
A.-È. Halpern, *Michaux et le cinéma*

Mireille Brangé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/10055>

DOI : 10.4000/studifrancesi.10055

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 août 2017

Pagination : 397-398

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Mireille Brangé, « A.-È. Halpern, *Michaux et le cinéma* », *Studi Francesi* [En ligne], 182 (LXI | II) | 2017, mis en ligne le 01 août 2017, consulté le 12 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/10055> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.10055>

Ce document a été généré automatiquement le 12 janvier 2021.



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

A.-È. Halpern, *Michaux et le cinéma*

Mireille Brangé

RÉFÉRENCE

ANNE-ÉLISABETH HALPERN, *Michaux et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Jean-Michel Place, 2016, «Le cinéma des poètes», 128 pp.

- 1 Le nom d'Henri Michaux n'est pas celui, parmi les poètes du XX^e siècle, qu'on associe le plus spontanément au cinéma, mais l'A. rappelle ici combien, pour lui, né en 1900, l'art des images fut important. Il lui a consacré des articles, a participé à l'élaboration d'un film documentaire, mais plus encore, il a trouvé dans le cinéma «le creuset mental de son œuvre picturale [...] ou littéraire, [...] sous l'espèce d'une quête perpétuelle de l'image et du mouvement dans l'écriture» (p. 8). Fasciné, comme nombre de ses contemporains, par Charlot, il lui consacre un article, *Notre frère Charlie* (1924), et le personnage sera à l'origine de *Plume*, dont les aventures sont construites sur le mode d'épisodes de courts-métrages de Chaplin ou de Buster Keaton. Cet article est aussi le premier essai d'une écriture sur le modèle de l'image, saccadée et brève, d'un style «court-circuitant les chevilles de la rhétorique» (p. 45). Mais contrairement à la plupart d'entre eux, dont la fascination pour le cinéma s'est arrêtée avec les années Trente, cet intérêt lui est demeuré jusqu'à sa mort en 1984. Dans *Personnel* (1954), les personnages, sentant l'empathie que les spectateurs subjugués par la puissance scopique du cinéma éprouvent pour eux, quittent l'écran: ce sont eux, et non les spectateurs qui se déchargent de leur vie intérieure et de leurs pulsions sur le public. Dans *Une foule sortie de l'ombre* (1984), là encore, les personnages semblent sortir de l'écran, mais sont associés, chez le spectateur victime d'une migraine ophtalmique, à une réflexion sur la porosité, voire la fusion entre écran et esprit du spectateur et à la constante métamorphose des images.
- 2 Spectateur des cinémas de l'Inde et de l'Asie, au gré de ses voyages, Michaux est également fasciné par le cinéma expérimental, les films d'horreur, mais surtout les documentaires. Il finira par en cosigner un avec Éric Duvivier, *Images du monde*

visionnaire (1963), qui cherche – même s’il souligne la vanité de la tentative – à évoquer les images surgissant dans un esprit en proie à la mescaline et au haschisch, en utilisant des fragments de films anciens, métaphore de la recomposition, qui est aussi celle de son art poétique. L’A. replace l’expérience contrôlée de la drogue par Michaux et son intérêt pour le cinéma dans une perception analogique de leur caractère «cinématique» commun (p. 82). Ce sera en termes de cinéma qu’il cherchera à évoquer les «accélération prodigieuses de la drogue, son dynamisme inépuisable, sa portée “cinétique”» (p. 28). À la drogue et au cinéma, comme à la peinture et à l’écriture, Michaux demande «de l’expérience et de l’expérimentation», «des propositions de vie» (p. 107) et du mouvement infini. Ainsi l’A. dans cette étude subtile peut-elle désigner dans le cinéma «un paradigme capital de son œuvre jamais arrêtée ni fixée» (p. 109).