



Presses Universitaires de Bordeaux

Écritures discontinues | Yves Vadé

Henri Michaux : textes et images

Patrick Feyler

p. 99-148

Texte intégral

- 1 Les ébauches de réflexion qui vont suivre peuvent-elles trouver leur place dans une enquête sur les "écritures non linéaires" ?

- 2 Chez Michaux écrivain la linéarité — au moins externe et visuelle — des textes est généralement respectée. Son œuvre n'offre ni l'équivalent des calligrammes d'Apollinaire ni même des jeux savants — à la fois spatiaux et typographiques — auxquels s'est adonné Mallarmé... Encore que certains poèmes — surtout, à partir de 1956, les textes "mescaliniens" — marquent bien un souci de proposer une disposition originale des signes dans l'espace de la page.
- 3 Michaux écrit "contre"... "Contre", tel est le titre d'un de ses poèmes les [dus violents¹. Contre les traditions, les enchaînements de la raison raisonnante, le cartésianisme, le dualisme, carcan de la pensée occidentale. À sa famille, à son entourage, à son "prochain", le poète préfère le "lointain". D'où, sans doute, son goût pour les voyages.

LA PEINTURE CONTRE LES MOTS

- 4 Mais comment rendre, justement, par les mots, la découverte d'un continent nouveau, l'impression première du voyageur ?

Je cherchais des noms et j'étais malheureux.

Le nom, valeur d'après coup et de longue expérience.

Il n'y en a que pour les peintres, dans le premier contact avec l'étranger.

Le dessin, la couleur, quel tout et qui se présente d'emblée² !

- 5 Pour échapper donc, aux contraintes qu'imposent le langage articulé et la linéarité du discours, Michaux va recourir à d'autres modes d'expression qu'il juge plus spontanés :

né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du "verbal" je peins, écrit-il, pour me déconditionner.³

- 6 La peinture lui rend une simplicité originelle

occultée par le langage verbal.

Les écrits manquent de rusticité (...)

Dans la peinture, le primitif, le primordial mieux se retrouve (...)

On peut peindre avec deux couleurs (dessiner avec une). Trois, quatre ou plus, ont pendant des siècles, suffi aux hommes pour rendre quelque chose d'important, de capital, d'unique, qui autrement eût été ignoré.

Des mots, c'est autre chose. Même les moins évoluées des tribus en ont des milliers, avec des liaisons complexes, des cas nombreux demandant un maniement savant.

Pas de langue vraiment, pauvre. Avec l'écriture en plus, c'est pire...

- 7 Michaux va donc se "déconditionner", par le dessin, d'abord (vers 1927) puis, peu à peu, concurremment, par la peinture à laquelle il s'adonne régulièrement, à partir de 1937, s'essayant à la gouache, puis à l'aquarelle, d'abord pure puis mêlée de traits à l'encre de Chine.
- 8 Sa révolte contre les mots atteint son paroxysme après un drame — l'agonie de sa femme, brûlée vive en 1948 — qu'il évoque avec un laconisme plein de pudeur :

Un accident. Grave. Très grave. Touchant une personne qui m'est proche. Tout s'arrête (...) Dans un hôpital le sort ne se décide pas. Ni à guérison, ni à abandon⁴.

Des mots ? Je ne veux d'aucun. A bas les mots. Dans ce moment aucune alliance avec eux n'est concevable.

Je suis au-delà. J'ai besoin de me laisser aller, de tout laisser aller, de me plonger dans un découragement général, sans y résister, en homme étourdi par les chocs, qui espère s'étourdir davantage.

Pour cela, ajoute-t-il, pour se délivrer, la peinture convient mieux⁵.

- 9 Michaux s'empare, "au retour d'une journée à l'hôpital», de quelques feuilles de papier blanc :

Immaculées, elles m'apparaissent sottes, odieuses, prétentieuses, sans rapport avec la réalité. L'humeur sombre, je commence, en ayant attrapé une à fourrer dessus quelques obscures couleurs, à y projeter au hasard, en boudant, de l'eau par giclées, non pour faire quelque chose de spécial, ni surtout pas un tableau. Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire⁶.

- 10 Plus tard encore, vers 1955, Michaux répand, "sans gêne" (et sans pinceaux) des flots d'encre de Chine sur le papier⁷.
- 11 En 1972, enfin, il use de peinture acrylique.

INGENUITE

- 12 Michaux refuse, on le voit, de s'assujettir à une matière, une technique, un savoir-faire. Chaque fois, d'ailleurs, qu'il se lance dans une nouvelle expérience, il se félicite de son inexpérience, de son ingénuité, même si, comme lorsqu'il trace ses premiers traits, le rendu paraît "gêné, timide" :

*Comment ne pas l'être ? Comment oser sans façon intervenir ? Quelle impertinence de le vouloir !
Je n'ai pas été élevé dans le dessin, moi. Ce sont mes premières sorties⁸.*

- 13 Son ingénuité est semblable lorsqu'il aborde l'aquarelle :

Jamais je n'ai pu faire une peinture à l'eau valable sans absence, sans quelques minutes de véritable aveuglement. Spontané. Sur spontané. La spontanéité qui, dans l'écriture, n'est plus, s'est totalement reportée là, où d'ailleurs elle est plus à l'aise, la réflexion plus naturellement pouvant être tenue à l'écart.⁹

- 14 De même pour la gouache :

*le nouveau venu (...) in statu ascendam (...)
débloquent en moi un je ne sais quoi, rompant des*

retenues, des réserves, fêtant un devenir, un inattendu devenir.

15 Ainsi peut-il déclarer (après “l’accident” de 1948) que “son manque de savoir-faire, son incapacité à peindre”, lui permettent de se “laisser aller” (...) dans le désordre et le gâchis, le mal et le sens dessus dessous, sans malice, sans retour en arrière, sans reprise, innocemment.”¹⁰ Seule une “impréparation totale” permet d’aller de l’avant et de suivre sa propre voie.

16 Michaux n’hésite pas à affirmer — au risque de scandaliser les diplômés des Beaux-Arts :

*La peinture est une base où on peut recommencer à zéro. Support qui doit moins aux ancêtres*¹¹.

17 Car “l’artiste est d’avenir, c’est pourquoi il entraîne” et “Voir toujours ses arrières, c’est comprendre un mobile en se trompant de sens”¹².

18 Les belles images, les copies des chefs-d’œuvre irritent Michaux.

19 Un soir où — comme on l’a vu — il rentre, épuisé, de l’hôpital où sa femme va mourir, il songe, d’abord, à “regarder des images”.

*Du moins je pense que c’est ça que je vais faire. J’ouvre un carton. Quelques reproductions d’œuvres d’art s’y trouvent. Au diable ! Je les écarte vivement. Je ne peux plus entrer dedans.*¹³

REFUS DES MODELES

20 Michaux, pour sa part, se refuse à copier, aussi bien les maîtres que la “réalité”.

*Je ne veux apprendre que de moi, même si les sentiers s’arrêtent soudain.*¹⁴

Michaux, tout autant que l’académisme, abhorre le réalisme :

*Je ne veux non plus, ajoute-t-il, rien reproduire de ce qui est au monde.*¹⁵

21 Il écarte aussi des formules, des motifs proposés par certain artiste de son temps :

Si je tiens à aller par des traits plutôt que par des mots, c'est toujours pour entrer en relation avec ce que j'ai de plus précieux, de plus vrai, de plus mien et non avec des formes géométriques, ou des toits de maisons ou des bouts de rue, ou des pommes, des harengs sur une assiette ; c'est à cette recherche que je suis parti¹⁶.

CONTRE L'ABSTRAIT

22 Des “formes géométriques”, des “pommes”, des “harengs sur une assiette” : Michaux vise ici, semble-t-il toute une tradition de l'art moderne : de Cézanne à l'abstraction géométrique, en passant par le cubisme, le “réalisme intellectuel”.

23 Michaux fuit, en art, l'abstraction. Non qu'il ignore absolument la tentation de l'abstrait. Car il ne dessine, ne peint — comme il écrit — que pour combattre la lourdeur du monde et s'affranchir du poids écrasant de la matière. De ses premiers essais graphiques, il dira :

C'est le monde réduit, au maximum.

24 Et d'ajouter :

Lourd, épais, embarrassant en effet est le monde. Pour le tolérer, il faut en rejeter beaucoup d'une façon ou d'une autre¹⁷.

25 Mais ce rejet peut tuer la création :

Certains réduisent le monde à l'intelligibilité (...) comme on le voit dans les esprits abstraits, de plus en plus abstraits, de plus en plus refoulant.¹⁸

26 L'art, en quête de “l'intelligible” retombe alors dans les pièges du langage verbal, que Michaux, précisément, cherche à fuir dans l'expression graphique ou picturale.

27 On a vu¹⁹ qu'il voulait tenir la “réflexion” à l'écart. Rien ne lui est plus étranger²⁰, d'une certaine manière, que la géométrie. Ennemi de la symétrie, il se situe à l'antipode de courants comme le constructivisme ou le Bauhaus. Son œuvre écrite

témoigne d'ailleurs d'un étrange acharnement contre l'architecture, volontiers tournée en dérision. C'est ainsi qu'à nos constructions massives, cossues, il oppose les humbles (et donc belles) maisons de terre des Indiens de l'Équateur²¹, ou encore les villes des Mages, "puzzle de vents"²². Dans "Contre", il nargue les Parthénon, les arts arabes, les Mings et la géométrie, promettant de dresser "une villes de loques", "sans plan et sans ciment", avec des forteresses "faites exclusivement de remous et de secousses"²³. Dans le *Drame des Constructeurs*, un fou entend construire une ville avec un dé, un autre avec des Icebergs...²⁴

- 28 Loin de "l'intelligible", Michaux s'aventure (lucidement), lorsqu'il peint, dans les parages du Chaos, de l'informe ; ses visions proches du cauchemar, sont, cependant, trop larvaires ou fuyantes pour offrir quelque analogie avec l'onirisme éclatant des peintres surréalistes.

CONTRE L'IMAGE

- 29 Ses lignes mouvantes contrastent avec le caractère généralement "fini" des œuvres de Dali ou Tanguy. Et tandis qu'Aragon vante "le stupéfiant-image", Michaux vise, lui, au "soulagement, au désencombrement des images dont la place publique-cerveau" est, en ces temps, particulièrement "engorgée"²⁵.
- 30 Michaux n'est pas non plus un "naïf". La spontanéité rageuse de ses traits, de ses taches n'a rien de commun avec la sage et bizarre application du Douanier Rousseau.
- 31 Bref, Michaux a bien trouvé, comme il le souhaitait — et si outreucidant qu'ait pu paraître ce projet chez un artiste par ailleurs modeste — ses "sentiers", loin de tous les courants, de toutes les écoles.

AFFINITES

32 S'il fallait à tout prix lui trouver des affinités avec d'autres artistes, rappelons-nous, tout de même, un aveu : dans une brève "autobiographie", rédigée à la troisième personne, il dit avoir découvert, en 1925, Klee puis Ernst et Chirico.

Extrême surprise. Jusque-là il haïssait la peinture et le fait de peindre, comme s'il n'y avait pas encore assez de réalité, de cette abominable réalité, pensait-il. Encore vouloir la répéter, y revenir !²⁶

33 Par-delà, les différences "techniques", il s'unit à ces devanciers immédiats, dans la révolte contre tout "réalisme".

34 Autre grand précurseur, peut-être, plus lointain, celui-là et non revendiqué : Goya.

35 L'art de Michaux pourrait enfin s'apparenter par sa violence avec celui des Expressionnistes et, par la rapidité du geste, avec celui de Pollock.

36 Ce n'est cependant pas en Occident que Michaux a cru trouver sa vraie patrie :

Mais c'est la peinture chinoise qui entre en moi en profondeur, me convertit. Dès que je la vois, je suis acquis définitivement au monde des signes et des lignes.

Les lointains préférés au proche, la poésie de l'incomplétude préférée au compte-rendu, à la copie. Les traits lancés, voltigeant, non pas tracés prosaïquement, laborieusement, façon fonctionnaire, voilà qui me parlait, me prenait, m'emportait. La peinture, cette fois, sa cause était gagnée.²⁷

37 Michaux s'écarte donc aussi bien dans sa peinture de la figuration servile que des conventions abstraites — qui rapprocheraient la peinture d'un système comparable au langage verbal. Or il peint, on l'a vu, "contre" le langage, l'écriture.

LE PEINTRE ECRIVAIN

38 Devenu peintre, Michaux n'a cependant pas renoncé à écrire ; la naissance des œuvres graphique et plastique a d'ailleurs suivi de très près celle de l'œuvre écrite : les premières tentatives de l'artiste remontent, on l'a vu, à 1937. Le peintre a peut-être dès lors égalé l'écrivain ; il ne l'a nullement éclipsé :

Henri Michaux, écrit Robert Smadja, partage avec William Blake le très rare privilège d'avoir créé une œuvre picturale considérable, parallèlement à une œuvre poétique de première magnitude.²⁸

39 Mais il y a, entre les deux types d'activité créatrice, plus qu'un "parallélisme". Entre ses textes et ses dessins (ou ses peintures) Michaux n'a jamais cessé de ménager des "passages" qu'il faut explorer successivement :

- I. Textes et dessins s'accompagnent mutuellement : "illustrations" de l'auteur, commentaires ou transcriptions poétiques des œuvres d'art.
- II. Plus d'un thème hantant l'œuvre écrite de Michaux réapparaît dans ses dessins, ses peintures.
- III. Michaux a beau peindre en réaction contre le langage verbal : il n'en rêve pas moins, lorsqu'il peint, de constituer un "système de signes" ; sa peinture mime une "écriture" qui échapperait toutefois — paradoxalement — à l'abstraction des signes linguistiques.
- IV. Il se montre d'ailleurs, depuis son voyage en Asie, fasciné par un mode d'expression qui estompe la frontière habituellement établie entre l'écriture et les arts plastiques : la calligraphie chinoise.
- V. Les textes de Michaux brouillent à leur tour les différences qui séparent les signifiants linguistiques de la représentation ironique : les lettres de l'alphabet tendent à la figuration ou

bien, devenues “signifiées”, elles jouent parfois dans un texte le même rôle que les objets fictifs qui les environnent.

VI. Visuellement linéaire, l’œuvre écrite de Michaux, n’en trouble pas moins la linéarité du “discours” par de multiples infractions :

à la chronologie narrative : blocage initial, répétition, désintégration du “récit” qui semble parfois s’ébaucher.

à la logique : contradictions, “adynata”, prolifération des oxymores.

à la syntaxe : ellipses, anacoluthes, perturbation du jeu des formes personnelles.

au lexique : invention de termes insolites, éclatement des vocables usités, retour à un balbutiement originel.

I CORRESPONDANCES

40 À partir de ses textes, Michaux réalise des œuvres graphiques ou plastiques, et inversement — sans qu’il soit toujours aisé d’établir une priorité. On peut ainsi relever une série de “correspondances”, de textes mis en regard de dessins ou de reproductions de peintures.

41 1936 : *Entre centre et absence* (Matarasso)

42 1939 : *Peintures* (GLM)

43 1941 : *Arbres des tropiques* (Gallimard)

44 1943 : *Exorcismes* (R. Godet)

45 1944 : *Labyrinthes* (id.), *Le lobe des monstres* (L’Arbalète)

46 1946 : *Apparitions* (Le Point du jour)

47 *Peintures et dessins* (même éditeur) : reproduction d’œuvres graphiques et picturales de Michaux, accompagnées de légendes empruntées à ses poèmes.

48 1948 : *Meidosems* (id.) avec treize lithos.

49 1951 : *Mouvements* (Le point du jour, Gallimard) :

64 dessins et un texte.

- 50 1956 : Début des expériences mescaliniennes.
 51 *Quatre cents hommes en croix* (P. Bettencourt).
 52 *Misérable miracle* (Ed. du Rocher).
 53 1957 : *L'Infini turbulent* (Mercure de France)
 54 1958 : *Paix dans les brisements* (Flinker)
 55 1962 : *Vents et poussières* (id.) ;
 56 1974 : *Par la voie des rythmes* (Fata Morgana)
 57 Ajoutons les commentaires de Michaux dans les catalogues d'expositions, les textes illustrés — ou inspirés — par d'autres artistes, connus ou obscurs :
 58 - *Poésie pour pouvoir* (1949), avec des linogravures de M. Tapié (R. Drouin)
 59 - *Lectures* (1950), avec huit lithographies de Zao-Wou-ki (Ed. Euros)
 60 - *Tranches de savoir* (même année), avec une couverture de Max Ernst (Les Pas Perdus)
 61 - *Aventure de lignes* (1954), préface à un ouvrage de Will Grohmann sur P. Klee (Flinker) :
 62 *Une ligne rêve*, écrit Michaux. *On n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne.*
 63 *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* (1972), sur des œuvres de Magritte (Fata Morgana).
 64 Dans *Chemins cherchés chemins perdus transgressions* (Gallimard 1972), Michaux commente des peintures d'aliénés.
 65 Dans *Déplacements Dégagements* (Gallimard 1985), il évoque des dessins d'enfants.

II THEMES COMMUNS

- 66 Bien des thèmes, des motifs — en dehors des correspondances directes qu'on vient de rappeler — sont commun aux textes et à l'œuvre peinte ou dessinée de Michaux :

Têtes

- 67 L'obsession du corps humain et, surtout, des têtes.
 68 A l'époque où, déjà, la guerre "se fait son cocon" et

où Michaux commence à peindre :

Viennent quelques personnages et des têtes irrégulières, inachevées surtout. Tiens ! Pourquoi pas des plantes, des animaux ?

Dans tous les inachèvements, je trouve des têtes. Têtes, rendez-vous des moments, des recherches, des inquiétudes, des désirs, de ce qui fait tout avancer et tout combine et apprécie... dessin y compris.

Tout ce qui est fluide une fois arrêté devient tête²⁹.

69 Ainsi dès que le trait commence à figurer, il devient, précisément, figure, figure d'homme.

70 Plus tard, Michaux commence à exécuter des lavis :

Papier troublé, visages en sortent, sans savoir ce qu'ils viennent faire là, sans que moi je le sache. Ils se sont exprimés avant moi, rendu d'une impression que je ne reconnaissais pas, dont je ne saurai jamais si j'en ai été précédemment traversé. Ce sont les plus vrais.³⁰

71 Dans Peintures, où Michaux commente ses propres productions picturales, figure un texte intitulé Têtes :

Quand je commence à étendre de la peinture sur la toile, il apparaît une tête monstrueuse...

72 ... Bientôt suivie d'autres :

Devant moi comme si elles n'étaient pas en moi... Sorties de l'obsession, de l'abandon de la mémoire, de mon tréfonds, du tréfonds d'une enfance qui n'a pas eu son compte et que trois siècles de vie maintenant ne rassasieraient pas, tant il en faudrait³¹.

73 Surgies du "tréfonds" de l'enfance, les têtes succèdent aux premiers tracés enfantins, aux cercles primitifs :

Un jour (...) échappant à la ronde bachique, une ligne incurvée ne fera pas le tour attendu : voici qu'elle ralentit et va s'arrêter ; une certaine ligne, à l'enfant surpris, ça lui dit quelque chose, le tient en

*suspens et le fait se retenir et considérer (...) le tracé linéaire laissé sur le papier lui rappelle quelqu'un, la mère ou le père, l'homme déjà, l'homme représentant tous les hommes, l'homme-même.*³²

74 Un homme quasiment réduit à sa tête :

Dominante, grosse autant et plus que le corps, lequel n'offre rien de particulier, tandis que la tête (qui dans la réalité doit accomplir tant de fonctions, manger, sucer, mordre, crier (...)), la tête est dans son dessin, la maîtresse partie, accapareuse entre toutes les parties corporelles.

75 Ce qui témoigne, chez l'enfant, d'une étrange intuition : "Au début, âge de la tête (surprenant savoir prophétique). Et simultanément une vraie vue d'embryologiste : chez tous les embryons de mammifère, la tête de l'embryon humain est incroyablement grosse. La tête est pour lui indispensable. (...)"³³

76 Sortie "du tréfonds d'une enfance qui n'a pas eu son compte", la tête resurgit, dans la peinture de Michaux, sur fond de malheur : "Tête, écrit-il, nourrie d'elle-même, de mon immense chagrin plutôt"³⁴. Et lors de l'agonie, puis après la mort de la femme de Michaux, sur la feuille dégoulinent les couleurs, les têtes reviennent :

*Amenées (...) par le souvenir des malades livides, décharnés, dans les salles abominables du piteux hôpital entrevus dans la journée (et par le récit que j'avais écouté de leur cas tragique) des têtes malheureuses, au comble de la détresse, apparaissent sur le papier, têtes ou fragments de têtes (...) n'attendant que mon geste brouillon d'homme affolé pour venir, apportant leur misère à elles, en vrac, me joignant, en lambeaux.*³⁵

77 Dans Les Ravagés, où Michaux commente des dessins, des peintures d'aliénés, se retrouve la même hantise :

Têtes qui ont passé par quelque chose d'aussi grave

*que la mort, qui n'ont pu se sauver sinon
pauvrement.*

*Têtes du passé, qui savent la vie, le Secret,
l'innommable horrible sur qui l'être s'est appuyé
(...)*

*Une d'elles gravement défoncée, aux larges yeux,
semblables par la fixité à ceux du poisson, les
muscles oculomoteurs comme bloqués, de façon à
ne jamais plus pouvoir regarder que de face, face
aux autres, face comme un défi fait face.³⁶*

- 78 Le motif de la tête dit une angoisse et propose une énigme lancinante, comme en témoigne encore un texte — si l'on ose dire — “capital” : En pensant au phénomène de la peinture.

*Dessinez sans intention particulière, griffonnez
machinalement : il apparaît presque toujours sur le
papier des visages.*

*Menant une excessive vie faciale, on est aussi dans
une perpétuelle fièvre de visages.*

*Dès que je prends un crayon, un pinceau, il m'en
vient sur le papier, l'un après l'autre dix, quinze,
vingt. Et sauvages, la plupart. Est-ce moi, tous ces
visages ? Sont-ce d'autres ? De quels fonds venus ?
Ne seraient-ils pas simplement la conscience de ma
propre tête réfléchissante ?*

*(Grimaces d'un visage second, de même que
l'homme adulte qui souffre a cessé par pudeur de
pleurer dans le malheur, pour être plus souffrant
dans le fond, de même il aurait cessé de grimacer
pour devenir intérieurement plus grimaçant.)*

*Derrière le visage aux traits immobiles, déserté,
devenu simple masque, un autre visage
supérieurement mobile bouillonne, se contracte,
mijote dans un insupportable paroxysme (...)*

*Face de perdus, de criminels parfois, ni connues ni
absolument étrangères non plus (étrange, lointaine
correspondance !)...*

*Visages de personnalités sacrifiées, des “moi” que la
vie, la volonté, l'ambition, le goût de la rectitude et
de la cohérence étouffa, tua (...)*

*Visages de l'enfance, des peurs de l'enfance dont on
a perdu plus la trame et l'objet que le souvenir,*

*visages qui ne croient pas que tout a été réglé par le passage à l'âge adulte, qui craignent encore l'affreux retour (...)*³⁷

79 Visages extrêmement révélateurs :

*Foule infinie, dit enfin Michaux, notre clan.
Ce n'est pas dans la glace qu'il faut se considérer
Hommes, regardez-vous dans le papier.*³⁸

80 On mesure ici l'inanité, pour Michaux, de tout "réalisme". C'est derrière l'apparence d'un visage immobile qu'il faudra trouver, hagarde, la face vraie, la face cachée. Art "expressionniste", si l'on veut, ou, plutôt, "fantomiste" :

*Il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'intérieur... Si donc j'aimais les ismes et devenir capitaine de quelques individus, je lancerais une école de peinture, le Fantomisme ou le Psychologisme. Le visage, les traits, je m'en fiche. Je peins les traits du double (qui n'a pas nécessairement de narines et peut avoir une trace d'yeux). Ce que je voudrais c'est peindre la couleur du tempérament... c'est faire le portrait des tempéraments.*³⁹

81 Ces têtes, ces visages qui se multiplient dans l'œuvre peinte ou dessinée hante aussi, on le sait, les poèmes de Michaux.

82 L'un d'eux s'intitule *Une tête sort du mur* : lorsqu'il éteint la lumière de sa chambre le sujet voit surgir "une tête énorme de près de deux mètres de surface..."⁴⁰

83 Dans *Misérable Miracle* (texte "mescalinién") apparaissent encore des figures "deux à trois cents rangs allumés d'yeux et de lèvres, plutôt des lippes (...)", le "tapis roulant" des figures, "aux yeux énigmatiques"⁴¹. "Les lignes se suivent presque sans arrêt. Des visages s'y glissent, des schémas de visages (plus souvent de profil) se prennent dans le tracé mouvant, s'y étirent, s'y tordent, semblables à ces têtes d'aviateurs soumis à une trop forte

pression qui leur malaxe les joues, le front, comme on ferait avec du caoutchouc (...)"⁴²

- 84 Têtes tordues, malmenées, comme si souvent chez Michaux. C'est ainsi qu'"au pays de la Magie", on témoigne son mépris à ses ennemis en "recrachant" leur visage sur un mur⁴³, ou que le voyageur qui nous confie ses impressions fait les frais d'un exercice insolite : sur son veston neuf roule une tête ensanglantée, sortilège d'un mage débutant⁴⁴, ou qu'on arrache les visages des malfaiteurs, supplice décrit avec un luxe de précisions étrange :

*L'opération étant bien faite, l'ensemble se détache, front, joues, tout le devant de la tête comme nettoyé par je ne sais quelle corrosive éponge.*⁴⁵

- 85 Dans ce pays existent des "maisons" ("au pire sens du terme") où l'on peut s'accointer avec de jeunes géantes. Attention, pourtant :

*Facilement vexées, (...) elles vous arrachent dans un moment clé cafard, elles vous arrachent la tête sans barguigner, comme à un jeune hareng... et adieu longue vie,*⁴⁶

- 86 Il serait aisé de déceler ici, comme dans l'Arrachage *des têtes*, une métonymie renvoyant à la hantise de la castration. Souffrante, arrachée, la tête peut aussi, à l'inverse, agresser.

- 87 Certains mages ont des "visages-cansons", "toujours braqués, toujours tonnants"⁴⁷.

- 88 Comme Thomas de Quincey, Michaux subit "la tyrannie de la face humaine" : "Comme on détesterait moins les hommes, déclare-t-il dans *Tranches de savoir*, s'ils ne portaient pas tous figure"⁴⁸.

- 89 Il arrive que ces têtes se martyrisent elles-mêmes : telle l'énorme tête qui "sort du mur" de sa chambre et veut foncer sur l'obstacle la séparant de l'air libre :

D'entre les débris du mur troué par sa force, elle apparaît à l'extérieur (...) toute blessée elle-même,

*et portant les traces d'un douloureux effort.*⁴⁹

Violence

- 90 Ces têtes terrifiantes participent à la violence qui se déchaîne, plus généralement dans toute l'œuvre, peinte ou écrite de Michaux ; elles la révèlent — si l'on peut dire — au plus haut degré.
- 91 "Charnel" écrit Robert Bréchon, le visage "est essentiellement vulnérable et périssable ; l'image du visage supplicié est la plus horrible de toutes, justement parce qu'il est la partie la plus humaine de l'homme."⁵⁰
- 92 La violence, chez Michaux, est double : à la violence subie par le sujet réplique celle qu'il exerce à son tour.
- 93 Aux décapitations, aux visages arrachés s'ajoutent d'autres tortures : la maladie prodigue ses tourments ; c'est tantôt (dans *Crier*) "le panaris, souffrance atroce"⁵¹, tantôt (dans *Magie*)⁵², une dent cariée.
- 94 Les corps sont souvent dépecés, mutilés. Dans *La Nuit des disparitions* "la bouche de l'homme s'ouvre ; la langue s'arrache violemment (...) le bras qui faisait ses adieux, tout à coup, n'écoutant que son geste, s'en est allé."⁵³
- 95 La drogue agresse les sens :
- Tout à coup, formidable coup de gong, le coup de gong de la couleur, des quantités de couleurs fortes, fortes, qui me tapaient dessus, pressées, perçantes comme des bruits martyrisant.*⁵⁴
- 96 Le sujet est sans cesse malmené par autrui : Plume commande, au restaurant, une côtelette sans consulter la carte⁵⁵ ; un agent le bouscule, un autre veut cogner ; s'il voyage, on le jette dans la soute du paquebot.⁵⁶
- 97 Mais la victime devient bourreau. Quand il n'arrache pas de têtes, le même Plume tue les Bulgares à coups de revolver⁵⁷. Nombreux sont les

poèmes où le sujet détaille, à la première personne, avec une violence provocante et drolatique, les agressions qu'il inflige à autrui ou à son double.

*Dans la nuit, j'assiège mon roi. Je me lève progressivement et je lui tords le cou... Dans le secret de ma petite chambre, je pète ci la figure de mon roi (...) je m'assieds sur sa figure, je le gifle (...)*⁵⁸

*Je gifle l'un, je prends les seins aux femmes, et, me servant de mon pied comme d'un tentacule, je mets la panique dans les voitures du Métropolitain.*⁵⁹

*Je peux rarement voir quelqu'un sans le battre.*⁶⁰

- 98 *La Vie dans les plis* marque peut-être le paroxysme de la violence comique, avec des poèmes comme *La Séance de sac*, *Les Envies satisfaites* ou encore *La Mitrailleuse à gifles*.⁶¹
- 99 Michaux multiplie les scènes de lutte ou de duel : ainsi dans *Le grand combat*⁶², ou encore dans *L'Age héroïque*⁶³ où le géant Barapo et son frère Poumapi s'arrachent, pour jouer, l'oreille, puis le nez, se démembrant joyeusement.
- 100 Les Hacs du *Voyage en Grande Garabagne*⁶⁴ s'adonnent, eux aussi, aux jeux les plus brutaux.
- 101 Une violence égale règne dans l'œuvre graphique ou picturale de Michaux. Elle prend, toutefois, des formes spécifiques qui dépendent des moyens employés par l'artiste.
- 102 On retrouve, ici, des figures, des silhouettes démembrées, décapitées ou chargées d'agressivité. Michaux évoque, dans *Mouvements*, un personnage qu'il a tracé au pinceau, "un défenestré", "un arraché de bas en haut / un arraché de partout / un arraché plus jamais rattaché (...)"⁶⁵. Les peintures acryliques offrent, elles aussi, des visions de corps "arrachés".
- 103 La violence qui marque les sujets des œuvres s'exprime encore dans le trait, dans le geste qui trace les figures :

*Trait comme une gifle, qui coupe court aux explications.*⁶⁶

104 La violence du peintre se déchaîne, en outre, contre la matière même qu'il utilise.

105 On a vu que⁶⁷, désespéré par l'agonie de sa femme, il exerçait sa rage sur les feuilles "immaculées" :

*(...) A la plume, rageusement, raturant, je balafre les surfaces pour faire ravage dessus, comme ravage toute la journée est passé en moi, faisant de mon être une plaie. Que ce de papier aussi vienne une plaie !*⁶⁸

106 L'éclat sauvage des a, la déchirure des r, traduisent ici, dans le texte, l'élan rageur du geste.

107 Michaux noircit furieusement les feuilles trop blanches, au pinceau, puis en répandant l'encre, "avec sans-gêne" :

*Enfin un jour j'y vais carrément. Par gestes saccadés je la fais déboucher en flots de la bouteille ouverte. Qu'elle se répande maintenant... Fini le pinceau (...)*⁶⁹

Noir

108 Le Noir traduit la rage, le "mauvais esprit" qui habite l'artiste :

*Le flot qui coule, souverain, semble impudent. Plutôt — car il coule assez mollement, il me rend impudent par son noir barbare. Noir de mécontent (...) Noir qui va avec l'humeur coléreuse (...) Noir mauvais du refuseur, du négateur. De l'envahisseur qui va franchir les frontières...*⁷⁰

109 Mais le noir, qui exprime la rage de l'artiste, ne l'assouvit pas ; il la suscite, au contraire, l'excite à son tour. Car Michaux qui entend "peindre pour repousser"⁷¹ va maintenant repousser ce noir envahissant :

*Noir qui fait flaque, qui heurte, qui passe sur le corps de... qui franchit tout obstacle, qui dévale (...) noir dévorant.*⁷²

Ce sale flot noir qui se vautre, démolissant la page et son horizon, qu'il traverse aveuglement, stupidement, m'oblige à intervenir.

Aux mouvements de colère qu'il suscite en moi, je me reprends, je le reprends, le divise, l'écartèle, l'envoie promener. La grosse tache baveuse, je n'en veux pas, je la rejette, la défais, je l'éparpille. À mon tour !⁷³

- 110 Cette hargne contre la tache noire peut surprendre. Qui a pu voir certaines œuvres du peintre (par exemple les grandes peintures à l'encre exposées chez Daniel Cordier en 1959) parlerait volontiers de "tachisme"... si Michaux ne déclarait pas, dans le catalogue de l'exposition :

On m'attend, je le parie, aux taches. Eh bien, je les déteste. Elles me dégoûtent. Je n'ai de cesse que je ne les ait fait sauter, courir, grimper, dévaler. Telles quelles, elles me sont odieuses, et vraiment seulement des taches qui ne me disent rien (je n'ai jamais pu lire quoi que ce soit dans un "Rorschach"). Donc je me bats avec elles, je les fouette, je voudrais tout de suite être débarrassé de leur bêtise effondrée (...) Tachiste, si j'en suis un, qui ne peut tolérer les taches.⁷⁴

- 111 Le moyen, la matière induisent, en tout cas, le thème ou le sujet. C'est l'emportement contre les flots noirs et les taches qui font naître des scènes guerrières :

Me débattant avec les taches, il y a des combats. Promptement réifiés, les rages, les emportements sont devenus des combattants, des silhouettes de combattants partout à l'escalade, à l'assaut, sont devenues des fuyards ou des unités défaites en débandade générale. Je repousse.⁷⁵

- 112 Michaux se fait un "sang d'encre", exhale des "colères noires". Le noir, intimement lié à la violence, apparaît dans les compositions à l'encre, comme un "envahisseur", déferlant sur le blanc de la feuille. Mais, ailleurs, dans l'œuvre du poète

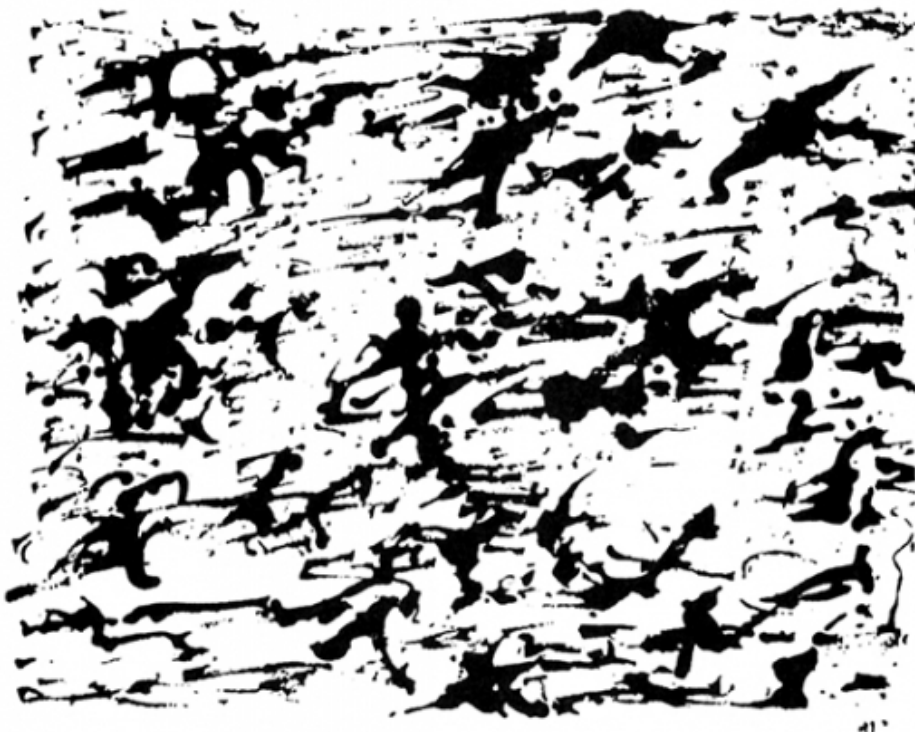
comme dans celle de l'artiste, le noir apparaît comme la couleur des origines.

113 Ainsi, dans *La Cordillera de los Andes* :

*Le sol est noir sans accueil.
Un sol venu du dedans.
Il ne s'intéresse pas aux plantes.
C'est une terre volcanique.
Nu ! et les maisons noires par-dessus
Lui laissent son nu ;
Le nu noir du mauvais.⁷⁶*

114 Ce noir dit une violence élémentaire. C'est le noir de la terre... ou du Chaos primordial. Ce peut être celui de la Nuit originelle. Avant les jets d'encre sur la feuille, le noir a formé parfois le fond du tableau (à partir, semble-t-il, de 1937).

Dès que je commence, dès que se trouvent mises sur la feuille de papier noir quelques couleurs, elle cesse d'être feuille et devient nuit. Les couleurs posées presque au hasard sont devenues apparitions... qui sortent de la nuit.⁷⁷



H. Michaux

Peinture à l'encre de chine reproduite dans

Émergences-Résurgences,
Flammarion, p. 58.

Skira/Champs-



« Bataille », encre, 1960, reproduite dans *Henri Michaux*, par René Bertelé, “Poètes d'aujourd'hui”, Seghers.

- 115 Le noir est à la fois un ternie et un point de départ :
*Arrivé au noir. Le noir ramène au fondement, à l'origine. Base des sentiments profonds.*⁷⁸
- 116 Le noir et la nuit envahissent aussi l'œuvre écrite de Michaux. En témoigne une succession de trois titres, dans *Un certain Plume : Dans la nuit, La Nuit des Embarras, La Nuit des disparitions*, ou le nom d'un recueil ultérieur, *La Nuit remue* (1935), qui contient le poème *Nuit de Noces...*
- 117 Le poème *Dans la nuit* dit la cruauté (“Nuit implacable”) mais aussi la fécondité de la nuit originelle :
- Nuit de naissance
Qui m'emplit de mon cri
De mes épis*⁷⁹
- 118 Les enfantements de la nuit peuvent cependant inquiéter : “De la nuit, dit Michaux commentant ses peintures à fond noir, vient l'inexpliqué, le non-

détaillé, le non-rattaché à des causes vieilles, l'attaque par surprise et les monstres, ce qui sort du néant, non d'une mère"⁸⁰.

Monstres

- 119 Nés de la nuit, *les monstres* pullulent, on le sait, dans l'œuvre de Michaux.
- 120 Dans *Notes de zoologie*⁸¹ apparaissent la Parpue, la Darelette et d'autres animaux insolites. Rappelons, dans *Lointain intérieur* (1938), *L'Animal mange-serrure* et *Animaux fantastiques*⁸², évoquant des apparitions nées de la maladie ou de la fièvre.
- 121 Certains des monstres qui peuplent l'œuvre poétique inspirent aussi le dessinateur. Un dessin accompagne *Le Lobe des Monstres*. Les Meidosems décrits dans le recueil *La Vie dans les plis* figurent aussi dans une série de lithographies exécutées en 1948. Année terrible⁸³ : R. Bertelé parle à propos de ces dessins de "solennité dans l'horreur"⁸⁴.
- 122 Mais ces monstres torturés, fragiles et tenaces, sont sans doute aussi les plus chers à Michaux :

Trente-quatre lances enchevêtrées peuvent-elles composer un être ? Oui, un Meidosem.

Un Meidosem souffrant, un Meidosem qui ne sait où se mettre, qui ne sait plus comment se tenir, comment faire face, qui ne sait plus être qu'un Meidosem.

*Les lances qui doivent lui servir utilement contre tant d'ennemis, il se les est passées d'abord à travers le corps. Mais il n'est pas battu,*⁸⁵

- 123 Plus tard les dessins à l'encre de Chine prodiguent, à foison, les figures à la frontière de l'humanité et du monde animal.

Foules

- 124 L'obsession du *pullulement*, de la foule est présente dans les poèmes.
- 125 Dans *Le Sportif au lit*, la chambre du solitaire

s'emplit de monde : "le boulevard Quinet, une cohue jamais rencontrée s'y écrase" ; divers véhicules passent ; un "énorme paquebot" s'y met "en cale sèche" ; "on arrive à participer à un emmêlement si dense et si extraordinaire qu'on perd de vue ses petites fins personnelles".⁸⁶

126 Mes cette hantise envahit surtout, de plus en plus spectaculairement, l'œuvre graphique. Après l'expérience des drogues les "combats" à l'encre de Chine deviennent d'immenses mêlées : "Le nombre des personnages a grandi. Il règne une multiplicité nouvelle."⁸⁷

127 Ces visions fourmillantes, terribles ou grotesques (têtes et corps suppliciés, combats et monstres) qui, parfois, noircissent les feuilles blanches ou surgissent d'un fond obscur comme la nuit ne sont pas des cauchemars. Au lieu de relever de l'onirisme — comme les productions surréalistes — ces figures témoignent plutôt d'une sorte d'"expressionnisme du cénesthésique"⁸⁸, selon la formule de R. Bertelé. Ces "fantômes intérieurs", peut-être nés des malaises du corps, ne sont pas sans évoquer des "membres fantômes" des blessés.

Exorcismes

128 Mais cette expression volontiers rageuse d'un malaise est libératrice. Dans l'étirement, la déchirure des corps, le déchaînement des combats, la prolifération des monstres, dans la résistance au flot envahisseur de l'encre noire, Michaux trouve un élan salvateur.

129 Pour le poète, la violence a valeur d'"exorcisme". "Exorcisme" : tel est le titre d'un texte figurant dans le recueil *Epreuves. Exorcismes*, rédigé (dates significatives) entre 1940 et 1945 :

L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier est, écrit Michaux, le véritable poème du prisonnier. Dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe,

*il introduit une exaltation telle, une si magnifique violence, unie au martèlement des mots que le mal, progressivement dissous, est remplacé par une boule aérienne et démoniaque, état merveilleux.*⁸⁹

- 130 Bien des “poèmes contemporains”, “poèmes de délivrance”, écrits pour tenir en échec les “puissances environnantes du monde hostile” sont aussi des effets d’exorcisme ; il s’agit toutefois, alors, d’un exorcisme indirect, “par ruse”, qui joue aussi dans “des systèmes de philosophie” et qui se distingue de “l’élan en flèche” de la violence pure, de cette “montée verticale et explosive” où Michaux voit “un grand moment de l’existence”.⁹⁰

Dissolution

- 131 Ces élans se traduisent plus directement, sans doute, dans les dessins et les peintures, moins “rusés” que l’écriture. Mais, dans les deux modes d’expression, apparaît la même volonté de détruire pour se libérer, de défaire les constructions rigides, les assemblages factices, les alliances contraignantes.

Commentant une de ses peintures, Michaux écrit dans *Clown* :

*A coups de ridicules, de déchéances (...) par éclatement, par vide, par une totale dissipation-dérision-purgation, j’expulserai de moi la forme que l’on croyait si bien attachée, composée, coordonnée à mon entourage et à mes semblables, si dignes, si dignes de mes semblables.*⁹¹

- 132 Projet anti-évangélique. Au “prochain”, Michaux préfère, comme Nietzsche, le “lointain”. Il rêve (le se désengluer. Dans *Mouvements*, texte inspiré par une série de figures tracées au pinceau, il se déchaîne

*contre les alvéoles
contre la colle
contre la colle les uns les autres
contre le doux les uns les autres*⁹²

*Chargées de dizaines d'années d'inharmonies, de gênes, de heurts en des milieux inacceptés, confie-t-il dans Emergences-Résurgences, mes peintures devaient se faire, avaient besoin de se refaire par le chemin du désordre, de la sauvagerie, de l'annihilation ; toujours à la dissolution préalablement, je dois avoir recours.*⁹³

133 Les échecs sont eux-mêmes libérateurs :

*De tous les ratages de ma vie cette peinture à l'eau, en étant le rappel, en est également l'issue. Triomphe par le ratage même puisque, non sans un certain scandale que je ressens, ils deviennent réussite (!) où, en plus, je me dégage de ce que j'ai haï le plus, le statique, le figé, le quotidien, le "prévu", le fatal, le satisfait.*⁹⁴

Energie

134 La violence, pour Michaux, vaut moins, cependant, par son pouvoir destructeur que par l'énergie qu'elle libère. Il peint, on l'a vu, pour "repousser" mais ajoute :

*Ce qui compte, ce n'est pas le repoussement (...) mais le tonus. C'est pour en arriver là qu'on se dirige (...) vers un état au maximum d'élan (...), dont le reste n'est que le combustible - ou l'occasion.*⁹⁵

135 L'art, qui tire Michaux de sa "naturelle inertie" est "le plus énergétique moyen intérieur" dont il dispose "contre le proche ou le lointain entourage"⁹⁶.

Vitesse

136 L'artiste privilégie, dans sa création, *la vitesse*. Lorsqu'il exécute des "encres de Chine" l'art est, pour lui, "l'obstacle et le tremplin magique", qui va lui donner sa "vitesse de libération".

137 Commentant ses dessins, Michaux déclare :

Je suis de ceux qui aiment le mouvement⁹⁷, le mouvement qui rompt l'interdit, qui embrouille les lignes — Michaux égratigne, ici, Baudelaire — qui

*défait les alignements, me débarrasse des constructions.*⁹⁸

138 La mobilité libératrice qui anime le geste du peintre caractérise déjà l'écriture de Michaux, aussi bien dans le choix des thèmes que dans le rythme ou la syntaxe des phrases.

139 Dans *Encore des changements* les métamorphoses se succèdent à un rythme fou :

*... Quelle histoire quand je suis changé en éclair !
C'est là qu'il faut faire vite, moi qui traîne toujours
et ne sais prendre une décision.*⁹⁹

140 Les Hivinizikis révèlent une incroyable mobilité :

*Ce cavalier lancé à vive allure, tout-à-coup s'arrête net. La beauté d'une jeune fille qui passe vient de le frapper. Aussitôt il lui jure un amour éternel, sollicite les parents, qui n'y font nullement attention, prend la rue entière à témoin de son amour, parle immédiatement de se trancher la gorge si elle ne lui est pas accordée, et bâtonne son domestique pour donner plus de poids à son affirmation. Cependant passe sa femme dans la rue, et le souvenir en lui qu'il est déjà marié.*¹⁰⁰

141 Dans *Mes occupations*, pas de répit :

*En voici un.
Je te l'agrippe, toc./Je te le ragrippe, toc./Je le pends au portemanteau./Je le décroche./Je le repends./Je le redécroche./Je le mets sur la table, je le tasse, et l'étouffe./Je le salis, je l'inonde, etc.*

142 Et les textes commentant les œuvres graphiques miment la célérité de gestes dont on ne sait plus qu'ils sont représentés ou s'il sont les gestes même du peintre :

*Gestes de la vie ignorée/ de la vie impulsive / et heureuse à se dilapider / de la vie saccadée, spasmodique, érectile/de la vie à la diable, de la vie n'importe comment / de la vie*¹⁰¹.

143 Qu'ils disent l'effroi ou la colère, les textes, tout comme les dessins ou les peintures expriment une

étrange euphorie, une vitalité pleine d'allégresse.

- 144 Michaux, considérant. Ses aquarelles, se demande ce qu'il a voulu faire. Peu importe :

Mais après des mois, des semaines, si je les regarde...

Non je ne veux pas faire. Le détective.

L'œuvre doit rester le "black box". Vivante ou pas, c'est

tout.

Si elle ne l'est pas, au panier !¹⁰²

- 145 Bien des thèmes, bien des traits sont donc communs aux textes « le Michaux et à ses productions artistiques : la hantise des têtes humaines, des supplices, des combats, du noir, des monstres mais aussi les pouvoirs d'exorcisme de la violence, la griserie du mouvement, l'élan libérateur.

Mescaline

- 146 Et lorsqu'à partir de 1956 Michaux recourt à la drogue, en particulier à la mescaline, pour élargir les frontières de la vie mentale et mieux saisir ses relations avec le corps, textes et dessins se répondent, à nouveau, et se complètent.

- 147 Mais le champ alors couvert par certains textes comme *Misérable Miracle* (1956) est, paradoxalement, plus large que celui qu'explorent les dessins. C'est le texte qui va nous livrer les fantasmagories qui assaillent le sujet, les couleurs qui martyrisent ses nerfs ; tandis que les nombreux dessins que Michaux exécute alors à la plume se bornent à restituer des rythmes, à donner une sorte de "traduction graphique du vibratoire auquel il a assisté", à retracer les "sillons", à reproduire les "brisements" qui l'ont affecté.

Et les brisements ? Partiellement je les rendais (...) : lié aux interruptions incessantes, aux changements de sens, à une inversion spasmodique régulière, d'une régularité inflexible et indéfiniment répétée,

*ce stupéfiant caractère m'amena à la symétrie, dont jusque-là j'étais adversaire décidé, toujours prêt à partir en guerre contre elle.*¹⁰³

- 148 On est, il est vrai, frappé par la "régularité", mais aussi par l'extrême finesse de certains dessins "mescaliniens». La violence des secousses nerveuses se traduit dans ces œuvres avec une étrange minutie.
- 149 Tout comme on voit, dans certains textes de Michaux, s'allier à la turbulence une délicatesse aiguë dans l'expression.
- 150 La "traduction graphique" des "brisements" va, en outre, trouver un équivalent verbal précis : *Paix dans les Brisements*, en 1959.

III SIGNES

- 151 Mais entre l'œuvre peinte ou dessinée et les écrits, les ressemblances ne sont pas seulement thématiques, ni même esthétiques. Michaux qui prétend, lorsqu'il peint, libérer l'expression des contraintes du langage verbal et court-circuiter le signe linguistique n'en livre pas moins une œuvre picturale ou graphique hantée par le désir de *produire des "signes", des systèmes signifiants*.
- 152 Après avoir erré, "sans terme et sans rupture", à la recherche d'un impossible "continuum", la ligne, chez Michaux, un jour, se fait "signe". Et la proximité phonique des deux termes paraît suggérer le passage qui va insensiblement s'opérer entre les deux modes d'expression.



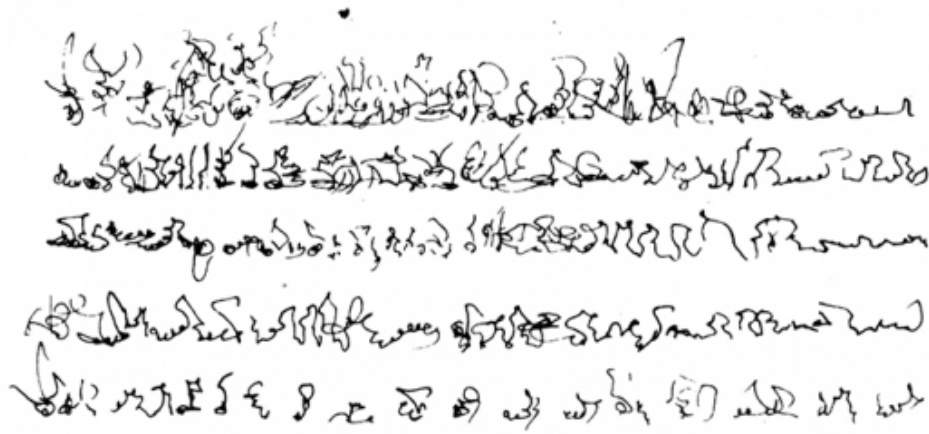
Dessin mescalinién, 1955, reproduit dans *Emergences-Résurgences*, Skira / Champs-Flammarion, p. 73.

*“Plus tard, les signes, certains signes (...)”*¹⁰⁴

- 153 Signes intermédiaires entre le signe linguistique et la figuration iconique — et qui garderaient, en outre, la souplesse, le caractère aléatoire de la ligne originelle :

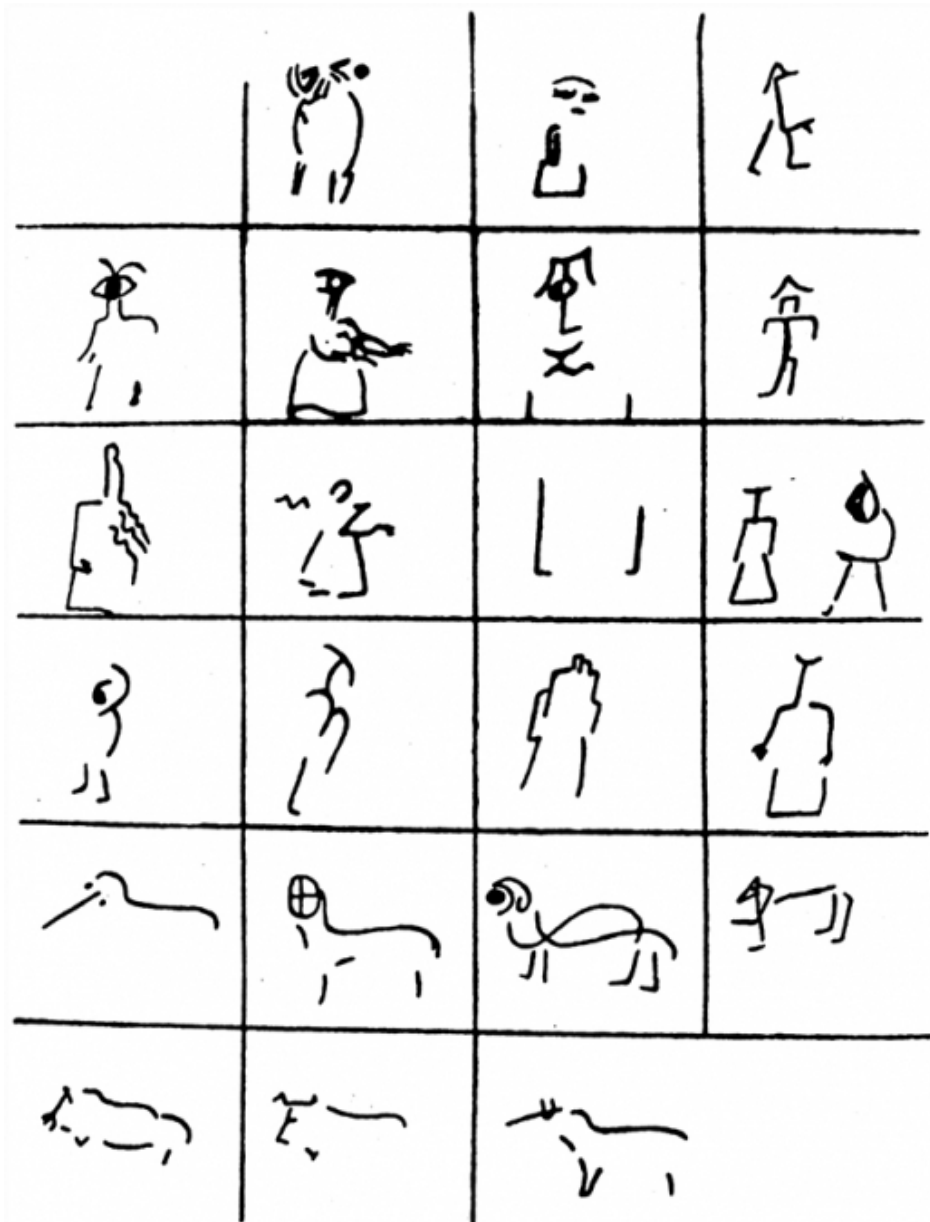
*Faute de mieux, je trace des sortes de pictogrammes, plutôt des trajets pictographies, mais sans règles. Je veux que mes tracés soient le phrasé même de la vie, mais souple, mais déformable, sinueux.*¹⁰⁵

- 154 Dès 1927, Michaux réalise des “alphabets” ; mais — contrairement aux alphabets stylisés ou anthropomorphes de certain artistes de la Renaissance, ou bien plus tard, aux fantaisies d’Erté — ces “alphabets” mouvants et composites n’offrent aucun rapport apparent avec l’alphabet latin. Ce sont des suites linéaires de tracés parfois très menus et tendant vers l’abstraction, parfois proches des idéogrammes chinois ; parfois il s’agit de véritables pictogrammes : on reconnaît un œil, une plume, ou déjà, ces “bonhommes” qui vont envahir l’œuvre graphique de Michaux. Un de ces “alphabets” figure dans une collection de Jean Paulhan. Une autre suite de “graphes” — la première que Michaux ait sans doute réalisé — s’intitule “Narration” et appartient à R. Bertelé¹⁰⁶.
- 155 Ces “signes” se groupent en séquences, elles-mêmes rangées l’une sous l’autre et mimant des pages d’écriture ; elle se “lisent” donc, mais, comme l’écrit Robert Smadja, “d’une lecture infiniment suspensive du sens”, “aspirant sans cesse à l’origine commune de l’image et de l’écriture” une lecture qui n’est “ni celle du langage articulé ni celle de la représentation figurative”¹⁰⁷.
- 156 Michaux semble pourtant imaginer, à l’époque, une sorte de langue, “vaste langue idéographique authentiquement universelle, par opposition aux langues réelles dont la multiplicité fait obstacle aux relations entre groupes linguistiques”¹⁰⁸.
- 157 Michaux le solitaire rêve d’universalité : il est réfractaire aux cloisonnements, aux groupes constitués, aux communautés linguistiques. Mais la “langue” (écrite ou graphique) qu’il conçoit risque bien, en visant l’universel de demeurer purement individuelle. Dictée, sans doute, par les humeurs, l’idiosyncrasie du scripteur, quasiment autistique, elle tire précisément son authenticité de ce caractère singulier.



H. Michaux

Narration (détail), dessin à plume, oct. 1927
reproduit dans *Emergences-Résurgences* Skira /
Champs-Flammarion, p.6.



Dessin (1943), reproduit dans *Henri Michaux* par René Bartelé "Poètes d'aujourd'hui", Seghers, 1985.

- 158 Michaux, cependant, jugera, par la suite, "prématurée" cette recherche de "signes" qui visait, dans une certaine mesure, à réduire le monde "à l'intelligibilité", comme ces "esprits abstraits" dont, on l'a vu, il se défie.

*Je le fis particulièrement tôt, trop tôt. A ma manière.
Aspirant à plus de transréel, à y vivre toujours¹⁰⁹*

- 159 Mais plus tard, au moins vingt ans plus tard, après la guerre, après la mort de sa femme, après avoir abordé la peinture, Michaux revient aux "signes". Il

paraît toutefois renoncer, alors, à l'utopie d'une "langue universelle".

Hommes signes

Signes revenus, pas les mêmes, plus du tout ce que je voulais j'aire et pas non plus en vue d'une langue (...)

160 Ces "signes" sortent tous, ajoute-il, "du type homme"¹¹⁰.

161 Curieux "signes" dont le signifié est, paradoxalement, d'autant plus fuyant que le "signifiant" paraît "analogique", en l'occurrence anthropomorphe.

162 Les homme-signes de Michaux révèlent d'abord un souci d'ordonnance, sensible dans l'espacement ou l'alignement des unités, des éléments du mystérieux code pictographique proposé par l'auteur.

*Dans ces centaines de pages, un à un, comme énuméré (quatre ou cinq par feuille, chacun à part dans une invisible niche, sans communiquer l'un avec l'autre), l'homme m'arrive, me revient, l'homme inoubliable.*¹¹¹

163 Mais ces alignements restent purement formels. Michaux rêve d'autres regroupements :

Les rassemblant judicieusement, aurait-on pu en faire un catalogue (avec beaucoup de répétitions), catalogue d'attitudes intérieures, une encyclopédie des gestes invisibles, des métamorphoses spontanées dont l'homme à longueur de journée a besoin pour survivre... ?

*Douteux, ajoute cependant Michaux. Trop incomplet.*¹¹²

164 Ces "signes" miment donc un "catalogue", une encyclopédie des "mouvements intérieurs" ; ils tirent, en outre, leur valeur de la vitesse du mouvement qui les produit. Mais ici surgit une difficulté, sinon une contradiction majeure. La vitesse du mouvement compromet, précisément, la

constitution d'un système de signes, puisque le mouvement — on l'a vu — “embrouille les lignes, défait les alignements et nous débarasse des constructions”¹¹³.

165 D'autant plus que le mouvement “énergétique” naît de la souffrance, de la rage et d'un besoin, d'abord, de destruction, de saccage.

166 L'homme qui surgit sur le papier est “homme par sa dynamique intérieure, tordu, explosé, soumis à des torsions et des étirements, à des expansions en tous sens”. “Jambes, bras et buste peuvent manquer”¹¹⁴.

167 Les explosions, les “torsions”, la suppression de certains membres révèlent sans doute la vélocité, le dynamisme libérateur de la main, mais ils rappellent aussi les fantasmes d'agression ou de mutilation qui hantent l'œuvre de Michaux :

*Sur la page blanche, dit Michaux de son “homme-signé”, je le malmène ou je le vois malmené, flagellé, homme flagellum. Sans tête, tête en bas, tête massue, tête à l'emporte-pièce, homme écartelé se ruant vers on ne sait quoi, pour on ne sait quoi, cinglé par on ne sait quoi.*¹¹⁵

168 Les figures d'abord isolées dans leurs compartiments sont, en outre, bientôt prises, on l'a vu, dans des interactions, des mêlées guerrières, des “débandades générales” qui vont ruiner l'ordonnance des “signes”. Dans la prolifération croissante des tracés, le sujet lui-même devient incertain.

Certains, regardant ces peintures, croient y voir des batailles. Mais des batailles d'un désorganisé, d'un désordonné comme on n'en vit jamais, d'une dislocation indéfiniment continuée, différentes en toutes directions et toutes plausibles.

*Des batailles, ou des traversées de fleuves torrentueux ou encore des naufrages. Démantèlement généralisé qui rappelle un essentiel dérèglement.*¹¹⁶

169 Les “homme-signes”, ici menacés de disparaître

dans leur propre pullulement, apparaissent comme des composés instables, sollicités par des exigences antagonistes :

1. figurer dans un répertoire, un "lexique", une "encyclopédie"
2. dire la rage d'un corps et d'un esprit torturés
3. s'échapper dans un mouvement libérateur.

170 Michaux délivre en effet des signes pour se délivrer par les signes, pour parler sa langue :

Signes non comme on copie/ Mais comme on pilote (...)

Signes non pour être complet, non pour conjuguer mais pour être fidèle à son "transitoire"/Signes pour retrouver le don des langues/la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera ?¹¹⁷

171 Ni tout à fait mot ni tout à fait image, l'homme-signe nous libère des mots, des contraintes du "verbal", mais aussi des images. Il participe d'une "écriture directe", "pour le dévidement des formes, pour le soulagement, le désencombrement" de ces images qui engorgent "la place publique-cerveau".¹¹⁸

172 Les titres mêmes des textes où figurent ces "signes" — *Mouvements, Par la voie des rythmes*¹¹⁹ suggèrent l'essentiel : ces "groupes" plus ou moins anthropomorphes animent et rythment — visuellement — l'espace qu'ils recouvrent.

173 Ces "signes" qui visent à l'expression immédiate seraient plutôt des "griffes" que des signes au sens habituel du terme.

174 Ils n'accèdent pas vraiment à l'abstraction des signes mathématiques ou linguistiques : il ne s'agit pas, comme dans ces derniers, de passer de la réalité concrète au concept, du "réfèrent" au "signifié". Les "signes", ici, traduisent plutôt un effort d'allègement physique, une tentative pour s'affranchir, au cœur même du monde sensible, du poids de la matière.

- 175 L'“Homme-signé” tracé par Michaux garde, semble-t-il, son élan nerveux, mais il est délivré du poids de ses os, des viscères, de la chair.
- 176 “Homme non selon la chair / mais par le vide et le mal et les flammes intestines/ et les bouffées et les décharges nerveuses (...)/ Homme non par l'abdomen et les plaques fessières mais par ses courants, sa faiblesse qui se redresse aux chocs/ses démarrages (...)¹²⁰ Ces “graphes” — et le poème qui les commente — rappellent, à cet égard, plus d'un texte de Michaux. Les critiques (tels Robert Smadja) n'ont pas manqué de souligner la parenté qui unit les bonshommes tracés par le peintre à la plume... et Plume, homme mince, sans épaisseur, “homme de papier”.

Corps allégés

- 177 Ces bonshommes, allégés, désincarnés, dégraissés, désossés, n'en représentent pas moins des corps, dotés de nerfs et de mouvements ; ils appartiennent à un monde bizarrement allégé de son poids, vidé de sa substance matérielle mais qui resterait, pourtant, sensible et concret.
- 178 Dans un poème intitulé *Vers la sérénité*, Michaux évoque celui qui “n'accepte pas ce monde” — le monde écrasant qui nous entoure — et dit : *Il connaît bien la mer. La mer est constamment sous lui, une mer sans eau, mais non pas sans vagues, mais pas sans étendue (...) Des ouragans sans air font rage en lui.*¹²¹
- 179 Au “Pays de la Magie”, un arbre cessera de “battre des branches” dès lorsqu'il sera, comme les autres, “bourré de cellulose et d'autres duretés incompatibles avec l'expression et la danse”¹²².
- 180 Arracher l'être à sa pesanteur matérielle, lui rendre son agilité, sans, pour autant, le séparer du monde sensible, telle est, semble-t-il, la gageure que s'est donnée Michaux dans ses dessins, ses peintures

comme ses poèmes. Ainsi paraît-il brouiller la distinction dualiste et cartésienne que la pensée occidentale opère, généralement entre la matière et l'esprit. De la matière, Michaux évacue le poids, la substance, mais il garde l'étendue et le mouvement. C'est là ce que suggèrent ces "signes" étranges, aussi éloignés de l'abstraction ou de "l'arbitraire" qui caractérisent les signes dûment reconnus par les linguistes que de la figuration "réaliste".

IV IDÉOGRAMMES

- 181 Comment ne pas songer, ici, à la leçon de la *peinture chinoise*¹²³, et surtout aux "*idéogrammes*" que les bonshommes de Michaux évoquent d'une manière parfois troublante ? (Voir planche VI)
- 182 La calligraphie, en Chine, ne se distingue pas fondamentalement des autres arts : la poésie, la peinture offrent, comme l'écriture, des jeux de signes. Chez les peintres chinois "le mouvement des choses est indiqué, non dans leur épaisseur et leur poids mais leur linéarité si l'on peut dire"¹²⁴.
- 183 A cette peinture allégée, éthérée, mais sensible où les objets tracés semblent des fantômes délicats, des "souvenirs", s'oppose, selon Michaux, la peinture occidentale :

*L'Européen veut pouvoir toucher. L'air de ses tableaux est épais. Ses nus sont presque toujours lubriques, même dans les sujets tirés de la Bible. La chaleur, le désir, les mains tripotent.*¹²⁵

- 184 En Chine l'art pictural tend, au contraire, vers l'abstraction de signes :

*Le Chinois possède la faculté de réduire l'être à l'être signifié (quelque chose de la faculté mathématique ou algébrique). Si un combat doit prendre place, il ne le simule pas, il le signifie. Cela seul l'intéresse ; le combat lui-même lui paraît grossier.*¹²⁶

- 185 Michaux croit retrouver cette légèreté, ce génie du

signe dans le théâtre chinois, s'accordant, ici, dans une certaine mesure avec Brecht et ses commentateurs français, Bernard Dort ou Roland Barthes :

Seuls les Chinois savent ce qu'est une représentation théâtrale. Les Européens, depuis longtemps, ne représentent rien. Les Européens présentent tout (...). Le Chinois, au contraire, place ce qu'il va signifier, la plaine, les arbres, les étoiles, l'échelle, à mesure qu'on en a besoin (...)



H. Michaux, *Mouvements*, Gallimard, 1982.

- 186 Le geste, l'art du mime remplacent l'objet. Si un acteur "a besoin d'un grand espace, il regarde au loin, tout simplement". S'il "laisse tomber un broc (inexistant) et qu'on est au premier rang, on se sent éclaboussé avec lui".
- 187 Le caractère, en outre, est peint sur la figure du personnage. *Rouge, il est courageux, blanc avec une raie noire, il est traître (...) s'il n'a qu'un peu de blanc sur le nez, c'est un personnage comique, etc.*¹²⁷.
- 188 Un chassé-croisé, d'ailleurs, s'opère. Tandis qu'un art censé figurer le réel par analogie, comme la peinture, ou en offrir un équivalent animé comme le théâtre, tend, en Chine, vers un pur jeu de signes avoisinant l'abstraction, la poésie, art du langage, reposant un agencement de signes répertoriés — comportant des signifiés conceptuels — fuit paradoxalement les concepts abstraits et se borne à proposer des "indices", au sens où l'entendrait Peirce : contrairement aux "symboles"¹²⁸ — ou signes linguistiques, ces indices reposent sur des effets de contiguïté, de cause à effet, telle la fumée, indice du feu.

*La poésie chinoise est tellement délicate qu'elle ne rencontre jamais une idée (au sens européen du mot) (...) Le poète indique, et les traits qu'il indique ne sont pas les plus importants, ils n'ont pas une évidence hallucinante, ils la fuient, ils ne suggèrent même pas, comme on dit souvent, mais plutôt, on déduit d'eux le paysage et son atmosphère.*¹²⁹

- 189 Et l'écriture, les idéogrammes qui composent le signifiant du poème, les tracés qui le transcrivent offrent une singulière analogie avec le contenu, avec la suite des signifiés du texte poétique. Un caractère chinois recourt volontiers au détail pour signifier allusivement l'ensemble, ou, plus souvent encore, à une pluralité d'éléments renvoyant chacun à un objet différent pour signifier, finalement, encore un

autre objet ; lequel peut entretenir avec les objets, qui réunis, visent encore à le représenter, des rapports de sens très obliques et très ténus.

Prenons une chose qui a l'air bien simple à représenter : une chaise. Elle est formée des éléments suivants (eux-mêmes méconnaissables) : 1) arbre ; 2) grand ; 3) soupire d'aise avec admiration ; le tout fait chaise, et qui se recompose vraisemblablement comme ceci :

homme (assis sur les talons ou debout) soupirant d'aise près d'un objet fait du bois d'un arbre. Si encore on voyait les différents éléments ! Mais si on ne les connaît pas d'avance, on ne les trouvera pas. L'idée de représenter la chaise elle-même, avec son siège et ses pieds, ne lui¹³⁰ vient pas.

Mais la chaise qui lui convenait, il l'a trouvée, non apparente, discrète, aimablement suggérée par les éléments de paysages, déduite par l'esprit plutôt que désignée, et cependant incertaine et comme "jouée".¹³¹

190 Il "répugne" donc au Chinois, selon Michaux, de "voir tel quel un objet" ; il manifeste, en outre un goût "délicieux" pour les ensembles, pour les paysages figurés."¹³²

191 D'où l'extrême difficulté que comporte l'interprétation des idéogrammes : le principe de l'analogie entre le signe et l'objet représenté est ici compliqué par tout un jeu d'allusions et de renvois, plus ou moins furtifs ; mais à la complexité de la constitution du signe vient s'ajouter, paradoxalement, un autre source d'embarras pour l'interprète : la simplification du graphisme qui a, peu à peu, déformé la représentation de l'objet :

Même si le Chinois représente tel quel l'objet, au bout de peu de temps, il le déforme et le simplifie. Ainsi l'éléphant a, au cours des siècles, pris huit formes (...). Pour finir, il est tout ce que vous voulez, il a deux cornes et une tétine qui sort d'une patte¹³³.

192 La ressemblance qui frappe d'abord la vue entre

certaines “graphes” de Michaux et les idéogrammes chinois peut alors sembler trompeuse. Qu’y a-t-il de commun entre une silhouette jetée sur le papier dans un désir d’expression immédiate et un signe retors qui n’offre avec l’objet signifié qu’une analogie indirecte, différée et, en outre, altérée au cours du temps ?

193 Plus de quarante ans après *Un Barbare en Asie*, Michaux revient sur la calligraphie dans *Idéogrammes en Chine*. Et l’on comprend, à lire ce texte joliment “illustré”¹³⁴, les affinités profondes que les tracés du poète présentent, tout de même, avec les signes en usage dans l’Empire du Milieu.

194 Michaux commence par dire l’impression que lui font, d’emblée, les caractères que l’on voit proliférer aujourd’hui en Chine :

Traits dans toutes les directions. En tous sens des virgules, des boucles, des crochets, des accents, dirait-on, à toute hauteur, à tout niveau, déconcertants buissons ardents (...). Des griffures, des brisures, des débuts paraissant avoir été arrêtés soudain. Sans corps, sans formes, sans figures, sans contours, sans symétrie, sans centre, sans rappeler aucun connu (...)

*La page qui les contient : un vide lacéré de multiples vies indéfinies*¹³⁵.

195 Ne dirait-on pas que Michaux traduit alors le sentiment que nous éprouvons devant certains de ses “graphes” — les plus “enlevés”, les plus rageurs, les moins évidemment anthropomorphes (ou zoomorphes) ?

196 Puis Michaux évoque les époques lointaines où les signes chinois étaient plus parlants, ou du moins fortement allusifs :

Disparus, dit-il avec un lyrisme mêlé de nostalgie, les archaïques caractères qui émouvaient les cœurs (...)

Disparues la vénération, la naïveté, la poésie première, la tendresse dans la surprise de

l'originelle rencontre (...)

*Disparus les caractères "sentis", penchés sur la réalité ; disparus de l'usage, de la langue (...)*¹³⁶.

- 197 On s'est mis à manipuler les caractères pour les éloigner de leur lisibilité primitive :

Car la prudence chinoise, le goût de cacher, l'instinctive tendance chinoise à brouiller les pistes, à effacer ses traces l'ont emporté (...)

*Ainsi l'écrit désormais à l'abri, secret entre initiés (...) Cercle qui, des siècles et des siècles durant, va demeurer au pouvoir. Oligarchie des subtils.*¹³⁷

- 198 Les scribes, les savants, ont en outre, cédé au plaisir "d'abstraire" stimulé par des innovations techniques :

"Le pinceau permet le pas, le papier facilita le passage".

- 199 Ainsi naquit une nouvelle écriture :

*"Le réel originel, le concret et les signes qui en étaient proches, on pouvait dès lors communément s'en abstraire, aller vite par brusques traits glissant sur le papier permettant une autre façon d'être Chinois".*¹³⁸

- 200 Michaux sympathise, sans doute, avec la nostalgie de certains lettrés qui ont su retrouver les caractères d'antan "sur la pierre des anciennes tombes, sur les vases de bronze des anciennes dynasties, les os divinatoires", les recenser, les copier, en dresser l'inventaire, pour retrouver l'émotion "des calmes et sereines, tendres et premières graphies", jusque dans l'écriture contemporaine.

- 201 Mais l'évolution va se précipiter :

Course sans retour. Ressemblance définitivement en arrière.

- 202 Faut-il vraiment le regretter ? : "Abstraire, c'est, ajoute Michaux, se libérer, se désenliser"¹³⁹.

- 203 Ici apparaît bien l'étroite parenté qui unit les

“signes” tracés par Michaux aux idéogrammes de la Chine moderne :

“Les destin du Chinois dans l’écriture était l’absolue non-pesanteur. Les caractères évolués convenaient mieux que les caractères archaïques à la vitesse, à l’agilité, à la vive gestualité. Une certaine peinture chinoise du paysage demande de la vitesse, ne peut se faire qu’avec la même détente soudaine que la patte du tigre qui bondit (...).

Semblablement le calligraphe doit d’abord se recueillir, se charger d’énergie pour s’en délivrer ensuite, s’en dégager. D’un coup¹⁴⁰.

204 Cette immédiateté apparente est, en fait, le fruit d’un long apprentissage :

“Le savoir, les “quatre trésors” de la chambre de littérature (le pinceau, le papier, l’encre, l’encrier) est considérable et complexe (...)”¹⁴¹.

205 Mais ensuite...

*“La main doit être prête à la moindre impulsion et à la plus violente. Support d’effluves, d’influx (...)”
Dans cette calligraphie — art du temps, expression du trajet, de la course — ce qui suscite l’admiration (...) c’est la spontanéité, qui peut aller jusqu’à l’éclatement.*

Ne plus imiter la nature, la signifier. Par des traits, des élans. Ascèse de l’immédiat, de l’éclair”¹⁴².

206 La calligraphie chinoise se caractérise par son envol, mais aussi sa souplesse — qui est aussi celle de la langue chinoise et retrouve la diversité même de la nature.

207 *Comme le fait la nature, la langue en Chine propose à la vue et ne décide pas (...). Caractères ouverts sur plusieurs directions.¹⁴³*

208 Agilité, apesanteur, énergie, vitesse du geste, ouverture, refus de l’imitation, tout devait fasciner Michaux dans la calligraphie chinoise moderne.

209 Tout comme la peinture ou le théâtre, la calligraphie révèle, en outre, en Chine un “plaisir du signe” propre à ravir un inventeur d’“écritures”, un poète

qui a su garder l'esprit d'enfance.

- 210 La fin d'*Un Barbare en Chine* nous ramène en Europe : Michaux regarde jouer des enfants ("de Blancs") : ils conviennent qu'une planche posée sur la terre est un bateau, une autre une passerelle. L'idéographie est "le premier plaisir qu'en général les enfants ont de l'exercice de l'intelligence".

"(...) Le signe est là, évident pour ceux qui l'ont accepté, et qu'il soit le signe et non la chose, c'est ça qui les ravit"¹⁴⁴.

V SIGNES ET CHOSES

- 211 Les idéogrammes, les calligrammes sont donc des signes de l'écriture qui tendent vers la figuration iconique.
- 212 Mais les textes de Michaux pourraient offrir d'autres exemples — ou témoignages — de collusion entre marques linguistiques et représentations analogiques. Ainsi, parfois, sous l'effet de la mescaline :

Dans l'écriture, certains jambages s'élançaient démesurés, faussant le mot, sortant du mot, leur graphie emportée à part, par leur propre élan et aussi par l'appel pressant à la représentation et à la figuration de ce dont aussi il était question et dont, maladroitement et insuffisamment, perçaient les soudaines, rapides tentations des ébauches trop interrompues...¹⁴⁵

- 213 Il arrive que, parmi d'autres visions fantasmagoriques, (objets, décors), surgisse et s'impose une marque graphique, une lettre de l'alphabet :

De grand Z passent en moi (zébrures, vibrations, zigzags ?). Puis ce sont des S brisés ou aussi ce qui est peut-être leur moitié, des O incomplets, sortes de coquilles d'oeuf géant, qu'un enfant eût voulu dessiner sans jamais y parvenir¹⁴⁶.

- 214 Signifiants opaques qui commencent, écrit Michaux,

“à gêner ses pensées”.

- 215 Signifiées à leur tour, les marques signifiantes jouxtent, dans les textes, des objets allégués ou décrits par l’auteur ; si bien que la “réalité” représentée se donne à “lire” comme un texte :

On ne voit pas de virgules entre les maisons, ce qui en rend la lecture si difficile et les rues si lassantes à parcourir.

La phrase, dans les villes, est interminables.¹⁴⁷

- 216 Des interactions jouent entre les éléments signifiants et les choses. Au “pays de la Magie”, l’émission de certains sons — actualisant des phonèmes — n’est possible qu’à condition de revêtir certaines parures. Le système des “signes” vestimentaires vient de renforcer, ici, celui de la langue articulée :

Un costume a été conçu pour prononcer la lettre “R”. Ils ont aussi un costume pour prononcer la lettre “vstts Pour le reste, on peut s’en tirer, à l’exception toutefois de la lettre “khrgr”.

- 217 Comme pour brouiller encore les cartes, Michaux — au grand dam des linguistes patentés — confond allègrement “lettres” et sons, et imagine des “lettres” quadruples...

Mais il y a le prix considérable de ces trois costumes. Beaucoup de gens n’ayant pas les moyens de les acheter, ne peuvent, au passage de ces lettres, que bredouiller¹⁴⁸

VI ATTEINTES A LA LINEARITE DU TEXTE

- 218 Il semble que, par d’autres voies que le dessin ou la peinture, Michaux s’ingénie à ruiner — au cœur même des textes qu’il nous livre — les enchaînements du langage verbal. Ses poèmes demeurent, sans doute, visuellement linéaires — quoi qu’on puisse (on l’a vu) s’étonner de la configuration de certaines pages des recueils “mescaliniens”¹⁴⁹ La linéarité des contenus est,

cependant, plus d'une fois compromise par des perturbations affectant le cours du "récit" qui paraît, çà et là, vouloir s'ébaucher.

Ligne du récit

- 219 Certains des effets déjà notés au cours de l'approche thématique tentée ci-dessus¹⁵⁰ — accélération des événements, des gestes, transformations physiques, instabilité "morale" des êtres, effets de multiplication, de pullulement — participent de ce trouble. Ces effets, d'ailleurs, se combinent pour se renforcer. Les métamorphoses s'accompagnent volontiers d'une intense agitation et d'effets d'attroupement, de prolifération :

*Je fus toutes les choses : des fourmis surtout, interminablement : c'était un mouvement fou*¹⁵¹

Dans le monde des animaux, tout est transformation (...) Dites-moi, qu'y a-t-il de plus protéiforme que le cheval ?

Tantôt phoque, il vient prendre l'air entre deux cassures de la banquise, tantôt farouche et malheureux, il écrase tout comme un éléphant en rut.

*Vous jetez par terre une bille, c'est un cheval (...)*¹⁵²
*Troupeaux dans le crâne on vous supporte, mais troupeaux au galop, qui vous supporterait ?*¹⁵³

- 220 L'ESPACE DU DEDANS

L'ESPACE DU DEDANS

et l'esprit m'épile

.....
traversé de troupeaux de paroxysmes...
vingt mille cascades coulent en moi

l'enfer devient laine

transport
une âme immense veut entrer dans mon âme
des îles incessamment chavirent dans mon océan
passages
passages à plis
passages pétillants
passages furieusement chiffonnés

on me lape
j'agonise
j'aime, j'épouse ma mort

dipht
dipht
dipht

je coule
on me laisse remourir encore

je coule
sable du sablier de mon temps
précipitamment s'effondrant
précipitamment
comme torrents de montagne

.....
il naît

*Paix dans les Brisements,
L'Espace du dedans, Gallimard, p.366.*

221 A peine les formes ont-elles le temps d'apparaître qu'elles sont modifiées :

C'étaient toujours des changements brusques, tout était à refaire et ça n'en valait pas la peine¹⁵⁴.

222 Certains phénomènes affectent encore plus gravement le temporalité du récit : c'est ainsi qu'un

événement inaugural et, en principe, unique — une naissance — est censé se répéter, inlassablement, mais sous des formes entièrement différentes :

*L'on naquit d'un œuf, puis il naquit d'une morue (...).
puis il naquit d'un soulier ; par bipartition, le soulier
plus petit à gauche, et lui à droite, puis il naquit
d'une feuille de rhubarbe, en même temps qu'un
renard (...), etc.*¹⁵⁵

Apories

- 223 L'enchaînement des signifiés et aussi bloqué par le jeu des paradoxes, des *oxymores*, entraînant de multiples apories :

*La vie est courte, mes petits
agneaux.*

*Elle est encore beaucoup trop longue, mes petits
agneaux*¹⁵⁶.

*Semblable à moi, enfin,
Et plus encore à ce qui n'est pas moi*¹⁵⁷.

*(...) pris de remords, de désespoir
et de je ne sais quoi, qui nous unit, tragique, et nous
sépare*¹⁵⁸

Répétitions

- 224 Dans les textes de Michaux le cours de la lecture est aussi, bien souvent, dérouté, voire arrêté par l'abondance insolite des répétitions, des reprises d'expressions, de mots, de syllabes, de phomènes. La répétition est sans doute un procédé à la fois élémentaire et traditionnel, ancien comme la poésie même. Elle fait jouer de la façon la plus simple la "fonction poétique" du langage au sens où l'entend Jakobson, déployant l'axe de la similarité sur celui de la contiguïté, le paradigme à l'intérieur du syntagme. Depuis toujours et dans le monde entier les poèmes sont pleins d'échos ; les effets de parallélisme, d'isométrie s'y multiplient. Mais ces rappels deviennent, chez Michaux si obsédants

qu'au lieu de soutenir la lecture, ils l'égarèrent.

225 Ainsi de l'anaphore. Dans *Souvenirs* elle paraît souligner — par la similitude formelle — les “ressemblances” annoncées — signifiées — dans le texte, mais elle renforce, en fait, le caractère bizarrement disparate des évocations : *Semblable à la nature (...)* / *Semblable au duvet,* / *Semblable à la pensée (...)* / *A une chanson en langue étrangère* / *A une dent qui souffre et reste vigilante (...)*¹⁵⁹ — même si, çà et là, une touche d’“exotisme” (*A l'araucaria qui étend ses branches dans un patio* / *A une poule sur une branche (...)* ou une note de détresse (*A un malade qui tremble* / *A l'œil qui perd une larme*)¹⁶⁰ peuvent apparaître comme des éléments visant à unifier le poème.

226 Avec les disparates contraste la répétition littérale, obstinée, d'un syntagme, évoquant un disque rayé :

*Semblable à la nature/Semblable à la nature/Semblable à la nature (...)*¹⁶¹ *Qu'est-ce que je fais ?/J'appelle. /J'appelle. /J'appelle.*¹⁶²

227 Dans le même texte une suite de noms est — anaphoriquement — introduite par la même préposition, et certains de ces noms se trouvent eux-mêmes bizarrement répétés :

“Contre Versailles / Contre Chopin / Contre l'Alexandrin / Contre Rome / Contre Rome / Contre le juridique / Contre le théologique / Contre Rome (...)”¹⁶³

Anomalies syntaxiques

228 A la répétition, peuvent s'ajouter, pour perturber la “linéarité” discursive, diverses anomalies syntaxiques. Le poème *Dans la nuit* se présente un peu, à la première lecture, comme un tableau de déclinaison. Un paradigme grammatical tend à se projeter comme dans le cours du texte, certaines formes se trouvant, ici et là, répétées :

Dans la nuit / Dans la nuit / Je me suis uni à la nuit /

*A la nuit sans limites / A la nuit (...)*¹⁶⁴

- 229 Ce poème, contrairement à certains textes d'Apollinaire ou d'Éluard, est ponctué ; mais la ponctuation en est troublante, d'autant plus insidieusement subvertie qu'elle est parfois normale". "Si l'arrive que les virgules manquent là où on les attendrait ainsi (dans la phrase "initiale qu'on vient de citer, ou encore, dans cette invocation : Nuit/ "Nuit de naissance / Qui m'emplis de mon cri / De mes épis...)", (elles apparaissent, en revanche, devant la conjonction et", "qui devrait les exclure :

Et sa fanfare, et sa plage, ...) (/ son poids est roi, et tout ploie sous lui(...)

- 230 Le jeu des formes personnelles est, lui aussi, déroutant dans ce poème. Dans une invocation où règne — comme il est normal" — la deuxième personne, surgit un verbe à une forme apparemment erronée :

Nuit de naissance / Qui m'emplis de mon cri (...) / Toi qui m'envahis / Qui fais houle (...) / Et fume, es fort dense / Et mugis / Es la nuit...)

- 231 La forme "fume" "semble bizarrement anticiper sur la troisième personne :

Nuit qui gît, Nuit implacable.

- 232 comme si le sujet qui, d'abord, parlait — témérairement — de la nuit à la première personne (je "me suis uni à la nuit)," puis l'invoquait à (la deuxième personne) se perdait maintenant dans la nuit.

Mots inouïs

- 233 La répétition, du n' mot à l'autre, d'une syllabe, d'un phonème paraît d'abord mimer un bredouillis incoercible :

Quand les mah/, Quand les mah, / Les marécages, / Les malédictions / Quand les mahahahahas.

234 puis aboutir à la création de vocables inouïs :

*Les mahahaborras, / Les mahahamaladihahas / Les matratri-matratrihahas (...)*¹⁶⁵.

235 Certains textes sont ainsi presque entièrement composés de termes étranges quoiqu'“expressifs” ou chargés de suggestions : mais un souci d'intelligibilité relative contraint, cette fois, le poète à respecter la ponctuation et les usages syntaxiques ; il en va de même dans *Le Grand Combat*¹⁶⁶. De telles inventions apparaissent, mêlées à des termes inusités, dans une sorte de conte au style “champêtre” et archaïsant : *Dimanche à la campagne* :

*Une de parmegarde, une de tarmouise, une vieille paricaridelle ramiellée et foruse se hâtait vers la ville...*¹⁶⁷

236 Dans *Notes de zoologie*, Michaux énumère et décrit des espèces fantaisistes aux noms imaginaires ; il prend cependant soin pour introduire un leurre d'inaugurer sa liste par le nom d'un animal réel.

*Là je vis aussi l'Auroch, la Parpue, la Darelette, l'Epigrue, la Cartive avec la tête en forme de poire (...)*¹⁶⁸

VERS L'INFORME ?

237 Le procédé de création est-volontairement — “élémentaire” dans Glu et Gli :

*et glo/ et glu/ et déglutit sa bru/gli et glo/ et déglutit son pied /glu et gli / et s'englugligloler...*¹⁶⁹

238 On ne trouve plus, ici, qu'une série d'onomatopées mêlées à des termes plus “construits”, mais toujours d'origine onomatopéique...

239 Texte “infantile”, qui vise à retrouver — en deçà du langage articulé -, le mouvement de déglutition du nourrisson.

240 Michaux, plus que personne, sait que — comme l'écrit Blanchot dans *La Part du feu* — “le langage

ne peut jamais être aliéné tout à fait”, que “sa plus complète nullité, son dérangement le plus radical comportent encore tant de sens qu’il sera toujours possible de le rapprocher du langage littéraire le plus riche (...)”¹⁷⁰

241 C’est cette “richesse” toujours renaissante, cette richesse écrasante, que Michaux, on l’a vu, fuit dans le dessin ou la peinture. Toujours est-il que, lorsqu’il écrit, c’est, souvent, “contre cette propension du langage le plus pauvre à se “rapprocher du langage littéraire” que Michaux organise toute sa stratégie. Il se retranche dans l’indigence. Il choisit de revivre indéfiniment le commencement de tout langage, et toute son entreprise consiste à tenir le sens à distance”.¹⁷¹

242 “Tenu à distance”, le sens n’est certes pas aboli. Dans un texte comme *Caillou courant*, où, “rejetés vers l’intérieur, empilés en poème de débris”, les mots “concassés” forment une muraille “autour de la “retraite” de l’auteur — qui se blottit dans “l’intimité du presque rien, au ras de la palpitation des organes”¹⁷² — les mots-outils (ou morphèmes grammaticaux) — restent — comme dans *Le Grand Combat* — parfaitement “corrects”, et les vocables inventés tendent à disparaître vers la fin du poème.

243 Mais quelques infractions suffisent à suggérer que l’ordonnance de l’ensemble est trompeuse. Elles constituent déjà une menace, un premier glissement vers l’informe, vers un refus de sens. Cette menace se traduit d’ailleurs, volontiers, par une prolifération paradoxale des sens. Les inventions verbales de Michaux éveillent de multiples échos. Les ressemblances phoniques avec des mots usités, la qualité expressive intrinsèque des phonèmes, le jeu des allitérations font naître une nébuleuse de suggestions ; mais le foisonnement des connotations, substitué à tout sens clairement dénoté apparaît comme une étape vers le non-sens.

- 244 La linéarité des sens s'en trouve, en tout cas, très affectée.
- 245 Le langage verbal se retourne alors contre lui-même, contre la "littérature" et contribue — par d'autres moyens que le dessin ou la peinture — à défaire des "enchaînement" intolérables pour un créateur jaloux, entre tous, de sa liberté :

Quant aux livres, ils me harassent par-dessus tout. Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme.

Je l'attrape et, après quelques efforts, je le déracine et le détourne définitivement du troupeau de l'auteur.¹⁷³

Notes

1. dans *La Nuit remue*, repris dans *L'Espace du dedans*, NRF, Gallimard, p. 147.
2. *Ecuador*, Gallimard, p. 28.
3. *Emergences-Résurgences* (Les sentiers de la création. Skira. Flammarion, 1972, p. 5).
4. *ibid.* p. 28.
5. *ibid.* p. 34.
6. *ibid.* pp. 30-31.
7. *ibid.* p. 51.
8. *ibid.* p. 10.
9. *ibid.* p. 40.
10. *ibid.* p. 35.
11. *ibid.* p. 66.
12. *ibid.* p. 72.
13. *ibid.* p. 30.
14. *ibid.* p. 13.
15. *ibid.*
16. *ibid.* p. 14.
17. *ibid.* p. 111.
18. *ibid.* pp. 110-111.
19. cf supra p. 99.

20. sauf dans certains dessins "mescaliniens", comme si le risque, la transgression, l'ébranlement psychique qu'implique le recours à la drogue lui faisaient paradoxalement redécouvrir les vertus d'une ordonnance régulière.
21. cf. *Ecuador* pp. 39-40.
22. *Au Pays de la Magie*, Gallimard, P. 152.
23. voir supra p. 99.
24. dans *Un Certain Plume* repris dans *L'Espace du Dedans*, Gallimard, p. 119 et sq.
25. Mouvements dans *Face aux verrous*, repris dans *L'Espace du dedans*, Gallimard, p. 330.
26. *Henri Michaux, Cahiers de l'Herne*, "Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence".
27. *Emergences-Résurgences* p. 12.
28. Robert Smadja, *Henri Michaux, poète et peinture*, Iconotextes, C.R.D.C., Ophrys, 1990, p. 125.
29. *Emergences-Résurgences*, p. 18.
30. *ibid.* p. 44.
31. *Peintures* (repris dans *L'Espace du dedans*, Gallimard, p. 248).
32. *Essais d'enfants. Dessins d'enfant* dans *Déplacements-Dégagements*, Gallimard, p. 58.
33. *ibid.* p. 59.
34. *Têtes*, *L'Espace du dedans*, Gallimard, p. 247.
35. *Emergences-Résurgences*, pp. 37-38.
36. *Les Ravagés, Chemins cherchés Chemins perdus Transgressions*, Gallimard, p. 15.
37. *En pensant an phénomène de la peinture, Passages ; repris dans L'Espace du dedans*, pp.305-306.
38. *ibid.* p. 307.
39. *ibid*, passage cité par René Bertelé, *Notes pour un itinéraire de l'œuvre plastique d'H. Michaux*. L'Herne, H. Michaux, p. 362.
40. *Lointain intérieur*, repris dans *L'Espace du dedans*, p. 204.
41. *Avec la mescaline, Misérable Miracle*, repris dans *L'Espace du dedans*, p. 350-351.
42. *Expérience de la folie, Misérable Miracle, L'Espace du dedans*, p. 355.

43. *Au pays de la Magie, Ailleurs*, Gallimard, p. 157.
44. *ibid.* p. 134.
45. *ibid.* p. 143.
46. *ibid.* p. 190.
47. *ibid.* p. 176.
48. *Tranches de savoir* dans *Face aux verrous*, repris dans *L'Espace du dedans*, p. 204.
49. *Une tête sort du mur*, dans *Lointain intérieur (L'Espace du dedans)*, p. 204).
50. Robert Bréchon, *Michaux*, Gallimard, p. 47.
51. *Crier* dans *Mes propriétés (L'Espace du dedans)*, p. 55).
52. *Magie* dans *Lointain intérieur (L'Espace du dedans)*, p. 201).
53. *La Nuit des disparitions* dans *Un Certain Plume (L'Espace du dedans)*, p. 108).
54. *Emergences-Résurgences*, p. 74.
55. *Plume au restaurant*, dans *Un Certain Plume (L'Espace du dedans)* pp. 83-86).
56. *Plume voyage* (*ibid.* p. 88).
57. *La Nuit des Bulgares* (*ibid.*, p. 144).
58. *Mon Roi*, dans *La Nuit remue (L'Espace du dedans)*, pp. 83-86).
59. *Une vie de chien* dans *Mes propriétés (ibid. p. 29)*.
60. *Mes occupations (ibid. p. 33)*.
61. *L'Espace du dedans*, pp. 287, 289, 291.
62. dans *Qui je fus (ibid. p. 14)*.
63. dans *La Nuit remue (ibid. p. 144)*.
64. *Chez les Hacs* dans *Voyage en grande Garabagne (ibid. pp. 155-162)*.
65. *Mouvements* dans *Face aux verrous (ibid. p. 323)*.
66. *Emergences-Résurgences*, p. 68.
67. cf supra p. 2.
68. *Emergences-Résurgences* p. 32.
69. *Ibid.*, p. 51.
70. *ibid.*, p. 53.
71. *ibid.*

72. *ibid.*, p. 52.
73. *ibid.*, pp. 56-57.
74. Texte figurant dans *L'Herne*, Henri Michaux, p. 349.
75. *Emergences-Résurgences*, p. 57. Voir planches I et II.
76. *Ecuador*, Gallimard, p. 34.
77. *Emergences-Résurgences*, p. 20.
78. *Ibid.* p. 21.
79. dans *Un certain Plume (L'Espace du dedans*, p. 104).
80. *Emergences-Résurgences*, p. 22.
81. dans *Mes Propriétés*, (*L'Espace du dedans*, p. 62).
82. *L'Espace du dedans*, pp. 209 et 226.
83. cf *supra*, p. 100.
84. R. Bertelé, *Notes pour un itinéraire de l'œuvre plastique d'Henri Michaux* (*L'Herne*, Henri Michaux, p. 359).
85. *Portrait des Meidosems* dans *La vie dans les plis (L'Espace du dedans*, pp. 295-296).
86. dans *La Nuit Remue (L'Espace du dedans*, p. 330).
87. *Emergences-Résurgences*, p. 107. Voir plancha II.
88. R. Bertelé, article cité, *L'Herne*, Henri Michaux, p. 365.
89. *Exorcismes*, préface à *Epreuves - Exorcismes (L'Espace du dedans*, p. 275).
90. *Ibid.*, p. 279.
91. *Clown*, dans *Peintures (L'Espace du dedans*, p. 249).
92. dans *Face aux verrous (L'Espace du dedans*, p. 323).
93. p. 39.
94. *ibid.*
95. *Emergences-Résurgences*, p. 60.
96. *ibid.*
97. *ibid.*
98. *Mouvements*, tel est le titre - on l'a vu - d'un texte commentant une série - particulièrement expressive - de tracés au pinceau.
99. dans *Mes Propriétés (L'Espace du dedans*, p. 50).
100. *Les Hivinizikis*, dans *Voyage en Grande Garabagne (L'Espace du dedans*, p. 191).
101. *Mouvements*, dans *Face aux verrous (L'Espace du dedans*,

- p. 328).
102. *Emergences-Résurgences*, p. 41.
103. *ibid.* p. 89. Voir planche III.
104. *Emergences-Résurgences*, p. 9.
105. *ibid.*
106. Voir planche IV et R. Bertelé *Notes pour un itinéraire plastique d'Henri Michaux* (L'Herne, Henri Michaux, p. 359).
107. Robert Smadja : *Henri Michaux, poète et peintre - Iconotextes* C.R.C.D. Ophrys 1990, p. 127.
108. *ibid.*, p. 126.
109. *Emergences-Résurgences*, p. 111.
110. *ibid.*, p. 46.
111. *ibid.* Voir planche V.
112. *ibid.* p. 49.
113. *Emergences-Résurgences*, p. 61, cf supra, p. 123.
114. *Emergences-Résurgences*, p. 46.
115. *ibid.*
116. *Emergences-Résurgences*, p. 108. Voir planches I et II.
117. *Mouvements* dans *Face aux verrous* (*L'Espace du dedans*, p. 330).
118. *ibid.*
119. dans *Jours de silence*, Kata Morgana, 1978.
120. *Mouvements* (*L'Espace du dedans*, p. 324).
121. dans *La Nuit Remue* (*L'Espace du dedans*, pp. 150-151).
122. *Au pays de la Magie* (*Lointain*. Gallimard, p. 183).
123. cf supra, p. 106.
124. "Un Barbare en Chine" dans *Un Barbare en Asie*, Gallimard, p. 158.
125. *ibid.*, p. 181.
126. *ibid.*, p. 158.
127. *ibid.*, pp. 182-183.
128. au sens que Peirce donne à ce terme.
129. *ibid.* p. 161.
130. au Chinois.
131. *ibid.*, p. 159-160.

132. *ibid.*, p. 160.
133. *ibid.*
134. Editions Fata Morgana, 1975.
135. *Idéogrammes en Chine* (sans pagination)
136. *ibid.*
137. *ibid.*
138. *ibid.*
139. *ibid.*
140. *ibid*
141. *ibid.*
142. *ibid.*
143. *ibid.*
144. *Un Barbare en Chine, dans Un Barbare en Asie*, Gallimard, p. 194.
145. *Emergences-Résurgences*, p. 93.
146. *Expérience de la Folie dans Misérable Miracle (L'Espace du dedans*, p. 354).
147. *Tranches de savoir dans Face aux verrous (L'Espace du dedans*, p. 334).
148. *Au pays de la Magie, Ailleurs*, Gallimard, p. 131.
149. Voir planche VII.
150. cf *supra*, p. 16 à 20.
151. *Encore des changements dans Mes Propriétés (L'Espace du dedans*, p. 48).
152. *Aninaux fantastiques dans Lointain intérieur (L'Espace du dedans*, p. 230).
153. *ibid.*, p. 232.
154. *Encore des changements (L'Espace du dedans*, p. 49).
155. *Naissance dans Un certain Plume (L'Espace du dedans*, p. 110).
156. *L'Epoque des illuminés dans Qui je fus (L'Espace du dedans*, p. 17).
157. *Souvenirs dans Ecuador (L'Espace du dedans*, p. 26).
158. *Le grand violon, dans Lointain intérieur (L'Espace du dedans)*, p. 26.
159. *Souvenirs, (L'Espace du dedans*, p. 25).

160. *ibid.*
161. *ibid.*
162. *Jouer avec les sons* dans *Passages (L'Espace du dedans, p. 312)*.
163. *ibid.*, p. 314.
164. *Dans la Nuit* dans *Un certain Plume L'Espace (du dedans, p. 104.)*
165. *L'Avenir* dans *Mes Propriétés (L'Espace du dedans, p. 77)*.
166. dans *Qui je fus (L'Espace du dedans, p. 14)*.
167. *Dimanche à la campagne* dans *Lointain intérieur (L'Espace du dedans), p. 212)*.
168. *Notes de zoologie* dans *Mes propriétés (L'Espace du dedans, p. 62)*.
169. dans *Qui je fus (L'Espace du dedans, p. 12)*.
170. Maurice Blanchot. *La Part du feu*, cité Michel Beaujour : *Sens et Nonsense* : "Glu et Gli "et le "Grand combat " (*L'Herne, Henri Michaux, p. 134*).
171. Michel Beaujour, *ibid.*
172. Michel Beaujour, *ibid.*
173. *Une vie de chien*, dans *Mes Propriétés (L'Espace du dedans, p. 31)*.

Auteur

Patrick Feyler

**Université Michel de
Montaigne - Bordeaux III**

© Presses Universitaires de Bordeaux, 1993

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org/6540>

Référence électronique du chapitre

FEYLER, Patrick. *Henri Michaux : textes et images* In : *Ecritures discontinues* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 1993 (généré le 30 juillet 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pub/4682>>. ISBN : 9791030003970. DOI :

10.4000/books.pub.4682.

Référence électronique du livre

VADÉ, Yves (dir.). *Ecritures discontinues*. Nouvelle édition [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 1993 (généralisé le 30 juillet 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pub/4652>>. ISBN : 9791030003970. DOI : 10.4000/books.pub.4652.
Compatible avec Zotero