

Wacław Rapak

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
<https://orcid.org/0000-0003-1441-8187>
wacław.rapak@uj.edu.pl

«Mają swoje (artystyczne) losy książki»*

Books do have an (artistic) fate

Abstrakt

W poniższym artykule przedmiotem uwagi autora jest przypadek artystycznie skomponowanej książki zatytułowanej *Mouvements [Ruchy]* autorstwa Henriego Michaux i zainspirowanego nią spektaklu przygotowanego przez kanadyjski zespół baletowy Compagnie Marie Chouinard. Intersemiotyczny wymiar książki *Mouvements* autor artykułu próbuje wpisać w intermedialny aspekt baletowego spektaklu. W przywołanym spektaklu w wymiar intersemiotyczny, jaki należy dostrzec w książce *Mouvements* – współtworzą go tu słowa poematu *Mouvements* i towarzyszące mu plastyczne znaki autorstwa HM – włącza się artystycznie przemyślany intermedialny wymiar spektaklu, dla którego książka HM stanowi główną i jedyną inspirację. To wykonywane na tle tych znaków HM baletowe spektakle Compagnie Marie Chouinard dopełniają tańcem tę nową artystyczną całość o intermedialny wymiar. Sylwetki tancerzy stają się żywymi, ruchomymi znakami, które w ikoniczny sposób naśladują sugerowane plastycznie przez autora *Mouvements* „ruchy”.

Słowa kluczowe

poezja, rysunki/znaki, balet/taniec, intersemiotyczność, intermedialność

Abstract

The author of the article discusses the case of Henri Michaux's *Mouvements*, an artistically constructed book, as well as a ballet performance it inspired put on by Compagnie Marie Chouinard, a Canadian ballet company. The author aims to explore the intersemiotic dimension of *Mouvements* in the intermedial aspect of a ballet performance. In the performance of Marie Chouinard, the intersemiotic dimension of *Mouvements* – co-created by

Informacja o artykule / Article Information

Otrzymano (Received): 26.03.2021 • Przyjęto do druku (Accepted): 1.07.2021 • Opublikowano (Published): Wrzesień (September) 2021

words and signs – includes the intermedial dimension of the play, for which HM's book is the main and sole inspiration. The silhouettes of the dancers become living, moving signs, which in an iconic way mimic the «movements» suggested by the author of *Mouvements*.

Keywords

poetry, drawings/signs, ballet/dance, intersemioticity, intermediality

* Niniejsze rozważania są rozszerzoną wersją artykułu autora *D'un livre intersémiotique à un spectacle intermédial: Mouvements de Henri Michaux*, który ma się ukazać w tym roku w belgijskim czasopiśmie „Art & Fact”.

Habent sua fata libelli. Ta sięgająca starożytności formuła, która w tytule przyjmuje zmienioną nieco na potrzeby niniejszych rozważań postać, służy mi tutaj jako lapidarny wstęp do kilku uwag, które w pierwszej części artykułu pragnę poświęcić książce *Mouvements [Ruchy]*¹ autorstwa Henriego Michaux², w drugiej natomiast – jej dalszym artystycznym losom. Gwoli ścisłości należy na początku przypomnieć, iż na oryginalne wydanie *Mouvements* składają się sześćdziesiąt cztery wykonane chińskim tuszem rysunki, które poprzedzają, przedzielają, „wpisują się” i zamykają długi „poemat napisany na znakach przedstawiających ruchy”. Tę wydaną po raz pierwszy w 1951 roku przez Editions Gallimard w takiej postaci całość, całość bynajmniej nieeklektyczną, zamyka autorskie, interpretacyjnie wręcz bezcenne, *Postłowie*³. Dodam, iż wydanie drugie ukazało się w tej postaci w roku 1982 w serii „nrf”. Wydanie z 1984 roku jest jego przedrukiem. Korzystam z tego właśnie przedruku, który – tak jak wydanie z 1982 roku – nie ma ponumerowanych stron. W tekście oznaczam je jako [*Mouvements*, 1982].

Podobnie jak w przypadku wielu innych czytelników, także w moim, pytania, jakie z pewnością każe postawić już pierwsza lektura *Mouvements* w jej oryginalnym wydaniu, dotyczą w pierwszym rzędzie problemów współistnienia i, co za tym idzie, współ-znaczenia słów poematu i towarzyszących im znaków. W tradycyjnej terminologii należałoby pewnie rzec, ich wspólnego pola semantycznego. Dokładniej jednak rzecz ujmując, należy stwierdzić, iż w przypadku książki *Mouvements* współ-istnienie

¹ Zob. H. Michaux, *Ruchy*, tłum. W. Rapak, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 4/5 (26/27), s. 153-158.

² W dalszej części tego artykułu oznaczanego inicjałami HM.

³ Zob. Tenże, *Mouvements*, Editions Gallimard 1951, seria „Le Point du Jour”. Także [w:] H. Michaux, *Œuvres complètes*, red. R. Bellour, Y. Tran, A. M. Cardot, Ch. Potocki, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, t. 2, s. 435-441. W dalszej części tego artykułu na oznaczenie *Œuvres complètes* Henriego Michaux używam skrótu OC i podaję numer tomu i numer strony.

i współ-znaczenie nie dotyczą raz danych, jednoznacznie i statycznie pozwalających się odczytać sensów. Raczej *signifiance*⁴, która w przypadku uogólnionego, jednoczesnego, jeśli to możliwe, powiedzmy, synoptycznego ich odczytania miałyby znaczyć dynamiczny proces ich powstawania, niejako ujawniania się przed czytelnikiem za sprawą tworzącego się napięcia między poematem (tekstem poetyckim) a towarzyszącymi mu rysunkami/znakami (tekstem graficznym czy też plastycznym)⁵. Ujmowana tak zarówno ze strony aktu twórczego, jak i czytelniczej lektury, całość *Mouvements* jawi się jako splot różnej natury wewnątrztekstowych napięć.

Jak przedstawia to szczegółowo sam HM w *Posłowie*, owo twórcze napięcie wpisane jest *in statu nascendi* w powstanie tego poematu, napisanego „na znakach przedstawiających ruchy”. Uważni czytelnicy *Mouvements* wiedzą, że przywołane przed chwilą *Posłowie*, które zamyka pierwsze wydanie z 1951 roku, zawiera szereg uwag autora odnośnie do niejednoznacznych, nie do końca nawet dla twórcy jasnych, związków między słowami poematu a towarzyszącymi im rysunkami/znakami. Dla podkreślenia wyjątkowego charakteru wydania z 1951 roku warto powtórzyć, że w drugiej wersji *Mouvements*, która ukazała się w zbiorze *Face aux verrous* w 1954 roku, nie pojawiają się ani rysunki/znaki, ani tak istotne dla niniejszych wywodów *Posłowie*. Poza wznowieniem oryginalnego wydania w roku 1982 i jego reprintem z roku 1984, oba w niewielkiej ilości egzemplarzy, omawianą artystyczną całość można znaleźć w drugim tomie *Œuvres complètes* poety, lecz jedynie jako dodatek do umieszczonego tam wydania *Face aux verrous*⁶.

Przejsie od intersemiotycznej książki do intersemiotycznego spektaklu dokonało się – jeśli chodzi o mnie – dzięki przypadkowi, który czasami – jak wiadomo – nawet w tego typu badaniach może odegrać pozytywną rolę, i one mogą mieć bowiem swoją historię. Ku mojemu sporemu zdziwieniu, po długim czasie, jaki upłynął od moich pierwszych lektur książki *Mouvements*, zauważyłem całkiem nowy kontekst, który sprawił, że wróciłem do książki *Mouvements*. Wiosną 2019 roku wspomniany wyżej przypadek sprawił, że w trakcie internetowej kwerendy odkryłem w sieci najpierw kilka zdjęć, a zaraz potem kilka sfilmowanych baletowych sekwencji przedstawień Compagnie Marie Chouinard⁷. Fragmenty dwu lub

⁴ Kryje się za tym pojęciem koncepcja, która ściśle wiąże się z teorią rytmu Henriego Meschonnika. Zob. H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier 1982.

⁵ Pamiętajmy jednak, że greckie *grapho* i *graphein* łączyło na początku rysowanie, pisanie i malowanie.

⁶ Zob. H. Michaux, *OC*, t. 2, s. 531–599.

⁷ Zob. Museum of Contemporary Art Chicago, *Compagnie Marie Chouinard*, Henri Michaux:

trzech spektakli tej kanadyjskiej trupy baletowej pozwoliły mi dostrzec, że performance⁸, z jakim mamy tu do czynienia, „dzieje się” na tle wyświetlanych na dużym, białym ekranie z tyłu sceny odpowiednio do jej potrzeb powiększonych rysunków/znaków autorstwa HM. Tytuł jednoaktowego spektaklu nie pozostawia cienia wątpliwości. Brzmi on bowiem *Henri Michaux: Mouvements*. Nie sposób ukryć, iż w ten sposób intersemiotyczne pole moich dotychczasowych odczytań książki poszerzyło się, ale tak naprawdę jednocześnie znacznie skomplikowało. Intersemiotyczny wymiar książki *Mouvements* został przez Marie Chouinard świadomie wpisany w intermedialny wymiar baletowego spektaklu jej pomysłu. Dokładniej rzecz ujmując, stał się dla niej inspiracją, do której otwarcie już na poziomie tytułu spektaklu odsyła.

Spotkanie dwojga artystów okazało się spotkaniem dwóch tekstów. Tym razem rysunków/znaków autorstwa HM, które, jak wiadomo z wypowiedzi Marie Chouinard, dla niej jako wiernej czytelniczki książki, „dźwigały” ciężar pierwotnej intersemiotyczności i tekstu, za jaki dla czytelności wywodu uważam również spektakl baletowy z jego cielesnością, mobilnością i sceniczną materialnością. Zapewne przestrzenny wymiar spektaklu znajduje dopełnienie w wymiarze czasowym, który pozostaje, rzecz jasna, w ścisłym związku z jego zmiennością, właściwą baletowym spektaklom jednorazowością. I to nawet wtedy, gdy za poszczególnymi przedstawieniami kryje się nakreślona wcześniej przez Marie Chouinard choreografia. Jeśli za Dariuszem Kosińskim przyjąć, że „[k]iedyś mityczną istotą i ideałem sztuk scenicznych wydawała się poezja, potem konstrukcja”, a „[d]ziś jest nią ciało w ruchu”⁹, to artystyczne przedsięwzięcie Marie Chouinard wpisuje się w tę nowoczesność scenicznych sztuk, w której – podobnie jak w wielu innych ich odmianach – balet posiłkuje się twórczymi inspiracjami innych sztuk¹⁰.

Za wspólną płaszczyznę tego typu nowoczesnych przedsięwzięć można uznać szeroko rozumianą intertekstualność¹¹. W jej ramach, na potrzeby

Mouvements, <https://www.youtube.com/watch?v=LyT1Stijt20>; po raz pierwszy obejrzałem 14.04.2019 roku.

⁸ Należy uczynić zastrzeżenie, iż performansu, o którym tu mowa, nie można umieszczać pod znakiem improwizacji. Marie Chouinard stara się przy użyciu choreograficznych środków być jak najbliższej artystycznej rzeczywistości, jaką tworzy książka *Mouvements*. Intermedialność baletowego spektaklu jest tu „w służbie” intersemiotyczności.

⁹ D. Kosiński, *Poruszenie*, „Tygodnik Powszechny” 2021, nr 10, s. 71.

¹⁰ Dodam dla porządku, że wiele w tej dziedzinie zawdzięczam mojej seminarzystce pani Alicji Gościewskiej, która pod moim kierunkiem przygotowała pracę magisterską *La danse contemporaine dans sa version minimale*. Obrona odbyła się w Instytucie Filologii Romańskiej UJ 27.09.2018 roku. W marcu 2019 była podstawą naszego wspólnego wystąpienia na posiedzeniu Komisji Neofilologicznej PAU.

¹¹ W tym szerokim ujęciu, inaczej niż u Michaiła Bachtina i jego kontynuatorce Julii Kristevej, za

prowadzonych tutaj rozważań, przyjmuję jednak rozróżnienie na związki intersemiotyczne (rysunki/znaki) i intermedialne. Pozostaję w tym w zgodzie z propozycjami Ryszarda Nycza, który w artykule *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy* stwierdza, że:

To właśnie bowiem współczesna praktyka literacka, która niejako „wymusiła” wprowadzenie jakiegoś, odpowiadającego jej strategiom, terminu, przekonuje nas, że relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień. Obejmują one wszak w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i, nierzadko, intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.)¹².

Nycz dopowiada jednocześnie, iż:

Intertekstualność, czyli mediatyzacja. Rozważana zatem najogólniej w odniesieniu do literatury intertekstualność to, jak rozumiem, nie tyle jeden ze składników tekstu lecz raczej jeden z jego aspektów czy wymiarów (...)¹³.

Autor tych stwierdzeń dopełnia je jeszcze jednym elementem:

W miejsce dawnych koncepcji organicznej formy czy autotelicznej struktury pojawia się koncepcja dzieła jako „intertekstualnego konstrukt” (formuła Cullera); „bricolage” (koncept Lévi-Straussa) staje się modelem procesu wytwarzania; „zszywanie” (określenie Dällenbacha) – modelem procesu lektury, itd.¹⁴

Z zaproponowanych powyżej kategorii zachowuję na rzecz prowadzonych tutaj rozważań oczywistą, jak się zdaje, mediatyzację, która jest właściwym intertekstualności zapośredniczeniem, i mniej oczywisty na pierwszy rzut oka *bricolage*, gdzie artysta pracuje jak „majsterkowicz” przy użyciu „tego, co ma od ręką”¹⁵.

Poniższy wywód dotyczący książki *Mouvements* opieram na ogólnym założeniu współ-stnienia i współ-znaczenia słów jako dającego się linearnie odczytać tekstu poetyckiego i wraz z nimi rysunków, które z kolei na pierwszym poziomie interpretacji pozwalają się odczytać jako znaki graficzne (plastyczne). Z ich podwójnej znakowej materialności powstaje jednak nowa i niejednorodna intersemiotyczna całość, która w oczywisty sposób umyka kanonicznej postaci książek, gdzie – przyjmijmy

intertekstualne uznaje się nie tylko związki tekstów literackich z innymi tekstami literackimi, lecz również z innymi tekstami kultury.

¹² R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2, s. 97.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 114.

¹⁵ Chodzi o *méthode-bricolage* Claude’a Lévi-Straussa. Zob. Tenże, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 2001, s. 33. Koncepcję tę wykorzystuję do ujęcia całości dzieła H. Michaux., Zob. W. Rapak, *Henri Michaux – dzieło wyobraźni. «Okres zielony» 1922–1927*, Kraków 2014.

– w zgodzie z długą wydawniczą tradycją i praktyką współ-istnieją teksty i dopełniające je mniej lub bardziej jednoznacznie rysunki, fotografie, ilustracje. Nawet jeśli już w pierwszym zdaniu swojego *Postłowia* HM stwierdza, że nie za bardzo zdaje sobie sprawę z tego „czym są te znaki, które narysował” [*Mouvements*, 1982], to jednak w dalszej części wywodu podkreśla ich „cielesny” charakter. Od razu powiem, że to cielesność wydaje mi się w tym artystycznym przedsięwzięciu kluczowa. Tym bardziej iż, rozwijając tę myśl, HM podkreśla, że nie chodzi mu tylko o estetyczną przyjemność, którą mogą przynieść te „ruchome formy”, te „układy ideogramów tyle już razy przez ostatnie dwadzieścia lat tworzone i porzucane z powodu braku rzeczywistego sukcesu” [*Mouvements*, 1982]. W istocie poecie chodzi o prawdziwą życiową potrzebę. W świetle czynionych przez HM uwag można więc stwierdzić, iż intersemiotyczne powiązania między dwoma typami znaków, szerzej: tekstów, poetyckiego i graficznego¹⁶, mają charakter egzystencjalny, a ich egzystencjalny wymiar wiąże się istotnościowo ze wspomnianą chwilę temu cielesnością artystycznego doświadczenia poety-malarza. Z jego wewnętrznym rytmem¹⁷, swoistą indywidualną ruchliwością, która w tym przypadku stanowi *primus motor* i tym samym zasadę omawianego tutaj artystycznego, poetycko-plastycznego doświadczenia.

Pod tym względem *Postłowie*, które towarzyszy, jak już wiemy, pierwszemu wydaniu książki, nie pozostawia żadnych wątpliwości. HM jednoznacznie łączy tutaj „pozostające w ruchu formy” (*formes en mouvements*) – według jego sformułowania istotnościowo różne od „form-myśli” (*formes pensées*) [*Mouvements*, 1982] – z jego własną cielesnością i właściwą mu mobilnością. Nie pozostawiając najmniejszych wątpliwości, stwierdza: „Ich ruchy stawały się moimi ruchami. Im więcej ich było, tym bardziej istniałem. Tym bardziej ich pragnąłem”¹⁸. Dla jasności opisu tego głęboko cielesnego doświadczenia HM dopowiada:

Czyniąc to, stawałem się kimś innym. Przypuszczałem ataki na moje ciało (moje ośrodki działania, rozluźnienia). Bardzo często dosyć oddalone od mojej głowy, to moje ciało. Teraz było w moim posiadaniu, kłujące, elektryzujące. Tworzyło ze mną

¹⁶ Nb. Grecka etymologia (*grapho* i *graphein*) nie łączy już, lecz powinna dzielić pisanie od rysowania i malowania.

¹⁷ Z braku miejsca ograniczę się tylko do przywołania koncepcji Emile’a Benveniste’a (*De la subjectivité dans le langage*) i raz jeszcze H. Meschonnik’a z jego teorią rytmu (*Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*). Zob. W. Rapak, *Stratégie du rythme selon Henri Meschonnic*, materiały [konferencyjne] *Third International Conference on Aesthetics «Metrum of art»*, Mała Biblioteka Estetyki, nr 29, Kraków 1991, s. 161–166.

¹⁸ „Leur mouvement devenait mon mouvement. Plus il y en avait, plus j’existais. Plus j’en voulais”.

jedno jak jeździec z koniem w galopie. Byłem opętany ruchami, podrażniony przez te formy, które błyskawicznie do mnie docierały we właściwym im rytmie¹⁹.

Zaraz potem uściśla, że „często pojedynczy rytm rządził całą stroną, wieloma stronami pod rząd, a im więcej pojawiało się znaków (pewnego dnia prawie pięć tysięcy), tym żywsze były”²⁰. Nie bez znaczenia jest i to, iż w dalszej części tego napisanego *ex post* *Postłowia* HM bez ogródek ostrzega „amatorów biograficznych eksplikacji”, że, nawet jeśli to doświadczenie jest w zasięgu wielu ludzi, to dla niego jest w pierwszym rzędzie „nagrodą za lenistwo”²¹. Za przywołanym przez poetę lenistwem kryje się jeden z jego dwóch osobistych mitów²². Czytelnik utworów HM zapewne bez kłopotów rozpozna w przywołanym przed chwilą stwierdzeniu echo lekcji, jakiej prawie dwadzieścia lat wcześniej w *Barbarzyńcy w Chinach* udziela podróżującemu poecie Lao-tse, twórca taoizmu, zwany tu przez HM „człowiekiem, który wie”. Udzielona „barbarzyńcy w Azji” rada wielkiego filozofa brzmi następująco: „Pracuj beczynnością. / W stanie beczynności wszystko jest możliwe”²³. Ważne jest, że wspólnie z uściślaną przez HM w *Postłowiu* ruchliwością paradoksalny egzystencjalny węzeł tworzą beczynność i lenistwo.

W zgodzie z tym, co HM pisze w *Postłowiu*, ten paradoksalny w swej istocie stan umysłu i ciała był mu właściwy przez „większą część życia”, kiedy, jak sam to opisuje, „położywszy się na łóżku długimi godzinami” niestrudzenie wprawiał w ruch „jedną lub dwie, lub trzy formy, ale zawsze jedną z nich, tę specjalnie wybraną, szybciej, diabelnie szybciej niż którąkolwiek z pozostałych” [*Mouvements*, 1982]. To tej

¹⁹ „Les faisant, je devenais tout autre. J’envahissait mon corps (mes centres d’action, de détente). Il est souvent un peu loin de ma tête, mon corps. Je le tenais maintenant, piquant, électrique. Je l’avais comme un cheval au galop avec lequel on ne fait qu’un. J’étais possédé de mouvements, tout tendu par ces formes qui m’arrivaient à toute vitesse, et rythmés”, [w:] *Mouvements*, Editions Gallimard 1951, seria „Le Point du Jour”, bez numeracji stron.

²⁰ „[u]n rythme souvent commandait la page, parfois plusieurs pages à la file et plus il venait de signes (certain jour près de cinq mille), plus vivants ils étaient”.

²¹ «la récompense de la paresse», [w:] *Mouvements* 1982.

²² Za chronologicznie pierwszy należy uznać mit poety-podróżnika, który początkami sięga pierwszej długiej podróży, jaką HM odbył jako zwykły marynarz w 1920 roku. Kontynuację stanowią podróże do Ekwadoru w drugiej połowie lat dwudziestych i do Azji na początku lat trzydziestych, których efektem są dwa dzienniki podróży. Pierwszy to *Ecuador. Journal de voyage*, wydany w 1929, drugi to *Un Barbare en Asie*, wydany w 1933. Zob. także HM, *Ekwador. Dziennik podróży*, przeł. O. Hedemann, Izabelin 2006; HM, *Barbarzyńca w Azji*, przeł. O. Hedemann, Izabelin 2005.

²³ „Travaillez par l’inaction. / À l’inaction tout est possible”, H. Michaux, „Un barbare en Chine”, *Un barbare en Asie*, [w:] OC, t. 1, s. 381. Zob. H. Michaux, *Barbarzyńca w Azji*, wyd. cyt., s. 144. Nb., pomijam tu bierną beczynność wpisana w oniryzm jako fundamentalną praktykę surrealizmu nie bez pośredniego związku z poetyką snu w twórczości HM. W pełni „mitotwórczy” potencjał oniryzmu ujawni się w zbiorze HM *Façons d’endormi, façon d’éveillé* z 1969 roku.

wybranej nadawał „niesamowitą mobilność”. Dla zachowania jeszcze większej ścisłości w opisie tego doświadczenia HM mówi o sobie, że był dla tej wybranej formy „i drugim ja, i motorem, chociaż nieruchliwym i leniwym” [*Mouvements*, 1982]. Odwrócenie sytuacji, odwrócenie ról, nadanie swego rodzaju podmiotowości i sprawczości uznanym w tradycyjnych ujęciach za podległe formom, zwraca szczególną uwagę. Jak niemal zawsze w twórczości autora *Mouvements* paradoks jest tylko pozorny. A sprowadza się do trudnego do oddania sprzężenia umysłu, zmysłów, cielesnej dyspozycji.

W dalszej części tego samego Posłowania czytamy, iż rezultatem trzymania pod napięciem tej wciąż diabelsko szybszej formy było w istocie „powtarzanie, najlepiej jak to w ogóle możliwe, na papierze, tuszem chińskim, niektórych z niezliczonych minut jego bezużytecznego życia...” [*Movements* 1982]. Zarówno beczynność, jak i jej awatar lenistwo, okazują się całościowym doświadczeniem egzystencjalnym, jednocześnie umysłowym, zmysłowym, istotnościowo cielesnym. Kilkanaście lat po publikacji *Mouvements* HM znajdzie pojemne określenie dla opisywanych tutaj doświadczeń. W 1966 roku wyda zbiór tekstów, którym nada emblematyczny tytuł *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites* [*Wielkie próby umysłu i niezliczone małe*]. To tam, odnosząc się do swoich „wielkich prób umysłu i niezliczonych małych”, w swego rodzaju wprowadzeniu, którego odrębność zaznacza kursywą, stwierdza: „Chciałbym odsłonić «normalność», to, co nieznanne, nieoczekiwane, niewiarygodne, ogromną normalność [*l'énorme normal*]. To to, co anormalne pozwoliło mi odkryć «ogromną normalność»”. Zaraz potem dopełnia tę myśl i mówi o istocie tego, co chciałby odsłonić: „Co się dzieje, olbrzymia liczba operacji, które w najspokojniejszej godzinie wykonuje najzwyczajniejszy z ludzi, prawie tego nie podejrzewając, nie zwracając na to uwagi, rutynowa praca, gdzie liczy się wyłącznie efekt, a nie jej cudowne mechanizmy”²⁴. Warto zapewne dodać, iż początki znaczącego zainteresowania tego typu przeżyciami, doświadczeniami, „próbami umysłu”, sięgają w przypadku HM debiutanckiego „okresu zielonego” (1922–1927). Już wtedy interesował się zarówno kinem, sztuką ruchu (szczególnie Charlesem Chaplinem, wcieleniem „nowoczesnego ducha”, „aktorem podświadomości”²⁵), teorią Zygmunta Freuda²⁶, jak i surrealizmem²⁷. Dodajmy, a fakt to istotny, że podróż do Azji na początku

²⁴ H. Michaux, *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, [w:] Tenże, *OC*, t. 3, s. 313.

²⁵ Zob. Tenże, *Notre frère Charlie* [w:] *OC*, t. 1, s. 43–47.

²⁶ Zob. Tenże, *Réflexions qui ne sont pas étrangères Freud*, [w:] Tamże, s. 48–50.

²⁷ Zob. Tenże, *Surréalisme*, [w:] Tamże, s. 58–61.

lat trzydziestych pozwoliła HM poznać zasady medytacji jako praktyki uwewnętrznienia w jej duchowym i somatycznym wymiarze.

Dla kreślonych tutaj kontekstów głównym punktem odniesienia pozostaje nowoczesność z przełomu XIX i XX wieku z przypisanym jej historycznie zwrotem antypozytywistycznym²⁸. Jak wiadomo, w jej najogólniejszej wersji punkty strategiczne wyznaczają przede wszystkim odniesienia do filozofii życia (*die Lebensphilosophie*), do zasad Diltheyowskiej hermeneutyki z dowartościowaną przez nią kategorią wewnętrznego doświadczenia, indywidualnego przeżycia. Dla zwięzłości wywodu nie po raz pierwszy sięgnę do wielce przydatnego uogólnienia, jakiego dokonał Ryszard Nycz w swojej *Poetyce doświadczenia*, kiedy napisał:

Otóż doświadczenie, które dochodzi do głosu (artykulacji, zapisu) w literaturze, a następnie aktywizuje się w lekturze, ma właśnie taki charakter: „ciałopsychocieleśny” (wedle określenia Danuty Danek; czyli hybrydyczny, bo zarazem: cielesno-zmysłowy, społeczno-kulturowy, pojęciowo-językowy; współ-tropiczny (jako rodzaj paradoksalnej „pasywnej aktywności” doświadczającego i doświadczanego); oraz transformacyjny (wobec i rzeczy, i podmiotu)²⁹.

Wielce prawdopodobne, że pierwszym przykładem, który przychodzi na myśl po przeczytaniu tego uogólnienia o wydzwiku definicji, jest doświadczenie literackie Marcela Prousta ze strategiczną rolą, jaką odgrywa u niego pamięć mimowolna. Przy wszystkich znaczących różnicach między tym, co uruchamia Proustowska magdalenka, a doświadczeniem HM za wspólny mianownik można uznać również pojęciowe ramy tego, co Martin Jay, amerykański historyk idei, nazywa rekorporalizacją myślącego podmiotu. W rozważanym tutaj przypadku zarówno literackiego, jak i artystycznego³⁰. Martin Jay, który za pierwszy punkt odniesienia przyjmuje Bergsonowski intuicjonizm, tym samym umieszczając go w szerokim kontekście przełomu antypozytywistycznego z końca XIX i początku XX wieku, przeciwstawia koncept rekorporalizacji kartezjańskiemu perspektywizmowi i – jednocześnie – jego wersji racjonalizmu z uprzywilejowaną, jak wiadomo, pozycją tożsamego sobie, wąpiącego w zmysłowe dane, myślącego *cogito*. Według Jaya naturalną konsekwencją rekorporalizacji jest łącząca się u niego z „kryzysem tradycyjnej władzy wzroku” – kryzys zwany także „przełomem

²⁸ Zob. W. Rapak, *Wokół francuskiego pojęcia „nowoczesności”*, [w:] *Prace Komisji Neofilologicznej*, t. 2, red. R. Bochenek–Franczakowa, O. Dobija-Witczakowa, Kraków 2001, s. 155–180.

²⁹ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, Warszawa 2012, s. 142.

³⁰ Takim punktem odniesienia posługuję się w dwóch tekstach, które poświęciłem HM: W. Rapak, *Henri Michaux – dzieło wyobraźni. «Okres zielony» 1922–1927*, Kraków, 2014; Tenże, *Henri Michaux: dzieło wyobraźni: czas wielkich podróży 1927–1929*, Kraków 2019.

antywzrokocentrycznym” – detranscendentalizacja perspektywy³¹. Odniesienie do Henriego Bergsona, rzecz jasna, dopełnia wymienione wyżej wyznaczniki kreślonej tu koncepcji Jaya przewartościowaniem kategorii czasu.

Przywołana wyżej „ciałopsychocieleśność” jako koncept czy też szerzej: kategoria, wpisuje się w jednostkowy charakter doświadczenia zarówno czasu, jak i przestrzeni, jaki wyłania się ze szkicowanych wyżej przemian. Emblematem uwewnętrznienia aktu twórczego, jego duchowego i somatycznego wymiaru, o którym była już mowa, pozostaje monolog wewnętrzny, którego jednym z najistotniejszych wariantów pozostaje wywołane przed chwilą *Poszukiwanie utraconego czasu*³². Kreślony paradygmat nowoczesności i modernizmów z zajmującą w nim mocną pozycją „ciałopsychocieleśnego” doświadczenia sprowadza się w istocie rzeczy do doświadczenia siebie i doświadczenia świata. Jest „świadczaniem o tym, czego się doświadczyło”³³. Węzeł egzystencjalny łączy na zasadzie paradoksu doświadczenie (*experimentum*) ze świadczaniem (*testimonium*) o tym, czego się doświadczyło. Tak zdefiniowanemu do-świadczaniu należy przypisać jeszcze jedną zasadniczą właściwość, która dopełnia tę nowoczesną kategorię. Przypomnę, że Agata Bielik-Robson nazywa ją „uzmysłowieniem ducha”³⁴. Tak ujęty paradygmat łączy bez wątplenia HM z wieloma dwudziestowiecznymi „nowocześnikami”³⁵. Wniosek, jaki wyciągam z powyższych stwierdzeń, aby móc wrócić do głównego wątku wywodu, sprowadza się do uogólniającej uwagi, iż w tak przedstawionym kontekście wewnętrzne, uwewnętrznione do-świadczanie, które HM dzieli z wieloma współczesnymi mu nowoczesnymi artystami, należy określić jako bezpośrednie, natychmiastowe i, co ważne, niezapośredniczone³⁶. Akt twórczy podlega uwewnętrznieniu, a w twórczości HM jego poetyckie, literackie i artystyczne

³¹ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 317–322.

³² Na temat związków między Proustem a HM zob. L. Fraisse, *Proust et Michaux. Assonances profondes*, [w:] L. Fraisse, *La petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Classiques Garnier, Paris 2011.

³³ „(...) (co słyhać tak dobrze w polszczyźnie) o jego zorientowaniu na dążenie do-świadczania: świadczania o tym, czego się doświadczyło, a co bez próby artykulacji pozostawałoby niepojęte, niewyraźne, nieuświadomione”, R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, s. 149.

³⁴ A. Bielik-Robson, *Na drugim brzegu nihilizmu: filozofia współczesna w poszukiwaniu nowego podmiotu*, Warszawa 1997, s. 28.

³⁵ Zob. P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris 1999, gdzie w wielu kontekstach HM znajduje swoje miejsce między Marcelem Proustem, Jamesem Joyce’em, Samuelem Beckettem, Franzem Kafką, Henrikiem Ibsenem, Emilem Cioranem, V.S. Naipaulem, Danilo Kišem, Wiliamem Faulknerem, George’em Perekiem, zwanymi rewolucjonistami nowoczesnej literatury.

³⁶ Przez to określenie należy rozumieć brak mediatora i mediacji.

konsekwencje odcisnęły piętno na wielu spośród wspomnianych wyżej „wielkich próbach umysłu i niezliczonych małych”.

Bez trudności można zrozumieć, że ogólny wniosek, do jakiego zmierzam, to fakt, że hybrydyczny charakter „ciałopsychocieleśności” można odnieść do doświadczenia, jakie stało się udziałem autora *Mouvements*. Wynikająca wprost z nowoczesnej hybrydyczności ujętej tak, jak powyżej istota doświadczenia HM, jego „prób umysłu”, pozwala w pierwszym czytelnicznym odruchu ująć jako współ–istnienie słów i społeczno-kulturowego, pojęciowo-językowego, transformacyjnego „bagażu” rzeczywistości, jaki tak zdefiniowane słowa³⁷ za sprawą „ciałopsychocieleśności” niosą. Sprawę tylko pozornie komplikuje *Posłowie* i zawarta w nim historia powstania książki, którą – jak pamiętamy, *habent sua fata libelli* – autor ujmuje w sposób jednoznaczny, stwierdzając w *Posłowie*, że *Mouvements* to „poemat napisany na znakach przedstawiających ruchy”. Taki bez wątpienia oryginalny porządek aktu twórczego (znaki wyprzedzają słowa) powinien wytrącić czytelnika z jego tradycyjnych przyzwyczajzeń, gdzie zwyczajowo słowa, tutaj tekst poematu, uznawane są za pierwotne względem szeroko rozumianych znaków graficznych. Pod warunkiem wszelako, że *post factum* – czyli po pierwszej hipotetycznej lekturze – wirtualny czytelnik przeczyta *Posłowie* i zda sobie sprawę, że porządek lektury, jaki narzuca układ książki – współ–istniejące i współ–znaczące teksty następujące po sobie bez czytelnego porządku – jest wtórny względem rzeczywistego, wedle sugestii poety, porządku tworzenia. Autorskie doświadczenie, o jakim w takiej sytuacji należałoby mówić, pierwotnie było więc najpewniej pozasłowne, wyrażone bezpośrednio, bez mediacji słów, przy pomocy rysunków, graficznych znaków. Zarówno ich charakter, jak i ich źródło – co podnosi *Posłowie* – wskazują, że pojawiały się one „pod dyktando” wewnętrznego rytmu. To on stał za ich powstaniem. Jeśli przyjąć, że graficzne znaki stanowiły to, co wyżej zostało określone jak *primus motor*, to *Mouvements* – nie książka jako całość, lecz jej część, czyli „poemat napisany na znakach przedstawiających ruchy” [*Mouvements*, 1982] – należy uznać za *ré-écriture* tych znaków ze wszystkimi tego konsekwencjami³⁸. Dla jasności, uciekając się do parafrazy, powinienem powiedzieć, że w porządku powstania książki poemat HM nie został „napisany na znakach”, lecz

³⁷ Ze względu na objętość tego artykułu zaznaczam tylko, że słowa, czyli język/*langage* przyjmują znaczenia zapożyczone z koncepcji G.M. Hopkinsa (*sprung rythme*), H. Meschonnika (*rythme-sens-su-jet*) czy E. Benveniste’a (*subjectivité dans le langage*).

³⁸ Zob. W. Rapak, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec – une ré-écriture ressassante*, [w:] *Quelques aspects de la réécriture*, red. M. Wandzioch, Katowice 2008, s. 214–225.

został w pewnym sensie i w zgodzie z sugerowanym przez *Postowie* porządkiem „nadpisany” na znakach graficznych jego autorstwa. Jeśli doświadczenie pierwsze, pierwotne, pozostaje z istoty swej graficzne, to znajduje ono przedłużenie w słowach poematu. Do natury tego wtórnego doświadczenia wracam w dalszej części wywodu.

Jeśli za Tzvetanem Todorovem dookreślę tę *ré-écriture*, to „nadpisywanie” innym jeszcze francuskim terminem: *superposition*, to w zgodzie z jego wywodami uniknę pierwotnych znaczeń palimpsestu i będę mógł wrócić do przyjętego wcześniej, szerokiego pojęcia intertekstualności. Co oczywiste, w przypadku interpretowanej jako „ciałopsychocieleśna” całość książki przyjmie ona postać wewnątrztekstową. W powstanie książki *Mouvements* wpisane jest tym samym napięcie między dwoma tekstami, szerzej: między dwoma systemami graficznego zapisu (rysunki + poemat), które *in statu nascendi* miało charakter intratekstualny³⁹. Warto być może w tym miejscu powtórzyć, że w odniesieniu do książki *Mouvements* tak zdefiniowana intratekstualność, w której współ-istnieją i współ-znaczą dwa systemy, posiada wymiar intersemiotyczny.

Nie bez znaczenia jest stwierdzenie HM z dalszej części *Postowia*. Posiada ono bowiem wagę strategicznego, rzec by można, podsumowania istoty podjętego w tej książce doświadczenia. HM pisze: „To dlatego, że uwolniły mnie od słów, tych klejących się partnerów, rysunki wybujały i są niemal radosne. (...) Dlatego dostrzegam w nich nowy język, odwracający się plecami do słów, moi wyzwoliciele” [*Mouvements*, 1982]. Uznając to sformułowanie za wielkiej wagi dla każdego, kto podejmuje się analizy tego podwójnego artystycznego doświadczenia HM, należy dodać, iż w porządku powstania książki *Mouvements* i miejscu, jakie w nim zajmuje *Postowie*, szczególną, jak pisze sam autor, rolę odegrała opinia, jaką sformułował w owym czasie na etapie krystalizowania się pomysłu René Bertelgo⁴⁰. Ten zaprzyjaźniony z poetą krytyk, autor pierwszej jego monografii, po obejrzeniu rysunków i przeczytaniu poematu przekazał HM, a ten umieścił to w *Postowiu*, że „w tej książce rysunek i pismo nie są równoważne, pierwsze bardziej wyzwolone, drugie bardziej naładowane”. Wyzwała to reakcję poety-malacza, według którego, jak stwierdza w *Postowiu*, nie ma w tym nic zaskakującego, ponieważ rysunki i słowa „nie są w tym samym wieku”

³⁹ Zob. T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris 1971, s. 248 i n.

⁴⁰ W tekście *Postowia* określony jedynie inicjałami RB. To krytyk, odkrywca wielu literackich talentów, wydawca HM, autor pierwszej wydanej w 1946 roku monografii poświęconej HM. Wcześniej był tylko André Gide, autor wydanego w 1941 roku eseju *Découvrons Henri Michaux*.

[*Mouvements*, 1982]. Rysunki są „u niego czymś nowym, zwłaszcza te, rzeczywiście w stanie rodzenia się, w stanie niewinności, zaskoczenia”. Natomiast, uściśla HM, „co do słów, one pojawiły się później, później, zawsze później, ... i po wielu innych” [*Mouvements*, 1982]. Dopiero po przemyśleniu przytoczonej uwagi René Bertelgo, HM formułuje wniosek, o którego znaczeniu już wiemy, że podwójne doświadczenie książki *Mouvements* pozwala mu uznać rysunki za prawdziwych „wyzwolicieli”. Dodam, że przytoczony w *Posłowniu* fakt o pozorach anegdoty dopełnia myśl, którą już w drugim zdaniu wyraża autor. I ona oddaje stan ducha HM:

Inni byliby o tym lepiej opowiedzieli, z większym dystansem. Zapełniłem nimi tysiąc dwieście stron, a widziałem w nich wyłącznie strumienie, kiedy René Bertelé wziął je i po omacku, medytując, odkrył w nich rodzaj sekwencji... i powstała książka, dzieło bardziej jego niż moje [*Mouvements*, 1982].

Na zasadzie wtrącenia poczynię w tym miejscu jeszcze jedno uogólnienie, zgodne zresztą z moimi dotychczasowymi odczytaniem dzieła HM. Nota bene, wniosków, jakie można wyciągnąć z prowadzonych dotąd tutaj interpretacji i rozważań na temat książki *Mouvements*, nie należy bynajmniej rozciągać na pozostałe artystyczne książki HM, w których – a jest ich naprawdę duża ilość⁴¹ – to, co słowne, i to, co graficzne, współ-istnieje i współ-znaczy. Każda z nich tworzy bowiem osobne sploty związków i relacji, swoisty egzystencjalny i artystyczny węzeł, i z tego to powodu uważam, iż należy każdą z nich odczytywać jako świadectwo osobnego doświadczenia⁴².

Jak sugeruję od początku tych rozważaniach, wielce inspirujące przejście od przypisanej przeze mnie książce *Mouvements* intersemiotyczności do kategorii intermedialności jako twórczej strategii dokonało się w latach 2011–2012 dzięki Marie Chouinard, tancerce, choreografce, założycielce baletowej trupy, która nosi nazwę Compagnie Marie Chouinard. Według jej własnych słów „książką, która zrobiła na [niej] szczególne wrażenie, a która potem fizycznie [cieleśnie], materialnie,

⁴¹ Wymienię tutaj: *Entre centre et absence* (1936), *Peintures* (1939), *Arbres des Tropiques* (1942), *Exorcismes* (1943), *Labyrinthes* (1944), *Apparitions* (1946), *Peintures et dessins* (1946), *Meidosems* (1948), *Misérable Miracle* (1956), *L'Infini turbulent* (1957), *Paix dans les brisements* (1959), *Vents et poussières* (1962), *Parcours* (1965), *Émergences-Résurgences* (1972), *Par la voix des rythmes* (1974), *Saisir* (1979), *Comme un ensablement* (1981), *Par des traits* (1984). Osobne miejsce i przedmiot interpretacji stanowią rękopisy wielu utworów HM. Zob. S. Chamchinov, *Les dessins et les manuscrits de Michaux*, <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/les-dessins-et-les-manuscrits-de-michaux/> [dostęp: 6.04.2021]. Zob. również Tenże, *Le corporel et l'incorporel chez Henri Michaux*, [w:] *Le livre au corps*, red. A. Milon, M. Perelman, [Paris] 2012.

⁴² Byłby to temat osobnych interpretacji.

dosłownie stała się choreografią, były *Mouvements* autorstwa Henri’ego Michaux”. Zapytana, dlaczego wybrała Michaux, odpowiada:

Bowiem od wielu lat czytam go z wielką przyjemnością: jest mi jak brat, przyjazna myśl dotycząca wrażeń, ich odbioru. W 1982 roku dostałam w prezencie jego książkę *Mouvements*, w wersji oryginalnej pochodzącej z roku 1951. Dwadzieścia lat później, akurat pracowałam nad choreograficznymi zapiskami, kiedy pojawiła się nagle myśl: ta książka Michaux «była» przecież gotową choreograficzną partyturą, «należało» ją wykonać, ta partytura na mnie czekała⁴³.

Nieco wcześniej przed tym znaczącym zapisem Marie Chouinard uściśliła, iż jej pomysł sprowadzał się w istocie do „wiernej” transpozycji książki na scenę, nadania rysunkom ruchowej materialności, cielesności we „wszystkich ich formalnych aspektach, od okładki poczynając, a na ostatniej stronie kończąc”. Podążając uważnie za jej wyjaśnieniami, można zrozumieć, iż jej projekt tego, co zostało przed chwilą nazwane transpozycją, pozwala się sprowadzić do „wcielenia”, „wcielania się” w ich etymologicznym znaczeniu. Odczytane w porządku, jaki narzuca książka *Mouvements*, jego rysunki/znaki stają się dla tancerki i choreografki „choreograficzną partyturą”. Oczekiwany i uzyskany efekt ich „wcielania” przez baletową trupę w ruch sceniczny (*mise en mouvement*) jest naprawdę imponujący, o czym może świadczyć te kilka sekwencji filmowych, które widziałem. Według słów samej Marie Chouinard „[u]brani na czarno tancerze stają się plamami atramentu na białej powierzchni sceny”⁴⁴.

W czasie spektaklu na mobilność i cielesność intersemiotycznych związków, o których mówi w *Posłowie* HM, nakłada się za każdym razem ruch poszczególnych tancerzy, którzy – jak sugeruję wyżej – „wcielają się” w rysunki/znaki. Czynią to w sposób natychmiastowy, bezpośredni, a w konsekwencji ich działań przed oczami widzów powstaje na scenie spektakl, w którym współ-istnieją i współ-znaczą oba artystyczne teksty. W tak tworzonym spektaklu intermedialność jest więc współ-istnieniem i współ-znaczeniem w jednej przestrzeni, przestrzeni scenicznej, rysunków/znaków i ich choreograficznego „wcielenia”. Ruchy tancerzy współ-znaczą z wyświetlanymi w tle rysunkami/znakami. Tekst/spektakl, jaki jawi się przed oczami widzów, tworzy całość, w której artystyczną jedność zdaje się zapewniać swoisty mimetyzm formalny.

Zdaniem Lucille Toth, która podejmuje problem miejsca literatury w tańcu, spektakle Marie Chouinard należą do tego typu współczesnych

⁴³ M. Chouinard, *Un livre : un chorégraphe*, [w:] *Danse contemporaine et littérature – entre fictions et performances écrites*, red. M. Nachtergaeel, L. Toth, Centre national de la danse, wydanie elektroniczne, 2017 dokonane przez le Centre national de la danse, s. 207.

⁴⁴ Tamże.

performansów, w których „(...) tekst jest całkowicie nieobecny na scenie. Żadnego głosu, żadnego zdania wyświetlanego z tyłu sceny”⁴⁵. Wyłącznie rysunki w ich funkcji znakowej ucieleśniane za sprawą tancerzy i dzięki nim. Wykonywane przez nich ruchy, ruchliwość ich ciał sprawiają, że rysunki/znaki poety-malarza zostają przetransponowane na scenie w działanie, sceniczne dzianie się, stają się tańcem, który z kolei jest ich, rysunków/znaków, naśladowaniem. W konsekwencji ruchy tancerzy nie tylko metaforycznie łączą się na nowo z mobilnością i cielesnością pierwotnego względem nich aktu twórczego poety-malarza. Ujmując rzecz inaczej, powiem, że taneczny performans staje się jego znakiem i alegorią.

Artystycznymi intencjami Marie Chouinard kieruje równocześnie chęć przywołania poematu HM w jego słownej materialności. Według niej jest on pośrednio wypowiedziany przez choreografię, która metaforycznie „mówi i tańczy”. Odpowiednikiem pustej strony książki jest dla niej „tancerka [która] dosłownie kryje się w białej przestrzeni sceny”. Nawiązując do strony tytułowej *Mouvements*, na której widnieją rysunki HM wykonane chińskim tuszem, lecz w ich wersji negatywowej: białe rysunki na czarnym tle, Marie Chouinard przywołuje sceny z jej spektaklu, w którym „nadzy tancerze pojawiają się w świetle stroboskopu niby świetlne plamy ukazujące się w ciemnościach”⁴⁶. Nasuwa się więc wniosek, że tak nakreślony cel okazuje się całościowy, totalny.

Interpretując spektakle Marie Chouinard jako spójną artystyczną całość z książką HM jako jej punktem wyjścia i odniesienia, możemy przyjąć, że owa całość ma charakter choreograficznego doświadczenia intersemiotycznego. Tancerze Compagnie Marie Chouinard tworzą wspólnie choreograficzny tekst, który, wpisując weń książkę HM jako ko-tekst, zapewnia przejście od tego, co intersemiotyczne, do intermedialności spektaklu w jego nowoczesnej wersji.

Bibliografia

Michaux H., *En marges de Face aux verrous*, [w:] *Œuvres complètes*, t. 2.

Michaux H., *Essais d'enfants, dessins d'enfants, Déplacements, dégagements*, [w:] *Œuvres complètes*, t. 1.

⁴⁵ L. Toth, *Mise en corps, mise en voix: le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine*, [w:] *Danse contemporaine et littérature – entre fictions et performances écrites*, wyd. cyt., s. 20.

⁴⁶ M. Chouinard, *Un livre: un chorégraphe*, [w:] Tamże, s. 207.

- Michaux H., *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, [w:] *Œuvres complètes*, t. 3.
- Michaux H., *Mouvements*, Editions Gallimard 1951, seria „Le Point du Jour”, wyd. wznowione, 1982, seria „nrf”, reprint, 1984.
- Michaux H., *Mouvements*, [w:] *Œuvres complètes*, t. 2.
- Michaux H. *Mouvements*, fragment, <https://vimeo.com/293611729> [dostęp: 13.03.2021].
- Michaux H., *Notre frère Charlie*, [w:] *Œuvres complètes*, t. 1.
- Michaux H., *Œuvres complètes*, Raymond Bellour i Ysé Tran, Alec Mireille Cardot, Christophe Potocki (wydanie krytyczne dzieł wszystkich), Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, t. 1, 1998, t. 2, 2001, t. 3, 2004.
- Michaux H., *Sur ma peinture, Critiques, hommages, déclarations*, [w:] *Œuvres complètes*, t. 2.
- Michaux H., *Un barbare en Chine, Un barbare en Asie*, [w:] *Œuvres complètes*, t. 1.
- Chouinard M., choreografia i reżyseria, Henri Michaux : *Mouvements*, balet na 10 tancerzy, performance zaprezentowany na Festival international de danse Im/PulsTanz, Vienne, 2.08.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=LyT1Stijt20> [dostęp: 28.09.2020].
- Chouinard M., *Un livre: un chorégraphe*, [w:] M. Nachtergaele, L. Toth, *Danse contemporaine et littérature – entre fictions et performances écrites*, Centre national de la danse, wersja elektroniczna, ISBN 9782914124584, 9782914124867, ukazała się w 2017.
- Chamchinov S., *Les dessins et les manuscrits de Michaux*, <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/les-dessins-et-les-manuscrits-de-michaux> [dostęp: 17.08.2019].
- Chamchinov S., *Le corporel et l'incorporel chez Henri Michaux*, [w:] *Le livre au corps*, red. A. Milon, M. Perelman, Paris 2012.
- Jay M., *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 322–330.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Kraków 2012.
- Rapak W., *Henri Michaux dzieło wyobraźni. «Okres zielony» 1922–1927*, Kraków 2014.
- Rapak W., *Henri Michaux dzieło wyobraźni: czas wielkich podróży 1927–1929*, Kraków 2019.
- Rapak W., *Wokół francuskiego pojęcia „nowoczesności”*, [w:] *Prace Komisji Neofilologicznej*, t. 2, red. R. Bochenek-Franczakowa, O. Dobija-Witczakowa, Kraków 2001, s. 155–180.
- Toth L., *Mise en corps, mise en voix: le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine*, [w:] Nachtergaele, M., Toth, L., *Danse contemporaine et littérature – entre fictions et performances écrites*, Centre national de la danse, wersja elektroniczna, ISBN 9782914124584, 9782914124867, ukazała się w 2017.