

LU ET ÉCRIT CHEZ HENRI MICHAUX*

ANNA DURNOVÁ

Masarykova univerzita v Brně
Nerudova 14
602 00 Brno
Czech Republic
adurnova@centrum.cz

The work of Henri Michaux still represents a rich source of inspiration for both critics and readers. The paper focuses on the hermeneutic aspect of the double dimension of the voice; the transcribed one that emerges as the lyric subject in the text and the physical one that occurs during the act of reading. On example of use of the female lyric subject in the poem *La Ralentie*, the author tries to present the act of reading as an important dimension of interpretation, caused by what Ricoeur calls “distanciation”. Two versions of the poem are compared: the text of Michaux and its recorded recitation by the actress Germaine Montero. The aim of the paper is to show, how the act of reading can modify the interpretation of the original version, whereas this possibility of more dimensional conceiving is to be understood as one of the main purposes of the Michaux’s literary creation in general.

Dans la présente étude nous allons aborder un autre aspect de la notion du «parlé» à savoir le «parlé» en tant qu’ «une voix». En poésie, nous pouvons en distinguer deux sortes : c’est d’une part la voix textuelle qui apparaît sous forme du sujet lyrique à travers le texte, d’autre part c’est la voix pour ainsi dire «physique», bref, celle qui émerge à partir de la lecture du sujet lyrique en l’occurrence. Nous inspirant du postulat du philosophe Paul Ricœur à propos du rapport de la parole à l’écriture¹

* La présente étude se reporte en partie au mémoire de Maîtrise soutenu en juin 2003 à l’Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle. Version imprimée: A. Durnová: *Henri Michaux: D’une poétique du féminin au «devenir-femme» 1936–1956*, Brno: Masarykova univerzita, 2003.

¹ P. Ricoeur : *Du texte à l’action*, Paris : Seuil, 1995.

nous allons essayer d'exposer la dichotomie qui peut émerger lors de la lecture. Vouloir concevoir cette problématique dans sa complexité aurait été trop ambitieux, c'est pourquoi nous nous bornerons à expliciter cette problématique dans la création du poète Henri Michaux, notamment dans sa conception de la poétique du féminin.

Il sera donc de notre intérêt d'expliquer d'abord ce que nous entendons par la «poétique du féminin» et quelle place elle occupe dans la création michaudienne. Ce résumé non exhaustif nous servira de point d'appui pour la réflexion ultérieure portant sur la conception herméneutique de Ricœur. Cette démarche constituera l'épine dorsale de l'analyse du texte *La Ralentie* qui doit enfin illustrer nos propos. Écrit en 1938², le texte *La Ralentie* de Henri Michaux, fut enregistré par l'actrice Germaine Montéro en 1958 qui s'est fait accompagner par le bruitage du musicien Marcel van Thienen³.

Le féminin qui apparaît à travers ce texte dans toutes les formes grammaticales — «je», «tu», «elle» et «on» — n'est pas anodin et résulte d'une conception spécifique de l'auteur dont les traits essentiels seront — d'une manière non exhaustive — abordés dans l'introduction. Cette introduction se borne néanmoins à l'évidence qui a pu être observée à travers l'analyse des «textes». Or, ce qu'il va attirer notre intérêt est surtout la transformation de cette perspective au cours de la «lecture». C'est cette comparaison des deux versions — lue et écrite — qui nous aide à saisir la présente problématique.

LE FÉMININ DANS L'ESTHÉTIQUE MICHAUDIENNE

L'apparence du féminin se manifeste dans la création littéraire de Henri Michaux notamment dans la période 1936–1956 : le féminin apparaît à travers trois perspectives — je, tu, elle — qui peuvent être à leur tour considérées comme celles de la conception de l'identité humaine⁴. Abordons à présent quelques repères intéressants à propos de cette problématique chez Michaux : le féminin en tant qu'objet se présente d'une part comme un «anti-pôle»⁵, ce qui se voit explicité à travers la fonc-

² Le texte fut publié dans H. Michaux : *Plume précédé de Lointain intérieur, Œuvres Complètes*, Volume 1, Paris, édition de la Pléiade sous la direction de Raymond Bellour et avec Yse Tran, 1998 (abr. : PL1).

³ *Magazine littéraire*, N° 367 : «Henri Michaux», Paris, Avril 1998.

⁴ P. Ricoeur : *Soi-même comme un autre*, (27 : «Evreux»), Paris : Seuil, 1990.

⁵ A. Durnová : *Henri Michaux, op.cit.* : 22, 45–51. Le vocable «anti-pôle» se référant aux deux faces (pôles) du monde contradictoires qui cependant nécessitent, complètent

tion esthétique des figures féminines grammaticales⁶ qui semblent être employées afin de faire référence à la dimension plus ample de l'existence humaine. D'autre part, cette poétique du féminin se rassemble sous l'isotopie du «guide» ce que nous pouvons observer surtout par l'analyse des outils lexicologiques dans les textes de l'auteur, notamment dans ceux qui révèlent un soit-disant bestiaire féminin : par exemple les figures telles que «la courtipliane», «la darellette», ou «la chenille» illustrent très bien la tentative de l'auteur⁷.

Les deux caractéristiques de cette poétique du féminin — celle de «anti-pôle» et celle de «guide» — s'enchevêtrent, de sorte que nous assistons à la figure du «pli»⁸ qui rapproche la figure du féminin vers un élément se définissant comme l'étranger intime. Ainsi, la poétique du féminin sous-entend en quelque sorte un déplacement vers son proche tout en se démarquant de ce dernier. Ce caractère ambivalent persiste même au niveau de l'âme féminine : par l'interlocution — à travers la forme «tu» — et par la locution à travers le «je» féminin qui sera le focus central de notre intérêt. Nous constatons à ce niveau un certain dégagement à propos du «tu» qui n'est pourtant que passager puisqu'il ouvre une voie vers la soit-disant «réciprocité symbiotique». L'interlocuteur féminin devient un répondant⁹, néanmoins un répondant problématique, parce que proche et différent à la fois. Dans ce sens, le sujet féminin ne fait qu'accomplir cette tentative poétique en présentant un sujet féminin qui se veut à priori un écart : un écart générique au profit d'une meilleure présentation de la plasticité de l'identité humaine, un écart oxymoresque parce qu'attirant l'autre. Toutes ces tentatives se dé-

l'un l'autre, et résume bien le caractère du féminin tel qu'il se dégage de l'esthétique michaudienne. Il est différent au niveau de la grammaire tout en demeurant proche et intime de même que nécessaire pour l'existence du masculin en tant que catégorie grammaticale ET sexuelle.

⁶ D. Mainguenaud : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Dunod, 1993.

⁷ Cf. G. Lascault : 'Les Monstres et l'Unheimliche', in : B. Raymond (ed.) : *Cahiers de l'Herne*, Paris : Herne, 1966.

⁸ G. Deleuze : *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris : les éditions de Minuit, 1988. Le «pli» présente le motif central dans la création de Michaux : l'auteur considère ce dernier comme «une ligne» comme une frontière entre divers capes d'imagination ; entre divers capes d'existence. La figure du pli se développe, procède par une flexion morphologique et lexicologique au niveau du texte, une flexion de la matière même au niveau de la perception. C'est cette flexion dans la perception qui guide finalement l'individu vers la plasticité de l'identité humaine. (Cit. d'après *Aventures des lignes, Oeuvres Complètes*, Volume 2, Paris, édition de la Pléiade sous la direction de Raymond Bellour et avec Yse Tran, 1998 (abr. : PL2).)

⁹ E. Lévinas : *Le temps et l'autre*, Paris : Presses Universitaires de France, 1983.

gageant des outils stylistiques¹⁰ de l'auteur trouvent un appui même au niveau de la thématique, où les notions telles que «anti-pôle», «pli» et «guide» sont mises en relation avec le caractère du féminin en tant que catégorie sexuelle. Le «devenir-femme»¹¹, comme cette triple évidence poétique et esthétique est désormais nommée, peut être finalement perçue comme une aventure littéraire soulignée par l'ambiguïté du langage, si propre à Michaux.

Sans vouloir nous attarder sur les détails concernant la présente problématique du féminin et du «devenir-femme» nous avons jugé nécessaire cette explication pour le questionnement suivant. Car la question qui se pose à présent est celle de savoir comment ce féminin apparaît à travers la lecture des textes.

LE RAPPORT HERMÉNEUTIQUE ENTRE LE TEXTE ET SA LECTURE

En général, Paul Ricoeur distingue dans sa conception herméneutique la parole et l'écriture par la notion de «Verfremdung» qu'il tient de la théorie de Gadamer (fr. «distanciation»)¹². C'est-à-dire que la parole réservée à la situation dialogale, tel un discours, ne peut être rétablie de la même manière dans le texte, puisque ce dernier — afin de pouvoir être recontextualisé, voire compris — doit être d'abord décontextualisé. C'est la condition générale de l'œuvre : «elle [l'œuvre] transcende ses propres conditions psychosociologiques de production et [qu'] elle s'ouvre ainsi à une suite illimitée des lectures elles-mêmes situées dans des contextes socioculturels différents»¹³. La différence entre «écrire» et «lire» n'est pas un cas particulier du rapport entre parler et écouter, car elle surmonte la notion du discours par la «Verfremdung». Cette dernière devient donc un aspect important de la formation et de l'interprétation du texte.

La question que nous devons nous poser dans le cadre de cette problématique de la distanciation est celle de la référence, dont le caractère devient différent par rapport à la situation du discours. Ricoeur pense

¹⁰ J. Molino & J. Gardes-Tamine : *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Volume I et II, Paris : Presses Universitaires de France, 1982.

¹¹ Le terme «devenir-femme» se réfère à la notion de «devenir-animal» explicité par Deleuze. Cf. G. Deleuze : *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris : les éditions de Minuit, 1975.

¹² P. Ricoeur : *Du texte à l'action*, *op.cit.* : 122–123.

¹³ *Ibid.* : 125.

à ce propos la notion du «monde du texte» qui se déploie devant le lecteur, voire qui s'y recontextualise. Dans ce sens, la présente analyse comparative des deux versions de *La Ralentie* de Henri Michaux cernera le problème de la recontextualisation à propos de la manifestation du féminin à travers le texte, de ainsi qu' à travers sa lecture.

LA RALENTIE : LA VOIX ET LE SUJET FÉMININS

Si nous partons du postulat articulé par Guy Rosolato¹⁴ pour qui un texte poétique, comme le plus dense de toutes les métaphores, doit reposer sur un liant de l'interprétation qui lui donne une cohérence, la tâche à laquelle nous nous attelons est celle de la définition de ce liant. Tout en étant le point d'horizon et de tangence du texte, la figure du sujet renvoie à une transparence particulière, dans la mesure où le «cadre figuratif de l'énonciation» comme l'appelle Dominique Rabaté¹⁵, n'émerge qu'à partir du rapport de ce dernier à la circonstance du texte. Ceci dit, une dimension possible s'ouvre : celle, où le sujet ne serait qu'une figure, fictionnalisant le «je»¹⁶. A fortiori, le sujet peut être défini comme une voix qui émerge à partir de son positionnement entre l'auteur et le lecteur. Nous assistons, dans ce cas-là, à une conception qui donne en effet naissance à la notion du sujet lyrique.

Pourtant, la lecture du sujet lyrique devient plutôt délicate et cela pour plusieurs raisons. Comme y avertit Dominique Ducard¹⁷, la voix remplit plusieurs fonctions considérables, importantes pour l'interprétation du texte. A part les fonctions modale et expressive, c'est surtout la fonction d'organisation de l'énoncé qui devrait attirer notre attention. Car c'est ce que fait précisément l'acte de lire : il met en scène les indices du texte, il les recontextualise en leur «donnant un corps»¹⁸. Regardons à présent les deux versions —le texte et la lecture— séparément afin de pouvoir résumer les points par lesquels ils diffèrent éventuellement.

¹⁴ G. Rosolato : 'Les voix', in : *Cahiers de l'Herne*, *op.cit.* : 130–141. La terminologie se réfère à la théorie de Jean Pouillon.

¹⁵ D. Rabaté : 'Introduction', in : *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presse Universitaire de France, 1996.

¹⁶ Par la «fictionalisation» nous entendons la libération du «je» des contours matériels, voire réels grâce auxquels le féminin peut apparaître en tant que figure esthétique ne coïncidant plus avec le féminin en tant que catégorie sexuelle. A. Durnová : *Henri Michaux, op.cit.* : 63–76.

¹⁷ D. Ducard : *La voix et le miroir*, Paris : L'Harmattan, 2002 : 111–113.

¹⁸ *Ibid.* : 249.

Le texte *La Ralentie*¹⁹ révèle dans ce sens deux aspects essentiels par rapport à la création de l'auteur : celui du multiple de l'individu, ainsi que celui de la présentation du féminin y compris sa signification. «La ralentie»²⁰, le thème du texte, ne se présente pas d'une façon cohérente. Il convient d'être attentif à l'alternance du «on» et du «je» qui devient presque oxymoresque, dans la mesure où le pronom «on» rentre dans le cadre général de l'énonciation, alors que le «je» évoque la subjectivité. Ce rapport entre «l'universel» et «l'unique» se voit soutenu par maintes métaphores, telles que «chercher sa clef dans l'horizon» ; par l'image de «on» qui «détache un grain de sable et toute la plage s'effondre»²¹. Le «je» à son tour manifeste : «je suis l'ombre d'une ombre qui s'est enlisée»²². En effet, l'image du sable et du grain perdu dans celui-ci pourrait dans ce sens vouloir évoquer la position de l'individu par rapport à son entourage : il est circonscrit par les autres, en étant lui-même l'élément circonscrivant²³.

Ce double statut de l'individu souligne la manière dont le texte est présenté : les deux instances locutrices propulsent l'une l'autre sans aucun système. A titre d'exemple, le sujet «je» intervient pour la première fois indirectement à travers la forme clitique de la première personne—«me»—qui renvoie grammaticalement à l'objet. («Une veilleuse **m'**écoute²⁴.») Le statut du locuteur est ainsi présenté d'une manière ambiguë, ce que nous pouvons concevoir comme une autre métaphore à propos de l'ambiguïté de l'individu en général. Ces deux perspectives, générale et subjective, sont en plus complétées par les adresses à «Juana» et à «Lou» qui pourraient représenter des personnages à qui «la ralentie» s'adresse. En même temps, elles se manifestent comme des objets d'adresse lyrique au sujet lui-même.

Nous faisons face à la présentation de l'individu d'après le concept suivant : à partir de l'universel émerge l'individuel qui se manifeste, d'une part, à travers le contact avec autrui, «Juana» ou «Lou», d'autre part, à travers lui—même, le «je» en l'occurrence .

Cette stratégie textuelle se heurte tout de même à la question de l'insistance de la part de l'auteur sur la féminité de l'instance locutrice. C'est

¹⁹ PL1, *op.cit.* : 573–580.

²⁰ Nous faisons désormais une distinction graphique entre «La ralentie» en tant que thème du texte et *La Ralentie* en tant que nom de texte que nous analysons.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ Dans le même recueil des poèmes, Michaux d'ailleurs manifeste : «Je suis circonscrit». PL1, «lointain intérieur», *op.cit.*

²⁴ PL1, *op.cit.* : 575 ; c'est nous qui soulignons.

le genre féminin du pronom personnel indéfini «on» qui mérite une attention particulière, dans la mesure où ce dernier, quoique privé dans le code de la langue française de la spécification de la valeur générique, se présente selon la norme en tant que masculin. Cet écart linguistique nous amène à la question de la signification de cette féminité en général. L'universalité du pronom «on», combinée avec une subjectivité générique, renvoie à nouveau au statut ambigu du sujet lyrique. La voix, qui se présente comme une oscillation entre celle de l'auteur et celle du lecteur, n'est qu'une figure, un mode de discours émergeant à travers les circonstances. Comme le mot peut être vu comme la mort de la chose nommée, l'utilisation de la perspective féminine pourrait représenter la mort de la femme réelle.

Cet abandon de la «femme réelle», nous pouvons le voir dans le personnage de «Juana», dont le «je» se sépare à la fin du texte. «On» se souvient comme leurs «mains chantant agonie se desserrèrent.»²⁵ Cette agonie, qui se laisse voir à première vue, n'est pourtant que passagère. C'est grâce à cette séparation de «Juana», d'un objet nommé, que peut naître «la Ralentie» le «on» féminin, qui «n'a plus besoin de se serrer»²⁶ qui «tâte les pouls de choses».

Dans ce sens, «Juana» serait la femme qui était à l'origine du sujet lyrique, mais qui se voit dépassée par ce dernier : en se délivrant de l'incorporation, l'âme féminine s'universalise, puisqu'elle n'est plus actualisée par le corps de «Juana.» (Ce que la retrospective temporelle souligne d'ailleurs.) Ainsi apparaît une nouvelle figure—une femme littéraire—qui n'a rien avoir avec la femme réelle. Cette délivrance de la substance matérielle elle permet non seulement l'utilisation de «on», mais elle n'empêche plus l'incohérence identitaire avec l'auteur²⁷. N'ayant plus un nom, étant sans son corps, le sujet peut émerger sous une forme quelconque, c'est-à-dire prendre même celle du féminin. L'existence physique «s'embrouille» ainsi dans l'utilisation de la forme féminine qui peut se dérober dorénavant comme une figure poétique du locuteur au féminin.

Or, ce qui arrive dans la mise en scène des deux artistes—Germaine Montéro et Marcel van Thienen—c'est justement une opacité qui va à contre-pente de ces ambivalences à propos du féminin dans le texte. Alors que le féminin dans le texte semble plutôt vouloir confondre

²⁵ *Ibid.* : 579.

²⁶ *Ibid.* : 573.

²⁷ Le même abandon de la féminité peut être observé dans le texte «A distance», PL1, *op.cit.* : 426–428.

toutes les formes de son apparence, la voix de l'actrice le structure et le positionne. Dans un premier temps, c'est le positionnement générique qui se fait par la voix féminine et place donc le sujet féminin du côté de la catégorie sexuelle. Ceci semble tout de même être en phase avec l'interprétation susmentionnée. Puis, la voix de Germaine Montero structure l'énonciation par les pauses, marquant ainsi les séquences du texte, qui ne correspondent pas à la segmentation par paragraphe, indignée par Michaux. Ces séquences sont d'une importance considérable pour l'interprétation du texte dans la mesure où elles donnent naissance à une mise en scène spécifique : à une organisation spatio-temporelle de «la ralentie». C'est ainsi que la phrase «Il est d'une grande importance qu'une femme se couche tôt pour pleurer, sans quoi elle serait trop accablée»²⁸ devient une scène autonome, voire définie dans un autre temps et un autre espace, que ne l'est le temps et l'espace de «la ralentie».

Cette mise en scène permet finalement une organisation identitaire. D'une part c'est grâce à ladite segmentation puisque celle-ci fait apparaître plusieurs unités discursives plus ou moins autonomes. C'est au moment où l'actrice change la voix au niveau de la sonorité : à un moment donné, le musicien la modifie en faisant une sorte de «la voix-radio». Cette démarche provoque la réception de ces unités discursives comme appartenant aux personnages différents. D'autre part, cette organisation identitaire se fait moyennant la variation de la mélodie vocale de la part de l'actrice elle-même, pour encore une fois soutenue par l'arrangement du musicien. Cette dernière fait, par exemple, apparaître le «on» comme «la ralentie» : «on est la ralentie»²⁹. En revanche, elle positionne le «je» dans le rôle de commentaire : «Avec une doublure de canari ils essayaient de me tromper. Mais moi, sans trêve je disais : «Corbeau ! Corbeau !» [...]»³⁰ Ainsi, la version lue transpose-t-elle le «je» dans le rôle du narrateur alors que le «on» se veut plutôt l'héroïne principale du discours.

C'est finalement dans la réalisation des personnages de «Lou» et de «Juana» que cette mise en scène devient frappante, puisque ces deux ne sont plus à concevoir comme pures adresses lyriques. Alors que la première se présente dans une unité discursive autonome comme un personnage extérieur à toute énonciation, l'autre devient en quelque sorte une instance superposée, le thème de texte. L'adresse à «Lou» est

²⁸ PL₁, *op.cit.* : 576.

²⁹ *Ibid.* : 572.

³⁰ *Ibid.* : 577.

réalisée par une voix différente, sous le bruit d'un dactylographe par exemple, comme si l'on écrivait à ce personnage. «Juana», à son tour, est prononcée par la voix de «la ralentie», par le «on». Elle devient celle, vers qui l'énonciation se dirige.

Ce repérage ne se veut point définitif, il devrait plutôt illustrer le problème que la mise en scène postule à l'interprétation. Le «monde du texte», pour reprendre les paroles de Ricœur, n'est pas effectivement le même que celui que nous avons présenté au niveau textuel. En même temps, cette interprétation n'est qu'une des plusieurs³¹. On en revient à la «*Verfremdung*» mentionnée au début. Ainsi, cette conception des deux artistes — l'actrice et le musicien — ne doit être comprise que comme une «recontextualisation». Le texte de Michaux, confirme en plus ce présupposé vu que la recontextualisation est conditionnée par une décontextualisation. Ainsi, toutes ces ambivalences peuvent-elles être conçues comme les paradigmes s'ouvrant au lecteur. «Ne me laissez pas pour mort parce que les journaux auront annoncé que je n'y suis plus. Je compte sur toi lecteur, [...] sor toi lectrice [...]»³² s'est fait entendre Henri Michaux au cours d'une conférence. Sous cet angle de vue, la lecture de Germaine Montero remplit le vœux du poète : elle le fait renaître dans un contexte concevable et attirant et donc tout à fait pertinent.

CONCLUSION : LIRE ET RELIRE MICHAUX

Qu'est ce que donc ce féminin chez Henri Michaux ? Le seul problème qui se pose à son interprétation est que l'auteur n'en donne pas une explication. Qui plus est il semble ne vouloir point la donner. Ainsi «lire» Michaux ne veut pas tant dire expliquer, mais plutôt compliquer, afin de garder l'oscillation et la part du mystère, du doute par rapport à la connaissance de soi-même et de l'autre. L'essentiel est de ne pas se contenter d'un statut quo évident, de se douter de la matière et de l'âme, et, de procéder une métamorphose.

«Ne nous jugez pas : vous avez vu Poddema sous un signe, elle

³¹ Jacques Lacan, inspiré par Freud, avertit à ce que l'on inscrive toujours les images dans la mémoire pour qu'ils servent ultérieurement de grille pour la perception de l'individu («identité de perception»). Ainsi une recontextualisation quelconque passe par cette «identité de perception» et n'est que passagère. Cf. J. Lacan (dir.) : *La psychanalyse*, Vol. 1, Paris : Presses universitaires de France, 1953.

³² M. Luneau : 'Gare au Fantôme', in : *Magazine littéraire*, N° 367, «Henri Michaux», Paris : Avril 1998.

a vécu sous d'autres. elle vivra sous d'autres encore. Métamorphose ! Métamorphose qui engloutit et refait des métamorphoses³³.» — telle semble être la condition principale de l'écriture à propos du féminin³⁴.

Qu'en résulte-t-il enfin pour la lecture de Michaux ? Dans un poème, Michaux écrit : «je rame contre» et à la manière barthésienne, l'auteur «rame» en effet contre les stéréotypes : Par «la poétique du féminin» il «rame» contre tout ceux qui veulent étouffer la vie en effaçant la différence des sexes. Par le ludisme de langage, il «rame» contre tous ceux qui veulent noyer le langage dans ses propres contours. Les mots se trouvant à la base de la description du rapport au monde, la libération de leurs contours comporte nécessairement la libération de l'esprit. Ainsi, Michaux rame-t-il contre tous ceux qui veulent faire avorter l'individu en l'empêchant de «franchir le seuil» de ses possibilités c'est-à-dire même contre tous ceux qui voudraient donner une interprétation omnivalente à ses textes, qui voudraient que l'on cesse les «lire» et les «relire».

[...] une fable, une fable de mouvement. Et la lire, c'est la tête allée avec l'infini. Pas de contours. Pas de dehors. Rien qu'un rythme, des rythmes. Une ondée d'espaces³⁵.

³³ PL₂, *Ailleurs*, *op.cit.* : 131.

³⁴ Par cela Michaux s'inscrit dans ce que Jean Michel Maulpoix considère comme la base de la poésie : c'est-à-dire «distinguer en rapprochant, et signifier l'incomparable en faisant comparaître». Cf. J. M. Maulpoix : «L'identité et figuration», in : *Le poète perplexe*, Paris : Éditions José Corti, 2002 : 211–237.

³⁵ B. Noël : *Vers Henri Michaux*, Paris : Unes, 1998 : 53.