

Claude Lefort

Passages*

Écrivain depuis longtemps, Michaux, un jour, s'est mis à peindre. La peinture fut une aventure et c'en fut une autre, plus tard, quand, ayant senti l'appel de la musique, il voulut l'entendre se faire en lui, par lui. « Le déplacement des activités créatrices, écrit-il, est un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire. » C'est la première phrase d'un petit texte intitulé *Peindre*. Paru en 1938, celui-ci se trouve inclus dans un recueil, un livre : *Passages*. Michaux a l'art de faire résonner les mots de manières inattendues ; celui-ci a plus d'une résonance. Le livre a été publié en 1950, puis à nouveau en 1963, enrichi de quelques essais parus dans l'intervalle. Les textes dont il est fait s'échelonnent donc sur une douzaine d'années, dans la première édition, et sur plus de vingt, dans la seconde. Chacun d'entre eux porte mention de sa date ; elle marque le moment d'un *passage* dans la vie littéraire de Michaux. Dans *Premières impressions*, où prend place un poème, un vers dit : « Je m'ausculte avec le temps ». Les textes ne s'ordonnent pas selon un ordre chronologique ; le temps ne se donne pas dans la succession des moments. Le poème que j'évoque commence ainsi : « Quand rien ne vient, il vient toujours du temps/Sans haut ni bas/Du temps/Sur moi/Avec moi/En moi/Par moi/Passant ses arches en moi qui me ronge et attends. » Le temps qui vient dans le livre n'est pas celui-là seul qu'indiquent les dates. Il n'a ni haut ni bas, ni commencement, ni fin. Entre les textes qui figurent l'un après l'autre dans *Passages*, multiples sont les correspondances. Parfois, leurs titres mêmes les signalent. A celui qui s'intitule *En pensant au phénomène peinture* fait écho *Un certain phénomène qu'on appelle musique*. Le premier fut écrit en 1946, le second en 1958. Plusieurs fois, un poème surgit. A quoi le reconnaissons-nous ? A un changement de rythme ; aussi, à la disposition des mots sur la page ou la distribution des blancs. Autre écoute, autre regard, ou autre musique, autre dessin. La prose et la poésie ne se détachent pas l'une de l'autre. Elles passent l'une dans l'autre. L'écriture de Michaux nous soustrait à la représentation que nous avons formée de la prose et de la poésie, quoiqu'elles demeurent distinctes, sensiblement.

* Contribution au Cycle de conférences organisé à São Paulo et Rio de Janeiro par la FUNARTE, sous la direction d'Adauto Novaes. Le thème du Cycle était cette année *Artepensamento* (art et pensée).

Passages ? Dans *Observations* Michaux note : « J'écris pour me parcourir. Peindre composer écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie ». Écrire est nommé en troisième lieu (bien qu'il soit dit d'abord : « j'écris pour... ») Cependant, à la lecture du livre, le passage semble toujours se faire depuis l'écriture ; il ouvre soit à la peinture, soit à la musique. Il porte l'empreinte du désir de fuir la « pensée parlée », de plonger dans l'élément fluide de la peinture ou du dessin, de la musique ou de la danse.

Au début de *Peindre*, après avoir dit que le déplacement des activités créatrices est un des plus étranges voyages en soi, Michaux poursuit : « Étrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de la tête, la parlante, l'écrivante, (partie, non, système de connexions plutôt !) On change de gare de triage, quand on se met à peindre. La fabrique à mots (mots-pensées, mots-images, mots-émotions, mots-motricités) disparaît, se noie vertigineusement et si simplement. Elle n'y est plus. Le bourgeonnement s'arrête. Nuit. Mort locale. Plus d'envie, plus d'appétit paroleur. » Et plus loin : « Quel repos ». Dans le tout premier texte du volume (1942), on trouvait déjà : « Repos de la machine à appréhender les différences ». Alors, il s'agissait du soulagement que procurait la vue de la mer. Le texte qui suit *Peindre* (n'oublions pas que Michaux décide de sa place dans le livre) fait entendre qu'une fois disparue la fabrique à mots, les distances entre moi et les choses, moi et les autres, se trouvent abolies. Il y a passage au-dehors. Mais peut-être est-ce trop dire... Là, Michaux parle longuement de son attrait pour les visages — des visages qui se donnent à peindre par delà leur face, d'une immatériabilité sensible : « il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre, et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur... comme des semelles. » Voici donc ce qu'il peint : « les traits du double » ou encore « les couleurs du double ». Mais, semble-t-il, le double est encore trop circonscrit. Ce que Michaux voudrait, c'est peindre « la couleur du tempérament des autres, c'est faire le portrait des tempéraments ». L'image du fluide vient et revient. Il parle d'un être fluidique, puis des fibres fluidiques qui (sous l'effet de l'amour) s'inclinent et vibrent à distance dans une couleur qui les change et les dore... » Plus loin il notera : « Je voudrais pouvoir dessiner les effluves qui circulent entre les personnes. J'aimerais aussi peindre l'homme en-dehors de lui, peindre son espace. » Les visages, les choses, à force d'être scrutés, de se dissoudre sous le regard, de s'ouvrir indéfiniment, lui font perdre la notion de lui-même. Expérience extrême et qui s'avère aussitôt insoutenable : « Oh monde que je ne sentais qu'à peine, tu reparais à nouveau jaillissant. Et moi, aussitôt, tel un infirme, désemparé, suis renversé en Ta Présence ». A un certain degré d'acuité de la vision, sous l'effet du désir de peindre, le visible fait irruption avec si grande violence que, sous le choc, l'individu Michaux, surpassé, retombe au-dessous de lui-même, infirme.

Expérience extrême que la peinture, expérience mystique dirait-on. Encore faut-il prêter attention au fait de peindre, à l'aventure qui naît du pinceau, de la couleur, du matériau. Comment se livre-t-il, le bouillonnement derrière la face, les expressions derrière les « traits figés » ? Du pinceau, et, « tant bien que mal, en taches noires, voilà qu'ils s'écoulent : ils se libèrent. » C'est un événement. Pareillement, un autre se produit avec le jet des couleurs, le moment de leur dissémination, distribution. « Le flash : les couleurs qui filent comme des poissons sur la nappe d'eau où je les mets, voilà ce que j'aime dans l'aquarelle. » Ainsi n'est-ce pas à la vue des couleurs, en attente sur la palette, ou fixées sur le tableau, qu'il se plaît ; ce qui l'enchanté est ce qui advient ici et maintenant : « le petit tas colorant qui se démoncelle en infimes particules, ces passages et non l'arrêt final, le tableau. » Pareillement, encore davantage peut-être, se montre-t-il émerveillé par la réaction du matériau, du papier qui fait son affaire, car celui-ci n'est pas inerte, il *boit* la couleur sans qu'on sache jamais au juste comment.

« Des papiers qui boivent, beaucoup, follement, persévéramment, profondément, voilà qui me parle plus que les couleurs, que je ne fais d'ailleurs qu'y jeter comme appâts, comme révélateurs, comme masses à dépoitrailler. » Remarquons-le, l'écriture de Michaux fait *filer* l'image des couleurs ; de poissons filants sur la nappe d'eau, elles deviennent des appâts. *Boire*, le mot revient dans le texte, fait pour signaler la résistance que le matériau oppose au peintre, mais aussi sa propriété essentielle : il vit. Pourtant est-ce si sûr que la peinture soit du côté de la vie ? Par le seul enchaînement des mots, Michaux jette le trouble dans ce texte. Venant de parler des papiers qui boivent, il ajoute : « Le plus souvent, le plus naturellement, je mets du rouge. En effet, qu'est-ce qui se répand mieux que le sang ? » Soudain, la pensée d'un épanchement, d'une fuite, ou d'une perte, se substitue à celle de l'assimilation, l'incorporation, de la couleur. Et, soudain l'eau de l'aquarelle qui lui semblait si chère, bien préférable à la gouache, cette eau est dite « aussi immense qu'un lac, eau démon omnivore, rafleur d'îlots, faiseur de miracles, briseur de digues, débordé de mondes ». Curieusement, c'est le spectacle d'une débacle qui le ravit : « Je vois, avec une joie secrète, cette dérivation de la ligne de mon dessin, dans l'eau, et l'infiltration qui gagne partout. » Cet événement-là lui rappelle son désordre intime, la manière dont il fait défaut à lui-même : « Cette trahison instantanée, ce lâchage qui ne fait que s'accroître et me désemparer, *ici* me fascine au contraire et me ressuscite à moi-même ». Expérience extrême à nouveau, mais inverse. Au contact du monde jaillissant, il était renversé. A présent, il rejaillit à la vue de la désagrégation. Qui ne saisit une pensée à l'œuvre dans ce passage ? La pensée fait mouvement à la poursuite de ce qu'elle était déjà, muette encore, dans l'action de peindre, mais cette pensée ne s'exhibe pas. Ses arti-

culations sont invisibles : point de *toutefois* ou au *contraire*, ni même *d'abord*, *ensuite*. C'est peu de dire qu'elle ne s'exhibe pas. Déjouée est l'attente du lecteur qui voudrait qu'on le guide.

J'observe qu'entre le texte *En pensant au phénomène peinture* (un titre qui ne laisse pas croire qu'il y a pensée du phénomène, qui maintient l'écart entre la pensée et le phénomène auquel elle doit son mouvement) entre ce texte et celui où il évoque sa découverte de la musique, *Premières impressions*, place est faite à une brève note : *Lecture*. Lire un tableau, apprenons-nous, est tout autre chose que lire un livre : « Les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à lire. Le chemin est tracé, unique. Tout différent le tableau : immédiat total. A gauche, à droite, en profondeur, à volonté. Pas de trajet, mille trajets, et les pauses ne sont pas indiquées. Dès qu'on le désire, le tableau à nouveau, entier ». Sans doute, *Passages* est un livre et ne saurait se libérer des contraintes du livre ; mais ne faut-il pas se demander si Michaux ne cherche pas à franchir ses limites convenues, à créer une nouvelle circulation, suivre de multiples trajets quasi simultanément, susciter une autre manière de lire. La notion de *trajet* ne s'attache pas seulement à l'espace auquel la peinture est liée ; la peinture franchit les frontières de l'espace. La peinture est apparentée à la musique. « Le nombre des sons présente des trajets vertigineux — une passion d'ascension — et le temps qui apparaît en coulées (quel terme !) en mesures, en rythmes et en volumes différents présente des trajets horizontaux. Mais toujours trajets. On ne saisit pas la structure musicale sans suivre les trajets. » Quand il évoque l'émotion que lui ont procurée les tableaux de Klee, Michaux déclare : « J'accédais au musical, au véritable *Stilleben*. » Il intitule un autre essai : *Dessiner l'écoulement du temps*. Écoulement du temps, l'expression est commune. Mais les mots prennent souvent une nouvelle vigueur chez Michaux ; L'écoulement de la musique lui avait déjà offert une révélation dans *Premières impressions* : « Oh quelle étrange chose au début ce courant qui se révèle, cet inattendu liquide... » L'événement était source d'une joie analogue à celle que procurait l'aquarelle : « On met en circulation une monnaie d'eau ».

Cependant, nul doute que, si étroites soient leurs affinités, peinture et musique n'ouvrent pas pareillement le passage. Plus grand est le pouvoir de la musique de défaire les limites. Celui qui l'entend ne se détache pas d'elle comme le lecteur, du tableau. Elle l'habite, se produit en lui. Tout à ses merveilles, Michaux en vient à renverser le jugement porté sur le tableau, *immédiat total* : « Une sculpture, un tableau, un monument, on les voit faits, terminés, sans qu'on devine comment ils ont été faits, sans pouvoir les refaire, sans jamais accompagner et répéter les gestes créateurs ». Entre le compositeur et son instrument ou le son, telle est l'intimité qu'elle fait oublier l'aventure qui naissait du maniement du pinceau, du jet de la couleur, ou du tracé

de la ligne. Signalant son trouble chaque fois que, de retour d'un voyage, non sans hésitations, il s'approche de son piano, Michaux décrit ses retrouvailles dans un long poème : « Tout est si simple avec lui/J'approche/Il est prêt/Je souffre. Il fait le chant./J'apporte l'obsession, la gêne, l'oppression. Il fait le chant ». Dans un autre texte, il parlait d'une « note s'écoutant elle-même ». La musique serait donc le véritable passage. L'extériorité du matériau disparaît presque. Plus de papier qui boive. Boire, l'image revient, pourtant, mais tout autrement : « Dans ma musique il y a beaucoup de silence... Le silence est ma voix, mon ombre, ma clé... *il me boit* ». Qu'est-ce que la musique ? Voici, dit-il, « le véritable *passé-temps*, le détecteur qui rend le temps sensible ». Ou encore : « musique opération du devenir ». Ses phrases dans cette page d'*Un phénomène qu'on appelle musique* s'enchaînent alors musicalement pour nous faire sentir l'accès qui s'ouvre au primordial dans la jouissance du temps. La musique est l'« Axe profond », « Axe archaïque qui tient les arcs multiples ». « Axe d'avant, dirait-on, l'ambivalence ». Elle est « art divin » ou encore « fiancailles perpétuelles ». Art qui n'a pas à appréhender les contradictions. « Art de l'élan » — un élan, « qui est primordial qui ne se différencie pas ».

Comme la peinture déjà, mais de manière décisive, semble-t-il, la musique est une délivrance. Elle nous fait franchir les parois auxquelles nous nous heurtions et qui nous blessent. Le poème de *Premières impressions* semble donner la clé du désir de la musique. « Pourquoi faut-il que je compose ?/Pour briser l'étau peut-être/Pour me noyer sans m'étouffer/Pour me noyer mes pics/mes distances, mon inaccessible/Pour noyer le mal/le mal et les angles des choses/... Et presque tout des choses/Sauf le passage des choses/Sauf le fluide des choses ». La délivrance s'avère plus précise dans *Un phénomène qu'on appelle musique* : « c'est la pensée parlée surtout, plus encore que la vie vécue qui crée l'ambivalence ». Cette pensée parlée met des barreaux, qu'on ne pourra briser que pour se heurter à d'autres barreaux. La formule lui vient alors, insérée entre parenthèses : « Parler c'est manquer de clairvoyance ». Telle est la rage que suscite le langage qu'elle n'épargne pas le poème. Une fois au piano, observe-t-il, « Pas besoin de se justifier. Et on peut aller jusqu'au bout sans ridicule. Un poème aurait vendu la mèche dix fois et la prose rend tout ignoble. Mots mots, qui viennent expliquer ravalé rendre plausible, raisonnable, réel, mots, prose comme le chagal ».

Moi, vous, lecteurs, nous sentons portés par le souffle du poème, puis restons interdits. S'entend-il parler, sait-il qu'il écrit, Michaux ? Mais il faut poursuivre et, peu à peu, un doute nous prend. Aurions-nous *manqué de clairvoyance* en nous laissant prendre à sa parole. L'art qui était appelé divin se montre « utilisé partout. A la guerre, au champ, dans les temples ». Il possède « le pouvoir d'uniformiser les hommes », en raison même de sa vertu

(auparavant célébrée) « de reproduire en l'auditeur le tracé même du passage subi par le compositeur ». Le voici désigné comme une « art purement social ». Il intéressa les Chinois, « un peuple particulièrement sensible à l'imitation ». Les empereurs de Chine l'exploitèrent « pour retenir la masse des gouvernés ». Le tracé devient difficile à suivre. Puis soudain, au terme d'un nouvel hymne à la musique, nous découvrons qu'elle induit à « une identification et à l'illusion d'un transvasement d'être à être ». Illusion, à lui seul le mot suggère que s'est effectué un aiguillage, que s'ouvre une nouvelle direction. Mais l'autre mot, transvasement, nous touche bizarrement. Il sent la vase. Se peut-il que le phénomène musique ait quelque chose de gluant ? Non, nous ne nous trompons pas. Michaux enchaîne : « Comme des linges couverts de graisse que dans les fabriques de parfum on dispose par dessus les fleurs coupées et qui en prennent l'odeur, la musique prend tout ce qui est autour d'elle et le sue et le restitue. Ce fatal dépôt s'attache à l'œuvre du compositeur qui, de tout ce qui est contingent, croyait s'être détaché ». Michaux ne se réfère plus ensuite aux anciens rites des Chinois, mais à l'universelle sottise et plus précisément à celle de la bourgeoisie. Ainsi la musique se décompose-t-elle, s'oppose-t-elle à elle-même : « La musique, art qu'on recherche autant pour ses défauts que pour ses qualités, pour son eau tiède, pour ses accroche-cœur, pour sa densité insinuatrice et avilissante et pour tout ce qu'elle traîne à sa suite ». Un moment plus tôt, l'on partageait l'élan de la pensée, de l'écriture, qui célébrait « l'art de l'élan ». Était-ce un élan trompeur ? Le fait est qu'il suscite en nous de nouvelles images. L'élan ou bien le courant liquide nous devient sensible dans la musique militaire (jusque dans le bruit de bottes marchant au pas cadencé) dans la musique des meetings politiques (jusque que dans les applaudissements rythmés des militants fanatiques) ou simplement dans la musique dite d'ambiance, quotidiennement envahissante — dans toute musique qui fait perdre à chacun la notion de lui-même, le prive de penser, le soude aux autres, crée de la masse, de la masse soumise. En quelques lignes, Michaux laisse deviner une relation entre l'élément musical et l'élément politique. En quelques pages, il passe de l'idée d'une musique en-deçà, pour ainsi dire, de l'ambivalence à celle de l'art le plus ambivalent qui soit ; il passe de l'idée d'un au-delà de toute limite à celle d'une sournoise dissolution des individus et des choses singulières, de l'idée de l'être fluide à celle de l'être poisseux. Je dis : il passe... Oui, ce sont encore des passages, en un sens, *inattendus*.

Au milieu du texte que je mentionne, avant la dernière bifurcation, la musique, celle qu'il aime, se présente comme un « montage en l'air... pas à voir, pas à concevoir ou à imaginer. Il est à parcourir ». L'œuvre nous dit-il encore (est-ce à dessein qu'il omet l'épithète musical) « est un ensemble de trajets, un parcours de lignes brisées ». Cela ne nous renseigne-t-il pas sur sa manière d'écrire.

Faut-il douter de la sincérité de Michaux sur chaque trajet ? La souffrance que lui infligent les mots, les articulations, les constructions impératives des phrases et, par delà, la grille qu'interpose le réel, en nous-mêmes et hors de nous-mêmes, entre pensée et être, cette souffrance n'est pas feinte, ni son désir, plus que cela, son expérience, de l'invisible, de l'indivisible. Mieux vaut comprendre qu'il ne cesse, en se déplaçant de déplacer les limites, sans ignorer qu'elles le mettent en mouvement. Ecrivant, il enchaîne — au sens musical du terme — les contraires, sans se soucier des transitions, explications, justifications ; il multiplie les percées sans souci de ce qu'il laisse de côté, ici et là (son écriture n'est pas géométrique), sans souci de ce qu'il omet (son écriture, comme sa musique est faite de *beaucoup de silences*). Telle est sa manière de se désarrimer de la contradiction, de ne pas céder à la définition convenue de l'espace et du temps. Il écrit pour déjouer les pièges de l'écriture, briser les enchaînements — cette fois au sens logique du terme — de ce qu'il nomme la pensée parlée. Qu'il ne fasse pas la théorie de son écriture, comment s'en étonner ? Il lui faudrait s'en détacher, se prêter à un mode d'expression qu'il récuse.

Il arrive d'ailleurs que Michaux confie discrètement de quoi est faite son expérience de l'écriture. « Dès que j'écris, c'est pour commencer à inventer. A peine est-ce sorti, voilà que je me mets de tous côtés à lui présenter des barreaux de réalité et, ce nouvel ensemble obtenu, à lui en présenter de nouveaux encore plus réels, et ainsi, de compromis en compromis, j'arrive, eh bien j'arrive à ce que j'écris qui est de l'invention saisie à la gorge, et à qui on n'a pas donné la belle existence qui lui semblait promise. C'est pourtant dans cette honnêteté tardive, mais rigoureuse et par degrés, et puis toujours plus tardive, que je trouve une des joies et un des supplices d'écrire ». N'y-a-t-il pas dans ces phrases le signe encore d'un passage ? Ce qu'écrit Michaux, ce qui « sort » de lui, est indissociable de la vibration d'une voix. Je me risquerai à dire que ce que Michaux invente, c'est avant tout sa voix. En un sens, c'est bien d'elle qu'il est question, quand il décrit une invention *prise à la gorge*. La voix de l'écrivain Michaux n'est pas celle de l'individu Henri Michaux ; il la trouve au prix d'une lente négociation avec l'obstacle, en passant compromis sur compromis. Pour qu'il parvienne à l'entendre lui-même et, ce qui est tout un, à la sortir (*sortir sa voix*, c'est une tâche pour qui chante), l'écrivain peine, il résiste à l'étouffement. Finalement, le passage s'accomplit. Les phrases mêmes que je viens de citer n'y-a-t-il pas lieu d'ailleurs de penser qu'elles ont été travaillées (*travailler sa voix*, une tâche aussi !). Michaux est l'un de ces rares écrivains qui ont le pouvoir de nous toucher par leur voix. A vrai dire, chaque fois que nous avons à faire à un écrivain (je n'entends pas le membre de l'espèce qui porte ce nom) s'établit une relation singulière (laquelle est obstinément déniée par les théoriciens du texte) : nous lui devons pour une part le pouvoir de le

lire ; il nous apprend sa langue, la façon de le suivre. Et cela n'est possible que parce que lire, c'est ébaucher un mouvement, le plus souvent à notre insu, qui implique modulation, scansion, intonation de notre part ; la gorge comme l'oreille est de la partie. Sous nos yeux est l'écrit. Mais il n'est rien s'il ne déclenche en nous un pouvoir de dire. Tout ce que je lis, je (me) le dis. De là ce mystérieux rapport entre l'interprète-acteur et l'interprète-lecteur. Quoique le second ne possède pas le don du premier et, s'il lui arrive de lire à haute voix, qu'il puisse se montrer gauche, inexpressif, son talent tout intérieur est de capter la pensée en captant un rythme, un ton. Cependant, être au contact d'une voix, n'est-ce pas encore davantage ? Pour peu que j'entretienne une certaine familiarité avec l'œuvre d'un écrivain, je peux saisir sa trace dans une page dont j'ignorais qu'il fût l'auteur. Dirai-je que je l'identifie seulement à son style ? il se peut que ce soit l'écho de sa voix qui m'alerte. Quoi qu'il en soit, nulle hésitation à l'égard de Michaux : son écriture procure toujours l'impression d'une voix.

Que la voix demeure imprimée dans les mots, n'est-ce pas le plus étonnant ? Au reste, observons que la question même de la voix hante Michaux. Dans « Idées de traverse » précisément, il note : « Voix synthétiques. On annonce, mise au point cette fois, l'invention d'un appareil mécanique produisant la synthèse des voix humaines par combinaison d'un certain nombre de sons fixes. On en joue sur clavier comme du piano. On y imite des voix, on peut aussi y en inventer ». Et plus loin : « L'inspiré pourra, la voix qu'il entend en lui, la jeter toute crue, toute "comme elle est", et différente de la sienne, dans cet instrument de délices futures et l'opposer diaboliquement à d'autres, non moins particulières, non moins exaltantes propres à lui, à ses personnages, enfin il émettra des voix ». Non, Michaux ne parle pas ici seulement de la voix, mais des voix. Il rêve toujours de passer outre les frontières définies ; il rêve du possible illimité, quoique, curieusement, s'introduise ici l'image d'une opposition diabolique. Cependant, s'accolent dans le rêve invention et voix, et se forme la pensée de la voix d'un inspiré *jetée* toute crue et différente de la sienne.

Je reviens aux quelques lignes que je citais. L'écriture procure à Michaux joies et supplices. En un autre endroit, les supplices étaient infligés par les mots ; les joies naissaient de la musique et de la peinture. Joies sans mélange. Quand la musique était dite engluée dans le social, du moins n'était-elle pas celle qu'il faisait sortir de son piano. Ici, joies et supplices sont noués et le nœud ne se défait pas. En un autre endroit encore, la « pensée parlée » mettait les barreaux, les détruisait, puis en mettait de nouveaux, jusqu'à ce qu'il y ait rupture avec éclat ou bien dans le mensonge et la trahison. Ici elle suit un *trajet*, si dévié soit-il par rapport à la direction première. Tentative difficile : les cailloux « heureusement » ne l'entendent pas, note-t-il plus loin, « mais le casse-tête d'être véritable même à leur endroit me freine et me

paralyse de jour en jour davantage ». Cependant, cette presque insoutenable et pourtant durable tension de l'écriture ne serait-ce pas ce qui est le plus cher à Michaux ? Dans la musique, il trouve le « passe-temps », non pas dans l'écriture ; il gagne en elle une honnêteté qu'il qualifie de *tardive*. Ainsi revient avec la pesanteur du temps une vérité de l'ambivalence. Et ne gagne-t-il pas encore plus ? Un autre fragment nous renseigne, qui fait état du bonheur que donne la lecture du dictionnaire. Il aime s'y plonger : une de ses joies de toujours, confie-t-il, « c'est dans un état détaché, souvent sorti d'un découragement, de contempler un entassement non panoramique des efforts de l'humanité ». Il s'exalte devant « la multitude d'être homme » et même « succombe (...) à ces myriades d'orbites ». Le goût lui vient ainsi « de fixer à (son) tour quelques-unes de (ses) ombres... » Je retiens seulement ces lignes : « Et j'écris : bien peu m'importe alors le comment et le pourquoi, mais il me devient pressant de conduire à mon tour quelque équipage à travers l'infini moutonnement des possibles. Petit cortège que le mien mais qui sur ce fond vaste et infiniment glissant, marche pour moi d'un pas si étrangement accentué, d'un pas qui frappe le silence d'un accent inégalable ». Non seulement la musique habite ces phrases mêmes, mais elles l'évoquent dans les derniers mots (et la peinture aussi). La liaison de l'écriture avec la musique, je demande à nouveau, ne l'a-t-il pas toujours sue, en dépit de ses dénégations ?

Mais quand la voix vibre dans l'écriture, n'est-ce pas alors que l'écrit se trouve au plus proche du parler ? La lecture d'une correspondance ou d'un journal intime font souvent sentir le mouvement de la parole. Ce sentiment, Michaux nous le procure, en revanche, dans son œuvre, dans ces morceaux, que j'évoquais et qui sont — n'en doutons pas — savamment composés. Il fait usage ici et là de mots et de tournures insolites, mais évite les termes savants et se garde d'un langage trop riche. Cela, très délibérément : « Dieu sait pourtant que je ne cours pas après un grand nombre de vocables pour en devenir propriétaire. C'est proprement l'opposé ». Son désir est de restituer la parole vive qui témoigne de la pensée se faisant.

La question nous fait donc retour : d'où vient sa fureur contre les mots ? La réponse, nous la saisissons au vol dans le petit passage mentionné : *bien peu m'importe alors le pourquoi et le comment*. Tout ce qui se fait signe de la volonté d'expliquer, de démontrer, simplement d'argumenter, de rendre intelligible lui répugne. Ne se rend-il pas ainsi sourd à la musique qui perce parfois dans les pages d'un philosophe (dans les Méditations de Descartes, par exemple), là où la pensée se déploie de proche en proche, à la poursuite de ce qui la fonde et la règle ? Peut-être cette surdité lui est-elle nécessaire, se dit-on, pour qu'il en arrive à trouver son propre accès à l'écriture, à s'entendre en elle . Peut-être tout écrivain doit-il rejeter ce qui lui est contraire et ne suivre que ce qui l'attire ? Mais, serait-ce vrai, Michaux, en gagnant un

autre accès à l'écriture, ouvre un autre accès à la connaissance : la pensée se révèle à elle-même à l'épreuve de ses écarts, dans l'accueil des contraires. Ainsi Michaux n'écrit-il pas seulement sous l'attrait de ce qui serait immédiat, sans limite et sans ambivalence. De cet attrait, il forme la pensée ; or cette pensée se découvre elle-même limitée, elle appelle une suite, — cela, tout autrement qu'un mot appelle un autre mot ou ou une phrase une autre phrase, quoique le passage puisse se frayer au mieux sous l'effet de la consonnance. La pensée suit son propre mouvement, elle vire par d'invisibles aiguillages. La complication fait son œuvre, silencieusement.