



Wacław Rapak
UNIwersytet Jagielloński

HENRI MICHAUX I JEGO POEMATY PROZĄ*

HENRI MICHAUX ET SES POÈMES EN PROSE

HENRI MICHAUX AND HIS PROSE POEMS

(streszczenie)

Ewolucja poezji w XIX wieku, gdzie szczególne znaczenie miała rewolucja, jaką stanowiło pojawienie się poematu prozą, pociągnęła za sobą istotne zmiany. Z jednej strony osłabiły one pozycję liryizmu/liryczności i, co więcej, regularności, z drugiej – pozwoliły na dominację poematu opisowego i poematu narracyjnego. *Un certain Plume* [Niejaki Piórko] Henriego Michaux skłania mnie do postawienia hipotezy, że szczególnie w tej grupie tekstów autorstwa Michaux można dostrzec cechy opowiadania, którego struktura spełnia wymogi funkcji poetyckiej.

SŁOWA KLUCZOWE

Henri Michaux; poezja; poemat prozą; funkcja poetycka

(résumé)

L'évolution de la poésie au XIX^e siècle, marquée par la révolution provoquée par l'apparition du poème en prose, a conduit à des changements qui, d'une part, ont affaibli la

Wacław Rapak – prof. zw. dr hab., Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Instytut Filologii Romańskiej, ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków, <https://orcid.org/0000-0003-1441-8187>, e-mail: wacław.rapak@uj.edu.pl

* Artykuł został przetłumaczony z języka francuskiego na język polski przez jego autora – Wacława Rapaka.

position du lyrisme et de la régularité et, d'autre part, ont permis la domination du poème descriptif et du poème narratif. *Un certain Plume* d'Henri Michaux m'amène à émettre l'hypothèse que, particulièrement dans cet ensemble de textes du poète, il est possible de discerner des caractéristiques du récit, dont la structure répond aux principes de la fonction poétique.

MOTS-CLÉS

Henri Michaux ; poésie ; poème en prose ; fonction poétique

(abstract)

The evolution of poetry in the nineteenth century, where the emergence of the prose poem played a particularly important role, led to significant changes which, on the one hand, weakened the position of lyricism and regularity and, on the other, paved the way for the domination of descriptive and narrative poems. *Un certain Plume* [A Certain Plume] by Henri Michaux indicates that, especially within this group of texts by Michaux, one can discern narrative elements whose structure aligns with the principles of the poetic function.

KEYWORDS

Henri Michaux; poetry; prose poem; poetic function

HENRI MICHAUX I JEGO POEMATY PROZĄ

Ewolucja francuskiej poezji w drugiej połowie XIX wieku pokazuje nam radykalną zmianę, jaką było pojawienie się poematu prozą. Gatunek ten przybrał na sile i znaczeniu oraz przyczynił się do faktu, że poezja przestała utożsamiać się z jednej strony z lirycznością w jej romantycznej wolnej postaci, z drugiej strony z regularnością jako kanonicznym wyznacznikiem. To wówczas, jak wiadomo, w epoce znaczących przemian literackich i artystycznych, poetyckość zmierzała ewolucyjnie głównie w stronę prozy poetyckiej, poematu prozą właśnie, by następnie, już raczej w wieku XX, kierować się w stronę poezji opisowej i poezji narracyjnej, które na długi czas zajęły terytorium mowy związanej w jej nowych i nowoczesnych postaciach. Nie bez znaczenia jest zapewne i to, że szkicowana tutaj ewolucja współistniała z innym równie ważnym zjawiskiem

artystycznym, za jakie uznaje się uwewnętrznienie aktu twórczego. W przyjętych przeze mnie interpretacjach punkt zwrotny tego rewolucyjnego przełomu stanowi pojawienie się i rozwój impresjonizmu¹ oraz jego postimpresjonistyczne kontynuacje, którym kres kładzie kubizm, przełomowa awangarda z początków XX wieku w jej malarskiej i poetyckiej postaci.

Tak rozumiany impresjonizm daje początek serii modernizmów i nowoczesności, które prowadzą ostatecznie do sztuki konceptualnej. Zbieżnością, o której należy w tej wstępnej części wspomnieć, nie bez związku zresztą ze wspomnianym wyżej uwewnętrznieniem aktu twórczego, pozostaje monolog wewnętrzny. Niedoceniony w momencie publikacji *Les lauriers sont coupés* [Wawrzyny już ścięto] (Dujardin 1887), noweli Édouarda Dujardina, później, wraz z *Ulysses* [Ulisses] Jamesa Joyce'a (Joyce 1969) i słynnym esejem Dujardina (Dujardin 1931)², staje się, poczynając od XX wieku, wziętą w literaturze światowej formą podawczą.

Formuję hipotezę, że zbiór krótkich tekstów Henriego Michaux *Un certain Plume* [Niejaki Piórko] (Michaux 1963) daje się zinterpretować jako seria poematów prozą. To ponowna lektura kanonicznego dziś dzieła Suzanne Bernard zatytułowanego *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours* [Poemat prozą – od Baudelaire'a do naszych czasów] (Bernard 1959) i licznych fragmentów, które poświęca ona *Niejakiemu Piórce*, okazała się wielce pomocna w sformułowaniu tej hipotezy. Przykładem niech będzie ten dosyć długi, lecz lapidarny fragment:

Tym samym istnieją takie formy poetyckie, które w inny sposób posługują się potocznym językiem dla przekazania jak najbardziej indywidualnej wizji świata, a ich poetycka siła wynika nie tyle ze słów, lecz ze świata, w który te formy pozwalają nam wnikać³ (Bernard 1959: 708).

Autorka dopowiada:

Przechodzimy więc od poezji anarchizującej poprzez przyjętą *formę*, poprzez rewolucję dokonaną w materii języka, do poezji, która wyrażana w prozie bez ozdobników i bez „terroryzmu” okazuje się anarchistyczna w swojej treści i „bulwersującej” wizji

¹ Impresjonizm w najszerszym znaczeniu, filozoficznym, literackim i artystycznym, odnosi się do kategorii „impresjonistycznej” percepcji, „wrażliwości”, do której odwołuję się w moich studiach nad Michaux (Rapak 2020).

² Ten esej Édouarda Dujardina, opublikowany dopiero w 1931 roku, nosi sugestywny tytuł *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* [Monolog wewnętrzny, jego pojawienie się, pochodzenie i miejsce w twórczości Jamesa Joyce'a i we współczesnej powieści]. Został on opublikowany przez Alberta Messeina i wiele mówi o odkryciu i historii tej nowoczesnej formy literackiej.

³ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z francuskich źródeł zostały dokonane przez autora artykułu.

świata (zdarza się zresztą również, że u tego samego poety, na przykład u Michaux, można dostrzec, iż obie następują po sobie lub nawet łączą obie formy, rewolucjonizują język i przekształcają rzeczywistość) (Bernard 1959: 708).

Co do *Niejakiego Piórki*, owo przekształcanie rzeczywistości zdaje się dominować nad „poezją anarchizującą poprzez przyjętą formę” (Bernard 1959: 708). Nawet jeśli, rzecz znana, u Michaux anarchia „poprzez przyjętą formę” znajduje liczne potwierdzenia, które można wręcz uznać za poetycką dominantę. Zaproponowana przeze mnie hipoteza – *Niejaki Piórko*, seria krótkich poematów prozą – wspiera się na dwu lub trzech argumentach, które winienem od razu sformułować. *Primo*, zaproponowane swego czasu przez Romana Jakobsona (Jakobson 1960) narzędzia do analizy tekstów poetyckich pozwalają stwierdzić, że mikroopowiadania *Niejakiego Piórki* można sprowadzić do poetyckiej struktury, którą tworzą relacje analogii, bowiem zgodnie z teorią Jakobsona, poezja jest przede wszystkim tworem językowym; *secundo* – status podmiotu literackiego, który w analizowanym zbiorze utrzymuje zarówno zewnątrz-, jak i wewnątrztekstowe związki z Henrim Michaux, podmiotem czynności twórczych; zdają się one zatem wystarczająco potwierdzone. Michaux, autor przygód Piórki, tworzący i wykorzystujący swoje własne reguły i chwytów literackie, sytuuje się zarówno względem materii języka, jak też konwencji i tradycji literackich. Suzanne Bernard stwierdza, że:

Tak, jak Lautréamont, w którym podziwia „genialnego kumpla”, Michaux pojmuje poezję nie tylko jako wyzwajające działanie, lecz ponadto jako prawdziwą siłę ofensywną, a jego agresywna wściekłość często przypomina wściekłość Maldorora (Bernard 1959: 721).

Nowoczesna tradycja poematu prozą znajduje tu swoje odbicie.

Ten drugi argument proponowanej przeze mnie hipotezy, który należy bez wątpienia nazwać „auto-bio-graficznym”, posiada mocne potwierdzenie tekstowe. Mówienie o Michaux i przywołanie auto-bio-graficznego wymiaru jego twórczości pozwala podkreślić paradoksalny charakter jego autobiografizmu. Przykład – *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* [Kilka informacji na temat pięćdziesięciu dziewięciu lat istnienia firmy], które nazywam „autobiografią paradoksalną”, pozostaje według mnie emblematyczne dla wszystkich jego tekstów, informacji i czynionych przezeń wyznań (Michaux 1998a: CXXIX–CXXXV). Ów przykład, gdzie autobiograf, w tym przypadku Michaux, ucieka się do użycia trzeciej osoby gramatycznej, każe odwołać się do w pełni intencjonalnej „stylizacji autobiograficznej”. Przywołana „auto-bio-graficzna” hipoteza zawiera w sobie jeszcze jeden niezwykle ważny element. Otóż przyjmuję, iż narrator wszystkich składających się na *Niejakiego Piórkę* opowiadań jest tożsamy

z zewnątrztekstowym autorem tego zbioru, który opowiada tu serię swoich snów i koszmarów. Wiele lat przed rokiem 1969, tj. przed publikacją *Façons d'endormir, façons d'éveiller* [Sposoby bycia śpiącym, sposoby bycia obudzonym] (Michaux 1969), którą uznaje się za sumę onirycznej wiedzy Michaux, już w 1923 roku, w eseju *Les rêves et la jambe* [Marzenia i noga] (Michaux 1923) – określonym w podtytule jako *Essai philosophique et littéraire* [Esej filozoficzny i literacki] – autor proponuje swoją pierwszą definicję snu. Michaux, jeszcze debiutant, pisze:

Sen: uogólniona nieświadomość

Marzenie senne: częściowa, fragmentaryczna i nieciągła świadomość członków ciała, wewnętrznych organów lub skóry.

Sen: Duży kawałek człowieka śpi i mały kawałek który pozostaje obudzony (Michaux 1998a: 19).

Kluczem do tego typu interpretacji *Niejakiego Piórki* zdaje się pierwsze opowiadanie tego zbioru, które pierwotnie nosiło tytuł *La philosophie de Plume* [Filozofia Piórki], a w wersji ostatecznej: *Un homme paisible* [Spokojny człowiek]. Krótka fabuła sprowadza się do serii zaśnięć i przebudzeń nadzwyczaj „spokojnego” Piórki. Mamy do czynienia z marzeniem nocnym lub marzeniem dziennym, jak nazywa je sam Michaux, bardziej niż ze „snem przebudzonym”. Takim, jaki zdarza się śpiącemu tuż przed przebudzeniem lub zaśnięciem, w pół drogi między marzeniem nocnym i marzeniem dziennym, kiedy bezosobowy narrator opowiada, że

Później obudziło go [Piórkę] zimno. Był cały mokry od krwi. Obok niego leżało kilka kawałków jego żony. „Z przelanej krwi – pomyślał – wynika zawsze kupa nieprzyjemności; wolałbym, doprawdy, żeby ten pociąg nie musiał wtedy przejeżdżać. Ale skoro już przejechał...” i zasnął (Michaux 1963: 9).

Szczegółowa analiza, która z pewnością przekroczyłaby ramy tego artykułu, dowiodłaby z pewnością, że od samego początku Piórko, protagonista wszystkich opowiedzianych przygód, pozostaje „człowiekiem śpiącym”, którego tak naprawdę tylko „jeden mały kawałek” pozostaje rozbudzony i co jakiś czas, na krótką chwilę, wykazuje się czujnością. Należy dodać, że zdarza mu się to zwykle po fackie. Mamy tu do czynienia z fenomenem, który Michaux nazwał w *Sposobach bycia śpiącym, sposobach bycia przebudzonym?* „czujnymi snami”. Są one według niego „konstruktami wyobraźni, można o nich mówić źle, powiedzieć, że zawsze im będzie brakować to tego, to tamtego, że są lub wydają się bardziej przynależne do człowieka, do istoty ludzkiej”. Jednakże Michaux dodaje od razu, że te „wytwory nie ograniczają się do tego, mógłbym nawet powiedzieć, że są czymś więcej niż się wydaje, czymś ważniejszym, bardziej pociągającym niż, powiedzmy, teatr uczuć czy stanów ducha” (Michaux 2004: 536). W tekście *Du côté des rêves*

de jour, Michaux et les rêves vigiles [Jeśli chodzi o sny na jawie, Michaux i sny czuwające] Nathalie Barberger mówi o tym w następujący sposób:

Po stronie snów dziennych opowiedziałby się Michaux, który w 1969 roku w *Façons d'endormi, façons d'éveillé* wypowiedział się przeciwko snom nocnym, przeciwko marzycielowi – temu „nocnemu biedakowi”, „temu przeciętniakowi”, temu „gawędziarzowi”, który powraca do „starych rzeczy, które niepokoiły go dawno temu”, temu „nierozgarniętemu” – a za snami na jawie, snami czujnymi, „snami-marzeniami sennymi” (Barberger 2020 [2011]: 87).

Sugestia, którą można wyprowadzić z powyższego, istotna dla dalszych przygód Piórki, to stwierdzenie, iż można go uznać za porte-parole śniącego na jawie autora i równocześnie za jego wcielenie. Innymi słowy, stwierdzić można, że *agens* i *autor* pozostają w istotnych i esencjalistycznych relacjach. Pojawiają się od razu inne argumenty na poparcie tej hipotezy. Pierwszy, czysto formalny, znajduję w książce Suzanne Bernard, która, pisząc o poemacie prozą, stwierdza, że „w przypadku opowiadania w trzeciej osobie gramatycznej, łatwiej jest stworzyć dystans między śniącym na jawie a narratorem [...]” (Bernard 1959: 729).

Tym samym, trzecia osoba gramatyczna wzmacnia zasadę oniryzmu i, w konsekwencji, sprzyja interpretacji *Niejakiego Piórki* jako swoistej „onirycznej autobiografii”. Narrator każdego z opowiadań i Piórko jako ich protagonista ujawniają wspólny wymiar metaforyczny, jaki nadaje im w pierwszym rzędzie akt twórczy Henriego Michaux, któremu poetyka oniryzmu stwarza szczególną czasoprzestrzeń. Nakłada się na to fragmentaryczność narracji, cecha strukturalna *Niejakiego Piórki* – ujętego tu jako zbiór mikroopowiadań – i na wyższym poziomie: fragmentaryczność struktury całości. Warto dodać, a ma to kapitalne znaczenie dla moich rozważań, iż taka struktura powtarza się w każdym z mikroopowiadań na zasadzie znanej figury zwanej „mise en abyme”. Istnieje tym samym swoista symetria lub, inaczej to ujmując, dyskretna odpowiedniość między obiema strukturami: strukturą całości i strukturą wszystkich mikroopowiadań. Tego typu sekwencyjność, częściowa i całościowa, służy niewątpliwie wzmocnieniu wrażenia obcowania z podwójnie zorganizowaną całością o cechach poetyckich, gdzie każde mikroopowiadanie odtwarza strukturę całości i pozwala się zinterpretować jako realizacja tej samej zasady poetyckiej. Opiera się ona na powtórzeniu, które zresztą nie sprowadza się tu wyłącznie do sekwencyjności. Wymiar metaforyczny wzbogacają także inne elementy pojawiające się w tych mikrofabułach. Myślę o powtarzalności działań Piórki, który w pierwszym rzędzie nie przestaje podróżować, przemieszczać się. Nawet jeśli za każdym razem znajduje się w czasoprzestrzeniach o zmiennych wyznacznikach, pozostaje wciąż w ramach narracyjnych o takiej samej strukturze. *Nota bene*, ta przestrzeń

pozostaje dlań niezmiennie „nieprzejednanym wrogiem”, podobnie jak postaci drugiego planu, które w metajęzyku Algirdasa Juliena Greimasa pełnią tę samą funkcję, funkcję „oponenta” (Greimas 1966). Wychodząc od takiego schematu narracyjnego, można stwierdzić, że – mimo iż wyznaczniki przestrzenne się zmieniają – życiowa sytuacja pozbawionego jakiegokolwiek wsparcia Piórki pozostaje w istocie taka sama. Należy odnotować, że w takim układzie – a stoi za nim analogia – realizuje się naturalnie logika snu. Piórko jest więc w pełni „aktorem podświadomości” (Michaux 1998b: 45). Krytyka w tym onirycznym kontekście niezmiennie przywołuje *Notre frère Charlot* [Nasz Brat Charlie] (Michaux 1998b: 43–47), esej Michaux z jego „okresu zielonego”, gdzie to „nasz brat Charlie” uznany zostaje przez niego za „aktora podświadomości”. Podróż, na którą składa się trzynaście krótkich podróży *Niejakiego Piórki* staje się z jednej strony alegorią ludzkiego losu, z drugiej natomiast – alegorycznym obrazem aktu pisania. Tak uogólniona „podróż” wpisuje się w wielką przygodę modernistycznej i nowoczesnej literatury w zgodzie ze starą formułą Jeana Ricardou, który twierdził, iż „opowiadanie nie jest już opowiadaniem przygód, lecz przygodą opowiadania” (Ricardou 1971).

To w przywołanym właśnie esej Michaux mówi, że „Charlie to reakcja przeciw romantyzmowi”, iż Charlie „to my”, że „Charlie wciąż idzie”. Swoje rozważania zamyka stwierdzeniem, że „*Charlie* [jest] *niewrażliwy*, to zapewne klucz do Charliego”. Potwierdza to w ostatnim zdaniu, gdzie zwraca się bezpośrednio do niego, by powiedzieć: „Mój biedny Charlie, na zawsze zostaniesz kawalerem i włóczęgą” (Michaux 1998b: 44–47). Charliego, „kawalera i włóczęgę”, można z pewnością uznać za artystyczną zapowiedź Piórki-podróżnika. Warto zaznaczyć, iż status Piórki, protagonisty wszystkich opowiadanych w *Niejakim Piórcie* przygód, które składają się na jego wielką podróż, i on sam jako *Doppelgänger*, *alter ego* czy też *ego alter* autora, mają charakter wysoce metaforyczny. Wypada powtórzyć, że na ogólny poziom narracji całości *Niejakiego Piórki* składają się wchodzące w te ramy narracje poszczególnych mikroopowiadań i wpisują się one w ogólny schemat narracji, którą rządzi zasada analogii. Na obu poziomach służą autorskiej intencji Henriego Michaux, który sięga do różnych wariantów opowiadania, żeby jak najlepiej oddać istotę tej egzystencjalnej przygody – a więc poszczególne metaforyczne podróże, które marzenie sennie pozwala odbyć. Nawet jeśli ta przygoda, którą zwę „egzystencjalną”, przyjmuje różne postaci, to komplikacja życia i twórczości artystyczno-literackiej pozostaje u Michaux rzeczywiste głęboka.

Pozostaje to szczególnie istotne dla tego etapu jego twórczości, który następuje po „okresie zielonym”, latach jego debiutu, po wielkiej podróży do Ekwadoru i licznych doświadczeniach życiowych tamtego czasu. Dziennik podróży *Ecuador*

[Ekwador] (Michaux 1929) jest tego znakomitym świadectwem⁴. Po powrocie z tego kraju Michaux rusza w kolejną podróż, która okazuje się niezwykle istotna dla powstania omawianego tu zbioru onirycznych opowiadań. To podróż do Turcji. Mówię o niej nie bez przyczyny. Tak o tej podróży pisze Michaux w *Kilku informacjach na temat pięćdziesięciu dziewięciu lat istnienia firmy*, swojej „paradoksalnej autobiografii”:

Śmierć ojca. Dziesięć dni później umiera matka.

Podróż do Turcji, Włoch, Afryki Północnej...

Podróżuje *przeciw*.

Aby wyrzucić z siebie ojczyznę, wszelkiego rodzaju więzi i to, co się w nim i wbrew niemu osadziło z kultury greckiej lub rzymskiej, lub germańskiej, lub też z belgijskich zwyczajów. Podróż ekspatriacji (Michaux 2014: 20).

Nawiązuje do tego od razu, by dodać, że: „Odmowa zaczyna jednak ustępować nieco pragnieniu przystosowania się. / Będzie musiał wie-/le się nauczyć, nauczyć się otwierać. To będzie długie” (Michaux 2014: 20).

To tym dwu ostatnim wersom nadaję w moim rozumowaniu szczególne znaczenie. Według mnie, to właśnie one znaczą owo strategiczne egzystencjalne przejście, jakiego dokonuje Henri Michaux, Michaux „autobiograf”, od pragnienia ekspatriacji, któremu krytyka tradycyjnie nadaje wielkie znaczenie, do „potrzeby przystosowania się”, woli „otwarcia się”. Paradoks wydaje się tutaj pozorny. Pobyt w Turcji to moment psychologicznego otwarcia się autora *Niejakiego Piórki* – tak zewnątrz-, jak i wewnątrztekstowego – i jego swoistej metamorfozy.

Posłużenie się rzeczownikami „metamorfoza” pozwala mi zwrócić uwagę na potrójny wymiar przemiany, o jaką chodzi. Zaznaczę od razu, iż mowa tutaj o tożsamości, jedności oraz indywidualności osobowości autora i w konsekwencji postaci Piórki. Raymond Bellour zwraca uwagę, że istnieje zaskakująca zbieżność między śmiercią ojca i matki Michaux a „powrotem” do „prawdziwego imienia” [Henri] (zamiast zangielszczonego „Henry”, jakiego używał do tamtego czasu)” (Bellour 2011: 234), a to wszystko przed wyjazdem do Turcji. W tym kontekście nie sposób nie zacytować uczynionych przez samego Michaux wyznań, które krytyka często i wiernie przytacza. I mnie nie wypada uczynić inaczej. Zacznę od długiego fragmentu wyznania poety, któremu przydam strategiczne dla moich wywodów znaczenie. To część znanego dobrze wywiadu, jakiego Michaux udzielił Robertowi Bréchonowi w 1959 roku:

Wraz z Piórką zaczynam pisać inaczej niż do tej pory, przestaję opisywać moje niepokoje. Pojawia się postać. Bawię się moim nieszczęściem na nim. Bez wątpienia nigdy

⁴ Szczegółową analizę tego dziennika można znaleźć w: Rapak 2020.

nie byłem tak blisko bycia pisarzem. Nie trwało to jednak długo. Umarł po moim powrocie z Turcji, od razu w Paryżu. W Paryżu stać się znowu sobą i znowu zaczynam traktować pisanie z wielką podejrzliwością (Michaux 2004: 1461).

Po raz drugi zmuszony jestem uciec się do przytoczenia cytatu, który wydaje mi się niezbędny. Chodzi o wyznanie uczynione przez Michaux tym razem Cecilowi Arthurowi Hackettowi: „[t]ak, w tamtym okresie mojego życia Piórko, cały Piórko, to byłem ja, Henri Michaux” (Hackett 1963: 47).

Nie bez związku z przytoczonymi wyznaniem pozostaje coś na kształt definicji „wyobrażonych krajów”, jaką znajduję w jego *Passages* [Pasażach]:

Moje wyobrażone krainy: dla mnie to rodzaj Państw
buforowych, tylko po to, aby nie cierpieć z powodu rzeczywistości.

W podróży, kiedy wszystko mnie drażni, to one
przyjmują na siebie uderzenia i właśnie wtedy udaje mi się dostrzec
ich śmieszną stronę i bawić się nimi.

Moi „Wymaglownicy”, „Magowie”, „Kiwibzikowie”⁵ stali się
wszyscy wywołanymi podczas podróży postaciami buforowymi
(Piórko zniknął dokładnie w dniu mojego powrotu z Turcji,
gdzie się urodził) (Michaux 2001b: 350).

Na podstawie przytoczonych wyznań Michaux krytyka przydaje znaczenie zbieżności tych dwu przenośni, metafory „postaci buforowych” i metafory „buforowych krain”. Stąd istotny dla mnie wniosek o „buforowym” statusie Piórki. Przypadek podróży, którą nazywam „egzystencjalną”, przyjmuje różne formy, jednak tym, co bez wątplenia zyskuje zasadnicze znaczenie, jest owa ko-implikacja życia i twórczości, o której była mowa wcześniej, a którą uznaję za ważną i głęboką.

Zamiast konkluzji pragnę zaproponować początek opublikowanej w 1935 roku w zbiorze *La Nuit remue* [Noc porusza] prozy poetyckiej *Vers la sérénité* [W stronę spokoju], gdzie Michaux zauważa, iż „[t]en, kto nie akceptuje tego świata, nie buduje w nim domu” (Bernard 1959: 455). Opowiadania o podróżach Piórki zataczają koło i w ten właśnie sposób ten zbiór mikroopowiadań i makroopowiadanie, na które się składają, stają się metaforą – jako miniatura i seria miniatur – ludzkiej egzystencji. Piórko protagonista, *ego alter* i *alter ego* autora z trudem znosi tę „nieznośną lekkość bytu”. Nie mogąc zapuścić korzeni, nie mając gdzie „zbudować domu”, Piórko podróżuje, „podróżuje, podróżuje bez końca” (Michaux 1963: 18).

⁵ Według wersji Marii i Władysława Leśniewskich, por. ich tłumaczenie *Gdzie indziej* (Michaux 1985).

HENRI MICHAUX ET SES POÈMES EN PROSE

L'évolution de la poésie française dans la deuxième moitié du XIX^e siècle se caractérise par le changement radical que représente l'apparition du poème en prose. Son avènement en grand nombre et en force a contribué à ce que la poésie – comprise et prise pour l'essence du poétique ou de la poéticité – quitte le terrain du lyrisme et, qui plus est, de la régularité. C'est à cette époque-là, décisive du point de vue littéraire et artistique, que cette évolution se dirige principalement vers la prose poétique, le poème en prose et, à partir de là, vers le poème descriptif et le poème narratif. Il n'est certes pas ici sans importance que cette évolution du poétique coïncide avec cet autre phénomène artistique de premier ordre qu'est l'intériorisation de l'acte créateur et, par conséquent, de l'expression artistique – expression artistique qui, selon mes interprétations, est inaugurée par l'impressionnisme¹, puis par le postimpressionnisme, auquel le cubisme, tant pictural que poétique, semble mettre fin.

Par là, dans ses sens les plus larges, l'impressionnisme inaugure une série de nouvelles modernités qui mènent en définitive aux nombreux mouvements de l'art conceptuel. Une autre coïncidence à mettre en évidence dans cette partie introductive, non sans relation avec l'intériorisation de l'acte créateur, est celle de l'apparition du monologue intérieur, qui connut une réception plutôt modeste au moment de la publication de la nouvelle *Les Lauriers sont coupés* (Dujardin 1887), pour, plus tard, à partir d'*Ulysse* de James Joyce (Joyce 1929) et le célèbre essai d'Édouard Dujardin, se destiner à une carrière mondiale, et ce non seulement au XX^e siècle².

Un certain Plume d'Henri Michaux (Michaux 1998a) me conduit à proposer une hypothèse, celle de voir en ce groupe de textes michaudiens les traits du récit poétique, voire du poème en prose (Michaux 1998a). C'est la relecture du *Poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours* de Suzanne Bernard (Bernard 1959) et les nombreux passages qu'elle consacre à *Un certain Plume* qui m'ont été d'une grande utilité dans la formulation d'une telle hypothèse. Comme ce passage qui, tout en étant assez long, reste lapidaire :

Or, il existe des formes de poésie *en prose* qui, à l'inverse, se servent du langage le plus courant pour traduire une vision du monde résolument individuelle, et qui tirent leur

¹ L'impressionnisme au sens large, philosophique, littéraire et artistique, renvoie à la catégorie de la perception « impressionniste », celle de « *wrażliwość* », à laquelle je me réfère dans mes études sur Michaux (Rapak 2020).

² Cet essai d'Édouard Dujardin, publié seulement en 1931, porte un titre évocateur : *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Albert Messein, éditeur. Il en dit long sur la découverte et l'histoire de cette forme littéraire moderne.

force poétique non plus des mots, mais de l'univers même où elles nous introduisent³ (Bernard 1959 : 708).

Elle ajoute :

Nous passons donc d'une poésie anarchiste par la *forme* adoptée, par le bouleversement des mots et du langage, à une poésie qui, écrite dans une prose sans effets et sans « terrorisme », se révèle anarchiste par son *fond* et par une vision « bouleversante » de la réalité (il arrive du reste aussi que l'on voie chez un même poète, par exemple, chez Michaux, se succéder ou même s'associer les deux formes, bouleversement du langage et transformation de la réalité) (Bernard 1959 : 708).

Pour *Un certain Plume*, c'est cette transformation de la réalité qui prévaut sur la « poésie anarchiste par la forme » (Bernard 1959 : 708). Même si, chose connue, chez Michaux, l'anarchie « par la forme adoptée » trouve de nombreuses manifestations que l'on peut même prendre pour une dominante poétique. L'hypothèse que je viens de proposer – *Un certain Plume*, une suite de brefs poèmes en prose – repose sur deux ou trois arguments qu'il convient de formuler dès à présent. *Primo*, les outils élaborés par Roman Jakobson pour l'étude de la poésie permettent de dire que la pluralité des récits michaudiens peut être résumée en une structure poétique que forment les relations d'analogie – « la poésie est bien, avant tout, œuvre de langage », dit Jakobson (Jakobson 1963) –, et, *secundo*, le statut du sujet littéraire qui, dans le recueil analysé, entretient des relations extratextuelles et textuelles avec Henri Michaux, sujet d'activités créatrices, semble suffisamment confirmé. Michaux, auteur des aventures de Plume, qui dispose et utilise ses propres règles littéraires, se situe par rapport à la langue, aux conventions et aux traditions littéraires, notamment par rapport à Lautréamont et au surréalisme, que l'on connaît plus que bien. Suzanne Bernard note à ce propos que :

Comme Lautréamont, en qui il admire « un copain de génie », Michaux conçoit la poésie non seulement comme une action libératrice, mais encore comme une véritable force offensive, et sa violence agressive rappelle bien souvent celle de Maldoror (Bernard 1959 : 721).

Cette citation fait référence à la tradition moderne du poème en prose.

Ce second argument de mon hypothèse qu'il faut sans doute dire « auto-bio-graphique », comme y invite Henri Michaux lui-même, trouve des preuves textuelles solides. Celui qui parle de Michaux et évoque l'aspect auto-bio-gra-

³ Sauf mention contraire, toutes les traductions des sources françaises sont faites par l'auteur de l'article.

pique de sa création paraît autorisé à insister sur le caractère paradoxal de l'autobiographisme michaudien. L'exemple de *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, que j'appelle ailleurs « autobiographie paradoxale », reste selon moi emblématique pour tout texte, tout aveu, tout renseignement qui nous vient de Michaux (Michaux 1998a : CXXIX–CXXXV). Cet exemple où l'autobiographe, tel Henri Michaux, recourt à la troisième personne, fait penser à une certaine « stylisation autobiographique » intentionnelle. Cette hypothèse « auto-bio-graphique » cache encore un autre élément d'importance capitale qui revient à constater que le narrateur des récits d'*Un certain Plume* n'est autre que l'auteur du recueil, qui fait le récit de ses rêves et de ses cauchemars. Bien avant 1969, date de publication de *Façons d'endormi, façons d'éveillé* (Michaux 1969), cette somme michaudienne du savoir onirique, tel que l'indique Michaux, en 1923 déjà, dans *Les rêves et la jambe* (Michaux 1923) – qu'il sous-titre « Essai philosophique et littéraire » – l'auteur propose ses définitions du sommeil et du rêve. Un Michaux encore débutant écrit :

Sommeil : inconscience générale. Rêve : conscience partielle fragmentaire, et intermittente des membres, d'organes internes ou de la peau.

Rêve : Un grand morceau d'homme qui dort et un petit morceau qui est éveillé (Michaux 1998a : 19).

La clef d'une telle interprétation d'*Un certain Plume* est à trouver dans le premier récit, originellement intitulé « La philosophie de Plume », puis « Un homme paisible » dans la seconde version, où la courte trame événementielle se résume en une série d'endormissements et de réveils du Plume « paisible ». Il s'agit d'un rêve nocturne ou d'un rêve diurne, comme les nomme Michaux lui-même, plutôt que d'un « rêve éveillé ». C'est juste avant le réveil ou l'endormissement, à mi-chemin entre le rêve nocturne et le rêve diurne, que le narrateur – impersonnel – dit :

Ensuite, le froid le réveilla [Plume]. Il était tout trempé de sang. Quelques morceaux de sa femme gisaient près de lui. – Avec le sang, pensa-t-il, surgissent toujours quantité de désagréments ; si ce train pouvait n'être pas passé, j'en serais fort heureux. Mais puisqu'il est déjà passé... – et il se rendormit » (Michaux, 1998 : 622–623).

Une analyse détaillée, qui dépasserait le cadre de cet article, devrait prouver que Plume, protagoniste de toutes ses aventures / mésaventures, semble dès le début du récit « un homme qui dort » dont seulement « un petit morceau » reste éveillé et, momentanément, pour de très brefs instants, reste vigilant. Il est à noter qu'il le reste « après coup ». Il s'agit là du phénomène que Michaux, dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, essai déjà évoqué, appelle « les rêves vigiles »,

lesquels sont ses « constructions en imagination, on peut en dire du mal, dire qu'elles manqueront toujours de ceci ou de cela, qui sont davantage ou semblent appartenir davantage à l'homme, à l'humain ». Pourtant, Michaux ajoute tout de suite que ses « fabrications ce n'est pas tout, quoiqu'['il] puisse dire que c'est plus qu'il ne paraît, que c'est plus décisif, plus entraînant que, disons, le théâtre des sentiments, des états d'âme » (Michaux 2004 : 536). Nathalie Barberger, dans son texte *Du côté des rêves de jour, Michaux et les rêves vigiles*, en parle en ces termes : « Le côté des rêves de jour, ce serait le côté Michaux qui, en 1969, dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, choisit, contre les rêves de nuit, contre le rêveur – cet « indigent de nuit », « ce terre à terre », ce « radoteur » qui ramène à « des vieilleries qui furent préoccupantes il y a longtemps », ce « demeuré » –, les rêves éveillés, les rêves vigiles, les rêves-rêveries » (Barberger 2020 [2011] : 87).

Ces considérations nous amènent à suggérer, pour la suite des aventures de Plume, que l'on peut considérer celui-ci comme le porte-parole de l'auteur rêveur et, simultanément, comme l'avatar du protagoniste. En d'autres termes, on pourrait dire que les *agens* et *autor* entretiennent des relations essentielles et essentialistes. D'autres arguments à l'appui de cette hypothèse viennent tout de suite à l'esprit. Le tout premier, d'ordre formel, est celui de Suzanne Bernard qui, au sujet du poème en prose, constate que « quand le récit est fait à la troisième personne, il est plus facile encore de mettre une distance entre le rêveur et le narrateur [...] » (Bernard 1959 : 729).

C'est ainsi que la troisième personne solidifie le principe onirique et, par conséquent, œuvre à l'interprétation d'*Un certain Plume* comme une « autobiographie onirique ». Le narrateur de tous les récits – que l'on pourrait qualifier de « plumescues »⁴ – et Plume en tant que protagoniste manifestent donc cette dimension métaphorique que leur impose d'abord le geste créateur de Michaux, à qui l'onirisme fournit un espace-temps particulier. À ceci s'ajoute la narration fragmentaire, le propre des récits d'*Un certain Plume* – pris pour un ensemble de micro-récits – et, par conséquent, de sa structure d'ensemble. Qui plus est, et c'est là un élément capital pour mes propos, cette structure, mise en abyme à chaque fois, se reproduit dans tous les récits. Il y a donc une symétrie ou, pour mieux dire, une correspondance discrète entre ces deux structures, entre celle que l'on peut nommer micro et l'autre, macro. Une telle séquentialité, tant globale que partielle, renforce sans doute l'impression d'un tout poétique doublement surorganisé dont tout élément qui reproduit la structuration d'ensemble se laisse interpréter comme la réalisation du même principe poétique. Celui-ci est fondé sur la répétition qui, d'ailleurs, ne se résume pas ici seulement dans la séquentialité.

⁴ « Plumescue » propose, évidemment, une allusion à Plume comme « nom de plume » de Henri Michaux, et non aux oiseaux.

La dimension métaphorique s'enrichit d'autres éléments présents dans ces brèves fictions. J'entends par là la répétitivité des actions de Plume qui, tout d'abord, n'arrête pas de voyager, de se déplacer. Même s'il se trouve à chaque fois dans des espaces-temps aux indications spatiales changeantes, il reste en fin de compte toujours dans le cadre narratif à la même structure générale. *Nota bene*, celui-ci est manifestement un ennemi pour lui. Comme les personnages secondaires qui, pour adapter le langage de la sémiotique greimassienne (Greimas 1966), ont la même fonction, celle d'« opposant ». Ce qui revient à dire que du point de vue du schéma narratif, bien que les espaces-temps diffèrent, la situation de Plume, privé de tout adjuvant, reste essentiellement et existentiellement la même. Il est à noter qu'un tel cas de figure – de par la force de l'analogie qui le fonde – se réalise en accord avec la logique du rêve. Plume est donc un « acteur du subconscient » (Michaux 1998b : 45). Dans ce contexte onirique, la critique, à raison, évoque constamment *Notre frère Charlot* (Michaux 1998b : 43–47), du titre de l'un des articles de Michaux de sa « période verte ». Le voyage composé des treize voyages d'*Un certain Plume* ouvre sur une allégorie du destin humain d'un côté, et sur l'aventure de l'écriture, de l'autre. Une telle « aventure », généralisée, s'inscrit dans la grande aventure de la littérature moderne et moderniste où, comme le formule Jean Ricardou, « le récit n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture » (Ricardou 1971).

C'est là, dans son essai *Notre frère Charlie*, que l'on lit que « *Charlie, réaction contre le romantisme* », « c'est nous », que « Charlie marche, marche ». Michaux conclut ses considérations en affirmant que « *Charlie* [est] *insensible*, c'est peut-être la clef de Charlie », ce que vient confirmer la dernière phrase de cet essai où le narrateur qui, par ailleurs, tutoie son protagoniste, dit : « Pauvre Charlie, tu ne seras jamais que célibataire et vagabond » (Michaux 1998b : 44–47). Sans doute, le Charlie « célibataire et vagabond » est une préfiguration du Plume voyageur. Il est à souligner que le statut du protagoniste de toutes les aventures de Plume, aventures qui forment la trame événementielle générale des récits d'« Un certain Plume », et lui, le *Doppelgänger*, le double de l'auteur, ont un caractère hautement métaphorique. Quant à la trame, il convient de répéter que la trame générale est formée par l'ensemble des trames secondaires des micro-récits, et que toutes celles-ci s'inscrivent dans un schéma narratif fondé sur l'analogie. Leur objectif réalise l'intention auctoriale de Michaux, qui était de s'essayer à plusieurs types de récits pour traduire cette aventure existentielle que sont, dans *Un certain Plume*, les divers voyages métaphoriques que le rêve permet de réaliser. Même si cette aventure que je dis « existentielle » prend différentes formes, la co-implication de l'existence et de la création artistico-littéraire est vraiment forte chez Michaux.

Et c'est particulièrement vrai à cette étape de sa création ; après la « période verte » (c'est-à-dire la période de ses débuts), après le grand voyage en Équateur, réalisé entre 1927 et 1929, et après nombre d'expériences existentielles de ce temps-là. Le journal de voyage *Ecuador* (Michaux 1929) en rend bien compte⁵. Après son retour d'Équateur, Michaux entreprend un autre voyage dont les effets aussi bien existentiels que littéraires ont également leur poids pour l'origine du recueil en question. Cette fois-ci, Michaux part pour la Turquie. Je mentionne ce détail pour une raison précise. Dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, son « autobiographie paradoxale », Henri Michaux évoque ce voyage en ces termes :

Mort de son père. Dix jours plus tard, mort
de sa mère.
Voyages en Turquie, Italie, Afrique du
Nord.
Il voyage *contre*.
Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de
toutes sortes
et ce qui s'est en lui et malgré
lui attaché de culture grecque ou romaine ou
germanique ou d'habitudes belges.
Voyages d'expatriation (Michaux 1998a : CXXXIII).

Il ajoute alors immédiatement : « Le refus pourtant commence à céder un peu au désir d'assimilation. / Il aura beaucoup à apprendre, à apprendre à s'ouvrir. Ce sera long » (Michaux 1998a : CXXXIII). C'est à ces deux derniers vers que j'accorde beaucoup d'importance dans mon raisonnement. Selon l'interprétation que je propose, ces deux derniers vers marquent un passage existentiel stratégique qui, chez Henri Michaux, sans doute chez le Michaux « autobiographe », va de cette volonté d'expatriation, à laquelle la critique donne habituellement tant de signification, « au désir d'assimilation », à une volonté d'« apprendre à s'ouvrir ». Le paradoxe n'est ici qu'apparent. Le séjour en Turquie semble d'abord le moment d'une ouverture psychologique de la personne de l'auteur – extralittéraire et intratextuel en même temps – et d'une métamorphose de l'auteur d'*Un certain Plume*.

Recourir là au substantif « métamorphose » me permet d'insister sur la triple dimension du changement que je vise. Je signale au préalable qu'il s'agit de l'identité, de l'unité et de l'individualité de la personne de l'auteur et, par conséquent, du personnage littéraire qu'est Plume. Raymond Bellour fait remarquer qu'il existe une conjonction frappante entre la mort du père du poète et de sa mère et, comme il le formule, « la reprise du “prénom véritable” [Henri] (au lieu

⁵ Voir l'analyse détaillée d'*Ecuador* (Rapak 2020).

du “Henry” anglicisé, jusque-là utilisé par Michaux) » (Bellour 2011 : 234), et ceci juste avant son départ pour la Turquie. Dans ce contexte, il m’est impossible de ne pas citer ce que la critique reproduit toujours mot à mot des aveux faits par Michaux lui-même. Je ne peux moi non plus en faire autrement. Je cite donc, en premier lieu, le long fragment d’une confidence, stratégique pour mes développements, faite par Michaux à Robert Bréchon pendant un entretien que le poète lui accorde en 1959 :

Avec *Plume*, je commence à écrire en faisant autre chose que de décrire mon malaise. Un personnage me vient. Je m’amuse de mon mal sur lui. Je n’ai sans doute jamais été aussi près d’être un écrivain. Mais ça n’a pas duré. Il est mort à mon retour de Turquie, aussitôt à Paris. À Paris, je redeviens moi-même et prends à nouveau l’écriture en suspicion (Michaux 2004 : 1461).

De nouveau, je me dois de citer ce qui me paraît incontournable. Il s’agit d’une autre confidence, celle que Michaux a faite à Cecil Arthur Hackett, à qui il avoue que « [o]ui, à cette époque de ma vie, Plume, tout Plume était moi-même, Henri Michaux » (Hackett 1963 : 47).

Non sans relation avec les confidences qui précèdent, Michaux propose une sorte de définition de ses « pays imaginaires » dans *Passages* :

Mes pays imaginaires : pour moi des sortes d’États-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité.

En voyage, où presque tout me heurte, ce sont eux qui prennent les heurts, dont j’arrive alors, moi, à voir le comique, à m’amuser.

Mes « Émanglons », « Mages », « Hivinizikis » furent tous des personnages-tampons suscités par le voyage (Plume disparut le jour même de mon retour de Turquie où il était né) (Michaux 2001b : 350).

La critique retient de ces confessions de Michaux la convergence des deux métaphores, celle des « personnages-tampons » et celle des « états-tampons ». C’est pourquoi la conclusion concernant le statut de « tampon » de Plume est essentielle à mes yeux. L’aventure du voyage, que j’appelle « existentielle », prend différentes formes, mais ce qui reste sans doute de première importance, c’est la co-implication de l’existence et de la création artistico-littéraire, qui est chez Henri Michaux vraiment forte.

En guise de conclusion, je proposerai d’abord une citation du poème *Vers la sérénité*, de 1935, où Henri Michaux observe que « [c]elui qui n’accepte pas ce monde n’y bâtit pas de maison » (Bernard 1959 : 455). Les récits des voyages de Plume forment une boucle, et c’est ainsi que cette suite de micro-récits et le

macro-récit qu'ils composent deviennent une métaphore – en tant que miniature ou série de miniatures – de l'existence humaine. Plume protagoniste, avatar et porte-parole de l'auteur, souffre de « cette insoutenable légèreté de l'être ». Sans pouvoir s'enraciner, sans (s)avoir où « bâtir une maison », Plume, « voyage, il voyage continuellement » (Michaux 1998a : 626).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

Barberger Nathalie. 2020 [2011]. *Du côté des rêves de jour, Michaux et les rêves vigiles*. [In:] Nathalie Barberger. *Pensées de passage*. Lille : Presses universitaires du Septentrion. P. 87–95 [en ligne]. Protocole d'accès : <https://books.openedition.org/septentrion/80671> [11.11.2020].

Baronian Jean-Baptiste. 1985. « *La période verte* ». « Le Magazine Littéraire », n° 220.

Bellour Raymond. 2011. *Lire Michaux*. Coll. Tel. Paris : Gallimard.

Bernard Suzanne. 1959. *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Nizet.

Dujardin Édouard. 1887. *Les lauriers sont coupés*. « La revue Indépendante », n° 6 (1–5), n° 11 (6–7).

Dujardin Édouard. 1931. *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris : Albert Messein.

Greimas Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale*. Paris : Larousse.

Hackett Cecil Arthur. 1963. « *Michaux and Plume* ». « The French Review », vol. XVII.

Jakobson Roman. 1960. *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przel. Krystyna Pomorska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Jakobson Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Édition de Minuit.

Joyce James. 1929. *Ulysse*. Trad. Auguste Morel. Paris : La Maison des amis des livres.

Joyce James. 1969. *Ulysses*. Przel. Maciej Słomczyński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Michaux Henri. 1923. *Les Rêves et la jambe : essai philosophique et littéraire*. Anvers : Ça ira.

Michaux Henri. 1929. *Ecuador*. Paris : Gallimard.

Michaux Henri. 1963. *Niejaki Piórko*. Przel. Jerzy Lisowski. Biblioteka Jednorożka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Michaux Henri. 1969. *Façons d'endormir, façons d'éveiller*. Paris : Gallimard.

Michaux Henri. 1985. *Gdzie indziej*. Przel. Maria Leśniewska, Władysław Leśniewski. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Michaux Henri. 1998a. *Œuvres complètes*. Éd. Raymond Bellour, Ysé Tran. T. 1. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. NRF. Paris : Gallimard.

Michaux Henri. 1998b. *Notre frère Charlot*. [In:] *Œuvres complètes*. Éd. Raymond Bellour, Ysé Tran. T. 1. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. NRF. Paris : Gallimard.

Michaux Henri. 2001a. *Œuvres complètes*. Éd. Raymond Bellour, Ysé Tran. T. 2. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

Michaux Henri. 2001b. *Passages*. [In:] *Œuvres complètes*. Éd. Raymond Bellour, Ysé Tran. T. 2. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

Michaux Henri. 2004. *Œuvres complètes*. Éd. Raymond Bellour, Ysé Tran. T. 3. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

Michaux Henri. 2020. *Kilka informacji na temat pięćdziesięciu dziewięciu lat egzystencji*. [In:] Wacław Rapak. *Henri Michaux – dzieło wyobraźni. „Okres zielony”: 1922–1927*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Rapak Wacław. 2020. *Henri Michaux – dzieło wyobraźni. Czas wielkich podróży: 1927–1929*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Ricardou Jean. 1971. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Éditions du Seuil.