

Mihailovich-Dickman Vera

Institut Mines-Télécom

F-75013

vera.dickman@telecom-paristech.fr

vera.dickman@universite-paris-saclay.fr

Henri Michaux : « Saisir, dessaisir »¹, une dynamique de création

Résumé. — Se posant en autobiographe de son parcours d'artiste-peintre, Henri Michaux relève comme un défi l'invitation de l'éditeur Gaëtan Picon qui fonde la série « Les Sentiers de la Création », aux Editions d'Art Albert Skira à Genève. Nous verrons comment Michaux, dans *Émergences-Résurgences*, le 20^e volume, paru en 1972, tente l'expérience de saisir par l'écriture son propre geste pictural, de comprendre pourquoi l'écrivain s'est tourné vers la peinture, vers une exploration libérée de toute contrainte. Voulant saisir sa démarche, il expose paradoxalement un processus de dessaisie, processus qui vaut autant pour le rapport au mot qu'à l'image afin de rejoindre un espace de liberté et de spontanéité — « *in statu nascendi* ».

Mots clés. — Henri Michaux, artiste double, se déconditionner, se libérer, guérir, savoir

Henri Michaux, « Reaching out, reaching in », a creative dynamic

Abstract. — When the poet Henri Michaux is invited by the publisher Gaëtan Picon, founder of « Les Sentiers de la Création » (Editions d'Art Albert Skira, Geneva) to contribute a volume to the series, he rises to the challenge by presenting an autobiography of his visual arts. In the volume published under the title *Emergences-Resurgences* in 1972, Michaux attempts to grasp

¹ Dans *Moments, traversées du temps* (1973) : Michaux 2004 : 744. Le titre du poème VIII. « Vers la complétude » est complété par « Saisies et dessaisies », entre parenthèses, mais n'est pas la source de mon titre. Les citations seront toutes tirées des trois volumes des *Œuvres Complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade (tome I, 1998; tome II, 2001; tome III, 2004), sauf précision autre. Seule la date de parution du tome suivi de la page est donnée quand l'œuvre est déjà citée. Sinon, le titre du recueil avec sa première date de parution précède la référence du tome et de la page. Pour *Émergences-Résurgences*, la version est celle de 1972, Genève, Skira ; Paris, Flammarion.

through the written word his need to paint and draw, his need to explore creativity beyond all constraints of form. While seeking to portray his reaching out beyond limitations, he paradoxically reveals a reaching in to a space of greater freedom, an inner space where both word and image arise spontaneously in a creative dynamic with no fixed intent – « *in statu nascendi* ».

Keywords. — Henri Michaux, dual artist, de-conditioning, healing, knowing, creative dynamic

« L'art est ce qui aide à tirer de l'inertie » - *Émergences-Résurgences* (Michaux, 1972 : 60)

Se posant en autobiographe de son parcours d'artiste, Henri Michaux relève comme un défi l'invitation à s'exprimer sur son cheminement de l'éditeur Gaëtan Picon, fondateur de la série « Les Sentiers de la Création », aux Éditions d'Art Albert Skira, à Genève. Contrairement à son autobiographie d'écrivain la plus répandue, très brève et livrée à la troisième personne dans « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », ² Raymond Bellour relève que Michaux est « plein de confidences sur le je-peintre » ³ dans cette publication de 1972 que sera *Émergences-Résurgences*. Bien qu'écrite sur commande, cette œuvre est-elle une création ? Le texte est de toute façon « illustré » d'œuvres picturales choisies, qui n'ont pas été créées « pour accompagner » le texte. Il s'agit bien pourtant d'une œuvre clé révélatrice du parcours de l'artiste double, Henri Michaux (1899-1984), qui ici se reconnaît en tant que tel.

Pour la première fois, Michaux tente de saisir par l'écriture son propre parcours pictural tout en interrogeant la place de l'écrit, sans être dans la posture du créateur et sans que cela soit la préface ou la postface d'un ouvrage édité en tant que création. Cependant, Bellour souligne que ce texte est précédé d'une première version unique en ce que Michaux en a gardé une édition, et qu'après avoir livré des titres et découpages techniques de nature trop chronologique, trop évidente dans un premier temps, Michaux les défait pour « des passages aux bords flous », adoptant ainsi « la posture autobiographique et un glissement vers l'autoportrait » (Bellour, 2011 : 517). Dans *Émergences-Résurgences*, Michaux crée un espace de confrontation ouvert

2 « Quelques renseignements » (1959), Michaux, 1998 : CXXIX.

3 Bellour, R., 2011, Lire Henri Michaux, Paris, Gallimard : 515, citant Eugène Nicole. Raymond Bellour, spécialiste du cinéma, écrit son ouvrage *Henri Michaux* en 1965 puis revient vers lui en 1991 pour établir, avec Ysé Tran, les œuvres complètes de la Pléiade.

entre les régimes du mot et de l'image, confrontation qui tend à privilégier la liberté acquise par le deuxième procédé bien qu'il n'ait jamais abandonné l'écriture.

Cherchant à « saisir » sa propre démarche, l'écrivain expose paradoxalement une dynamique de « dessaisie », dynamique qui vaut autant pour le rapport au mot qu'à l'image, car il aspire par les deux formes à rejoindre un espace de liberté et de spontanéité - *in statu nascendi* (Michaux, 1972 : 67). Il cherche par tous les moyens un dépassement des barrières érigées par d'autres, que ce soit par les règles linguistiques et rhétoriques ou par les règles de la perspective et des grandes écoles de peinture. Son utopie : « être d'emblée là » (Michaux, 1972 : 67).

Qu'est-ce qui le fait aller vers la peinture alors qu'il s'impose déjà en tant qu'écrivain en 1923 puis en 1927 avec la parution de *Qui je fus ?* Il s'est fait connaître et reconnaître comme écrivain, avant sa première exposition à Paris en 1937, par au moins cinq ouvrages de styles et contenus très divers qu'il cite lui-même dans la préface à *Peintures* (1939) sous le titre de « Qui il est » : « Ses livres : *Qui je fus, Ecuador, Un barbare en Asie, Plume, La Nuit remue* l'ont fait passer pour poète. Il peint depuis peu ».

Suivons les oppositions mises en place dans *Émergences-Résurgences*. Témoignons de la naissance du peintre chez le « poète », ce qui engendre la coexistence des deux. Jusqu'à quel point peuvent-ils coexister ?

S'inventer peintre

Après ses divers déplacements à l'étranger le plus lointain, à l'est et à l'ouest, l'auteur, qui dit de lui-même « aimer les fugues », reconnaît vouloir être ailleurs, *essentiellement* ailleurs, et autre (Michaux, 1998 : 705). L'imaginaire le lui permet, mais il y a une autre découverte :

le déplacement des activités créatrices est un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire [...] Étrange émotion aussi quand on retrouve le monde par une autre fenêtre. Comme un enfant il faut apprendre à marcher. On ne sait rien. (Michaux, 1998 : 705)

Avoir à apprendre, ne rien savoir d'avance, est une posture choisie, privilégiée.

Tout art a sa tentation propre, et ses cadeaux. Il n'y a qu'à laisser venir, laisser faire. (Michaux, 1998 : 706)

Peindre, chez Michaux, c'est tout sauf copier, reproduire, représenter ; c'est refuser le statique, le pré-déterminé, le connu, le déjà vu. C'est faire apparaître, voir la vie émerger, se surprendre, apprendre. C'est revenir à l'enfance, à un âge pré-verbal, avec une liberté d'avant la construction de la langue, « immense préfabriqué qu'on se passe de génération à génération pour condamner à suivre, à être fidèle » (Michaux, 1972 : 14). C'est trouver une expression plus près de l'être dont les Chinois détiendraient le secret, avec leur langue plus près du signe, plus près du référent, sans syntaxe contraignante, plus près du geste, plus près du cœur. « Dans la peinture, le primitif mieux se retrouve » (Michaux, 1972 : 14). Soif des origines, des sources, d'avant les langues et les civilisations.

Sa dynamique sera celle de saisir – saisir l'essence de l'être, saisir l'être en mouvement, saisir l'élan, la vie. Saisir pour apprendre, pour comprendre ; pas pour avoir, pour posséder, pour tenir, surtout pas pour figer. Pas pour le résultat, le rendu. Pas pour « l'œuf ». Dessaisir.

Les débuts de l'aventure picturale ne se situent pas au même moment chez le narrateur d'*Émergences-Résurgences* que chez celui de *Peintures* (1939) car ses débuts en peinture sont bien précédés par le dessin et, même par un accompagnement des lignes de Klee, si l'on suit « l'Aventure de lignes » (Michaux, 2001 : 360) qui avait marqué un tournant dans sa perception de l'image. Michaux aurait visiblement lu, car il cite en version française, *De l'art moderne*, de Klee, aussi bien que ses « Esquisses pédagogiques », selon Bellour.⁴

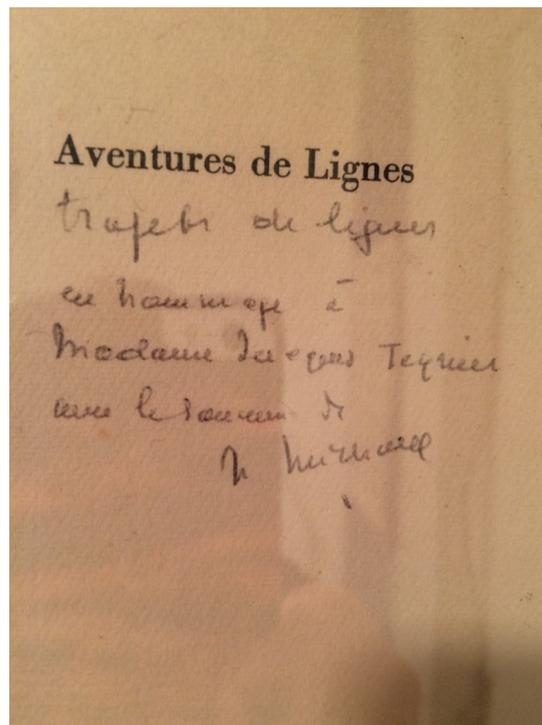


Illustration 01 (Photo prise par l'auteur à l'exposition « Henri Michaux . Face à face », au Centre Wallonie-Bruxelles, Paris, 22 février au 21 mai 2017) : Une des 20 éditions originales « tirés à part » de la préface de *Paul Klee* de Will Grohmann chez Flinker, 1954 , repris par Michaux dans *Passages* (1954)

En suivant le texte d'*Émergences-Résurgences* (à l'aide de sa version inédite plus explicite) (Michaux, 2004 : 662 sqq.), nous indiquerons pour chaque technique picturale évoquée son avantage « dynamique », exprimé par rapport à l'écrit, qui pourtant ne le quitte pas.

⁴ Bellour, « Notes et variantes » à *Passages*, OCII, pp 1166-69 (p.1191). Cité par Parish (1994 : 179)

Michaux ne perd pas de vue l'objectif de saisir ou de capter « un moment de lui »⁵ que ce soit par l'écrit ou l'image. Plus tard, deux « livres d'artiste »⁶ tardifs et espacés de cinq ans (*Saisir*, 1979 et *Par des traits*, 1984) livrent une interaction où le mot et l'image laissent tout à tour une place à l'autre, les deux nécessaires, tant l'utopie du signe universel, essentiel, « équilibrant », qui serait une synthèse des deux, sous-tend l'œuvre intégrale.

Dans la version inédite d'*Émergences - Résurgences*, une note au bas de la deuxième page révèle de façon explicite son tout premier rapport à l'image :

Je haïssais tout ce qui est reproduction du « réel ». J'étais aussi celui qui « ne sait rien faire de ses doigts » et dont on ne peut attendre qu'il trace convenablement une ligne droite, ou un cercle. (Michaux, 2004 : 662)

Dans *Émergences-Résurgences*, dès la toute première ligne, l'amorce relève d'un défi :

Moi aussi, un jour, tard, adulte, il me vient une envie de dessiner, de participer au monde par des lignes.

Son approche ? La dessaisie : se laisser mener par la ligne, laisser courir, errer sans se fixer, refuser les immédiates trouvailles, approche qu'il exprime par des valeurs négatives :

Se gardant d' « arriver », ligne aveugle d'investigation

Sans conduire à rien [...]

Sans rien cerner, jamais cernée [...]

Sans préférence, sans accentuation, sans céder entièrement aux attirances

... (Ligne)...Qui veille, qui erre. [...] qui ne se soumet pas [...] (Michaux, 1972 : 8)

5 Conversation chez Michaux, rue Ségur, le 13 janvier 1984. Je fais connaissance de Michaux dès mon arrivée en France depuis l'Afrique du Sud en janvier 1981 grâce à une correspondance, suite à mon mémoire de maîtrise sur son œuvre, rédigé à Tours en 1977, sous la direction de Marguerite Bonnet (citée dans Henri Michaux, *Donc c'est non*, Paris, Gallimard, 2016 :150).

6 « Livres d'artiste » pour moi (Michaux n'en parle pas) mais figurant dans la bibliographie de *Henri Michaux : Les Livres illustrés*, 1993, Paris, La Hune, dont Micheline Phankim est l'une des auteurs, sous la direction de Maurice Imbert. Point développé plus loin.

Le désir n'est pas de représenter mais de *rendre*, surtout rien de figuré :

Je voudrais un *continuum*. Un *continuum* comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous continue, plus important que toute qualité. (Michaux, 1972 : 9)

Le signe ? Pas tout de suite. Ce serait « un signal d'arrêt ».

Le pictogramme ? Plutôt « trajets pictographiés », sans règles, « le phrasé même de la vie » (Michaux, 2004 : 664)

Le jeune peintre se plaint que d'autres n'en voient que le « rendu », ou une impertinence de sa part de vouloir intervenir, d'oser sans avoir été élevé dans le dessin.

Ces lignes, ce que j'en faisais... je me rends compte à présent, c'était surtout braver le vide avec elles. [...]

Double tentative, souvent reprise, celle du signe et celle du parcours allaient souvent, jamais tout à fait satisfaisantes, frapper à ma porte. (Michaux, 2004 : 665)

Expérimentations et techniques mixtes

Ce que Michaux n'évoque pas dans *Émergences-Résurgences* pourtant écrit tardivement (1972), ce sont les dessins ou lithographies qui composent avec le texte un certain nombre de « livres d'artiste » antérieurs. L'écrivain d'*Exorcismes*, recueil de poésie publié en 1943 par l'éditeur-résistant Robert Godet, devenu ami⁷, incorpore de nombreux dessins dont une série qui accompagne le texte « Alphabet ». Il s'agit de trente-sept signes en « cases » (y compris des cases vides et des bordures effacées qui n'enferment pas), un alphabet idéal qui traverserait les

⁷ Bellour, « Notes sur le texte », 1998 : 1344.

frontières de la mort, toujours compréhensible, tant l'essentiel des hommes, des animaux, de la végétation y serait représenté :

... un alphabet qui eût pu servir dans n'importe quel monde.

Par là je me soulageais de la peur qu'on ne m'arrachât tout entier l'univers où j'avais vécu.⁸

La guerre 1939-1945 avait obligé Michaux à quitter un Paris occupé, mais ne l'avait pas laissé indifférent au poids de l'autorité imposée, de la liberté perdue, de l'« Immense voix » à qui le poète refuse de prêter la sienne ! Plutôt dépasser les langues, la langue de l'autre, se libérer de l'emprise. Or, il ne peut se passer de la langue, écrite ou orale d'ailleurs, qu'il transformera poétiquement, par ruse, en « exorcisme », ce qu'il explique en préface :

L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier. Dans le lieu-même de la souffrance et de l'idée fixe, on introduit une exaltation telle, une si magique violence, unie au martèlement des mots, que le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne et démoniaque – état merveilleux !

Le poète précise que

[...] Les poèmes du début de ce livre [...] sont [...] pour se délivrer d'emprises. [...] Enfin dans les dessins, même les plus calmes [...] on peut retrouver, semble-t-il, les gestes de refus et de l'attaque magique [...] pour tenir en échec les puissances environnantes du Monde hostile. (Michaux, 1943 : 8)

C'est la mise en relation du texte et des dessins dans *Exorcismes* qui nécessite un certain travail de collaboration artistique pour la publication (de nombreux dessins avaient été refusés et ne peuvent donc se concevoir comme de pures illustrations)⁹. Cela implique un éditeur identifié et consentant en période de guerre, période loin d'être faste. « Ecce Homo » demeure, à lui tout

⁸ Michaux, 1943, *Exorcismes*, Paris, Robert Godet : 25.

⁹ Bellour, Notes sur le texte, 1998 : 1311.

seul, l'un de ses plus grands poèmes où la désillusion en l'homme est à son apogée et où la résistance écrite mais secrète (car poétique et magique) a toute sa place. Un des dessins, intégré au texte dans *Exorcismes*, est repris en face d'un texte différent dans l'ouvrage *Peintures et dessins*, 1946, encore un « livre d'artiste » mais en coffret, vendu par souscription, composé d'une mise en relation de textes sur papier cristal, entre les peintures et dessins, en collaboration avec l'éditeur René Bertelé. La qualité de l'impression artistique implique un grand investissement financier, une complicité et un savoir-faire technique de la part des imprimeurs et éditeur, choisis pour que paraisse un tel ouvrage dans les années d'après-guerre. C'est un acte de création qui dépasse l'édition littéraire à proprement parler. Il permet aux œuvres plastiques de circuler sans être exposées dans une galerie, œuvre accompagnée de textes poétiques, produisant un ouvrage qui porte clairement la marque de l'artiste double.

Le « trajet pictographié » recherché par le jeune peintre n'est pas limité dans le temps ou l'espace. Il l'accompagnera. Lors de ses nombreux voyages, Michaux se munit toujours d'un carnet. S'il a publié deux « récits de voyage » avant d'inventer des lieux et des peuples (par l'écrit, surtout), nous avons pu voir dans l'exposition « Henri Michaux. Face à Face » (Bruxelles, Paris 2016-2017) le carnet de croquis qui l'accompagne au Brésil où il tentera de « saisir » l'essence des arbres à tel point que la collection des dessins livre une sorte d'alphabet de la nature. *Arbres des tropiques* (1942), encore un ouvrage à texte et dessins, présente un court texte poétique, mais ce sont surtout les dessins qui constituent l'œuvre, qui prennent la parole !



Illustration 02. (Photo prise par l'auteur d'une vitrine de l'exposition Henri Michaux. Face à Face", à la Bibliotheca Wittockiana Bruxelles), 2 mars-12 juin, 2016)

Étonnamment, Michaux ne fait pas non plus référence, dans le texte *d'Émergences-Résurgences*, aux très nombreuses estampes qui jalonnent l'œuvre picturale (au moins 272 estampes entre 1948 et 1984 selon le catalogue raisonné de Rainer Michael Mason, 1997). La lithographie est une technique à laquelle il a très souvent et très tôt recours, mais c'est moins la technique qui l'intéresse (avec l'exception des *Meidosems*, 12 lithographies exécutées à même la pierre pour la première fois en 1948, technique nécessaire à son état écorché par la disparition de sa femme dans des circonstances atroces) que la possibilité de les transférer à des supports pour mieux les intégrer dans des ouvrages imprimés. Le geste importe avant tout, et non pas la technique d'impression qui revient presque, comme pour l'écrit, à une délégation à un éditeur-collaborateur. Même s'il a beaucoup travaillé à l'aide de la pierre lithographique, c'est du dessin

ou du papier qu'il parlera, jamais de la pierre presque absente de ses écrits. Le jeune peintre évoque les contraintes et le manque de place pour le dessin et la peinture, ce qui favoriserait plutôt l'écriture et préserverait sa vie semi-nomade contre la « menace de fixation » qu'implique avoir un espace de création (Michaux, 2004 : 670).

Pourtant, nous apprenons par *Émergences-Résurgences* qu'à l'âge de trente-cinq ans, son ami Jean Fourcade lui prête un garage inoccupé en banlieue parisienne. On l'aide à l'aménager – et il éprouve un nouvel élan :

Je pouvais dessiner grand. Avantage. Desserrement. Libération.

Je commençai à dessiner vraiment à partir de ce moment, à partir de cette pièce où je pouvais jeter des feuilles de papier par terre, accumuler des pinceaux, des panneaux, des tubes, du contre-plaqué, des planches et des cartons à dessin. (Michaux, 2004 : 670)

La place trouvée, le lien se fait entre dessin et peinture. Son champ pictural s'agrandira. Le lieu de l'expérimentation – l'atelier, ou plutôt le laboratoire, du peintre – est trouvé.

Peindre, mais autrement

Michaux lors de ses voyages en 1933 découvre le Japon avant la Chine, et déjà l'insuffisance, l'incapacité à s'exprimer par le dessin, le happe. Il se trouve infirme. Il a honte, « ne sait pas avec des signes signifier » (Michaux, 1972 : 12). Le signe idéographique l'attire mais reste inaccessible. Il est sous le choc. La rencontre avec la Chine et son écriture / peinture marque un tournant qui s'exprime par une écriture poétique :

Mais c'est la peinture chinoise qui entre en moi en profondeur, me convertit. Dès que je la vois je suis acquis définitivement au monde des signes et des lignes.

Les lointains préférés aux proches, la poésie de l'incomplétude préférée au compte rendu, à la copie.

Les traits lancés, voltigeants, comme saisis par le mouvement d'une inspiration soudaine et non pas tracés prosaïquement, laborieusement, exhaustivement façon fonctionnaires, voilà qui me parlait, me prenait, m'emportait.

La peinture, cette fois, sa cause était gagnée. (Michaux, 1972 : 12)

Dans une conversation avec le poète-peintre chez lui en février 1984, il s'étonne toujours du peu de place accordée par l'Occident au silence, à la paix. On n'apprend pas aux enfants à l'apprécier. Il reconnaît être un enfant de l'Occident, en contradiction avec son désir de paix, de paix profonde. Il l'avait déjà exprimé dans *Émergences-Résurgences*. Le mot « résurgence » (Michaux, 1972 : 13) surgit pour exprimer à nouveau l'expérience de cet espace de détachement, interdit à l'enfance occidentale, enfin permis, accueilli dans la peinture. Avec la Chine, l'espace de la paix s'ouvre à lui, ainsi qu'une langue silencieuse, signifiante.

En peinture, comme en dessin, il ne veut toujours rien « reproduire ».

Je ne veux apprendre que de moi, même si les sentiers ne sont pas visibles, pas tracés, ou n'en finissent pas, ou s'arrêtent soudain.

Si je tiens à aller par des traits plutôt que par des mots, c'est toujours pour *entrer en relation* avec ce que j'ai de plus précieux, de plus vrai, de plus replié, de plus « mien », et non avec des formes géométriques, ou des toits de maison ou des bouts de rue, ou des pommes et des harengs sur une assiette : c'est à cette recherche que je suis parti. (Michaux, 1972 : 14)

Voilà balayé d'un seul trait les écoles de peintures de toute l'histoire de l'art occidental, des peintres flamands du 17^e siècle jusqu'aux cubistes, voire les surréalistes, car ce qui l'intéresse est invisible. C'est une mise en relation avec lui-même, secrète, profonde, un voyage que semble lui offrir l'Asie et non pas l'Occident. En effet, les alphabets et signes de Michaux peuvent être considérés comme une rencontre entre l'Occident et l'Orient, d'après son expérience personnelle, une rencontre qui correspond bien à celle vécue par d'autres artistes à la même époque.

Nina Parish fait référence à l'incontournable Christian Dotremont, membre du groupe CoBra¹⁰, ses expérimentations avec l'encre de Chine et sa création de « logogrammes », « typogrammes » ou « gaëligrammes » rappelant les idéogrammes ou « idéographes » (Parish) de Michaux. D'autres membres du groupe CoBra tel Asger Jorn, Pierre Alechinsky (un ami de Michaux), Karel Appel, et Corneille ont aussi expérimenté la calligraphie. Un désir se fait ressentir alors pour une forme d'expression plus interdisciplinaire. Cette interface entre les différents médias, particulièrement entre l'écrit et l'image, est caractéristique de beaucoup de réalisations du groupe. Michaux est conscient de leur travail mais ne se préoccupe ni du sens ni des sonorités de ses signes, et ne recherche ni à innover ni à dialoguer avec d'autres plasticiens de l'époque. Il ne s'inscrira pas dans un mouvement, une lignée, mais conserve la liberté de la découverte d'un espace inconnu – le sien, « l'espace du dedans », titre donné à sa première anthologie (1944, 1966, Paris, Gallimard), espace donc à la fois poétique et pictural.

Et cette attitude l'accompagne toute sa vie. Même les dessins d'un des derniers recueils *Comme un ensablement* (1981, Fata Morgana) se réalisent par une « mise en relation » avec l'homme couché, blessé après une chute. Une exposition de ses « nouveaux dessins en couleur » (crayons

¹⁰ CoBra est le nom composé des premières lettres des trois capitales de provenance de cette tendance artistique de la période 1948-1951 : Copenhague, Bruxelles et Amsterdam. Voir Parish (1994 : 179-182)

de couleur, aquarelles, encres de couleur) et d'huiles avait ouvert à la Galerie du Point Cardinal le 18 mai 1982. Il m'a expliqué un jour que ces dessins étaient « sortis de lui » après un accident au pied. Michaux les avait réalisés couché. L'un des gros chocs de sa vie – la surprise : « J'ai fait de la peinture ! Avec les peintres, on est du métier. Moi, qui ne croyais pas ça en moi du tout ! »¹¹ Il se disait « mauvais étudiant ». Il lui faut être étendu pour laisser pénétrer la matière étudiée, que ce soit un texte ou une peinture... couché, en méditation.

Michaux ressentait d'autant plus l'envie d'« une musique accompagnatrice signifiante à voir, non à entendre » qu'il tient initialement à « sortir de la langue française » dont il a eu trop « depuis bien longtemps, l'impression *d'être* un des colonisés » (Michaux, 2004 : 664). L'on comprend d'autant mieux sa prise de conscience : « Conditionné par une certaine civilisation, / j'allais [...] / me déconditionner » (Michaux, 2004 : 666)

L'écrit, en comparaison, c'est « la flûte du roseau, quitté pour l'orchestre ». (Michaux, 1972 : 14)

L'aventure de la peinture est certes nouvelle ; Henri Michaux partira à l'exploration de diverses techniques. En tant que peintre, il s'étonne de ce qu'il découvre dans ses tentatives picturales « inachevées » :

Dans tous les inachèvements, je trouve des têtes. *Têtes, rendez-vous des moments*, des recherches, des inquiétudes, des désirs, de ce qui fait tout avancer, et tout combine et apprécie... dessin y compris. Tout ce qui est fluide une fois arrêté devient tête. Comme têtes je reconnais toutes les formes imprécises. (Michaux, 1972 : 18)

¹¹ Conversation juillet, 1982. Reprise dans le no.10, mai 1996, de *Plume*, Bulletin de la *Société des Lecteurs d'Henri Michaux* : Vera Mihailovich-Dickman « Rencontre du Phénix : un hommage » pp. 17 à 25, essai déjà présenté dans les conclusions de ma thèse (voir plus loin).

L'exposition « Face à face » citée plus haut explore justement la relation entre texte et image à partir des têtes qui surgissent de nombreuses feuilles, que ce soit en dessin ou peinture, voire sur pierre, et qui l'accompagnent sa vie entière, comme une rencontre perpétuelle avec les autres « moi », le double, ou les « moments de lui » car la peinture lui permet de voir et provoque l'écriture. Il avait déjà constaté dans la postface de *Plume* (1930, 1938) :

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 (Michaux, 1998 : 663)

Michaux affirmera, lors d'une de nos conversations, cette pensée : « *Je* est de l'autogenèse, de moment en moment, de minute en minute » (2 février, 1984)



Illustration 03. gouache sur fond noir (photos d'auteur du catalogue cité)

Sans titre (Paysage tropical), 1937-38. Exposée à la Whitechapel Gallery, Londres, 1999, et reprise dans le catalogue

René Bertelé, l'éditeur devenu ami proche, proposera à Michaux de peindre sur fond noir ou des feuilles de papier noir, pour voir ce que cela donne. Dès qu'il le fait, la feuille « cesse d'être feuille, et devient nuit » (Michaux, 1972 : 20) d'où sortent les apparitions.

Arrivé au noir. Le noir ramène au fondement, à l'origine (Michaux, 1972 : 21)
Base des sentiments profonds. De la nuit vient l'inexpliqué, le non-détaillé, le non-rattaché à des causes
visibles, l'attaque par surprise, le mystère, le religieux, la peur... et les monstres, ce qui sort du néant, non
d'une mère (Michaux, 1972 : 22)

Il dira plus tard dans sa biographie (« Quelques renseignements... ») :

Michaux peint curieusement sur fonds noirs, hermétiquement noirs. Le noir est sa boule de cristal. Du noir
seul il voit la vie sortir. Une vie toute inventée.

Voir venir. Faire apparaître. Faire naître. Et faire disparaître. Tout son plaisir sera là.

Peindre et écrire : une voie de « guérison » ?

En 1948, la rencontre avec le sort et une nouvelle confrontation avec la mort possible de sa
femme après un accident grave le met dans un état de désespoir tel que son rapport avec l'eau, le
papier, la peinture, une fois rentré chez lui de l'hôpital, ne sera pas pour faire, mais pour défaire.

Il exprime rétrospectivement, et bien poétiquement, par écrit, son état et la production d'alors
(sans date précise – il n'écrit pas une histoire de l'art ni une biographie structurée par des
dates...) :

A la plume, rageusement raturant, je balafre les surfaces pour faire ravage dessus, comme ravage toute la
journée est passé en moi, faisant de moi une plaie. Que ce papier aussi devienne une plaie ! (Michaux, 1972 :
33)

Il affirme avoir été alors dans un état au-delà des mots. Pour se soulager, la peinture convenait
mieux.

La voie vers le soulagement une fois retrouvée, je devais dans la suite m'y adonner. [...]

Toujours à *la dissolution, comme à un préalable nécessaire*, je dois avoir recours. (Michaux, 1972 : 39)

Par l'écrit, il fera également disparaître certains aspects de sa vie. Il me confia, le 2 février 1984, qu'en ce qui concernait son passé, il avait réussi à « faire disparaître » un bon nombre de choses pour préserver sa propre santé psychique. En tant qu'artiste, disait-il, il avait réussi à insuffler de la vie à quelqu'un d'autre et à donner à certains détails de son passé une place dans son œuvre – mais seulement une place – ce qui n'est pas nécessairement celle qu'ils occupent dans sa vie. Cette œuvre double, celle du « Phénix », serait une véritable « œuvre de plume ». ¹²

Michaux est conscient du paradoxe de la réussite qui lui est attribué alors que la peinture à l'eau est surtout issue de tous les ratages de sa vie :

Triomphe par le ratage même, puisque non sans un certain scandale que je ressens, ils deviennent réussite (!) ou, en plus, je me dégage de ce que j'ai haï le plus, le statique, le figé, le quotidien, le « prévu », le fatal, le satisfait. (Michaux, 1972 : 39)

Spontanée. Surspontanée. La spontanéité qui dans l'écriture n'est plus. (Michaux, 1972 : 39)

Sans le « vouloir », en restant au plus près de lui-même, Michaux sera exposé parmi les peintres de l'abstraction lyrique où Geneviève Bonnefoi (entre autres) le classera comme l'un des grands. ¹³

12 cf. *Plume*, Bulletin no. 10 : 20.

13 Bonnefoi, G., 1976, *Henri Michaux Peintre*, Premier livre consacré à la peinture de Michaux, éd. Abbaye de Beaulieu, Ginals, avant les ouvrages exhaustifs d' A. Pacquement (1993) puis de J-M Maulpoix (1999).

Un soir, en novembre 1983, lorsqu'on revenait du spectacle « Corps et graphies à géométrie variable », à partir de poèmes de Michaux, spectacle sur lequel il écrira ses impressions bouleversées « Expression d'handicapés-moteurs » (Michaux, 2004 : 1840-1842), on lui demandera en voiture de s'exprimer sur le rapport entre peinture et écriture. Il dit peindre pour « se défaire des mots ». Il peint « pour désapprendre ». Il a moins à désapprendre dans la peinture que dans la parole. Peinture ou dessin ? Il va de l'un à l'autre. « L'un permet l'autre. Mais plutôt peinture que dessin. C'est tout à fait autre chose ». Peindre lui permet de voir, lui permet de se parcourir et de trouver la musique intérieure, sa phrase intérieure, son rythme. Il maintient que tout le monde peut s'exprimer par la parole mais que peindre « ça peut être très raté ». Il y a des peintures qui après quelques mois ou semaines vieillissent mal, et là il rejoint l'expression formulée dans *Émergences-Résurgences* :

Vivante ou pas. C'est tout. Si elle ne l'est pas, au panier ! (Michaux, 1972 : 41)

« La vivacité », serait-ce la clé de l'œuvre, le « black box » ? Pour résumer l'acte de création, le cerner, suit cette réflexion qui reprend le sujet et le titre de ma thèse :

Le problème de celui qui crée, problème sous le problème de l'œuvre, c'est peut-être – qu'il en ait fierté ou bien honte secrète – celui de la renaissance, de la perpétuelle renaissance, oiseau phénix renaissant périodiquement, étonnamment, de ses cendres et de son vide. (Michaux, 1972 : 41)

Déjà dans son entretien avec Robert Bréchon en 1959, sans doute dans l'idée d'en tirer une biographie, Michaux marquait sa différence avec Kafka pour qui l'essentiel de sa vie était d'écrire.

Pour moi, non. J'hésitais toujours de continuer à écrire. C'est guérir que je voulais, le plus complètement possible, pour savoir ce qui finalement est inguérissable. J'ai écrit dans *Ecuador* que j'étais du vide. Je veux combler ce vide pour connaître celui qui ne peut pas être comblé. (Michaux, 2004 : 1461)

Par cette confiance, nous retrouvons l'homme qui a voulu être médecin, celui qui a fait des expériences avec des médecins-psychiatres pour connaître les effets de la mescaline et d'autres drogues et a écrit sur la question quatre ouvrages d'une valeur autant scientifique que littéraire (mais ce n'est pas notre sujet), celui qui s'est penché sur les dessins des aliénés enfermés en asile psychiatrique qu'il a appelés « les ravagés » et dont il a tiré un ouvrage éponyme. Et celui qui en maintes préfaces ou postfaces invite le lecteur à se lancer « pour son bien-être » dans la même aventure.

Tel est le cas pour les gestes qui ont composé *Mouvements* (1951) à l'encre de Chine, l'ouvrage qui marque un tournant dans sa production pour aller à la fois vers les idéogrammes signifiants, par le mode de production proche de l'écriture chinoise, et vers les batailles des « grandes encres » des années 1960, un développement qui enclenche des scènes par la mise en conflit des « taches » d'encre jusqu'à recouvrir de très grandes feuilles de leur épopée !

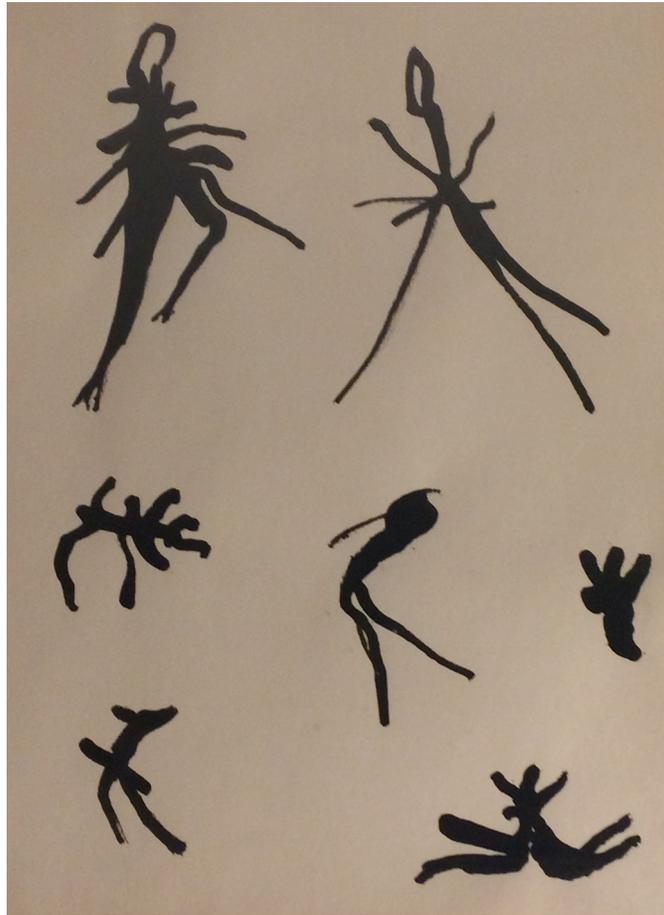


Illustration 04. Planche de la série « Mouvements » (circa 1951) appartenant à l'auteur

Mouvements, que je considère être un « livre d'artiste » par excellence, ne serait-ce que par le format qui le rapproche d'une partition musicale, est composé de signes qui intègrent un poème de 15 pages au sein de 64 pages de « mouvements », 30 puis 34, comme s'organise le *Livre des Mutations* chinois, le *Yi King*¹⁴. Michaux relate dans la postface que René Bertelé, qui l'avait aidé à composer cette œuvre à partir des 1200 pages produites à un rythme effréné, avait remarqué que « dans ce livre le dessin et l'écrit ne sont pas équivalents, le premier plus libéré, le second plus chargé ».

14 Mihailovich-Dickman, V., 1990, *L'œuvre du phénix ou la quête de l'essentiel dans l'œuvre d'Henri Michaux*, thèse dirigée par Marie-Claire Dumas et soutenue en 1990 à l'Université Paris 7 : 265-266, repris dans « Ideogrammes : L'apport de la Chine ou 'Voie par l'écriture' » Halpern et Mihailovich-Dickman, in *Quelques Orient d'Henri Michaux* ed. Findakly, 1996 : 168.

Quoi d'étonnant ? [...] C'est précisément [...] pour m'avoir libéré des mots, ces collants partenaires, que les dessins sont élancés et presque joyeux, que leurs mouvements m'ont été légers à faire même quand ils sont exaspérés. Aussi vois-je en eux, nouveau langage, tournant le dos au verbal, des **libérateurs**.

Qui, ayant suivi mes signes sera induit par mon exemple, à en faire lui-même selon son être et ses besoins ira, ou je me trompe fort, à une fête, à un débrayage non encore connu, à une désincrustation, à une vie nouvelle ouverte, à une écriture inespérée, soulageante, où il pourra enfin s'exprimer loin des mots, des mots, des mots des autres. (Postface)

Raymond Bellour, dans *Lire Henri Michaux* (2011) retrace les invitations lancées au lecteur depuis la « Postface » de *La Nuit remue* (1935), la Postface de *Plume* (« Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi »), la Préface d'*Épreuves, exorcismes* et même dans l'invocation finale d'*Un barbare en Asie* où il se défend d'écrire par « hygiène », « nerveusement », écriture d'amateur qui posséderait une portée sociale, « tellement cette "opération" semble être profitable aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte » (Bellour 2011 : 25).

Pour Bellour, « guérir, savoir » seraient les deux mots par lesquels peut se résumer chez Michaux l'expérience d'écrire. Mais il y voit une ruse profonde (ce que je ne voudrais pas y voir, tant l'écriture et la peinture se veulent à tout prix le travail d'un autodidacte). Bellour avance que

leur force maintenue tout au long de la vie est de délier toute croyance qui engagerait cette expérience et cette œuvre à s'accepter, cette expérience à s'accepter comme œuvre, à s'autonomiser, quand bien même sa simple existence et aujourd'hui son achèvement y engagent. (Bellour 2011 : 25)

Toujours est-il que Michaux mise sur *l'efficacité* de différentes techniques plastiques pour se libérer de certaines souffrances, allant de la honte à la souffrance sociale, physique, psychique et même spirituelle, car Michaux évoque souvent en conversation la présence du « démon » (la

tentation à dévier) pour lequel nous avons si peu d'enseignements et qui peut porter l'homme à sa perte.

Mouvements, est en ce sens une réussite qui prolonge son utopie d'invention d'une langue universelle, libre de contraintes. Si les signes et idéogrammes tous inventés sont bien le résultat d'une pratique spontanée et « nerveuse », c'est la collaboration qui permet à ces pages de signes de devenir œuvre. On le voit dès les premiers « livres artiste » – terme que j'utilise pour désigner une interaction entre texte et écrit sans « illustration » voulue – (voir Parish 2007: 237-253 pour une analyse détaillée)¹⁵ : pour *Exorcismes*, avec la collaboration de Robert Godet, *Peintures et dessins*, avec René Bertelé et les Éditions du Point du Jour, et *Mouvements* également avec celle de René Bertelé pour les éditions Gallimard dans la collection « Le Point du jour » fondée par Bertelé en 1946. On pourrait le voir également pour *Poésie pour Pouvoir* (Paris, René Drouin, 1949), et *Parcours* (Paris, Le Point Cardinal, 1966). Michaux travaille avec conviction jusqu'au dernier « livre d'artiste » *Par des traits* (Fata Morgana, 1984) où il exprime encore une fois le sens de « travailler à plusieurs », pour, par exemple, pour trouver des signes :

Signes qui permettraient d'être ouvert au monde autrement, créant* et développant une *fonction différente* en l'homme, le désaliénant.

¹⁵ Parish, N., 2007, *Henri Michaux : Experimentation with signs*, Amsterdam, Rodopi : 237-253, analyse en profondeur les implications de parler de « livre d'artiste » ou de « livre illustré » en faisant référence aux traductions « book artist » (ce que Michaux n'est pas), et « artist's book », technique pratiquée dès les années '60 par des artistes tel Robert Filliou, Christian Boltanski, Annette Messager. Le « livre illustré » serait plus luxueux en littérature, mais le « livre d'artiste » en France impliquerait la collaboration d'un éditeur pour inclure la reproduction des dessins ou d'encres (lithographie, frottage, le rajout de couleur) et, je rajoute, un investissement supérieur à l'édition d'un texte. Il s'agit pour moi, dans la plupart des « livres illustrés » (terme de Phankim et Imbert), même si certains dessins ont pu être exposés « à part », d'une interaction nécessaire entre le texte et l'image (Parish utilise le terme interdisciplinarité) avec un rapport unique à chaque ouvrage dont la circulation est limitée par le coût, à la fois de l'impression et de l'acquisition, et la distribution nécessairement restreinte. Ceci correspondrait à une stratégie de communication avec un nombre restreint de lecteurs tout en ouvrant la porte à un plus grand dialogue, voir hybridité possible, pour d'autres, entre les deux techniques ou modes d'expression confirmant sa position que l'artiste est d'avenir, c'est pourquoi il entraîne (Michaux, 1972 : 72).

[...] jusqu'à un certain point capable de rééquilibrer l'Homme *dissymétrique*. [...] Au lieu d'un seul inventeur j'imagine plutôt un groupe de trois ou quatre se comprenant bien, rejoints ensuite par quelques personnalités complémentaires. (note à la dernière page)

Si *Émergences-Résurgences* est créé sur commande et permet à Michaux d'interroger sa pratique artistique, l'on sait pour *Peintures* que ce sont les gouaches qui ont inspiré l'écrit (Parish, 2007 : 48). Pour *Peintures et dessins*, il aura expliqué dans la préface « En pensant au phénomène de la peinture » qu'il peint les traits du double, les couleurs du double, il voudra « peindre la couleur des tempéraments des autres », « faire le portrait des tempéraments ». Il a donc un projet artistique, mais ce projet est basé sur l'observation, le regard, et ce qu'il dessine ou peint est chargé de ce qu'il aura vu, mais autrement. Il triomphe ainsi « du pétrin et des adversités » de sa vie. Il chasse tout signe de vie installée, d'habitude. Il est dans la lutte, pas dans la volonté.

Quel bien je me suis fait ! Si je pouvais faire à d'autres seulement la moitié du bien que je me fais, je n'aurais pas de gêne à aller fréquenter le monde. [...]

Je partirais avec la conscience paisible d'un bon médecin.¹⁶

Son rapport à la gouache, à l'aquarelle, à la couleur, reflète ses émotions : sa colère, sa joie, sa peur, leurs souvenirs... La peinture à l'huile lui convient encore moins que la gouache, car pour travailler avec cet élément, il rencontre trop d'allergies et une barrière à la vitesse. « La volonté, mort de l'Art » sera l'épigraphe de son essai. Il se revendique peintre, mais à sa façon à lui, peut-être l'inventeur du FANTOMISME... (Michaux, 1963 : 93) ou du « psychologisme ». « Hommes », dira-t-il, « regardez-vous dans le papier » (Michaux, 1963 : 89).

16 Michaux, *Passages* (1950), 1963, Paris, Gallimard : 109.

Reconnaissance de l'artiste double

Si Michaux s'est vu attribuer le Prix Einaudi à la Biennale de Venise en 1960 et l'a accepté, il a choisi de refuser le Prix National des Lettres en 1965. Et ce ne fut pas le seul prix refusé ; il était de ceux pour qui un seul bon lecteur lui suffisait et qu'il ne pouvait ou ne devait y en avoir plus de 200 qui s'intéressent à son œuvre qu'il tenait à garder plutôt secrète, ou qui le comprennent. Cela relèverait plutôt de l'intimisme que de l'élitisme. Il ne souhaitait pas attirer l'attention du grand public sur certaines questions. Il lui fallait créer un lien, avec le lecteur, avec l'éditeur, ce qui fut le cas pour Bruno Roy et la maison d'édition Fata Morgana qui a publié la majorité de ses « livres d'artiste » et « livres illustrés » jusqu'à la fin de ses jours.

Émergences-résurgences s'achève par une présentation de l'aventure des dessins mescaliniens.

La volonté de représenter reste absente, voire impossible:

Après beaucoup de ratages, je pus donner en noir à la plume une sorte de traduction graphique du vibratoire auquel j'avais assisté, dont j'avais été autant victime et sujet qu'observateur et voyeur. (Michaux, 1972 : 88)

La traduction verbale suivra, en tentant de rendre par la parole ce que ni le dessin ni l'écrit ne pouvait traduire en temps réel.

En peinture, il s'est penché sur l'œuvre de bien d'autres que lui parmi lesquels Sima, Zao Wou Ki, Magritte, pas toujours du point de vue de la technique mais du point de vue de ce que cela lui évoque, la méditation que cela provoque. Il regarde, puis médite les œuvres, les intériorise. Guillaume Apollinaire, au contraire, quand il commente les peintures de ses contemporains, les situe dans des écoles ou en tant que précurseurs, s'improvisant critique d'art de son époque. Rien de tel pour Michaux. Or, lorsqu'il se penche sur les peintures des internés psychiatriques qu'il

présente dans son écrit *Les Ravagés*, il est face aux questions du statut de l'artiste. Qu'est-ce qui distinguerait sa pratique de celle de l'Art Brut ? Dubuffet, le fondateur du concept, entendait par là un art spontané, sans prétentions culturelles et sans démarche intellectuelle. Michaux échappe à ces catégories. Ayant survécu à l'épreuve de la mescaline, Michaux pense plutôt pouvoir se rapprocher des internés psychiatriques, pensant leur faire du bien (il serait allé à Lausanne, peut-être avec Dubuffet et Paulhan) et m'en parle longuement en conversation, sans évoquer l'Hôpital Sainte-Anne où exerçait le docteur Ferdière, ex-mari de son épouse, mais aussi l'un des lieux de ses expérimentations et du séjour d'internement d'Unica Zürn¹⁷, compagne de son ami et artiste Hans Bellmer, elle-même artiste-écrivaine, amoureuse de Michaux depuis dix-sept ans, puis suicidée le jour même où est décédé Michaux, quatorze ans plus tard. Certains textes des *Ravagés* datent de cette époque où il lui rendait visite, la soutenait. Michaux observe que

Chez l'artiste (mais pas chez le fou), il y a un peu de fierté. On aime montrer ses améliorations. Les aliénés éprouvent plutôt de la gêne à l'égard de leurs peintures exposées. Les peintures sont rejetées tout de suite après. Ils n'éprouvent aucune fierté, aucune complétude. Ils vivent des rêves, mais dans la réalité en sont loin, « comme la femme aux folles amours qui dans la réalité a les mains sales et gercées, s'en fout d'elle (texte 38).

Dans leurs dessins on peut analyser tout de suite ce que veulent dire certains signes (par exemple le bras cassé, l'oiseau à une aile). Ils ne savent pas se protéger du désir (les poupées nues, morcelées) – ils ne peuvent pas se protéger là où ça devient érotique. La beauté est dans l'intégralité de leur expérience, limitée, petite et limitée, mais infinie en même temps, car ils n'en voient pas la fin.¹⁸

Henri Michaux, exposé dans 300 musées et galeries du monde depuis 1937, n'est pas inconnu du marché de l'art. Franck Leibovici se livre à l'exercice de faire un schéma graphique qui résumerait la façon dont Michaux présente son parcours artistique dans *Émergences-*

17 Zürn, U., *L'homme jasmin* (1967), 1999, Paris, Gallimard.

18 Conversation, juillet 1982. Mes « Quelques conversations avec Henri Michaux (1982-1884) » (inédits) cité par Bellour, pour les notes et variantes sur *Les ravagés*, 2004 : 1770-1771

Résurgences. On y perçoit un cheminement bien intégré avec un chevauchement de techniques dans le cadre d'une visée commune, disons « guérir, savoir » ou « se libérer ». Le deuxième schéma que présente Leibovici serait la représentation par le marché de l'art de l'œuvre de Michaux.

La situation décrite par Michaux pourrait être schématisée de la façon suivante, à l'aide d'ensembles :

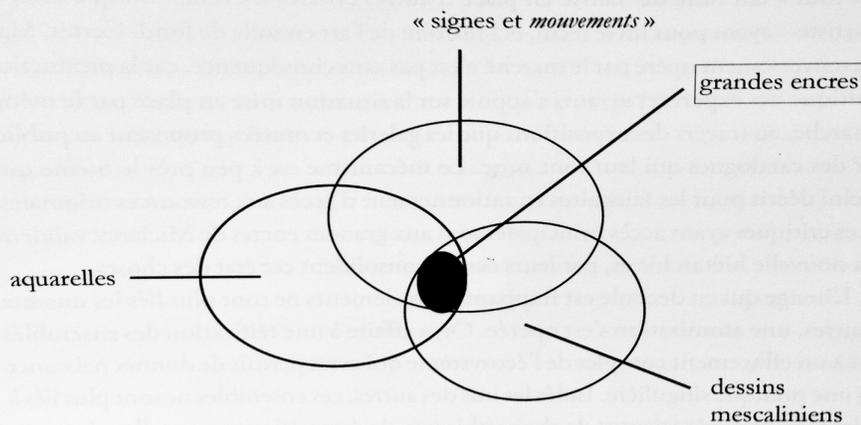


Fig. 10. Naissance des grandes encres (selon HM)

La re-hiérarchisation opérée par le marché de l'art produirait, en revanche, cette visualisation :

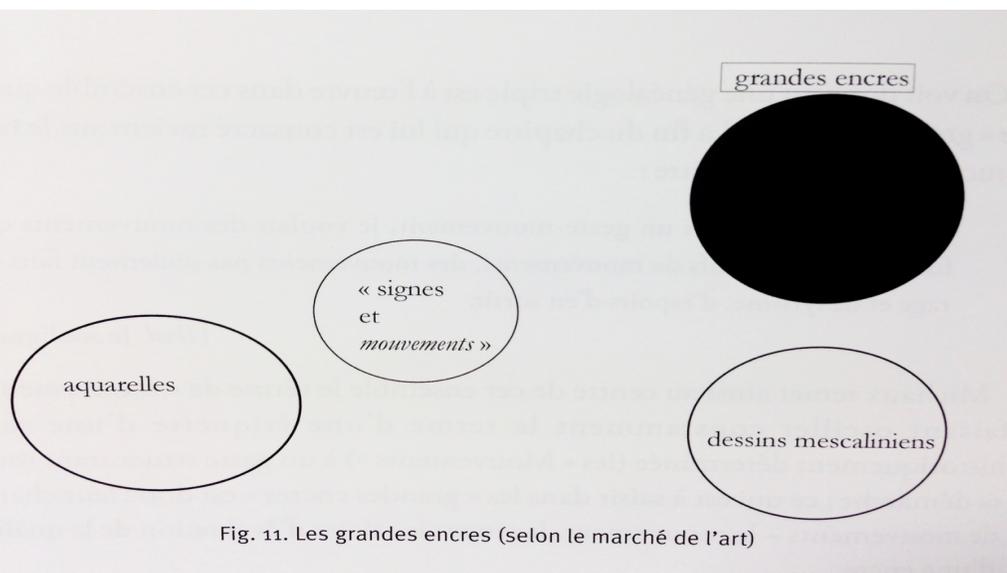


Fig. 11. Les grandes encres (selon le marché de l'art)

On y perçoit la place des « Grandes encres », les « batailles » en encre de Chine sur papier grand format des années soixante ainsi que les idéogrammes (signes et *mouvements*), les autres productions classées plutôt par techniques éloignées des encres. Les expositions vont chercher des articulations qui mettent en relief telle ou telle démarche ou technique de sorte à « classer » ou placer l'artiste. Henri Michaux n'a jamais été classé parmi les artistes de l'Art Brut. Ses 80 volumes et plaquettes sur 60 ans d'écriture témoignent d'une activité intellectuelle certaine, et il a avoué un jour qu'en peinture c'est Jackson Pollock qui lui a donné « la Grande permission » ! Il exposerait en même temps que lui à Londres en 1999.

Dessaisir

Dans les derniers « livres d'artiste », *Saisir* (1979), qui mériterait une analyse détaillée au regard de notre sujet¹⁹, et *Par des traits* (1984), l'écrivain et le peintre travaillent en symbiose, l'un étant nécessaire à l'autre. Cependant, il se peut que le meilleur résumé de l'aventure d'être en vie et d'avoir sa place dans le monde que nous livre l'artiste soit un poème qui décrit des êtres à la fois en relation et en mouvement, description particulièrement graphique. Car si c'est par la méditation que Michaux aurait accédé à la forme visuelle de sa pensée, c'est par l'écrit qu'il l'a traduite, l'eau, l'encre et la mer se confondant.

Sur étrave

Sur une haute étrave fendant une mer sans flots
un être debout penché sur l'avant

19 Voir sur *Saisir* Parish, 2007 : 136-149 et Mihailovich-Dickman, 1996 : 178-183

Passent obliquement d'autres étraves
leur occupant pareillement penché

Pas de ports. Ports inconnus

Quelques signes parfois d'étrave à étrave
qui alors se rapprochent.²⁰

S'il reste un signe universel à inventer, qui serait compris par tous, il est peut-être caché dans ce texte, aussi beau qu'il est limpide dans la représentation de l'essentiel, du voyage de la Vie, et qui donnerait dans l'œuvre de Michaux un dernier mot à la parole, bien que l'aventure de peindre continue librement quelque temps.

Il n'y aura plus rien à saisir.

Références

Bellour R., 2011, *Lire Henri Michaux*, Paris, Gallimard.

Bonnefoi G., 1976, *Henri Michaux Peintre*, Abbaye de Beaulieu, Ginals. Michaux, H., *Œuvres Complètes*, Tome I, 1998 ; tome II, 2001 ; tome III, 2004, Bellour R. et Tran Y., édés., Paris, Bibliothèque de la Pléiade.

Imbert M., Phankim M., 1993, *Henri Michaux : Les Livres illustrés*, Paris, La Hune.

Leibovici F., 2014, *Voir (Une enquête)*, Paris, PUPS.

²⁰ Michaux, 2004 : 1326 - publié parmi d'autres Poèmes en 1983 avant d'être repris dans *Déplacements, dégagements* (1985).

Mason R. M., Cherix C., 1997, *Henri Michaux, Les estampes 1948-1984*, Genève, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, P. Cramer.

Maulpoix J-M., 1999, *Henri Michaux, Peindre, composer, écrire*, Paris, BnF/Gallimard.

Mihailovich-Dickman V., 1990, *L'œuvre du phénix ou la quête de l'essentiel dans l'œuvre d'Henri Michaux*, thèse en Sciences des textes et des documents, Université Paris 7.

Mihailovich-Dickman V., 1996, « Idéogrammes : L'apport de la Chine ou 'Voie par l'écriture' », pp. 159-190 in Halpern, A.-E. et Mihailovich-Dickman, V., dirs, *Quelques Orientes d'Henri Michaux*, Paris, Findakly.

Mihailovich-Dickman V., 1999, *Henri Michaux, « The Language of Being »*, London, Whitechapel Gallery.

Mihailovich-Dickman V., 2001, « Portrait de H.M. », pp. 9-14, in *Henri Michaux*, Livorno, Edizioni Peccolo.

Michaux H., 1943, *Exorcismes*, Paris, R. Godet.

Michaux H., 1951, *Mouvements*, Paris, Gallimard.

Michaux H., 1950, *Passages*, Paris, Gallimard, 1963.

Michaux H. 1972, *Émergences-Résurgences*, Genève, Skira ; Paris, Flammarion.

Michaux H., 1979, *Saisir*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana.

Michaux H., 1984, *Par des traits*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana.

Michaux H., 2016, *Donc c'est non*, Outers J.-L., éd., Paris, Gallimard.

Pacquement A., 1993, *Henri Michaux, Peintures*, Paris, Gallimard.

Parish N., 2007, *Henri Michaux: Experimentation with signs*, Amsterdam, Rodopi.

Plume, Bulletin de la *Société des Lecteurs d'Henri Michaux*, 1993-1998, Centre de Recherche sur la création poétique, École Normale Supérieure, Fontenay-aux Roses.

Zürn U., 1967, *L'homme jasmin*, Paris, Gallimard, 1999.