

Michaux, l'écriture « à l'écart »

entretien avec Michel Butor par Pierre-Marc de Biasi

Tout au long de sa carrière riche en œuvres et en métamorphoses, Michel Butor, romancier, essayiste, voyageur, poète, plasticien, inventeur de formes, professeur de littérature et de liberté, a toujours su rendre solidaires son métier d'écrivain et son travail de réflexion critique sur l'art et la littérature. À l'intérieur de ce jeu de miroir permanent entre lecture et écriture, Henri Michaux occupe une place de premier plan : Michel Butor lui a consacré un ouvrage, Improvisation sur Henri Michaux, paru en 1985 chez Fata Morgana, l'éditeur qui publiait au même moment le dernier texte du poète. Le premier chapitre de ce livre s'intitule « À propos des livres d'écart ». Est-ce un hasard si, en s'installant quatre ans plus tard dans son nid d'aigle de Lucinges, au-dessus du lac Léman, Michel Butor a choisi de donner à sa propre maison le nom suggestif de « À l'écart », par une sorte de clin d'œil au poète disparu qui disait vouloir « être à l'abri, être préservé. Être à l'écart. »? Derrière la grille de l'Écart, un beau chien retriever noir, qui répond au nom d'« Éclair », veille sur la tranquillité de son maître. C'est au deuxième étage de cette solide bâtisse faite pour affronter les neiges, dans son bureau plein de livres, de manuscrits et d'images, que Michel Butor a eu la gentillesse de me recevoir, en toute amitié, pour me parler d'Henri Michaux, sous l'œil attentif et pénétrant d'Éclair. Une parole tonique et chaleureuse, tour à tour traversée d'éclats de rire et de tonalités graves, qui nous raconte l'homme Michaux que Michel Butor a connu, mais qui nous transmet aussi un message troublant sur le sens et la portée de son œuvre. Malgré sa notoriété, Michaux n'a peut-être pas encore rencontré son véritable public. Aussi grand écrivain que grand peintre, il reste à bien des égards une énigme et un défi qui appartiennent à notre futur : son œuvre est une flèche essentielle qui traverse la nuit et dont on perçoit distinctement le sifflement, mais qui n'a pas encore atteint sa cible.

Michaux oublié

Votre ouvrage Improvisations sur Henri Michaux constitue une introduction panoramique à la lecture de textes, des années 1920 à la mort de l'écrivain. Les œuvres des dernières années, selon vous, n'ont pas reçu l'accueil qu'elles méritaient. Pourquoi ?

Comme tous les livres que j'ai intitulés *Improvisations sur...*, il s'agissait de la mise au point d'un cours : un cours que j'ai donné à l'Université de Genève, en 1983 - 1984, c'est-à-dire à un moment où Michaux était encore en vie. Bruno Roy, qui avait appris ce projet m'avait demandé d'en faire un livre que l'on devait offrir à Michaux comme un cadeau et comme une surprise pour ses quatre-vingts ans. Mais Michaux est mort avant cet anniversaire, au moment même où j'achevais la rédaction du volume. Cet ouvrage sur Michaux m'a laissé le souvenir d'une expérience très intense de plongée dans son écriture. Pour préparer le cours, puis pour écrire, j'ai bien entendu relu l'œuvre intégral de Michaux : tous les textes que j'avais dévorés dans ma jeunesse puis ceux que j'avais découvert au fur et à mesure de leurs parutions, mais aussi les œuvres les plus récentes — des textes remarquables — qui sont restés pour la plupart inaperçus de la critique et

n'ont connu pratiquement aucun écho. Cet oubli de Michaux, ou plus exactement cette méconnaissance qui a frappé les vingt dernières années de sa vie, n'a rien d'étonnant. La vie des livres, et notamment des livres de littérature a profondément changé depuis les années 1960. Pour qu'un livre ne passe pas complètement inaperçu, il faut que les journalistes s'y intéressent et que l'éditeur ait le pouvoir d'attirer leur attention sur son existence : c'est le « marketing » littéraire. Or, la maison Gallimard, qui a publié vingt-cinq livres de Michaux, n'a pas toujours fait beaucoup d'efforts, il faut l'avouer, pour « promouvoir » ses œuvres. Lui-même était trop discret pour avoir la moindre exigence à ce sujet. Et lorsque Michaux a eu la chance de trouver une maison d'édition qui s'est vraiment passionnée pour lui — Fata Morgana, qui a publié ses derniers textes — cet aspect commercial des choses ne s'est pas amélioré : Fata Morgana ne disposait d'aucun moyen pour médiatiser ses publications. D'autre part, Michaux comme individu, était tout à fait incapable d'aller lui-même au-devant des journalistes. Il était assez célèbre pour pouvoir le faire, très aisément, en se passant des services d'une attachée de presse; mais l'idée de se vendre, de se mettre en valeur, ou même simplement de parler de soi en public, ne pouvait lui venir à l'esprit : ç'aurait été pour lui un supplice. Aucune chance d'apercevoir Michaux sur le plateau d'Apostrophes ou de Bouillon de culture! Or, un écrivain qui refuse de passer à la télévision, à notre époque, c'est évidemment une catastrophe pour les ventes. Et voilà, entre autres, pourquoi les dernières œuvres de Michaux — c'est-à-dire en fait tous les textes postérieurs à son grand quatuor sur la drogue¹ — ont raté leur rendez-vous avec les lecteurs.

Le stéréotype Michaux

Mais ce n'est pas la seule raison. Son effacement a aussi tenu, paradoxalement, à sa célébrité, à l'image dans laquelle on l'avait enfermé. En fait, le public ne suivait plus ses livres depuis de nombreuses années, pratiquement depuis le début des années soixante-dix. On ne s'est pas intéressé à ses nouveaux livres, pourtant pleins de choses admirables, parce que la presse en parlait peu, mais la presse en parlait d'autant moins qu'il s'agissait de textes difficiles, atypiques et surtout qui perturbaient un stéréotype. Michaux existait dans la conscience littéraire comme un contemporain capital, il n'était pas oublié, il était même respecté et admiré, mais son effigie survivait dans une sorte de simplification monumentale où son écriture se trouvait réduite à deux grandes « spécialités » : le voyage imaginaire et la mescaline. À la boutique des idées reçues littéraires, il n'y a que ces deux articles en stock pour le rayon Michaux. Et voilà la seconde raison : les nouveaux textes de Michaux n'entraient dans aucune de ces deux catégories. La critique a horreur des profils compliqués, des œuvres à facettes multiples : horreur du renouvellement. Imaginez! Pour la plupart des journalistes, deux étiquettes, c'est déjà toute une affaire. Comment voulez-vous qu'ils trouvent le temps de suivre un auteur assez inconséquent pour changer perpétuellement de cap et qui, de plus, avait déjà eu la malveillance d'être à la fois peintre et écrivain? Dans les milieux de la critique littéraire, l'idée qui prévalait, à mon avis, dans les dernières années, c'était quelque chose du genre : « Michaux est un grand écrivain, d'accord. Mais on en a déjà beaucoup parlé et à plusieurs reprises. Il n'est plus tout jeune et ses textes sont de plus en plus compliqués. Ses œuvres majeures sont certainement derrière lui. Place aux nouveaux talents. » En outre, pour toutes sortes de raison qui tiennent à l'intensité même de son

¹ *Misérable miracle* (1955, réédité et augmenté en 1971) *L'Infini turbulent* (1957, réédité et augmenté en 1964), *Connaissance par les gouffres* (1961, réédité et augmenté en 1967) et *Les Grandes épreuves de l'esprit* (1966).

écriture et de son projet, Michaux n'a jamais cherché à séduire le grand public. Il jouissait d'une reconnaissance intellectuelle et artistique considérable sans jamais avoir été un auteur à grand tirage : aux moments de sa plus haute notoriété, ses ventes n'ont jamais dépassé des chiffres assez modestes.

Première rencontre

Votre livre n'est pas une biographie, c'est résolument une étude des textes. Mais lorsque vous parlez de l'écrivain pour éclairer son écriture, c'est souvent avec une chaleur, une proximité qui dépasse visiblement la simple relation critique. Vous connaissiez personnellement Michaux?

Je ne le connaissais pas très intimement, mais je l'ai rencontré à plusieurs reprises, et deux fois dans des circonstances qui m'ont laissé un souvenir assez fort, juste après la guerre, puis dans les années 60. La première fois, c'était quand j'étais étudiant. J'étais élève au lycée Louis-le-Grand et je commençais tout juste à découvrir l'œuvre de Michaux, mais les livres que j'avais lus m'avaient impressionnés. J'avais un camarade qui connaissait bien sa famille, la famille de la femme avec laquelle il vivait à cette époque. C'est grâce à lui que j'ai eu la chance de rencontrer Michaux en 1945. Il avait quarante six ans, et moi dix-neuf. Il nous a reçu chez lui très gentiment et il nous a parlé de son travail, de ses façons de voir le monde, son métier d'écrivain, son éthique personnelle, etc. Je me souviens très bien d'un détail de cette conversation — un détail qui n'a rien de surprenant quand on le connaît, mais qui m'avait beaucoup frappé à l'époque : il disait qu'il se méfiait par-dessus tout des mouvements de foule, de la force d'illusion qui émane des situations collectives. Il nous expliquait qu'il s'efforçait de retenir son jugement quand il se sentait pris dans un attroupement ou dans n'importe quelle assemblée où son sentiment risquait de ne plus lui appartenir. S'il assistait à une conférence publique, par exemple, il préférait toujours attendre, prendre le temps de la réflexion avant de se faire une opinion sur ce qu'il venait de voir ou d'entendre. Il se déclarait partisan inconditionnel du recul, de l'écart. En particulier, nous disait-il, quand la magie des mots s'ajoute au vertige de la foule. Et, en manière d'exemple, il nous a raconté ce qui lui était arrivé à la lecture qu'Aragon avait faite à son retour d'U.R.S.S. : cette fameuse lecture où Aragon avait rendu publique sa « conversion » en lisant les poèmes qui devaient être publiés peu après dans *Oural-Oural*. Michaux en gardait un souvenir trouble : pendant la lecture, en écoutant Aragon, il s'était senti séduit par les poèmes, comme pris par un charme et presque convaincu, tandis qu'au même moment, à un autre endroit de la salle, il apercevait Breton et le groupe des surréalistes qui multipliaient les mines de dégoûts et les signes d'impatience : « Oui, disait-il, les surréalistes avaient tout de suite percé à jour l'imposture, alors que, moi, c'est seulement dans la rue, lorsque je me suis retrouvé seul et en silence, que j'ai retrouvé mes esprits et que je me suis dit : — Non, décidément non! ils ont raison ; Aragon ment ». Michaux nous racontait ses expériences personnelles, comme cela, sans façons : lui qui avait une réputation de misanthrope déjà confirmé, il nous accueillait chaleureusement, en toute simplicité, et semblait tout heureux de bavarder avec des jeunes gens qui s'intéressaient à lui. La réalité, c'est qu'il était beaucoup plus ouvert et accueillant qu'on ne le disait, du moins dans ce genre de circonstances, c'est-à-dire en privé. Mais naturellement il détestait la vie publique, il ne fréquentait pas les journalistes, interdisait toute photo, etc.

Michaux et Artaud

Il y a chez Michaux à la fois une certaine sauvagerie de l'écriture et une politesse de style dont la formule, un peu paradoxale, n'appartient qu'à lui. On y sent évidemment la trace de Rimbaud, et peut-être aussi une certaine complicité avec les plus farouches des Surréalistes qu'il a pu rencontrés dans le Paris des années 20. Mais il y a aussi chez Michaux, un côté enfant prodige : il s'est lancé très tôt dans l'aventure poétique?

Au départ Michaux est un jeune poète belge qui arrive à Paris quand il a une vingtaine d'années mais qui a déjà derrière lui une véritable expérience de création poétique. J'espère d'ailleurs que la bibliothèque de la Pléiade nous donnera ses œuvres de jeunesse. Il dirigeait en Belgique la revue *Le Disque vert*, avec un écrivain, F. Hellens. Quelques-uns de ces premiers textes ont été repris dans sa première publication en France, *Qui je fus*, mais il reste sûrement beaucoup d'œuvres à redécouvrir. Arrivant à Paris vers le milieu des années 20, le jeune Michaux qui aime Lautréamont et Rimbaud ne pouvait qu'être attiré par la mouvance des surréalistes. Il s'en rapproche en effet, mais avec circonspection : c'est déjà une personnalité irréductible, et il reste en marge, sans s'affilier au groupe. Seulement, il y avait Montparnasse à cette époque-là : on se retrouvait à la terrasse du Dôme ou de la Coupole. On pouvait s'y rencontrer ou s'y éviter. Ce quartier a joué un rôle décisif jusqu'après la guerre, en se prolongeant ensuite vers Saint Germain. J'en ai connu les derniers moments. Puis les automobiles ont remplacé les artistes et les écrivains. Il est assez probable que dans ces années-là, Michaux ait rencontré ou au moins croisé un autre solitaire : Artaud avec lequel il présente d'étranges points communs, en même temps que d'immenses différences. Ce qui les rapproche est aussi ce qui les sépare : par exemple, leur exploration de la drogue qui n'a évidemment pas le même sens chez l'un et l'autre (aussi froide et calculée chez Michaux qu'effervescente et fatale chez Artaud) mais qui les rapproche tout de même et produit des pages chez l'un et l'autre. On est aussi frappé par leur égal tropisme vers le voyage (*Ecuador* et le *Voyage au pays des Tarahumaras*), par leur inspiration apocalyptique et leur fascination pour l'incantation, l'envoûtement et l'anathème, avec ce même recours à l'onomatopée, à la sténographie du cri, au vocabulaire inventé... Ces aspects prennent chez Michaux une place tout à fait dominante à l'époque des œuvres de « résistance », pendant la guerre de 39. Les textes de cette époque terrible sont traversés de prophéties, de visions et de litanies. Les titres sont d'ailleurs évocateurs : *Épreuves*, *Exorcismes*. Il s'agit pour Michaux de se concentrer contre les forces du mal : « Dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe, on introduit une exaltation telle, une si magnifique violence, unies au martèlement des mots, que le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne et démoniaque ». Il y a en effet dans ces textes visionnaires des moments où la proximité avec Artaud semble très forte. Mais, d'un autre côté, quelle différence! Même lorsque Michaux atteint le hurlement des mots, l'image absolument imprévisible, à l'inverse d'Artaud qui s'abandonne à la dérive brute et plonge dans un outre-monde, quelque chose, chez Michaux, semble vouloir garder le contrôle : une certaine maîtrise instinctive du style, une sorte de réserve ou de politesse dans l'expression qui évoque la Chine, un raffinement oriental de l'écriture.

Voyages réels

Vous venez d'évoquer cette référence chinoise qui traverse plus ou moins explicitement tous les textes de Michaux. S'agit-il de la Chine réelle qu'il connu? Parlons de l'écriture des voyages ou plutôt, si l'on suit votre vocabulaire, de l'écriture des « pérégrinations ». Car dans

Improvisations, vous avez choisi, pour parler des œuvres, de construire un classement générique « sur mesure ». Pourquoi ?

J'ai dû inventer des regroupements spécifiques parce qu'évidemment les œuvres de Michaux ne se prêtent pas facilement aux catégories d'une classification traditionnelle. C'est ce qui a toujours gêné les journalistes. Je ne pouvais pas non plus me borner à suivre la simple chronologie des publications, car, précisément, elle n'a rien de simple : Michaux tout au long de sa carrière, n'a cessé de restructurer ses livres en rassemblant les textes selon des formules variables. Et puis je me suis amusé un peu : par exemple, au lieu de « livres de pérégrination » pour *Écuador* et *Un Barbare en Asie*, et de « livres de projection » pour *Voyage en grande Garabagne*, *Au pays de la magie*, *Ici Poddema*, etc. j'aurais pu choisir une seule formule plus commune, comme « livres de voyages », mais ça n'aurait pas collé aux textes, car il y a justement chez Michaux deux types très différents de récits de voyages : les voyages imaginaires et les voyages réels. On trouve des auteurs, comme Chateaubriand, Nerval ou la plupart des écrivains romantiques, chez qui l'écriture passe insensiblement du voyage réel au voyage imaginaire, par un arrangement conscient qui transfigure les choses vues. Chez Michaux, il s'agit de tout autre chose : ce sont deux attitudes, deux ensembles de livres dans lesquels les démarches de l'écrivain sont profondément distinctes ou même divergentes, et c'est ce que j'ai voulu indiquer. Mais, bien sûr, ma présentation recoupe aussi la chronologie : les inventions génériques de Michaux se sont produites les unes après les autres, souvent par grandes vagues successives. Les livres de voyages réels, et notamment *Un Barbare en Asie* ont d'ailleurs une place biographique et intellectuelle assez particulière dans l'œuvre de Michaux. Une place complexe dans la mesure où, d'une certaine manière, il s'agit de voyages ratés. Pendant trente cinq ans, par exemple, Michaux a interdit la republication de son texte sur l'Asie, parce qu'il savait très bien qu'il s'était complètement fourvoyé dans ses notes de voyage. La nouvelle édition qu'il finit par faire en 1967, contient quelques notes très éclairantes à ce sujet et une préface où il avoue que, par certains côtés, ce livre lui fait « honte ». Le Japon que Michaux a connu au tout début des années 30, c'était le Japon qui devenait de plus en plus impérialiste et autoritaire et qui allait nouer des alliances avec les forces de l'Axe, avec Hitler et Mussolini. Un Japon qui n'a rien à voir avec celui que j'ai pu connaître après la guerre. Et Michaux, qui était venu en Orient chercher des indices d'avenir, s'était trouvé confronté à un pays figé, à une sorte de glaciation dans laquelle il a cru pouvoir reconnaître l'immobilité des civilisations extrême-orientales. Il s'en est terriblement voulu de ne pas avoir aperçu ou pressenti les grands bouleversement qui se préparaient. Mais il faut dire à sa décharge que l'ambiance, sur place, devait être terriblement lourde. Je pense que c'est cette pesanteur qui a complètement écrasé son regard : qu'il s'agisse des paysages, des gens, des usages, tout était recouvert pour lui par un voile de plomb ; il n'arrivait plus à rien voir. Il s'en est parfaitement rendu compte, et, plus tard, revenant sur son aveuglement, il s'est à nouveau passionné pour le Japon.

Voyages imaginaires

Ses déceptions n'ont d'ailleurs jamais entamé la véritable passion qu'il cultivait pour la civilisation chinoise, sa culture écrite, les idéogrammes. Mais il est vrai aussi qu'en dehors de ces malentendus circonstanciels, le point de vue de Michaux, voyageur du réel, n'est pas exempt d'ambiguïtés : il vit toujours plus ou moins le voyage sur le mode de la méfiance, du soupçon. Il n'est pas à l'aise à l'étranger ; son rapport à l'autre, à la diversité ethnique ne va pas de soi. Il cherche à garder ses distances. C'était chez lui une

attitude ordinaire, qui n'était pas particulière au voyage, mais qui s'accroissait visiblement en terre étrangère. Et cette attitude a évidemment quelque chose d'un peu contradictoire avec l'ambition qu'avait Michaux de faire du voyage une expérience initiatique. Il rêve sans cesse d'un ailleurs où il apprendrait des secrets essentiels, il déclare vouloir se « perfectionner » par le voyage, mais il ne parvient pas à s'affranchir de cet instinct d'écart qui le rend doublement étranger aux secrets qu'il voudrait pénétrer. Et c'est sans doute ce qui explique qu'à partir d'un certain moment, dans sa vie, il a complètement cessé de voyager, ou du moins, qu'il n'a plus envisagé de grandes expéditions comme celles qui avaient produit ses deux grands livres. Mais l'échec relatif du voyage réel trouve sa compensation dans la réussite de ses voyages de fiction où il parvient effectivement à retrouver l'esprit du voyage initiatique par les seules ressources de sa propre imagination. Ce rapport à l'autre qui fait si cruellement défaut dans la pérégrination réelle devient l'un des motifs majeurs de la quête imaginaire. Il suffit de repenser à cet admirable passage sur « l'éducation en malaises ». Pour devenir véritablement humain, il faut « savoir sentir ». Dans l'espace imaginaire de Poddema, on apprend à connaître les différentes souffrances que les autres peuvent subir. L'apprentissage de la douleur fait partie du cursus scolaire ; c'est même une matière principale. On passe son brevet des cinq cent malaises ou, si l'on est très courageux, celui des neuf cent douleurs. Les « malaises » sont : « un vaste ensemble qu'on appelle ici « registre de la plaine et des puits ». Son étude est préliminaire aux autres (...) Sans cette expérience, on est comme en dehors de l'humanité, indifférent aux voisins, à leur peine, à leur joie aussi. On reste dur et insensible parmi eux et en somme ridicule. » Avec ce qu'il faut de discrète référence à la poésie chinoise, le style que Michaux cherche à retrouver dans ses voyages, c'est celui de l'ancien voyageur : les voyages, réels ou imaginaires, tels qu'on les concevait au XVIIIe et au XIXe siècles, de Swift à Jules Verne. Mais on remarque aussi que les voyages de Michaux ne mettent en scène aucun objet ethnographique. Rien de comparable chez lui à la passion que l'objet ethnographique a pu susciter à la même époque chez des artistes comme Picasso ou Derain, chez Breton, ou d'une autre manière chez Leiris dont les voyages sont contemporains de la *Grande Garabagne*. Michaux est très attentif aux mœurs, aux coutumes, mais sans s'intéresser aux choses.

Souffrir

Son véritable objet est moral et psychique, comme le montre, à sa manière, ce fameux voyage à l'intérieur d'une pomme dans *Lointain intérieur* de 1938 : « Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme (...) Ça a l'air simple. Pourtant il y a vingt ans que j'essayais (...) Mais en un mot je puis vous le dire. *Souffrir* est le mot. (...) Quand j'arrivai dans la pomme, j'étais glacé. » Cette thématique de la souffrance traverse son œuvre comme un véritable leitmotiv. Michaux en explore d'ailleurs tous les degrés, comme à Poddema. Le cadre de ses premières fictions est la chambre et lit, avec, comme personnage central, celui qui est dans son lit, qui se protège sous ses draps : une sorte de malade qui n'est pas forcément très malade, mais qui ne se sent « pas très bien » et qui s'enfuit dans le sommeil sans réussir à trouver le repos. 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 autodidacte qui a cherché à surmonter

ses manques mais qui a aussi très vite discerné l'intérêt qu'il y avait à ne pas avoir appris. Suivre cet itinéraire a quelque chose de passionnant. Mais quand il parle de « perfectionnement » personnel, il désigne souvent un domaine plus fondamental que celui du savoir : c'est une quête spirituelle qu'il mène en partie avec l'espoir de trouver la sagesse, le bonheur, mais qui a surtout pour objectif d'atteindre un état d'équilibre, un répit où la souffrance lui serait épargnée. C'est un écorché vif, un hypersensible. Il définit souvent le bonheur comme l'interruption du tourment, la fin d'une 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.

Chez Matta

Les images de souffrance et de repli sur soi sont fréquentes dans l'œuvre de Michaux, et il est clair qu'il ne s'agissait pas chez lui de thèmes décoratifs. Mais Michaux était aussi un écrivain et un peintre célèbre, sollicité de toute part, et qui avait des amis. Vous l'avez connu. Peut-on dire qu'il vivait en reclus, qu'il fuyait systématiquement le contact, les mondanités?

Non. Et je crois qu'Henri Michaux, avant guerre, s'était laissé tenté par certaines mondanités; peut-être même a-t-il fréquenté quelques salons, mais sûrement sans se défaire de ses préventions. Sa méfiance s'est aggravée quand il est devenu célèbre et qu'il s'est trouvé constamment sollicité. Mais ce n'est jamais allé jusqu'au renfermement qu'on a parfois évoqué. Ce n'était pas un mondain, mais ce n'était pas non plus un reclus : il sortait. D'ailleurs, je l'ai moi-même rencontré, au cours des années soixante, dans une soirée où il semblait très à l'aise. C'était à l'une de ces fêtes que le peintre Matta organisait dans son magnifique atelier de la région parisienne. J'y étais venu avec un peintre que j'aimais beaucoup, Bernard Saby, qui a disparu et qui est un peu oublié aujourd'hui. Saby connaissait très bien Michaux : ils étaient liés par l'expérience de la drogue ; tous les deux avaient cherché de ce côté-là. À cette époque Henri Michaux était déjà tout à fait reconnu comme peintre ; c'est d'ailleurs à ce titre qu'il se trouvait chez Matta. Ils étaient entre artistes. Quant à moi, je connaissais Matta depuis assez longtemps et j'étais allé le voir dans son atelier, à Rome, où il avait travaillé plusieurs années. Je l'avais rencontré dans la mouvance du groupe surréaliste. Sans avoir jamais appartenu à ce groupe, je connaissais bien Breton et j'avais de nombreux amis surréalistes. J'aimais beaucoup Breton. Je lui garde une admiration entière, et d'autant plus facilement que je n'allais pas aux réunions du groupe et que je n'ai jamais eu à subir son autorité papale. Donc j'avais connu Matta à la galerie du Dragon qui était tout près des éditions de Minuit, rue du Dragon, sur le chemin qui me menait chaque jour de chez moi, rue de Sèvres jusqu'à Saint Germain. On se rencontrait dans les expositions. Aux vernissages, on ne voyait jamais Michaux. Je ne sais même pas s'il venait aux siens. Mais dans tous les cas, il ne venait jamais aux vernissages des autres. Non, pour cela, il a toujours gardé un côté assez farouche. Il ne fréquentait pas plus les manifestations artistiques que les mondanités littéraires. Mais avec Matta, c'était une histoire d'amitié. Il faut dire qu'il est très difficile de ne pas tomber sous le charme de Matta : c'est un homme extraordinairement accueillant, aux éclats de rire formidables et d'une grande chaleur humaine. Chez lui, c'est toujours la fête. C'est l'Amérique du Sud. Évidemment, au milieu d'une telle exubérance, la silhouette de Michaux avait quelque chose d'improbable : un complet veston neutre, couleur de muraille, des gestes mesurés, la démarche de quelqu'un qui se retire, un visage allongé et lisse qui ressemblait à un

pastel gris sur le point de s'effacer ... sa physionomie, comme toute sa personne inspirait l'idée d'effacement et de discrétion, à l'exception de deux traits : ses yeux, incroyablement vifs et scrutateurs qui paraissaient animés d'une vie propre, et un demi sourire assez mystérieux qui flottait perpétuellement sur ses lèvres et qui pouvait exprimer les sentiments les plus divers. Mais il ne riait jamais. Son face à face amical avec Matta, qui était le rire et la profusion même, avait quelque chose de formidable : deux physiologies opposées.

Être découvert par Gide

Michaux était quelqu'un d'extrêmement timide qui aurait voulu être là — pour voir les autres — tout en restant lui-même inaperçu, ou du moins aussi imperceptible que possible. Je me souviens qu'au cours de la soirée, Michaux, avec son petit sourire, avait eu au sujet de lui-même cette expression : « Vous savez, depuis que j'ai été *découvert* par André Gide ... ». Il faisait allusion à une histoire vieille de trente ans, mais dont le souvenir restait visiblement toujours très présent pour lui : la fameuse conférence que Gide lui avait consacrée en 1941, dans la « zone libre », sous le titre, évidemment assez encombrant de : « Découvrons Henri Michaux ». C'est un phénomène constant dans la vie littéraire. J'ai moi-même souvent rencontré de jeunes écrivains qui m'ont demandé de faire des préfaces pour leurs premiers livres, et j'ai toujours tout fait pour les en dissuader. J'ai trop vu ça : des gens qui, ensuite, ne parviennent plus à se débarrasser de leur découvreur. Dans le cas de Michaux, le problème était particulièrement massif : en fait de jeune écrivain, Michaux avait déjà une bonne quarantaine d'années, Gide jouissait d'une autorité intellectuelle considérable, et surtout il y avait ce titre, cette formulation terrible « Découvrons Henri Michaux », comme si avant cela Michaux n'existait pas, comme si Gide le sortait purement et simplement du néant, comme s'il était sa trouvaille, ou sa créature. Il faut quand même se rappeler qu'en 1941, Michaux avait déjà publié sept ouvrages parmi lesquels plusieurs chefs-d'œuvre : *Qui je fus* (1927) *Ecuador* (1929), *La nuit remue* (1931), *Un barbare en Asie* (1932), *Mes Propriétés* (1929), *Un certain Plume* (1930, repris sous le titre *Plume* en 1938), *Lointain Intérieur* (1938)... La caution de Gide a beaucoup contribué à rendre célèbre Michaux, et il lui en a été sincèrement reconnaissant, mais au prix d'une petite blessure narcissique qui ne s'est sans doute jamais cicatrisée. Gide avait d'ailleurs publié sa conférence et c'était le premier ouvrage qu'un écrivain consacrait à Michaux. Une fois que quelqu'un d'aussi célèbre que Gide vous a fabriqué une image publique, il ne vous reste plus qu'une solution : c'est de déborder de cette image, ou de vous en construire une autre, ou plusieurs autres, qui vous appartiennent en propre. Michaux s'y est magnifiquement employé, ça, on ne peut pas le nier.

Humour belge

Un des traits caractéristiques, et presque constant, de l'œuvre de Michaux est une certaine remise en cause, assez radicale, de l'esprit de sérieux. Mais son humour est aussi très personnel, et bizarrement assez visuel. Comment définiriez vous l'humour de Michaux?

Je ne pense pas que l'humour soit partout dans Michaux. L'humour pour Michaux est une manière de tirer son épingle du jeu, et il y a dans l'œuvre beaucoup de moments où cette esquive est présente, mais il y en a beaucoup d'autres où c'est terriblement sérieux, où l'effroi l'emporte radicalement sur l'humour : dans les livres sur la drogue, c'est

évident; mais aussi dans les textes des années de guerre comme *Épreuves, Exorcismes*. Michaux n'a certainement eu aucun rapport avec les mouvements de la Résistance armée. Sa résistance était purement mentale, mais de quelle intensité! C'est une période de textes très noirs : l'histoire fait irruption dans son écriture, avec une violence inouïe, en laissant très peu de place à l'humour. Mais, dans la plupart des autres œuvres, c'est vrai, l'humour est une composante essentielle de son écriture, et vous avez raison d'évoquer une dimension visuelle. Je parlais de Michaux, une fois, avec George Peros qui était un lecteur merveilleusement sensible, et il m'avait fait une remarque qui me revient à l'esprit. Il m'avait dit : « Même si on ne sait rien de sa biographie, en lisant bien Henri Michaux, on est forcé de voir qu'il est Belge. » Il voulait dire que l'inspiration de Michaux appartient à un grand courant d'humour figural qui est aussi celui des surréalistes belges (bien que Michaux les ait peu fréquentés) et dont l'origine est à chercher, je crois, dans la peinture belge : depuis les primitifs, depuis Brueghel jusqu'à James Ensor. Michaux s'est aussi intéressé à Magritte, mais très tard. Il y a une parenté certainement très forte entre Michaux et Ensor. Je crois que Michaux appartient à la famille des Belges ultra-raffinés pour qui l'humour est une façon de se démarquer, une façon d'inventer une autre belgitude, aux antipodes des stéréotypes sur le Belge jovial et buveur de bière. Curieusement, c'est une tradition très présente chez les peintres. Mais précisément, Michaux aussi était peintre. Vous retrouvez aujourd'hui cette attitude chez un autre Belge ultra-raffiné : Alechinsky.

Écrire et dessiner

On va manquer de temps, sans doute, pour aborder cette immense part de l'œuvre de Michaux : son travail de peintre. En 1925, Michaux déclarait qu'il « haïssait la peinture, et le fait même de peindre » dans lequel il ne voyait que la reproduction de « l'abominable réalité ». Trente ans plus tard, c'est un artiste reconnu. Comment interprétez-vous cette métamorphose?

Je crois que Michaux est venu à la peinture et au dessin, de l'intérieur de l'écriture, en cherchant un autre médium pour « se parcourir » et projeter ses « fantômes intérieurs », mais aussi pour atteindre une certaine universalité. À l'origine, l'intérêt de Michaux pour le graphique vient sans doute d'une méfiance envers l'écriture, une suspicion assez proche de la méfiance initiale ou du dégoût qu'il avait pour la représentation réaliste en peinture. Mais il a vite compris qu'il pouvait en renverser les signes. Et pour le comprendre, il avait la Chine, le grand rêve idéographique. En fait, à partir des années 30, le passage de l'écriture au dessin et du dessin à l'écriture est un thème qui a constamment passionné Michaux et c'est certainement une des questions qui l'ont conduit à approfondir son expérience de la drogue, une expérience de « buveur d'eau » dit-il d'ailleurs pour bien préciser qu'il ne cherchait évidemment pas l'euphorie dans la consommation des stupéfiants. La question de la trace était au centre de son exploration des gouffres. C'est très net : « Ceci est une exploration. Par les mots, les signes, les dessins. La Mescaline est explorée. » Il y a des passages très éclairants à ce sujet dans *Misérable miracle* et dans *L'Infini turbulent* qui sont des livres où Michaux nous donne des reproductions de dessins faits après l'expérience proprement dite et des pages écrites, ou plutôt « tentées d'écrire » au cours même de l'expérience et pratiquement illisibles, sauf pour lui : « Quant aux dessins commencés aussitôt après la troisième expérience, ils ont été faits d'un mouvement vibratoire, qui reste en soi des jours et des jours, autant dire automatique et aveugle mais qui précisément ainsi reproduit les visions subies, repasse par elles. Faute de pouvoir donner intégralement le manuscrit, lequel traduisait directement à la fois le sujet, les rythmes, les formes, le chaos ainsi que les défenses

intérieures et leurs déchirures, on s'est trouvé en grande difficulté devant le mur de la typographie. Tout a dû être réécrit, ne pouvait de toute façon suffire. » Avec le recul, dans la réédition de *Misérable Miracle* en 1968, Michaux se demande si la Mescaline, qui n'a rien d'agréable (dans les carnets, il note : « intolérable, insupportable ») est la bonne voie. Mais la question elle-même, celle de la trace, n'est jamais remise en cause. Le passage du dessin à l'écriture, et vice versa, est chez Michaux une obsession. C'est une question également fondamentale pour toute l'histoire de l'art du XXe siècle. J'y avais consacré un ouvrage². Et je crois que cet horizon réserve encore de magnifiques surprises. Il y a un très beau texte de Michaux qui part d'un dessin de Klee : *les Aventures d'une ligne*. Klee est un peintre qui est très proche de lui par de nombreux aspects : cette interrogation des liens entre écrire et dessiner, un certain humour dans l'invention des titres, et cette rêverie ininterrompue sur l'idée d'une communication universelle qui permettrait de s'entretenir avec tout le règne du vivant. Sous l'effet des grands dogmes monothéistes, l'Occident a établi une coupure radicale entre l'acte d'écrire et celui de dessiner en réservant l'idée de vrai au texte et en considérant l'image, plutôt païenne, comme source d'illusions et de mensonges. L'expérience de la drogue lève un certain nombre d'interdits fondamentaux, dont celui-ci. Mais, avec ou sans drogue, la transgression de ce tabou constitue pour Michaux un axe essentiel de sa création et de son éthique. Il s'agit d'un rêve qui traverse son œuvre pratiquement depuis les origines : le rêve d'un langage universel, conçu sur le modèle idéographique, et qui permettrait à tous les être vivants de communiquer. Klee disait : « écrire et dessiner sont semblables en leur fond » et revendiquait le tracé malhabile de l'enfance pour explorer ce « fond ». On trouve chez Michaux peintre et écrivain une revendication du même ordre. Une sorte de puissant appel à un monde réconcilié qui parlerait la même langue : « Enfant, je ne comprenais pas les autres. Et ils ne me comprenaient pas. (...) Depuis ça s'est amélioré. Néanmoins l'impression qu'on ne se comprend pas réellement n'a pas disparu. Ah! s'il y avait une langue universelle avec laquelle on se comprît vraiment tous, hommes, chiens, enfants, et non pas un peu, non pas avec réserve. Le désir, l'appel et le mirage d'une vraie langue directe subsistent en moi malgré tout. »

² Michel Butor *Les mots dans la peinture* (Skira, Les sentiers de la création, Genève 1969)