écrivain peut-être n'a jamais porté une attention aussi fine aux mouvements les plus ténus de la vie intérieure, aux phénomènes, aux impressions les plus impalpables, qui, projetés en pleine lumière, soudain paraissent plus indubitables que ceux de l'expérience courante. Il tira de ses incursions dévastatrices une conscience plus aiguë des perceptions déroutantes d'un corps en perpétuel déséquilibre, des perturbations d'un « moi » toujours au bord de la perte d'identité.

Il déboucha tout naturellement sur des mondes imaginaires. Mais son imaginaire, qui refusait le pittoresque et la narration (il n'inventa guère d'action, d'intrigue, que dans « *Plume* »), n'était pas un refuge n'avait rien de merveilleux, de libérateur, était plutôt source de trouble et d'angoisse, puisqu'il suscitait des images obsédantes, sécrétait des peuples cruels et des animaux monstrueux, douait les objets et les êtres d'un pouvoir d'agression, faisait du monde une perpétuelle menace pour le corps et la conscience, également fragiles, était à la fois une force de destruction du moi et un instrument de défense, une force de restructuration. Si divers procédés d'« *intervention* » permettent au rêveur (endormi ou éveillé) de prendre sa revanche sur la réalité hostile, de corriger ou de compléter le monde dans le sens de ses plus secrets désirs, le rêve pouvait être aussi une épreuve épouvantable

et destructrice. L'exercice de l'imagination n'était d'ailleurs jamais gratuit chez lui ; elle était expérimentale, pratique, méthodique. Elle fut pour celui que René Char appela un «*magicien de l'insécurité*», à la fois un moyen de défense contre la réalité, un moyen de compléter la création, un moyen d'investigation de l'univers, un moyen magique de changer la vie, pour agir sur sa représentation et la remodeler à son gré, de créer un univers gratuit sans référence apparente à la réalité.

Michaux qui, s'il a écrit des textes appelés «poèmes» (malgré lui : en 1949, il s'inquiéta auprès de Paulhan du «*farceur*» qui avait ajouté «poèmes» sur la couverture de ses livres), qui ne fut pas un vrai poète, qui fut en tout cas un de ces poètes contempteurs de l'écriture poétique, qui n'eut que mépris pour la poésie traditionnelle («*Quand un homme s'est mis en alexandrins, il a beaucoup de peine à rentrer dans le civil.*»), ne se soucia évidemment pas de mettre en forme un quelconque art poétique. Mais ses préfaces, d'une brièveté souvent provocatrice, et surtout les aphorismes, les remarques d'encouragement ou d'ironie qu'il s'adressa, les «*élucidations de détail*», les «*apartés*», qui furent la respiration même de son oeuvre, dessinent pourtant une sorte d'esthétique en négatif, remarquable surtout pour ses refus.

Il chercha à préserver un «*élan en flèche, fougueux et comme supra-humain*», une «*montée verticale et explosive*» ('*Épreuves, Exorcismes*'), une «*envie cinétique*» : «*Abstraction de toute lourdeur / de toute longueur / de toute géométrie / de toute architecture / abstraction faite, VITESSE !*» ('*Mouvements*'). D'où, chez lui, le rêve d'un langage universel et essentiel, d'un langage de pure signification, d'où sa tentative de composer des idéogrammes.

L'écriture de celui qui avait peu de sympathie pour la critique et l'exégèse («*Des incapables de création se présentent et proposent l'analyse de l'oeuvre*» ['*Émergences-Résurgences*']) fut une des plus neuves de son temps.

### L'artiste visuel

Presque conjointement à ses essais littéraires, Michaux, «*tournant le dos au verbal*» (postface de '*Mouvements*'), se méfiant de l'énorme et contraignante machinerie du langage, voulant rejoindre le primitif et le primordial, entrer en contact avec ce qu'on a «*de plus précieux, de plus replié, de plus vrai, de plus sien*», voulut «*voir le monde par une autre fenêtre*» ('*Peintures*', 1939), en faisant l'apprentissage d'un art nouveau, en créant des formes sur le papier ou la toile, ce qui lui interdisait toute installation en soi-même, lui offrit un moyen d'échapper à la stagnation, de se «*déconditionner*» de la langue, cet «*immense préfabriqué qu'on se passe de génération en génération*» ('*Émergences-Résurgences*'), lui donna l'occasion d'une nouvelle naissance, d'un nouveau départ, avec un dynamisme renouvelé, pour reconquérir son être, s'approprier son territoire.

Dessinait ou peignant, il, nous dit-il lui-même, était en action : il malaxait, il triturait, il guettait ce qui venait, il fonçait ; il faisait des dessins en un quart d'heure, inspiré par tel visage entraperçu dans un magazine, et qu'il ne cherchait pas à reproduire, mais à percer, à renaturer.

Alors que, jusqu'en 1925, il «*haïssait la peinture, et le fait même de peindre*», n'y voyant encore qu'une façon de reproduire, de répéter le réel, «*l'abominable réalité*», à son arrivée à Paris en 1925, il découvrit que la peinture pouvait être, aussi, l'inventaire de l'invisible. Sous l'influence de Paul Klee, mais seul, loin des écoles, ne voulant apprendre que de soi, il se mit à dessiner et à peindre, en privilégiant des techniques rapides telles que l'encre, la gouache ou l'aquarelle. Se tenant à l'écart de la tradition occidentale, trop fidèle à la réalité, il «*laisa aller la main*», expérimenta différentes techniques picturales, se trouva «*sur le tremplin magique qui libère*», accéda à des révélations («*Hommes regardez-vous dans le papier*» ['*Passages*']), obtint des pouvoirs («*Peindre pour manipuler le monde des formes*» ['*Émergences-Résurgences*']), s'affranchit des contraintes : les «*visages qui se libèrent*» affluèrent, les taches que l'artiste «*fouettait*» foisonnèrent, des «*alphabets*» surgirent avec des «*signes*» qui transmettaient leur puissance. Les fonds noirs furent utilisés comme «*boule de cristal*». Il chercha «*des gestes de dépassement*» ('*Mouvements*'), tenta des «*aventures*

*de lignes*», découvrit ainsi de nouveaux pouvoirs d'insubordination, opposant à la «*perspective de carcan*» héritée de la Renaissance, l'espace souple, aéré, des peintures rupestres, sa volonté étant «*la mort de l'art*».

Il est particulièrement difficile de «donner à voir», à l'aide des mots, ce que, contre les mots, il inventa ; de traduire sa vision au moyen d'un langage qu'il voulut, justement, fuir dans l'image. Tout au plus, pourra-t-on s'interroger sur la nature de l'expérience plastique chez lui, et indiquer les principales directions dans lesquelles elle s'engagea.

L'une de ses premières tentatives, dont il se lassa, allait dans le sens d'une peinture calligraphique : une main aventureuse dessinait inlassablement, d'une ligne continue ou rarement interrompue, le simulacre d'une écriture inconnue. Il exposa pour la première fois en 1937, ne cessant ensuite de travailler, au point même que sa production graphique prit en partie le pas sur sa production écrite.

Entre 1937 et 1940, il mit au point un style personnel, peignant à la gouache sur des fonds noirs, usant de l'automatisme pour créer ce qu'il appela des «*phantomismes*».

Vers 1950, son style changea radicalement, devenant de plus en plus frénétique, de plus en plus abstrait, mais en évoquant des visions apocalyptiques, des monstres, dont ne surgit souvent que le visage ou, même, des fragments de visage, qui, inachevés, vacillants, blêmes, en proie à d'obscurs tropismes, présents-absents, toujours en quête d'un ancrage, étaient la projection d'un moi ou d'un non-moi que le peintre malmenait avec une hargneuse impartialité, figures d'un monde hostile ou «*fantômes intérieurs*».

À partir de 1955 son expérimentation de la drogue hallucinogène qu'est la mescaline vint donner un nouvel élan à une démarche beaucoup plus ancienne, lui fit approfondir la technique de l'automatisme, pour rendre alors directement ses états psychiques, produire d'étranges dessins recouvrant toute la surface, combats de taches ressemblant quelque peu à ceux de Jackson Pollock ou fins tracés répétitifs comparables à ceux qu'allait réaliser plus tard Cy Twombly. On vit ces «*dessins cinétiques*», images vrillantes, alphabets moqueurs, épidémies de ludions, gnomes monstrueux, silhouettes gesticulantes, prises dans un incessant mouvement brownien, dans le livre «*Dessin mescalinen*» (1958) et dans une exposition à la "Tate Gallery" de Londres en 1961.

Dans les années soixante, il varia ses techniques, et des allusions figuratives apparurent dans son œuvre, des visages, des corps, des surfaces et des états aux limites de l'inconscient et du langage.

Puis, reprenant, sous une forme un peu différente, sa recherche d'une peinture calligraphique, montrant sa fascination pour la calligraphie chinoise, il l'utilisa dans nombre de ses œuvres, et publia «*Idéogrammes en Chine*» (1975). De l'encre de Chine jaillissaient alors, une à une, des créatures minuscules, à mi-chemin entre l'être humain et la racine, qui s'égrénaient, au fil des pages, en un alphabet de ténèbres ; un peu plus tard, elles s'avancèrent deux par deux, prêtes pour le ballet du rut ou du duel ; puis elles se multiplièrent, proliférèrent, noircissant la feuille blanche de leur fourmillement innombrable, s'agglutinant en groupes compacts, mais toujours mobiles, toujours en train de se défaire, parcourus de mouvements rageurs, scandant des rythmes. Du combat du peintre contre le «*sale flot noir*» surgirent, en foule, des visions de combat qui étaient les échos de ses pays imaginaires, de ses paradoxes fantastiques, de ses rêves ou de ses véhémences verbales. Il devint un peintre abstrait réputé.

À partir de 1977, il utilisa l'huile pour des oeuvres de style informel, alors que jusqu'alors il avait préféré dessins au crayon, gouaches, lavis, aquarelles, acryliques, gravures ou encres à cette matière trop lente à suivre l'envol de la main.

L'évolution de cette oeuvre graphique, sans être absolument liée à celle de son oeuvre littéraire, alla dans le même sens : de l'angoisse paralysante à l'ivresse de la découverte. Elle fut marquée, au fil des années, par de régulières expositions, en particulier à la galerie du Point Cardinal de Paris (VI<sup>e</sup> arrondissement).

Il indiqua dans «*Passages*» que dessiner et peindre, pour lui, participa du même souci qu'écrire : «*J'écris et je peins pour me parcourir*» ; que ce fut une approche tâtonnante de l'être ; qu'elle partit du même refus de toute imitation, du même projet de donner forme à l'informe. Il peignit non pour enfermer le monde dans les anneaux d'un beau style, mais, plus impersonnellement, pour «*dessiner*

*les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots [...], dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps*», plonger aux abysses de soi, ambition qu'il se fixa dès "*Peintures*". Chez ce peintre-poète, un des seuls, les deux pratiques alternèrent sans jamais se recouper, et furent la pure expression de cette respiration dont il ne cherchait qu'à fixer le rythme profond.

Il vécut cette aventure en créateur conscient de sa création, répétant la Genèse quand il commença à peindre «*sur des fonds noirs, hermétiquement noirs*» ; inventant son théâtre de la transgression quand, sous la pression d'«*une fièvre de visages*» et de «*démons effrénés*», il affronta ce «*miroir de la conscience réfléchissante*», la feuille de papier ; se révélant prodige, «*Protée par les mouvements*», quand il multiplia les «*gestes de dépassement*» et peupla l'espace de signes «*non d'archives et de dictionnaire du savoir mais de torsion, de violence, de bousculement... d'envie cinétique*».

Il réussit, malgré l'âpreté des marchands, à vivre de ses dessins et de ses peintures. Mais Daniel Cordier, son galeriste, qui s'intéressait peu à son oeuvre écrite, lui disait souvent qu'il était un très grand artiste, mais qu'il était regrettable qu'il soit aussi un écrivain, que cela nuisait beaucoup à son oeuvre picturale. Il pensait que, s'il ne se donnait pas, c'est qu'il avait peur de se désagrèger, qu'il était comme un ectoplasme. Michaux, qui se décrivait parfois ainsi, était cependant chagriné, et se rebiffait contre ce jugement.

Il reste qu'ayant inventé une nouvelle manière de dessiner et de peindre, il s'assura une place dans toutes les histoires de l'art à venir.

### L'expérimentateur des drogues

Tenté, au début, de refuser la réalité pour s'évader dans l'imaginaire, Michaux, qui était animé d'une intense curiosité intellectuelle, qui cherchait avant tout la connaissance, une autre voie d'accès vers le «*secret*», qui voulut aller plus loin dans sa conquête de lui-même, fit, à partir de 1955, l'expérience solitaire, lucide mais dangereuse de drogues qui donnent des hallucinations et permettent d'accéder à un état second ; se livra à une exploration la plus complètement possible du domaine mental de l'être humain, de «*la surnature*», tout cela d'une façon presque médicale, cette expérience des limites se faisant sous ordonnance.

Il avait déjà jadis été tenté de recourir à la drogue (notamment l'éther dont il disait que les phrases écrites sous son effet ressemblent à des «*oiseaux en plein drame auxquels des ciseaux invisibles coupent les ailes au vol*» [*'Miserable miracle'*]), y cherchant un moyen de s'évader, de se retirer du monde, de vivre de l'autre côté («*Tout est drogue à qui choisit pour y vivre l'autre côté.*»).

Mais, en 1955, il ne s'agit plus pour lui d'échapper à la condition humaine, de trouver dans les drogues (la mescaline, le haschisch, le L.S.D., la psylocybine) un analgésique, mais, en scaphandrier de l'inconscient, d'en explorer toutes les possibilités, de découvrir leur pouvoir de miner les apparences stabilisées, de contester en les intensifiant nos relations habituelles à l'espace et au temps. Il continuait à vouloir «*se parcourir*», à faire l'«*occupation progressive*» de tout son être en exploitant toutes ses facultés : «*Les drogues nous ennuient avec leur paradis. Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir. Nous ne sommes pas un siècle à paradis*» (*'Connaissance par les gouffres'*).

Il se livra d'abord, tout en prenant des notes, à un jeu serré avec la mescaline, recevant, sous l'emprise du tempo accéléré de cette drogue («*J'ai mal au tympan de l'esprit*»), d'intenses et vertigineuses visions hallucinatoires, qui lui ouvrirent le chemin qui conduit de «*l'autre côté*», lui révélèrent «*l'orchestre de l'immense vie intérieure*» (*'Connaissance par les gouffres'*), lui permirent d'aboutir au «*dessaisissement de soi*», à la dépossession de lui-même, pour obtenir, un instant, la possession du monde, à un dépassement sans fin, à une extase de la conscience «*percevant le perpétuel*», étant prise dans une déroutante sensation d'infini, percevant l'idée d'un Être absolu rendue par des images de jaillissement vertical, figure de la transcendance, d'altitude, de grandeur, d'expansion dans l'étendue semblable à celle d'un corps gazeux. Il ne se tira pas sans mal de ces

expériences : *«Terrible au-delà du terrible ! Cependant, je n'éprouvais pas de terreur. Le combattant au feu à autre chose à faire. Je luttai sans arrêt. Je ne pouvais me permettre la terreur. Je n'avais pas assez de répit pour cela.»*

Il put ensuite, tout en prévenant le lecteur qu'il n'avait pu noter qu'une fraction infime de ce qu'il avait vu et ressenti, tout en s'efforçant d'être exact, fidèle, efficace, en se refusant de transposer, écrire des livres qui furent autant de minutieux comptes rendus d'expériences : préparatifs, conditions, dosages, déroulement, résultats, leurs titres étant caractéristiques de son dessein : *'Miserable miracle', 'L'infini turbulent', 'Connaissance par les gouffres', 'Les grandes épreuves de l'esprit', 'Vers la complétude'*. Car la force du poète (en fait, seuls quelques rares textes prirent la forme de poèmes) fut d'être scientifique et, par son langage justement, dans des textes qui sont parmi les plus lumineux de son œuvre, plus précis que le praticien le plus consciencieux.

La mescaline lui donna des renseignements, impossibles à obtenir autrement, sur la manière dont le cerveau travaille, sur le caractère précaire de l'univers fini dans lequel se situe habituellement la pensée de l'être humain, et où il trouve son repos et son bonheur. Son intérêt pour le déroulement des opérations mentales fut développé à l'extrême par l'étude de cette drogue qui met en évidence *«l'énorme importance dans l'intelligence de ce qui n'est pas elle, le pouvoir sur l'intelligence»*, pouvoir qu'elle retire, conduisant alors l'esprit à un état limite, à la folie. Les dispositifs de freinage ne fonctionnaient plus parce qu'il n'avait plus le contrôle des opérations. Le maintien de ce contrôle lui apparut alors comme l'entreprise humaine par excellence.

Aussi ne cessa-t-il d'affirmer la désillusion qu'indique bien le titre *'Miserable miracle'*, d'indiquer que le drogué, comme le fou, est délogé de ses positions, chassé de lui-même, pris dans un *«mécanisme d'infinité»* ; qu'avec la perception juste de son corps, il a *«perdu sa demeure»*, qu'il ne retrouve plus le *«château de son être»* ; que le sentiment de possession du monde n'est en fait qu'une illusion, que les pays de la mescaline ne sont que les *«pays de la magie»* ; que celle-ci est par essence ambivalente, qu'elle peut conduire à l'enfer comme au ciel, à la folie comme à l'extase. S'il vérifia alors les descriptions du ravissement qu'il avait lues dans Ruysbroeck et dans les contemplatifs indiens ou chinois, s'il affirma que *«l'infini, à tout homme, quoiqu'il veuille ou fasse, l'infini, ça lui dit quelque chose, quelque chose de fondamental. Ça lui rappelle quelque chose. Il en vient.»*, il établit clairement que l'infini de la mescaline est un désordre et une souffrance, *«l'ennemi de l'homme»* qui lui est vulnérable, y est *«poreux»*.

Et, indiquant qu'il existe deux catégories, deux modalités de l'infini, dont l'une est le mal absolu et l'autre le bien absolu, qu'un «fil» sépare autant qu'il les relie le *«bienheureux infini»* du *«pervers et satanique infini»*, il démystifia la drogue, qui fut donc pour lui aussi ce qu'elle parut à Baudelaire, un paradis artificiel où l'on ne rencontrerait jamais, décuplée, que sa propre misère. Car la drogue est elle-même une limitation, un asservissement : *«Ceux-là qui, ayant absorbé d'une poudre aux effets quasi magiques, se croyaient désentravés de tout, en plein gratuit, sortis de ce monde peut-être, ils sont encore sur des rails. Ils subissent [...]. Ces libérés sont des prisonniers. Il existe une banalité du monde visionnaire.»*

Pour lui, qui éprouvait de l'attrait pour la médecine et en particulier pour la psychiatrie (il assista de nombreuses fois et dans de nombreux pays à des présentations de malades dans des asiles), le drogué ressemble au fou. Il nous renseigne sur les cas d'aliénation, nous apprend à comprendre le langage du malade dont le premier besoin est celui de communiquer, de trouver un auditeur à ses fantaisies et à ses obsessions. Le fonctionnement en état d'aliénation (et on a pu faire un rapprochement troublant entre les observations de Michaux, dont les expériences furent conçues comme une *«aliénation expérimentale»*, et les affirmations de tel malade victime d'une constante aliénation, privé de son «espace intérieur», ou de tel autre dont la personnalité se désagrège) permet de découvrir le fonctionnement et le maniement normaux de la pensée : *«Je voudrais dévoiler le "normal", le méconnu, l'insoupçonné, l'incroyable, l'énorme normal. L'anormal me l'a fait connaître.»* Il lui fit apprécier *«le merveilleux normal»*, considérer que la vie humaine normale est *«une oasis», «une hernie de l'infini»*. Pour lui, l'expérience des gouffres ressemble de quelque façon au

cheminement de la psychanalyse qui tire de l'analyse des cas cliniques une connaissance qui éclaire d'une lumière nouvelle tous les petits gestes de la vie quotidienne.

*“Misérable miracle”, “L’infini turbulent” et “Connaissance par les gouffres”*, qui sont les trois plus volumineux ouvrages de toute l'oeuvre de Michaux, constituèrent la plus vaste entreprise de connaissance du «moi», de mise en question de l'identité et de la notion de personnalité jamais effectuée par quelqu'un qui n'était ni un drogué, ni un médecin, mais un poète-philosophe.

Et cette étape de son cheminement s'inscrit dans la ligne des recherches précédentes de celui pour qui les univers en marge agissent comme révélateurs de l'univers dit normal. Devenir fou pour quelques heures, jongler avec la matière psychique, en faire surgir les possibles et les impossibles, y triturer les dépôts les plus secrets, les plus saugrenus, y déchaîner les libertés les plus aberrantes, y enfanter les univers les plus excessifs, et surtout mettre l'instrument linguistique au ras même de l'expérience, il était plus que tout autre désigné pour cette entreprise périlleuse.

### Le penseur

Pour Michaux, *«l'art est ce qui aide à tirer de l'inertie»*, à combattre *«le statique, le figé, le quotidien, le "prévu", le fatal, le satisfait»*, tout ce qu'il a *«haï le plus»*. Pour lui, la littérature fut une «entreprise de salut», car nommer son mal, c'est s'en délivrer. Elle fut un effort pour avoir de soi et du monde une conscience aussi lucide, pénétrante et large qu'il est possible (*«Une idée de plus n'est pas une addition ; c'est une fusée, ensuite une ascension générale»*). Sa pensée travailla selon deux modes : d'une part, elle fut expérimentale, tendant à sonder l'inconnu et à émettre des hypothèses ; d'autre part, elle fut critique, ayant un pouvoir d'étonnement et de refus. Son oeuvre fut animée par deux tendances : la tentation dionysiaque de se perdre, de perdre ses limites et sa force, et la tentation apolinienne de s'accomplir et d'atteindre une vérité supérieure. Son parcours exemplaire nous montre le cheminement initiatique d'un être, de la révolte à la tentation de l'infini et à sa redécouverte dans le proche.

En fait, si, dans sa diversité, l'oeuvre de cet aventurier de l'esprit ne fut édiflée que pour chercher, *«pour questionner, pour ausculter, pour approcher le problème d'être»*, pour rebondir, pour aller plus loin, vers autre chose, en prenant des risques toujours nouveaux, il ne s'agit pas d'abord pour lui de trouver des solutions ou des réponses. Il pensait qu'il fallait retrouver l'esprit d'enfance qui est l'*«âge d'or des questions et c'est de réponses que l'homme meurt»*. Il appliqua ce qu'il dit à propos de Paul Klee, en expliquant à quelles conditions l'art et la poésie permettent de dépasser la muraille de signes qui nous sépare du réel : *«Il suffit d'avoir gardé la conscience de vivre dans un monde d'énigmes, auquel c'est en énigmes aussi qu'il convient le mieux de répondre»*. Toute une partie de son oeuvre s'organisa autour du thème de la quête, de l'exploration, toujours à reprendre, de l'esprit humain : *«Tout progrès, toute nouvelle observation, toute pensée, toute création, semble créer (avec une lumière) une zone d'ombre. Toute science crée une nouvelle ignorance. Tout conscient, un nouvel inconscient.»* [*“Plume”*]). S'il décrit le mouvement d'approche vers ce moment qui devait être celui de la révélation, de la délivrance et du bonheur, c'était à ses yeux un seuil interdit à l'être humain qui ne pouvait découvrir *«le secret»*, accéder au sens véritable du monde, qui est son mystère et son inépuisable nouveauté. La recherche était donc vaine, pourtant indéfiniment recommencée, d'où ces textes pathétiques, apprentissages de l'improbable, écoles de vertige, où s'exprimèrent une ferveur perpétuellement frustrée, un *«désir qui aboie dans le noir»*, des mouvements de *«cerf-volant qui ne peut couper sa corde»*, une retombée sur la terre du fait du poids du corps, une conscience du rude tourment d'être. Son entreprise consista à tenter d'atteindre quelque chose qui se dérobaient sans cesse, mais à quoi il ne lui était pas possible de renoncer sans que sa vie perde toute signification.

Parmi les écrivains de langue française du XXe siècle, il fut sans doute celui qui a le mieux rendu justice, dans toutes ses dimensions, corporelle, psychologique, spirituelle, à l'immédiate expérience de vivre, qui marqua la volonté de vivre authentiquement et totalement la condition humaine, sa pensée ayant d'abord été très exigeante, engagée à fond, librement et dangereusement. Fulgurante,

elle allait droit à l'essentiel, établissant des rapports qui éclairent immédiatement. Elle distingua des détails qui, en général, nous échappent.

S'opposant aux surréalistes par son pessimisme à la Kafka, il poursuivit inlassablement un élan destructeur, libérateur, sacrifiant à la «*face impeccablement ravissante de la destruction*» («*Mes propriétés*»). Pour lui, l'énergie devait être dirigée contre quelqu'un ou quelque chose, d'où le principe de l'invective, de la vitupération, de la malédiction, de l'exorcisme.

Il rejeta avec violence un monde extérieur qui n'était pas conforme à l'exigence de l'esprit en lui. L'espace lui était un lieu à la fois d'emprisonnement et d'exil. Il voyait l'univers comme une «*grande affaire superficielle et compliquée*» («*Tranches de savoir*») où les objets se dérobent, où les promesses ne sont pas tenues, où les signes ne signifient rien.. Il exprima son refus de tout ce qui n'était pas lui.

Mais il mena aussi un combat contre lui-même, ayant peur d'être absorbé par lui-même, de n'être pas seul en lui (d'où le thème du double), se faisant le bourreau de lui-même (le thème de l'héautontimorouménos dont sa propre exigence fait le malheur). se refusant également lui-même dans la mesure où il faisait partie du monde. Protestant contre un déterminisme physique qui s'était fait particulièrement cruel pour lui, il présenta l'être humain comme cet «*animal gâché, original, mais jamais harmonieux*» («*Ecuador*»), une créature précaire, sans appuis, sans identité, livrée à l'aléatoire, jetée brusquement dans le monde où elle n'a pas sa place assurée, où elle doit sans cesse réapprendre à vivre, où il lui faut se protéger contre des forces adverses, se préserver de ses propres démons et résister à la tentation de céder et de dormir. Cet être donne ainsi le sentiment d'une privation, d'une inadéquation foncière entre soi et le monde, d'une division intérieure intolérable. Plongeant en lui-même, il découvrit «*quelle frime c'est que l'unité, que l'identité*» («*Connaissance par les gouffres*»). Il contesta même l'intellect : «*Qu'est-ce que le cerveau ne tue pas? On se le demande vraiment*» («*La nuit remue*»). Il considéra les pensées comme des «*poussières pour nous distraire et nous éparpiller la vie*» («*Lointain intérieur*»), leur examen ne faisant que les fausser davantage, «*comme, en microphysique, l'observation de la lumière (du trajet du photon) la fausse*» («*Un certain Plume*»).

Très tôt, il refusa de se laisser enfermer dans la civilisation occidentale qui met au-dessus de tout la valeur de l'intelligence, alors que, pour lui, les simples d'esprit, les idiots, ont l'intuition directe de la vérité. La pensée occidentale lui parut une pensée gratuite, l'art occidental un art «*pour autrui*», alors qu'en Orient, la pensée est «*pour participer à l'Être*», l'art un moyen de signifier l'accord universel entre le ciel et la terre. Par la confrontation de l'Occident et de la primitivité perdue, il suscita une nostalgie, déplora la situation spirituelle de l'être contemporain, entravé par sa pensée analytique et sa culture désacralisée. Mais il n'en récusa pas moins la civilisation orientale, toute civilisation n'étant à ses yeux qu'un moule, une «*impasse*». Fuyant tous les conformismes, il rejeta en premier lieu celui du «*bonheur bête*» qui «*ne va nulle part*» («*La nuit remue*»). Il décala tous les systèmes, ébranla les certitudes, dénonça les «*tueuses géométries*», la morale durcie en impératifs, pour s'ouvrir à un monde autre, au «*fluide des choses*», au «*passage des choses*» et des êtres.

Ce fut sur ce refus initial que se fonda sa vie et son œuvre ; ce fut contre le monde extérieur et contre lui-même qu'il entreprit de récupérer son être, et de combler son vide. Dans cet effort, il pouvait parfois cesser d'espérer sa délivrance, tomber alors dans un désespoir, dans une mort spirituelle. Dans cet état, les mouvements de l'être intérieur avaient disparu, l'univers était sans signification, sans issue, l'esprit s'abandonnait à ce séjour infernal. Cela lui donna une réputation de pur nihiliste.

Pourtant, lui qui eut la foi dans son enfance et son adolescence, resta longtemps fasciné par le curieux mysticisme agnostique de Ruysbroeck, et, sous son influence, en quête d'une «*surenature*», chercha à retrouver les voies de cette tradition mystique universelle qui enseigne la coïncidence d'un macrocosme et d'un microcosme. Mais l'expérience des mystiques lui demeura étrangère, et il ne fut guère qu'un mystique «*saboté*» (Cioran). Puis, séduit en Inde par un «*peuple radicalement religieux*», il alimenta grâce à l'hindouisme son rêve d'un humain rendu à «*la puissance magique*». Mais il n'adhéra pas à cette religion, et, d'ailleurs, dénonça la mystification de toutes les religions qui ne font que marquer la médiocrité de l'être humain auquel elles offrent un confort. Cependant, poursuivant

d'incessantes recherches de spiritualité, il lut toujours assidument des textes religieux, et, en particulier, de ceux du taoïsme.

La drogue lui fit prendre conscience de «*la parfaitement noble et magnifique et exorbitante démesure qui est la vraie mesure et capacité de l'homme, de l'homme insoupçonné*» ('*L'infini turbulent*') ; lui fit faire parfois, d'une manière inattendue, l'expérience bouleversante d'un infini de complétude, de transcendance. Mais il lui fallut reconnaître que l'être humain ne peut espérer échapper à sa finitude.

Ses derniers recueils poétiques, forme ultime et paradoxale de son insubordination foncière, de ses pratiques de transgression, confirmèrent que, «*fidèle à son transitoire*», allant encore vers la «*force intérieure de l'Inde*», vers sa musique, il était toujours engagé dans une quête sans fin, se montrait encore poussé par une soif insatiable d'infini qu'il nomma le «*retour en absolu*» ('*Yantra*', 1970). Cependant, longtemps poète du tragique et de la nuit, il s'était mué, son esprit d'agression désormais tenu à distance, en poète de la sérénité. Désormais oublieux des «*paroles qui éparpillent*», de «*la mécréante pensée analysante*», des humains vainement agités, il était affranchi, «*en rapport avec l'universel, appelant l'universel en soi*». «*Fidèle à l'être*», il avait fait «*retour à l'essentiel [...] au primordial*». Savoir «*gauchir sa destinée*», lui paraissait important. Ses oeuvres ultimes témoignèrent toujours de l'«*aventure d'être en vie*», concilièrent son exigence d'absolu et l'acceptation de sa condition d'être humain.

Ainsi, celui dont l'ambition avait au fond été, pour reprendre le mot de Montaigne, de «*faire bien l'homme*», avait écrit une oeuvre qui fut la tentative de s'accomplir, d'occuper son être tout entier, de mettre en valeur toutes ses ressources. Si ce grand subversif du XXe siècle fut solitaire dans sa révolte, il fut universel dans son exploration de soi. Et nous est proche, utile, ce moraliste expérimental, pour qui écrire ne fut jamais un acte gratuit ou un divertissement, mais une sorte d'épreuve ascétique. S'il montra son mépris pour la médiocrité de l'être humain (déclarant dès «*Ecuador*» : «*Les hommes qui n'aident pas à mon perfectionnement : zéro*»), il fut aussi particulièrement engagé dans son désir de le rendre meilleur, l'encourageant à exploiter ce qu'il a de positif en lui. Il écrivit, dans la postface de «*Plume*» (1938) : «*Lecteur, tu tiens donc ici, comme il arrive souvent, un livre que n'a pas fait l'auteur quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe? / Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose. / Entre eux, sans s'y fixer l'auteur poussa sa vie. / Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi?*». Il savait qu'«*en débloquent sa situation il en débloquent[r]ait des centaines d'autres*» ('*Émergences-Résurgences*'). Il indiquait, dans «*Quand tombent les toits*» (1973), que la connaissance «*musicienne de vérité*» qu'il recherchait serait utile aussi à ses «*frères dans le malheur*». Aussi l'oeuvre de ce sage de notre temps, c'est-à-dire déchiré, contradictoire et si intelligent, qui se tint à l'affût de ce qui peut encore nous mettre «*en route vers l'homme*», et rendre possible l'«*aventure d'être*», qui était en quête de «*l'humanité*», est-elle de plus en plus considérée comme une entreprise philosophique et éthique de première importance.

### Sa postérité

Michaux n'avait demandé au lecteur de l'avenir qu'une sympathie posthume : «*Ne me laisse pas seul avec les morts comme un soldat au front qui ne reçoit pas de lettres*» ('*Ecuador*'). Mais il bénéficie aujourd'hui d'une grande attention de la part de publics divers.

Si, pour la critique marxiste, il était est le type même de l'artiste bourgeois réfractaire dont l'oeuvre traduit l'aliénation de l'être humain dans notre société, il fut admiré des «*beatniks*» américains qui se revendiquèrent de lui du fait de sa pratique de la drogue, que les censeurs l'accusèrent à demi-mot de banaliser, alors que ce fut pour lui une descente aux enfers bien trop terrible pour qu'il veuille y entraîner des adeptes.

Surtout, les plus grands écrivains le célébrèrent : André Gide, André Breton (qui pensait que son oeuvre demeurerait, dans la littérature du XXe siècle, parmi les quelques «*modèles inimitables*»), Paul Nizan (qui dit de lui «*qu'il est habité par une mauvaise humeur permanente*»), Jorge Luis Borgès,

Octavio Paz, Jacques Prévert, Paul Celan, Giuseppe Ungaretti, André Pieyre de Mandiargues, Emil Cioran, Michel Botor, Jean-Marie Le Clézio...

Des peintres exprimèrent également leur admiration, de Masson à Zao Wou-ki et Alechinsky. Francis Bacon jugea ses peintures supérieures à celles de Pollock, car, dit-il, elles s'efforcent d'«atteindre à une nouvelle définition de la figure humaine». Dans le monde entier, de la France au Japon, de la Suisse à l'Espagne, de grandes rétrospectives lui furent consacrées. Il fit partie des peintres réunis pour l'exposition *‘L'envolée lyrique, Paris 1945-1956’* présentée au musée du Luxembourg (Sénat), en avril-août 2006.

En 1998 (moins de quinze ans après sa disparition) parut le premier tome de ses *‘Oeuvres complètes’* dans la *‘Bibliothèque de la Pléiade’*.

En 1999, le centenaire de sa naissance, pourtant concurrencé par le tricentenaire de la mort de Racine et le bicentenaire de la naissance de Balzac, confirma sa place à la fois unique et considérable parmi les créateurs du XXe siècle.

À l'écart des avant-gardes et des modes, son oeuvre, aux intuitions fulgurantes dans les domaines les plus inattendus de la pensée et de la sensibilité, exerce une sorte de magnétisme, accentué par la fin des grandes idéologies et le désenchantement qui a suivi. Même si sa «rareté», notamment médiatique et son goût du secret n'en firent pas un auteur populaire, il est l'un de ceux dont l'oeuvre considérable par sa quantité et par sa qualité inspira et inspirent encore le plus d'études et de commentaires. Longtemps desservi par son originalité même, il est devenu une figure essentielle du paysage intellectuel et littéraire, est aujourd'hui reconnu comme l'un des plus grands écrivains français.

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)