

## Les voyages imaginaires de Michaux

Dominique Noguez

Volume 11, Number 6, November–December 1969

Henri Michaux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29726ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Noguez, D. (1969). Les voyages imaginaires de Michaux. *Liberté*, 11(6), 7–18.

## Les voyages imaginaires de Michaux

« Tous les éléments du voyage étaient là. Mais pas de parcours. »

Les poètes voyagent (1946)  
(PASSAGES)

La première expérimentation de la mescaline en 1955 et la publication de *Misérable Miracle* en 1956 semblent marquer dans l'oeuvre de Michaux une rupture avec la plupart des oeuvres qui précèdent, non seulement en raison de la nouveauté du domaine exploré, mais aussi de la manière dont le langage s'y déploie. On dirait effectivement, à première vue, que tout sépare le langage des premiers textes, discontinu, désarticulé, parfois inventé, haletant ou crié, souvent facétieux, souvent aussi l'objet d'une évidente dérision (car tout se passe comme si Michaux le jugeait, ce langage humain, à la fois trop prétentieux et trop pauvre) — et le langage des derniers textes, ample et dépouillé, langage dont Robert Bréchon<sup>(1)</sup> souligne la souplesse et la musicalité et dont Philippe Jacottet<sup>(2)</sup> notait qu'il s'apparentait parfois au verset, en tout cas langage merveilleusement apte à saisir ou à figurer les états de conscience les plus infinitésimaux ou les plus fuyants, langage d'une sorte de Proust très simple et très dépouillé, d'un Proust en bras de chemise.

(1) *Michaux*, Paris, Gallimard, 1959, p. 133.

(2) *L'espace aux ombres*, Paris, Cahier de l'Herne, 1966.

Tandis que dans les premières oeuvres on pourrait parler sans trop d'inexactitude d'un rapport d'agression avec le langage, dans les dernières, il faudrait plutôt parler d'un rapport d'harmonie, de complicité, d'adéquation parfaite. C'est comme si au début Michaux avait affaire à l'un de ces jeunes animaux sauvages qui peuplent ses pays imaginaires, avec lequel, non sans cris et non sans ruses, il *jouerait*, dangereusement et féroce-ment ; et comme si au contraire, à la fin, le langage était devenu pour lui un animal fidèle et domestiqué, vieille monture dont on peut attendre sans surprise les plus tranquilles prouesses.

Ce que j'aimerais montrer — presque une évidence — c'est qu'il s'agit du même animal. Et le plus simplement du monde : en observant l'animal au travail dans l'un des livres de la période pré-mescalini-enne les plus connus de Michaux :

*Voyage en Grande Carabagne*.<sup>(3)</sup>

*Voyage en Grande Carabagne* est l'un des textes qui ont contribué à accréditer l'image d'un Michaux humoriste. Il faut dire que le thème du voyage dans un pays inconnu est en lui-même particulièrement propice à l'humour — que l'on pense aux *Lettres Persanes*, à *Micromégas* ou aux *Voyages de Gulliver* — au point même qu'on pourrait définir l'humour comme une façon de toujours voyager — ou plutôt d'avoir toujours l'air de voyager — dans un pays inconnu. S'il en était bien ainsi, il ne serait pas étonnant de trouver dans *Voyage en Grande Carabagne*<sup>(4)</sup> une série de procédés, de *figures*, suscitant l'humour et constituant autant de jeux avec le langage, voire de contestations du langage. Tant il est vrai que c'est peut-être là, dans une certaine façon particulière de tourner (et de tourner en dérision) le langage le plus simple et le plus répandu — à peu près ce que Saussure appelle la langue —, que réside l'humour.

(3) Publié seul en 1936 dans la collection « Métamorphoses » dirigée par Jean Paulhan chez Gallimard, et repris en 1948 dans *Ailleurs*.

(4) Et aussi d'ailleurs dans d'autres textes qui s'y apparentent : non seulement dans *Au pays de la magie* (1941) et *Ici, Poddema* (1948), également repris dans *Ailleurs* (1948), mais encore dans des textes antérieurs comme les *Notes de Zoologie* ou les *Notes de Botanique de La nuit remue* (1935), comme *Un certain Plume* (1930), ou dans des textes postérieurs comme *Portrait des Meido-sems* dans *La vie dans les plis* (1949) ou *Nouvelles de l'étranger* dans *Face aux verrous* (1954).

Ce qui caractérise d'abord et fondamentalement l'humour des récits de voyages imaginaires traditionnels, c'est le parti-pris de vraisemblance ou d'*assertivité* (pour reprendre un mot qu'emploie Marc Angenot dans son excellente thèse sur la *Rhétorique du surréalisme*<sup>(5)</sup>). C'est-à-dire que tout en décidant que l'on va donner libre cours à son imagination, même si elle bafoue un certain nombre de valeurs comme le vrai, le beau, le décent, on va conserver une façon de dire réservée d'ordinaire à tout ce qui est garanti par ces valeurs. Ainsi, en faisant mine de ne pas s'en apercevoir, on va laisser s'instaurer dans les signes du langage une profonde coupure entre, si l'on veut, la ligne des signifiés et la ligne des signifiants. Autrement et grossièrement dit, on va *laisser aller* son esprit, laisser batifoler la folle du logis dans l'inconnu, l'in-vraisemblable, l'horrible ou le saugrenu, tout en laissant aller aussi son langage — c'est-à-dire en laissant filer le langage à son allure habituelle, à son train-train narratif coutumier, sans essayer de l'adapter le moins du monde à l'étrangeté et à la cocasserie de ce qu'il aura à signifier. De là donc un langage *anodin et machinal*<sup>(6)</sup> au service d'une imagination en délire. De là l'emploi de toute une série de procédés — stylistiques ou rhétoriques — destinés à donner au texte une allure, un ton *assertorique*, c'est-à-dire qui énonce une vérité de fait ou une évidence aisément perceptible. On ne sera pas étonné, dans le cas précis des voyages imaginaires, que cette allure ou ce style soient ceux du récit de voyage traditionnel ou, mieux, du compte rendu ethnographique (car il reste toujours dans le récit de voyage une part inévitable et voulue de subjectivité, un peu nuisible parfois au ton de constat scientifique qu'on veut prendre, et qui disparaît dans le compte rendu de l'ethnologue).

Qu'en est-il chez Michaux? On trouve les deux tons dans *Voyage en Grande Carabagne*. Le premier dans un certain nombre de textes écrits à la première personne (« Comme je portais plainte pour un vol commis chez moi... ». « Je vécus

(5) Thèse inédite, soutenue devant l'Université Libre de Bruxelles en 1967.

(6) cf. chez Michaux : « C'est dans une de ces cages vides que j'entendis la plus intense criailerie de perruches de ma vie. On n'en voyait bien entendu aucune. (...) « Est-ce qu'elles ne sont pas à l'étroit dans cette petite cage ? » demandai-je *machinalement*... » *Au Pays de la magie*, Ailleurs, p. 129 (c'est moi qui souligne).

longtemps à la cour de Kivni... »<sup>(7)</sup>). Mais le plus souvent le « je » est supprimé et les descriptions gagnent, par ce tour impersonnel, plus de plausibilité encore — ce ton « ethnologique » étant fréquemment renforcé par l'emploi du présent de l'indicatif — moins le présent ponctuel du fait unique et anecdotique que le présent répétitif et quasiment intemporel de l'habitude immuable :

Quand un Emanglon respire mal, ils préfèrent ne plus le voir vivre. Car ils estiment qu'il ne peut plus atteindre la vraie joie, quelque effort qu'il y apporte. Le malade ne peut, par le fait de la sympathie naturelle aux hommes, qu'apporter du trouble dans la respiration d'une ville entière.

Donc, mais tout à fait sans se fâcher, on l'étouffe.<sup>(8)</sup>

Quelquefois même sera employé le futur, le futur du rite, de la règle, de l'événement inéluctable :

Si, tandis qu'un Emanglon fête chez lui quelqu'un, une mouche entre dans la pièce où ils se trouvent, l'invité, fût-il son meilleur ami, *se lèvera* et *se retirera* aussitôt sans dire un mot, avec cet air froissé et giflé qui est inimitable.<sup>(9)</sup>

Dans tous les cas, il s'agit donc de donner au récit une certaine *scientificité*, à l'événement raconté un caractère de grande fréquence (« il n'est pas rare que... »). Mais ce qui caractérise le mieux ce langage, c'est sa *bonne volonté*. D'où ce côté explicatif, patient, didactique, ces parenthèses :

Si [...] enfermée que soit sa maison, l'Emanglon la sentirait encore abandonnée comme un véhicule sur la route, s'il ne l'entourait d'un rempart de terre à mortier (sorte de ciment qui se forme très vite, mêlé à de l'eau vinaigrée<sup>(9a)</sup>).

D'où cette allure d'approximation (« une sorte de cristallisation collective », « une espèce de dégel intérieur »), ces restrictions ou ces concessions (« il est vrai que... », « Chez les Emanglons — *du moins* dans la principauté d'Aples — »<sup>(10)</sup>), bref cette apparence tâtonnante dans l'effort de précision et d'honnêteté. Le fin du fin dans ce petit jeu va consister à

(7) *Ailleurs*, Gallimard, éd. de 1967, p. 16, ex. p. 61. C'est moi qui souligne.

(8) *Ibid.* p. 21.

(9) *Ibid.* p. 40. C'est moi qui souligne.

(9a) *Ibid.* p. 45.

(10) *Ibid.* p. 28.

feindre une certaine hésitation (« paraît-il », « peut-être », « je ne sais », « semble-t-il ») ou même un certain étonnement (« Il est vraiment curieux que... »<sup>(11)</sup>). Seulement, ni l'hésitation ni l'étonnement ne portent jamais sur l'être même de ce qui est raconté, mais sur telle ou telle de ses modalités secondaires ; ou plutôt : jamais sur l'objet de la description mais sur l'aptitude de cette description à rendre parfaitement compte de l'objet.

Une autre astuce consiste à faire dans le récit des *rapprochements* avec des choses ou des êtres réels, l'imaginaire étant du coup tellement mêlé d'éléments réels que le lecteur en attribuera le caractère inédit non plus à l'invention de l'auteur mais à sa propre ignorance. Voici par exemple *l'écarassin*, animal imaginaire :

Son aspect extérieur donc : un peu comme la loutre, mais le corps plus tassé, et les yeux munis de trois paupières. Sa nourriture : grenouilles, crapauds, anguilles et œufs de toute sorte, de poules, de serpents, de tortues.<sup>(12)</sup>

Enfin, comme pour donner au récit une allure plus *directe*, la phrase devient souvent brève et nominale, comme s'il s'agissait de notes prises sur le vif, ou d'une sorte de croquis rapide :

### SUR LA PLACE D'ORPDORP

Quelques Omobuls obèses causent eaux et climats. Une Omobulle en voiture respire les vapeurs enivrantes d'une casquette. Le cheval est fainéant, le coussin est important.

Chapeaux à glands, robes à glands, parasols à glands. Oisifs et oisives se prélassent.

Douces confiseries de toute part apportées.

On goûte, on mâche, on salive.

On avale en vous regardant dans le blanc des yeux. On se gargarise longtemps, on crache.

Matelas, divans, fauteuils sous les arbres.

Eau.

Petite mare, beaucoup de grenouilles.

Le soupçon de brise, dont c'est l'habitude de venir après le coucher du soleil, est attendu patiemment.

(11) Ibid. p. 44.

(12) Ibid. p. 32. De même, p. 118, les Hivinizikis sont comparés aux Européens



Il est midi.<sup>(13)</sup>

On remarquera que tous ces procédés stylistiques, tout ce pastiche de récit de voyage, tout ce côté Hérodote ou Bougainville pour raconter des lubies à la Cyrano, peut se trouver déjà d'une certaine façon chez Swift ou Voltaire. Plusieurs passages du *Voyage en Grande Carabagne* ont d'ailleurs la même structure sémantique que des passages de *Candide* ou des *Voyages de Gulliver*, dans la mesure en particulier où ils relèvent même de ce que Breton appelle *humour noir*. Qui par exemple ne songerait à Voltaire en lisant sous la plume de Michaux :

Les Hulabures attachent leurs prisonniers de guerre avec un crochet à la langue, un crochet au nez, un crochet à la lèvre supérieure et deux autres petits crochets aux oreilles. Quand ils ont pu employer de la sorte une trentaine d'hameçons, ils sont fiers et en paix avec eux-mêmes ; la noblesse éclate sur leurs visages. Ils font ça pour Dieu . . . je veux dire pour Celui de leur nation, pour l'honneur du pays, enfin, peu importe, entraînés par un sentiment élevé, austère et de sacrifice de soi.<sup>(14)</sup>

De même, les turpitudes et la cruauté des Oliabaires à l'égard des Nonais seraient parfaitement dignes de Swift ou de Jarry :

Ils invitent donc le notable Nonais qui les gêne, avec de grands honneurs, bien ostensibles d'abord ; la frontière franchie, lui font couper la langue par un gendarme puis établissent solennellement que le Nonais avait parfaitement droit à sa langue et même à de grands honneurs ; cependant la langue ne repousse pas la parole non plus et le notable handicapé est promptement abattu.<sup>(15)</sup>

Les procédés sont semblables : il s'agit de présenter de l'horrible avec sérénité et même allégresse. Seulement, chez Swift ou Voltaire, ces feintes du langage ont un sens très précis et quasiment rhétorique : il s'agit de faire passer chez le lecteur un sentiment éprouvé par l'auteur — sentiment au sens fort : à la fois jugement et émotion — et dont l'auteur sait qu'il l'affaiblirait s'il le manifestait d'une façon trop directe et trop ordinaire. D'où la ruse humoristique, qui consiste à

(13) Ibid. p. 55.

(14) Ibid. p. 76.

(15) Ibid. p. 108.

faire tout pour susciter ce sentiment, mais sans paraître le faire exprès. *D'où une hyperbole dans un sens* (le caractère horrible ou scandaleux de la chose décrite sera considérablement grossi) *et une litote dans l'autre* (l'auteur amoindrira, taira même complètement, l'horreur ou l'indignation qu'il éprouve in petto). Dans le récit d'humour noir, il manque donc toujours quelque chose — il manque l'essentiel : l'horreur ou l'indignation. Au lecteur de suppléer à ce manque. L'humour est pour Swift ou Voltaire une façon de lui forcer la main, une façon muette de crier et de faire crier, une méthode de persuasion clandestine. Si l'on veut, il s'agit d'un procès où le lecteur est jugé et où l'humoriste joue les greffiers impartiaux alors qu'il est secrètement avocat de la défense — ou plus souvent encore : de l'accusation. Car c'est une condamnation qu'exige l'humoriste, condamnation d'un désordre.<sup>(16)</sup> Et c'est pour mieux suggérer le rétablissement de l'ordre perturbé qu'il a volontairement exagéré, noirci, la peinture du désordre.

Chez Michaux, à un ou deux passages près, rien de cela. Aucun désordre n'est vraiment déploré, aucun ordre vraiment postulé. On pourrait même penser que c'est l'inverse, que c'est le désordre qui est souhaité et l'ordre moqué. Chez Voltaire ou Swift, l'humour est rhétorique, moralisateur, utilitaire. Chez Michaux, il est fantaisie — mais au sens étymologique, c'est-à-dire plus proche de fantasme que de facétie. Il est moins une façon de masquer des arrière-pensées qu'une façon de se tenir dans l'arrière de la pensée. Pour Michaux, selon une formule de *Passages*, le pays imaginaire est une sorte d'*état-tampon*, c'est-à-dire en somme un refuge évacué, une façon de n'y être pour personne, de disparaître en suscitant, entre le monde hostile et soi, la multitude grouillante d'une botanique, d'une zoologie, d'une humanité de rechange. Ce n'est pas la première fois qu'on aura surpris Michaux en train de se quitter lui-même sur la pointe des pieds : l'un des premiers textes de *Qui je fus* était, sur un mode fantaisiste (ou humoristique, au sens large et au sens pur) le récit d'une expérience de dédoublement, le corps d'un côté et l'âme de l'autre. Et que l'on songe à l'admirable formule du poème

(16) Non tant social ou politique qu'axiologique ou même métaphysique : le scandale, pour l'humoriste, c'est toujours peu ou prou le déplacement des valeurs, ou du Sens.



*Clown*, dans *Peintures* (1939) : « vidé de l'abcès d'être quelqu'un » ...

Donc les voyages imaginaires de Michaux, s'ils en ont souvent la structure, si même ils les miment avec malice, ne sont pas des voyages humoristiques au sens traditionnel, car il ne s'y abrite ni message secret, ni contestation cachée. Au contraire, l'examen de quelques passages choisis<sup>(17)</sup> nous montrerait avec évidence que ce que Michaux vise la plupart du temps dans les passages poétiques, c'est simplement la poésie, dans les passages facétieux simplement la facétie, dans les passages horribles simplement l'horreur — « Horreur ! Horreur sans objet ! », comme dit *Lointain intérieur*. Est-ce à dire que ces récits sont *immotivés*, que ces voyages ne sont que la divagation douce et parfaitement gratuite d'un esprit qui prend ses aises ?



Nullement. Ces voyages ont une raison. Une raison qu'il ne faut peut-être pas chercher d'abord hors d'eux-mêmes. Raison qui est *l'entraînement du langage*. Ceci aux deux sens, passif et actif de l'expression. C'est-à-dire que Michaux se laisse guider, emporter par le langage, mais en même temps le fait travailler, le plie, le dompte, comme une monture qu'on dresserait mais en tenant compte de la forme de ses muscles ou de ses capacités respiratoires.

Qu'il suive le langage, s'y soumette, cela va de soi, puisque c'est le propre de tout humoriste et que d'une certaine façon ses voyages miment l'humour, c'est-à-dire sont un pastiche de pastiche. Mais il s'y soumet aussi par toute une série de jeux avec et sur les mots qui pour ainsi dire relancent l'imagination, souvent dans une direction qu'elle ne prévoyait d'abord pas et même qu'elle semblait récuser<sup>(18)</sup>. Ce sera par exemple le jeu sur les deux sens, propre et figuré, d'un mot (ce qu'en rhétorique on nomme *syllépse*), le commentaire très sérieux d'une expression figurée prise au pied de la lettre (ainsi « rompre le silence », « être pointu »<sup>(19)</sup>). Quel-

(17) Par exemple, p. 25-26, 29-30, 75, 82-83, 87-88, 112-113, etc.

(18) Par exemple, toujours dans *Ailleurs*, op. cit., p. 29 : les malades chez les Emanglons sont tenus pour « sages » et « de bon conseil » après avoir été tenus pour « imbéciles ».

(19) Ibid. p. 43-44 et 46.

quefois même, si la langue ne permet pas le glissement, on modifiera la langue, on inventera un deuxième sens aux mots pour mieux jouer d'eux et les laisser se jouer de nous (ainsi, au pays des Mirnes, *tête* désignera à la fois une mesure de longueur — cf. pied — et la partie supérieure du corps<sup>(20)</sup>. Ou encore, dans *Ici, Poddema*, la *parole* se verra attribuer une matérialité et un pouvoir mortel<sup>(21)</sup>). Souvent aussi, des jeux de sonorité, des analogies phoniques régenteront le texte<sup>(22)</sup>.

Seulement Michaux ne se laisse régenter par le langage que pour mieux le régenter ; non qu'il s'agisse de le brimer, de le railler, de le disloquer. Un des premiers textes de *Qui je fus* (1927), où l'écrivain est dérisoirement comparé à « un homme qui n'aurait que son pet pour s'exprimer » et où Boileau et ses semblables à demi imaginaires (*Boiteux*, *Boirops* ou *Boivéry*) sont l'objet de sarcasmes, aurait pu laisser présager une attitude pessimiste sur les pouvoirs du langage et quelque dénonciation ironique de ses impuissances. On sent cependant dans *Voyage en Grande Carabagne* une attitude contraire : *le désir d'empoigner le langage, mais pour le manier, non pour le poindre*. Ceci n'est nulle part plus évident, somme toute, que dans ce qui pourrait passer pour la manifestation d'une violente dérision contre la langue : la création des mots. Il y a sans doute du cri ou de la formule cabalistique dans les néologismes de Michaux. Mais s'y dissimule plus fréquemment et plus fondamentalement *la recherche hyperbolique du mot juste*. Il ne s'agit pas de rompre avec le langage en s'en moquant, en cherchant à produire le plus *différent* de lui, mais au contraire de le compléter là où il est incomplet. Ce que Michaux vise, ce n'est pas le non-sens, mais un surcroît de sens. On remarquera d'abord en effet que son langage forgé, comme celui de Lewis Carroll ou de Vitrac, garde la structure grammaticale et les morphèmes de la langue (c'est-à-dire qu'il est très facile d'identifier la fonction et d'une certaine façon le sens des mots inventés), au contraire par exemple du charabia complet que Rabelais prête à un moment donné à Panurge, qui est à ce point du

(20) Ibid. p. 75.

(21) Ibid. p. 197.

(22) Cf. « Indécis et en dessous » (p. 69). D'ailleurs les mots forgés le semblent souvent d'après une sémantique des sons (cf. p. 77).

langage en miettes qu'on ne peut déterminer quels mots y sont substantifs, lesquels sont adjectifs et lesquels verbes. Chez Michaux, le néologisme n'est pas le résultat d'une brisure ou d'une décréation, mais plutôt d'un travail amoureux accompli de création. Et même de procréation, tant ils sont le signe éclatant d'un amour passionné du langage, le fruit des amours secrètes de Michaux avec la langue française (c'est un fait que ces mots, même ceux qui ont mission de désigner les tribus ou les pays les plus exotiques — Omobuls, Langedine, Rocodis, Garinavets, Hulabures, Arpèdres, Ecalites, Oliabaires — gardent une consonance française).

En fait, le néologisme de Michaux est un passage à la limite, ce n'est que le superlatif du mot rare, du mot savant, du mot précis. Ce n'est pas un mot qui doit tout brouiller, mais au contraire un mot qui doit tout clarifier parce qu'il est — parce qu'il se veut — plus savant, plus précis que tous les autres. C'est le paroxysme de la *distinction*, au sens cartésien ; c'est le mot à l'extension la plus infime et à la compréhension la plus grande, le mot qui définit exactement et *singulièrement*<sup>(23)</sup> la chose ou l'état à décrire, le mot qui, comme on dit, colle le mieux à la pensée<sup>(24)</sup>.

Pensée : voici le mot clef. Car, pour le dire tout d'un coup, l'entraînement auquel Michaux plie le langage dans *Ailleurs* n'a peut-être pas d'autre but que de le rendre apte à l'exploration complète et méticuleuse de la pensée, — et non seulement de la pensée mais de tout le psychique, infra ou supra. En ce sens *Ailleurs* n'est que la propédeutique indispensable aux oeuvres d'exploration intérieure qui donneront à l'entreprise de Michaux son vrai sens. C'est une gymnastique, oui un entraînement, une répétition — mais moins au sens de reproduction d'un déjà là qu'au sens théâtral de préparation à quelque chose qui n'est pas encore. Préparation à un spectacle futur : cet *opéra fabuleux*, pour reprendre l'expression de Rimbaud, que l'esprit est pour lui-même.

On devine mieux maintenant le rôle de l'imaginaire dans

(23) « Apax », donc, la plupart du temps. Et mot qui résume tout : « Leurs femmes, petites, moqueuses à ne s'y pas frotter, en un mot : des épiettes » (p. 70. C'est moi qui souligne).

(24) Cf. cette définition des Nijidus : « Pour ne pas m'éloigner davantage de ma pensée, les Nijidus sont des barnes et des rippechoux, plus dépourvus de brillant que n'importe quoi, et yayas et gribelés » (ibid. p. 69. C'est moi qui souligne).

*Ailleurs* : c'est un *ersatz*, un substitut provisoire, un matériau pour s'entraîner, quelque chose comme le punching ball sur lequel frappe le boxeur avant d'affronter son véritable adversaire, ou mieux : quelque chose comme l'anatomie ou le pot de fleur que le peintre amateur dessine avant d'aborder son vrai sujet. On n'aura aucun mal, du coup, à rapprocher la description de la *lèpre cornée des Emanglons* ou de telle ou telle maladie, de tel ou tel symptôme imaginaire, des pages que Michaux consacrera aux effets de la mescaline ou de la psilocybine : c'est, à l'essai, déjà la même précision minutieuse et sobre, la même souplesse, la même façon diversifiée et patiente d'approcher le phénomène. Simplement le néologisme impatient mais vain sera remplacé plus tard par un dosage très fin des concepts, par un alliage extrêmement efficace de mots abstraits et de métaphores. On voit bien ici, entre parenthèses, quel véritable rôle jouent les néologismes dans *Ailleurs* : ce sont des sortes de blancs à remplir, des mots simulés mis là pour garder la place ou la forme (comme ces boules de papier que les marchands de chaussures mettent dans les souliers pour garder la forme en attendant le pied du client). En somme, le mot forgé joue le même rôle que le pays, l'animal ou le mal imaginaire dans ce langage qui se fait (comme on dit d'une chaussure, précisément, qu'elle *se fait*) : c'est une façon de s'entraîner.

On remarquera, certes, que l'imaginaire des voyages imaginaires de Michaux n'est qu'à demi imaginaire, que ces voyages sont déjà des voyages *intérieurs*. Les Emanglons, comme Plume, comme le petit cheval de Plume, ne sont-ils pas un peu Michaux lui-même ? Les créatures d'*Ailleurs* ne sont-elles pas des doubles de leur créateur, doubles simplement vus dans ces sortes de miroirs déformants du Musée Grévin qui aplatissent, allongent, grossissent, maigrissent, arrondissent, rapetissent — au point que beaucoup des formules utilisées seraient applicables *déjà*, telles quelles, à Michaux lui-même<sup>(25)</sup> ? C'est ce que Gide avait bien pressenti, qui

(25) Cf. p. 33 : « Une espèce de dégel intérieur, accompagné de frissons les occupe tous. Mais avec paix. Car ce qu'ils sentent est un effritement général du monde sans limites, et non de leur simple personne ou de leur passé, et contre quoi rien, rien ne se peut faire.

On entre, il est bon qu'on entre ainsi parfois dans le Grand Courant, le Courant vaste et désolant.

Tels sont les Emanglons, sans antennes, mais au fond mouvant ».

soulignait que « son étrangeté même reste humaine »<sup>(26)</sup>.

Raison de plus pour comprendre que ce n'est pas l'imaginaire en lui-même qui importe à Michaux ; et qu'en somme si son imaginaire n'est pas fantastique et n'est que rarement « surréaliste »<sup>(27)</sup>, s'il a quelque chose de très anodin, de très quotidien — ce qui saute aux yeux lorsqu'on le compare à l'imaginaire éclatant, rayonnant, fastueux, magnifiquement bizarre des premiers petits textes d'André Pieyre de Mandiargues, *Dans les années sordides*<sup>(28)</sup>, si proches pourtant de Michaux d'un autre point de vue —, c'est qu'il n'a que l'importance d'une forme vide, d'une place que viendra plus tard occuper (et qu'occupe déjà secrètement à demi) l'essentiel : non pas les lubies conscientes de l'imagination, mais les lubies effarantés et difficilement perceptibles de l'esprit dans toute sa profondeur et toute sa nuit.

C'est comme si dès ces textes des années 30 le langage de Michaux s'apprêtait à affronter « les grandes épreuves de l'esprit », comme s'il était tourné vers ailleurs, certes, mais ailleurs *ici-même*, dans l'esprit et ses gouffres, vers l'autre, vers l'infinité des autres — des Emanglons ou des Hivinizikis — que Michaux, que chacun, porte en lui-même. On a remarqué que le ton d'*Ailleurs* se voulait souvent scientifique. Prémonition, peut-être, car finalement l'entreprise de Michaux dans ses phases les plus récentes est une autre façon sans doute pour la littérature de se constituer en science, du moins d'y aspirer. Autre façon, si l'on pense à la façon de la revue *Tel Quel*. Par Michaux, on peut précisément deviner ce qui peut-être suivra et dépassera le travail de *Tel Quel*. Non plus l'étude du langage comme extériorité, comme production textuelle ou intertextuelle, mais, plus profondément, étude du mouvement même qui anime le langage, lui donne naissance et impulsions, rythme et couleur, étude de l'esprit qui n'est pas pur langage, mais d'abord vibration, image, corporéité. Dans la littérature de demain, placée sous le signe de Rimbaud plus que sous celui de Mallarmé l'asthénique, dans une littérature où Lautréamont, Breton, Artaud, Bataille garderont une place capitale, nul doute que l'importance de Michaux sera définitivement irradiante. DOMINIQUE NOGUEZ

(26) *Découvrons Henri Michaux*, Gallimard, 1941.

(27) Par exemple dans *Ailleurs*, op. cit. p. 75.

(28) Gallimard, coll. Métamorphoses, 1948.