

**BARBARA RIVARD**

*Université de Montréal*

## Les traits de l'homme : poétique du pictural chez Henri Michaux

---

« **P**eindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie<sup>1</sup> », écrivait Henri Michaux. Un peu comme dans ce tableau d'Escher où une main dessine la main qui la dessine et où tout mouvement de rectification, d'effacement de l'une entraînerait la rectification ou l'effacement de l'autre, la peinture et l'écriture chez Michaux sont liées dans d'éternels combats et étreintes. En effet, une grande part de l'œuvre peinte de Michaux relève d'une problématique de l'écriture, du signe, de la même façon qu'on retrouve dans son œuvre écrite des procédés picturaux. Nous tenterons de retracer quelques-uns des nombreux chemins qui ont conduit Michaux à la peinture : l'attention à la graphie, au geste d'écrire, aux idéogrammes chinois et enfin aux dessins d'enfants, afin d'éclairer cette double attitude de Michaux à l'égard de l'écriture comme de la peinture, attitude qui n'est jamais nettement polarisée, étant plutôt le lieu même de ces passages qui redonnent à l'homme sa multiplicité essentielle, sa liberté d'être dedans et dehors, ici et là-bas, ouverture d'espaces où dialoguent le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible.

Les rapports que Michaux entretient avec l'écriture ne sont pas harmonieux. Michaux a toujours voulu

écrire « autrement », aller au-delà ou en deçà des mots, par des « signes qui permettraient d'être ouvert au monde autrement, créant et développant une *fonction différente* en l'homme, le désaliénant<sup>2</sup> ». Les pouvoirs que l'écriture lui confère, il a dû les acquérir par un travail avec les mots et contre les mots. Michaux rêvait d'un art des passages, d'un art qui mettrait en scène la succession, la construction et la destruction ; c'est ainsi qu'il voulut être un bâtisseur, bâtisseur de bâtiments inachevés, ce qu'il signala dans l'exergue de son livre *Passages* : « Koyu, le religieux, dit : [...] C'est l'incomplétude qui est désirable. En tout, mauvaise est la régularité. Dans les palais d'autrefois, on laissait toujours un bâtiment inachevé, obligatoirement<sup>3</sup> ». Ce bâtiment inachevé sera l'espace littéraire et pictural de Michaux, car l'inachèvement, qui consiste justement à ne pas compléter une forme, mais plutôt à aller entre les formes, montre la disparition et l'apparition des formes, non les formes elles-mêmes. L'art devrait être *dans* le temps, devrait montrer l'œuvre en train de se faire, faite et se défaisant. C'est pourquoi ce qui est en jeu dans l'œuvre de Michaux, ce sont les passages entre la pensée et la vision, entre l'abandon et la résistance, entre le langage et l'image, la mobilité ne pouvant s'exprimer que dans ce qui circule entre les formes, non dans une forme, aussi libérée qu'elle puisse paraître. Être vigilant aux passages, comme le fait Michaux dans presque tous ses textes (et, comme nous le verrons plus loin, dans ses œuvres picturales), ce n'est pas se situer dans un juste milieu entre des extrêmes, ce n'est pas créer, c'est révéler le temps qui relie la vie et la mort, sans les confondre ; ce n'est pas rechercher une fusion, une adéquation entre les mots et les choses, les mots et

l'image, les mots et l'énergie pulsionnelle, c'est rechercher les passages entre l'un et l'autre, pour retrouver l'homme, la vie de l'homme qui est Temps, passage : « Habiter parmi les secondes, autre monde / si près de soi / du cœur / du souffle / [...] / Passantes / régulièrement dépassées / régulièrement remplacées / passées sans retour / passées sans unir / sobres / pures / une à une descendant le fil de la vie / passant<sup>4</sup> ».

Pour effectuer ce travail qui consiste essentiellement à imposer à l'écriture la loi du mouvement, à en faire un lieu de passages, Michaux a dû combattre et déjouer la grammaire. La loi d'une langue, comme celle d'un peuple, contraint les pensées à un certain ordre, à une hiérarchie et à des catégories. La liste des procédés utilisés par Michaux pour déjouer cette loi est longue : « catégories grammaticales s'échangeant, effacement fréquent des déterminants, passage de l'adjectif au statut de substantif, ou vice versa, emploi d'adverbes là où on attendait un verbe, onomatopées qui parfois se déclinent, création de vocables, etc.<sup>5</sup> » ; mais tous ont le même objectif, défini par Michaux lui-même : « Attention au bourgeonnement ! Écrire plutôt pour court-circuiter<sup>6</sup> ». Il s'agit de briser la continuité de la phrase, de l'émietter : la répétition de mêmes mots constitue un arrêt obligatoire, une incision dans le bourgeonnement de l'esprit du lecteur. Cette irruption a pour effet de créer un certain isolement des parties de la phrase, qui sortent ainsi de l'obscurité et se révèlent dans un face-à-face. L'effacement du sujet ou des articles donne à la phrase cette vitesse qui permet au lecteur d'errer parmi ces îlots, d'aller à la ligne le plus rapidement possible. Tout est bon qui permet de changer de point de vue, de voir, de ne pas s'engluier. L'utilisation fréquente

des signes de ponctuation est préférée à celle des conjonctions et, comme l'écrivait J.M. Maulpoix :

l'on pourrait reprendre à leur propos la remarque de Julien Gracq au sujet des deux points qui, dit-il, marquent la place d'un mini-effondrement dans le discours [...] et assurent aux deux membres de phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et comme électrisé : il y a toujours dans l'emploi des deux points la trace d'un menu court-circuit<sup>7</sup>.

Il y a derrière l'utilisation de tous ces procédés la recherche d'une autre langue, d'une autre écriture, « plus intime », plus pure, plus efficace, qui réponde non à un désir de transparence, mais plutôt à celui d'une proximité plus grande avec le premier sens, c'est-à-dire avec les vivants qui communiquent, qui *signifient*. Dans la plupart des cas, le langage se fonde si bien avec les concepts qu'il exprime, que le lecteur ne perçoit que ce qui est dit. Cette autre écriture dont rêve Michaux devrait être plus près de l'expression humaine, devrait mettre en scène les va-et-vient entre ce qui est dit (idée ou chose) et le signe, et s'attacher ainsi au geste même de l'expression plutôt qu'à sa destination. « Court-circuiter » ne vise pas à détruire le sens, mais à le désenchaîner et à redonner ainsi de l'autonomie aux acteurs, qui peuvent alors se faire signe. C'est peut-être pourquoi Michaux ne considère pas les signes tracés sur le papier comme de simples instruments qui s'évanouissent et est fasciné par tout ce qui permet de redonner force et vie aux traits, à la graphie intime, au geste d'écrire. Car redonner vie au signe, c'est aussi redonner vie au sens, qui n'est plus ainsi une pure abstraction, c'est le relier à la main qui lui a donné naissance. Sans ce geste, pas d'expression, pas de

signification ; le monde serait-il réduit à ce seul geste qu'il demeurerait possible, ouvert. Dans « Alphabet », un homme à l'approche de la mort « regard[e] pour la dernière fois les êtres, profondément [et tente de] retenir d'eux quelque chose que même le Mort ne pût desserrer ». Ce quelque chose qui redonnera vie au mourant, qui lui fera regrimer « le versant ouvert de la vie », ce sont les gestes de l'homme qui signifient, « réduits à une sorte d'alphabet, mais à un alphabet qui eût pu servir dans l'autre monde, *dans n'importe quel monde*<sup>8</sup> ». Chaque homme, comme une lettre, avant de se dissiper, trace et ouvre des mondes ; à la fois universel et singulier, cet alphabet gestuel permet la reconnaissance et le sens qu'il faut lire, parcourir, traduire. Ainsi, lorsqu'il voyage sans comprendre la langue du pays où il se trouve, délivré de l'automatique communion de sens, Michaux se livre à une *traduction* de ces hommes signifiants, s'efforçant de saisir, de lire, dans les gestes, les reliefs de ces hommes, un sens : une intention sinueuse ou une poussée violente. Il observe et écoute ces petits alphabets vibrants en s'attardant à leur altérité figurative et sonore. Il apprécie leur écriture selon la ligne, le dessin des mots ; et leur parole selon la vitesse, le rythme : le cinghalais avec « ces noms superbes, des merveilleux et longs serpents aux voyelles de tambour<sup>9</sup> » ; l'arabe et ses lignes : « Son écriture est une flèche. Tous les alphabets se composent d'une lettre occupant une superficie [...]. L'écriture arabe [...] n'est qu'un trajet, une ligne faite de lignes<sup>10</sup> ». Michaux trouve ainsi dans ces observations l'accès à la région souterraine des attitudes et des « postures » de l'homme étranger :

La langue arabe est une pompe aspirante et foulante, elle contient des *h* d'aller et retour, que seuls la rogne et le désir de refouler l'adversaire et ses propres tentations ont pu inventer<sup>11</sup>.

L'attention aux traits d'une langue et d'une écriture est donc ce qui permet de *saisir*: Saisir [...], saisir l'accent, l'allure, l'espace. Saisir ce qui sous-tend. [...] Saisir : traduire. Et tout est traduction à tout niveau, en toute direction<sup>12</sup>.

Saisir l'autre, l'en dessous, les lambeaux d'énergie, les charges électriques, être en communication avec un nombre incalculable de choses, de gens, de lieux que notre myopie nous voile, c'est *traduire*, retrouver le point d'où partent toutes les flèches, saisir : « le geste, partant de l'intérieur, le déclenchement, l'arrachement, l'*irruption* coléreuse de cette intense, subite, ardente concentration d'où va partir le coup, plutôt que le coup arrivé à destination<sup>13</sup> ».

L'autre écriture serait donc celle qui se forme dans les inflexions et dans les traits, sorte d'écriture antérieure et intérieure, tout entière contenue dans le geste même d'écrire ; et universelle parce que lue avec les yeux, donnée à observer autant que l'objet qu'elle désigne. Elle n'imiterait ni ne représenterait la nature, ne logerait jamais dans un sens atteint, ultime, mais indiquerait par des traits (que nous pourrions traduire, voir, lire) les directions, les trajets, les pauses, les bifurcations, les hésitations, les découragements, les exaltations du sens de la nature. Lire cette écriture reviendrait alors à *voir* les gestes de l'homme, comme un promeneur solitaire sur une plage lit les empreintes laissées dans le sable par d'autres vivants : denses, espacées par l'euphorie ou la peur, faibles, effacées par

la méfiance ou la légèreté. Certaines forment un tracé continu, monotone, d'autres semblent avoir été dessinées par la surprise. Ici, une immense tache semble avoir recueilli le corps tout entier ; là, c'est à peine si l'ombre du promeneur a touché le sol, mais toutes ces empreintes signifient la vie et le passage de l'homme, l'esquissent.

Cette écriture rêvée qui recueillerait les signes de l'homme, sa « vive gestualité », Michaux en trouve la forme la plus achevée dans les idéogrammes chinois : « Dès que je la vois, je suis acquis définitivement au monde des signes et des lignes<sup>14</sup> ». Cette fascination ne le quittera jamais et suscitera même chez lui le désir de créer sa propre langue idéographique. Dans l'édition de *Plume* datant de 1938, est annoncée la publication d'un livre intitulé : *Rudiments d'une langue universelle idéographique contenant 900 idéogrammes et une grammaire*. Projet abandonné, mais qui ressurgit constamment sous diverses formes. La fin de *Par des traits* signale la persistance de ce désir : « Après des millénaires, l'envie du signe pictographique, toujours pas disparue<sup>15</sup> ». Si Michaux n'a jamais mené à terme ce projet, on trouve cependant dans les réflexions qu'il nous livre sur les signes chinois l'origine ou l'esquisse de ce qui sera sa propre graphie picturale. Dans *Idéogrammes en Chine*, Michaux, en observant quelques idéogrammes imprimés à l'encre rouge, traduit, retrace l'évolution de cette langue et les mouvements qu'elle a saisis. Cette langue, « la plus vieille vivante du monde », fascine d'abord par ses tracés, ses traits en tout sens, « éparpillés » sur le vide de la page « lacéré de multiples vies indéfinies<sup>16</sup> ». Ce que célèbre Michaux dans cette manière de tracer des signes, c'est le rapport particulier qu'entretient le signe

avec la chose. Pictographique à l'origine, la relation écrit-objet avait un caractère sacré, les signes chinois étaient sous « le charme de la ressemblance », ils « étaient encore parlants, ou presque, allusifs déjà, montrant plutôt que choses, corps ou matières, montrant des groupes, des ensembles, exposant des situations<sup>17</sup> ». Cette relation « religieuse » portait déjà le germe de sa rupture et allait s'atténuer au fil des siècles, le signe et la chose se brouilleraient, s'éloignant de plus en plus de la « lisibilité première », accomplissant le destin du chinois : « l'absolue non-pesanteur<sup>18</sup> », l'abstraction. Ces caractères évolués conviennent mieux que les anciens « à la vitesse, à l'agilité, à la vive gestualité<sup>19</sup> ». Mais cette abstraction de l'écriture chinoise, célébrée partout dans l'œuvre de Michaux comme une libération, un désenlisement, a ceci de particulier que les caractères se souviennent de leur origine, de l'époque où ils étaient lourds, pleins de tout ce qui existe dans l'univers, pleins :

d'hommes qui s'inclinent / qui se retirent, qui s'en veulent / [...] / de mains droites, de mains gauches / de mains qui s'étreignent, qui se répondent, qui se lient à jamais / [page] pleine de mains face à face / [...] / de matins / pleine de portes / pleine d'eau tombant goutte à goutte des nuages / [...] / de voleurs emportant sous le bras les objets volés / [...] / de trous dans la terre / et de nombrils dans le corps / [...] / de crânes / [...] / d'oiseaux de passage / [...] / de vapeurs qui montent des herbages et des marais / [...] / de démons errant dans la campagne<sup>20</sup>.

Ainsi, bien que les caractères nouveaux se soient éloignés de la ressemblance première, l'abstraction n'est pas synonyme de construction, de fixation (le calli-

graphe les trace d'ailleurs après s'être recueilli, avec la vivacité de la « détente du tigre »), mais bien plutôt de réserve, de prudence, d'énigme. C'est ce « goût de cacher » qui seul déverrouille la porte du *même*, dévoile de multiples trésors, provoque la souplesse. Il y a dans ces nouveaux caractères la lisibilité originaire ainsi que la fluidité, l'apesanteur, car « le signe présente, sans forcer, une occasion de revenir à la chose, à l'être qui n'a plus qu'à se glisser dedans, au passage, expression réellement exprimante<sup>21</sup> ».

Si cette écriture est plus près de l'expression, du passage du signe à l'être, c'est qu'elle parvient à montrer en cachant et à cacher en montrant, qu'elle est « un art de l'écriture », une calligraphie qui n'est pas simple et stricte obéissance à un ensemble de règles ou de lois. Certes, les caractères sont aisément reconnaissables (bien qu'éloignés de la chose qu'ils désignent), mais ils peuvent « revivre en tout scripteur [ainsi qu'en tout lecteur], une vie particulière<sup>22</sup> ». Les signes chinois n'imitent pas la nature, mais la signifient « par des traits, des élans<sup>23</sup> », les détails, les riens étant toujours préférés à l'ensemble : « s'il s'agit d'une fuite, tout sera représenté sauf la fuite, – la sueur, les regards de droite et de gauche, mais pas la fuite<sup>24</sup> ». Un idéogramme est ainsi formé de caractères nombreux qui font signe vers la chose, qui la montrent sans la montrer : « Prenons une chose qui a l'air bien simple à représenter : une chaise. Elle est formée des caractères [...] qui se recompose[nt] vraisemblablement comme ceci : *homme* [...], *soupirant d'aise près d'un objet fait du bois d'un arbre*<sup>25</sup> ». Ces signes proposent à la vue et ne décident pas, donnent à voir de façon discrète des « scènes pour offrir un sens, pour en offrir plusieurs, /

pour les proposer à l'esprit / pour les laisser émaner / groupes pour résulter en idées / ou pour se résoudre en poésie<sup>26</sup> ». Cette attention aux traits des idéogrammes les préserve de l'abstraction, retarde leur évanouissement derrière un sens fixé d'avance, permet le flottement qui redonne sens et vie au geste d'écrire et de penser. Cette écriture réservée et offerte, avec « peu ou pas de syntaxe, [des] rapports grammaticaux souterrains à deviner<sup>27</sup> », et qui laisse beaucoup à éprouver, est une écriture des passages où les signes recueillent l'émergence et l'évanouissement d'une idée au sein d'un geste, d'une expérience sensible. Il n'est pas étonnant que Michaux la considère comme une voie pour les nombreuses apparitions et disparitions de l'homme, comme un « art du temps, expression du trajet<sup>28</sup> ».

L'idéogramme, qui est à la fois silence bruissant et parole murmurante, offre ainsi la possibilité d'éviter que la signification ou la pulsion ne se fige, en abolissant les frontières entre le dessin et la poésie. L'idéogramme n'est pas une découverte, mais une redécouverte, puisqu'il nous dépose là où nous étions, enfants, il y a longtemps, avant la satisfaction. Les Chinois, écrit Michaux, sont un « vieux, vieux peuple d'enfants<sup>29</sup> ». Vieillard, enfant, qui sur un simple nénuphar s'embarque pour de lointains pays, s'arrête un moment sur son chemin sinueux et, avec le bâton de bois sur lequel il s'appuie, risque sur la terre de frêles cercles, de frêles lignes :

L'enfant avance dans le monde des masses qui partout s'expriment, avance, risque un frêle signe. Première tête dessinée par l'enfant, si légère, d'une si fine charpente ! Quatre menus fils, un trait qui ailleurs sera jambe ou bras ou mât de navire, ovale

qui est bouche comme œil, et ce signe, c'est la tentative la plus jeune et la plus vieille de l'humanité, celle d'une langue idéographique, la seule langue vraiment universelle que chaque enfant partout réinvente<sup>30</sup>.

C'est dans les dessins d'enfant, de « l'enfant plus homme que l'homme<sup>31</sup> », que Michaux retrouvera le plus une écriture *autre*, jamais prisonnière d'un ensemble de lois qui contraint le désir d'expression ni non plus insignifiante, à la fois universelle et singulière, réaliste et fantastique. L'enfant, vierge, étranger dans son propre corps, pénètre l'espace, s'y élance ; tout ce qu'il touche, voit, goûte, pressent, lui « vi[ent] *pour la première fois*<sup>32</sup> ». Tous ces premiers accueils, tous ces commencements sont portés par des gestes libres, pas encore éduqués, redressés, rectifiés et constituent, selon Michaux, « l'âge d'or de l'homme », celui des questions, des essais, des dessins. En regard de cet enfant des possibles, l'adulte paraît toujours achevé, mort :

Louis XIII, à huit ans, fait un dessin semblable à celui que fait le fils d'un cannibale néo-calédonien. À huit ans, il a l'âge de l'humanité, il a au moins deux cent cinquante mille ans. Quelques années après il les a perdus, il n'a plus que trente et un ans, il est devenu un individu, il n'est plus qu'un roi de France, impasse dont il ne sortit jamais<sup>33</sup>.

Dans le texte qu'il consacra aux dessins d'enfants, « Essais d'enfants. Dessins d'enfants », Michaux, par des moyens tout autres que ceux de la psychanalyse, regarde, raconte, à travers l'aventure de leurs lignes, l'histoire de leur lente ouverture au monde. L'enfant trace d'abord maladroitement des lignes encerclantes,

sa page en est pleine : « plein d'allant, il en fait, en refait, ne s'arrête plus<sup>34</sup> ». Première abstraction, le cercle traduit une « démangeaison d'inclure », un univers égocentrique qui tente de retenir le monde et l'enfant, ou plutôt de s'approprier à la fois l'espace inclus par le cercle et l'espace qu'il exclut par sa circonscription : « Cercle, ce qui est mitoyen du dehors et du dedans, du pensable et de l'imaginable. Et du perçu et du retenu<sup>35</sup> ». Cette première abstraction est en fait une métaphore de la vie qui se présente à l'enfant, qui se construit en lui et par lui, qui lui échappe et qu'il tente de retenir, puisqu'il tente de se l'approprier en répétant ce double geste d'exclusion-inclusion. À la naissance de la ligne qui va tracer le cercle, il y a « risque et joie du départ. Besoin du retour ensuite. L'aller et le retour<sup>36</sup> ». Par la ligne encerclante, je suis et ne suis pas. On pourrait rapprocher ces remarques de celles de Freud sur le « jeu de la bobine<sup>37</sup> », où un enfant lance au loin une bobine attachée à une ficelle, juste pour qu'elle disparaisse et qu'elle réapparaisse en tirant un peu sur la ficelle. Ce jeu apparaissant chez l'enfant au moment où il prend conscience de la disparition possible de la mère, Freud y voit la trace d'une pulsion de répétition qui ne se situe pas au-delà du principe de plaisir, mais qui assure, dans ce détour par la disparition, la constitution du sujet, laquelle ne peut, comme le plaisir, se situer qu'entre la vie et la mort. Parcours et découvertes de « la reproduction exaltante de l'événement circulaire où une main encore faible s'affermi<sup>38</sup> », où la main dessine le moment de son apparition au moment même de sa disparition, dessine sa posture mitoyenne.

Puis vient le jour où l'enfant cesse ce jeu, cesse de tracer des lignes incurvées, et où, « échappant à la ronde

bachique, une ligne incurvée ne fera plus le tour attendu : voici qu'elle ralentit et va s'arrêter<sup>39</sup> ». Cette ligne, telle une main tendue vers l'autre, entame une histoire d'amour. Ce tracé linéaire lui rappelle « l'homme déjà, l'homme représentant tous les hommes, l'homme même<sup>40</sup> ». Devenir homme serait ainsi conquérir un certain espace. Cette conquête est la conquête même de la graphie, de la trace qui suffit à exprimer, qui prend valeur de signe, en marquant l'absence qu'on tente de rappeler. Aller vers l'autre, lui tendre la main n'est peut-être rien d'autre : « L'amour, c'est une occupation de l'espace<sup>41</sup> », dit Michaux ; Proust, de son côté, affirme que « nous ne possédons une ligne, une surface, un volume que si notre amour l'occupe<sup>42</sup> ». Par cette simple et maladroite ligne, « un corps d'homme vient à [l'enfant]<sup>43</sup> », il entre dans le monde, s'en *approche*. Que sa ligne-homme ressemble à un bâton, à un balai, que la maison qu'il dessine évoque une figure humaine, peu importe : « ce qui compte c'est le *rapprochement*. Ce rapprochement, trouvé et retrouvé, vient ouvrir de façon claire une porte qui en ouvrira quantité d'autres. Large porte de la connivence<sup>44</sup> ».

Ainsi, Michaux retrouve dans les dessins d'enfants ce geste essentiel de l'expression humaine : faire des traces qui suffisent à l'exprimer, signe pour faire signe. Les lignes qui deviennent dessin manifestent avant tout la venue de l'homme, son énergie, même en dehors de toute représentation. Les dessins d'enfants constituent une écriture allusive qui procède plus d'un libre jeu entre le trait et le modèle que de la description, de la transcription ou de la représentation. Et si le trait exécuté par l'homme tente de s'approcher de l'homme, c'est que le trait, c'est l'homme : cette façade de maison

aux deux grandes fenêtres ouvertes, c'est l'homme ; cette masse sans bras, sans jambes, c'est aussi l'homme réduit à sa tête (la tête, lieu de « tant de fonctions, manger, sucer, mordre, voir, entendre, goûter, retirer, embrasser, gazouiller, crier, rire, grimacer, faire peur, faire enrager, parler peut-être<sup>45</sup> ») ; alors, ce qui se joue dans ces « gribouillis », c'est l'essence et le destin même de l'homme. Ces dessins « sont fidèles à la réalité de l'homme », écrit Michaux, justement parce qu'ils ne copient pas l'Homme (idéal, universel) mais ne copient que ce qu'ils sont, loin et près, vus et imaginés, morts et vivants, signifiants et inachevés. Un enfant peut très bien « mettr[e] ensemble la façade avec le mur du fond qu'il ne pourrait apercevoir, mais qu'il *sait là*<sup>46</sup> ». Ces dessins sont des abstractions en voie de représentation, ils font des signes et désignent maladroitement ; traducteurs d'espaces comme les idéogrammes chinois, ils contiennent un souvenir du réel, ils réalisent « la *coexistence du vu et du conçu*, qui a lieu en tout cerveau qui évoque<sup>47</sup> ». L'enfant est ouvert à l'homme et au monde, « ouvert comme il ne le sera jamais plus<sup>48</sup> », en ce qu'il manifeste, traduit par ses lignes et ses couleurs ce qu'il est, sans le quadriller selon un quelconque principe d'identité. Il présente en simultanéité « l'œil et l'esprit » et de multiples identifications. Aucune impulsion n'est encore asservie à une tâche ou à un mot bien définis, toutes trouvent des voies, comme ces désirs de mouvements autres que les petits muscles ne peuvent exaucer et qui se retrouvent sur le papier, enfant-poisson, enfant-cheval, enfant-oiseau. L'homme possible est là sur ces feuilles volantes, générateur d'espaces, de commencements, d'approches, d'analogies, de fables. Ce temps connaîtra une fin : « l'enfant devient ce qu'il

voulait et qu'on voulait pour lui. Tout mis en place, réglé, situé, stabilisé. Plus de raisons d'avoir des espaces en plus. Il ne les *sent plus*<sup>49</sup> ».

Ce qui fascine Michaux dans les dessins d'enfants, comme dans les idéogrammes, c'est qu'ils proviennent d'un étonnement face au monde qui suscite et exige des « réponses miracles qui n'abaissent pas, mais emplissent l'être d'émotions exaltantes<sup>50</sup> ». Ces réponses imparfaites ne viennent pas clore ou dissiper l'énigme, mais au contraire la rapprocher d'autres énigmes, de sorte que l'étrangeté et l'ailleurs restent intacts, se déploient dans le sens sans cesse relancé. C'est ce mouvement qui, alors qu'il étouffait entre les mots, conduisit Michaux à la peinture : « Aller par des traits, écrivit-il alors, plutôt que par des mots [...] afin d'entrer en relation avec ce que j'ai de plus précieux, de plus vrai, de plus replié, de plus mien<sup>51</sup> ». Mais si ce déplacement de l'activité créatrice fut ressenti comme une immense libération, une grande part de l'œuvre peinte de Michaux demeura proche de la problématique de l'écriture, du signe.

Les tableaux de Michaux ne sont en effet ni totalement abstraits ni totalement représentatifs, parce que Michaux peintre, comme Michaux écrivain, porté par l'obsession du rythme, ne s'est réfugié ni dans le sens ni dans le silence parfait. Si la peinture de Michaux s'est distancée de l'écriture et de la signification pour imprimer le monde plus fortement en lui, c'est sans doute cette distance qui a favorisé un nouvel entretien avec les mots, comme en font foi ses commentaires sur certains peintres ou sur sa propre activité picturale. Mais c'est surtout dans les « encres-signes », dans sa recherche d'une écriture idéographique, que ce rapport

entre les mots et les images, entre l'abstrait et le concret, est le plus évident.

Trois volumes (*Mouvements*, *Par des traits*, *Saisir*), dans lesquels sont réunies quelques-unes de ces encres accompagnées de textes (poèmes, préfaces et postfaces), illustrent de façon étonnante ces curieux entretiens entre l'écriture et la peinture. Ne pouvant ici entreprendre de les analyser, nous nous contenterons de dégager du livre *Mouvements* les grandes lignes de cet entretien.

*Mouvements* est composé d'un long poème précédé et suivi de pages couvertes de petits signes évoquant des personnages en mouvement. Ces petits signes sont disposés comme dans une page d'écriture et ont sans doute été exécutés très rapidement, puisque Michaux dit en avoir couvert douze cents pages. Ces dessins, comme un vaste poème chorégraphique, déploient sous nos yeux jambes pliées, bras tendus, sauts et pirouettes, danses, corps-plumes, corps tordus, corps entre l'homme et l'insecte « pour mieux saisir », corps qui se multiplient, s'envolent, s'étreignent, naissent et meurent d'une petite tache :

Homme non selon la chair / mais par [...] les torches  
intestines / et les bouffées et les décharges nerveuses  
/ et les revers / et les retours / et la rage / et l'écar-  
tèlement / et l'emmêlement / et le décollage dans les  
étincelles<sup>52</sup>.

L'encre de Chine gesticule et danse sur la page, présente les mouvements intérieurs de l'homme qui, « étant seul, [est] foule »; elle procure aux multiples fantômes des bras et des jambes surnuméraires: « on a huit pattes s'il faut courir / on a dix bras s'il faut faire

front<sup>53</sup>». Ces petits hommes-signes n'en finissent plus de gesticuler, au rythme du pouls de l'homme, de l'écoulement du temps. Dans la postface, Michaux s'explique sur ces petits signes qu'il dit mettre « sous tension » et qui le livrent « à une fête, à un débrayage non encore connu, à une désincrustation [...] à une écriture inespérée [où il peut] enfin s'exprimer loin des mots, des mots, des mots des autres<sup>54</sup> ». Il y a dans ces signes, comme Michaux l'indique lui-même, le souci d'une communication, d'une expression qui ne soit pas prisonnière du commun, du déjà connu, du déjà su, mais qui puisse livrer un secret singulier sans le profaner ; un sens intime qui ne perde pas en cours de route son élan, qui est le mouvement même d'une main tendue vers une autre. Michaux, avec ces petites formes animées qu'il lance comme une poignée de brindilles sacrées, bien que « loin des mots », ne fait pas silence sur le secret, pas plus qu'il ne le trahit ; il le garde, sachant que le garder signifie tenter de le dire, de dire l'être du secret. Si la vision ne nous présente que la peau des choses et nous cache l'être, et si la quête de l'être par le langage nous cache la vision, il ne nous reste qu'à aller de l'un à l'autre et qu'à imprégner ainsi le mouvement même de la vie, du corps qui se meut et se métamorphose dans l'espace.

Comme les idéogrammes, les dessins de Michaux sont abstraits et concrets, ils possèdent la légèreté et la rapidité du trait et ne sont jamais lettre morte, puisqu'ils signifient en offrant à la vue des scènes et des situations plurivoques. Les postures, les gestes et les attitudes de l'homme dans le monde se trouvent abrégés, comme dans le poème « Alphabet », où les êtres se transforment et prennent l'apparence d'un alphabet. Raymond

Bellour écrit au sujet de ce poème qu'« il y a dans les hommes et dans les mots le même alliage de sens et d'obscurité<sup>55</sup> ». Dans les dessins de Michaux, les hommes-alphabets parcourent toute la gamme qui sépare l'espace du dedans et celui du dehors, tous les traits et les tonalités de la dualité humaine, du silence et du sens. Ces dessins, qui s'expriment loin des mots des autres et qui *signifient* par de petites masses, de petits traits jetés en tous sens, constituent néanmoins une forme d'écriture, écriture inachevée et sans prétention « pour des hommes sachant qu'ils ne savent pas<sup>56</sup> ». Bien sûr, ce sens est donné en partie par les écrits de Michaux qui accompagnent sa peinture ; on ne peut les oublier lorsqu'on regarde ses tableaux. Mais le contraire est tout aussi vrai : les dessins donnent aux écrits un sens et nous forcent à lire le monde autrement. Le poème de *Mouvements*, par exemple, ne vient pas élucider le secret des dessins. Il ne s'agit pas d'une explication ou d'un commentaire, mais bien d'un poème qui refait à sa manière le même parcours que le dessin, écrit avec deux mains, l'une qui donne le sens et l'autre qui l'efface. Ainsi le poème obéit-il au même rythme que les dessins ; par la répétition des mêmes mots au début de chaque vers, un sens différent naît chaque fois mais qui est toujours relié à son origine :

Homme arcabouté  
 homme au bond  
 homme dévalant  
 homme pour l'opération éclair  
 pour l'opération tempête  
 pour l'opération sagaie  
 pour l'opération harpon  
 pour l'opération requin  
 pour l'opération éclatement<sup>57</sup>.

De même, chacun des signes dans les dessins provient d'une tache initiale avec laquelle Michaux se bat et d'où sortent de multiples figures, comme s'il inventait un nouveau signe pour chaque aurore. L'alternance dans le poème de « non pas / mais » fait écho aux gestes de refus et d'acceptation des hommes-signes qui semblent tantôt repousser un ennemi, tantôt se plier à une force invisible ou adverse. Ce que montre Michaux dans ce livre, c'est que les signes tracés par la main du peintre, tout comme ceux tracés par celle de l'écrivain, recueillent l'émergence et l'évanouissement d'une idée au sein d'un geste, d'une expérience sensible. Le dessin et le poème s'entrelacent pour constituer des mouvements, des variations sur le même thème du langage, sur les traits de l'homme aux prises avec les démons insubordonnés qui gesticulent en lui.

L'œuvre de Michaux, picturale et littéraire, convoque la main et l'œil, le mot et le dessin pour enchaîner l'homme à ce qui le libère : la ligne, le mouvement. Comme l'algue de Reverdy à jamais liée à son rocher, Michaux s'éloigne de la masse rocheuse des mots, à laquelle il revient s'enrouler dès qu'il risque de sombrer dans l'indicible, dans l'invisible. Car ce qui importe, ce n'est ni le poème ni le dessin, ni la mer ni le rocher, mais l'algue, la ligne qui les réunit :

Échappées des prisons reçues en héritage, venues  
non pour définir, mais pour indéfinir, pour passer le  
râteau sur, pour reprendre l'école buissonnière,  
lignes, de-ci de-là, lignes,

Dévalantes, zigzagantes, plongeantes pour rêveu-  
sement, pour distraitement, pour multiplement... en  
désirs qui s'étirent, qui délivrent.

Débris sans escorte, le réel déminé. Souris du souvenir indéfiniment se profilant à l'horizon de la page, ou bien tracés légers d'avenir incertain.

D'aucune langue, l'écriture –  
 Sans appartenance, sans filiation  
 Lignes, seulement lignes<sup>58</sup>.

### Notes

1. Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, 1963, p. 142.
2. Henri Michaux, « Des langues et des écritures. Pourquoi l'envie de s'en détourner », dans *Par des traits*, Montpellier, Fata Morgana, 1984, non paginé.
3. Tsuredzure Gusa, par Yoshida No Kaneyoshi (XIV<sup>e</sup> siècle), cité par Michaux dans *Passages*, p. 3.
4. Henri Michaux, *Poteaux d'angles*, Paris, Gallimard, 1981, p. 89-90.
5. Michelle Tran Van Khai, « Mouvements, passages, transgressions : De l'onomatopée à la mythologie », dans *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Corti, 1987, p. 148-149.
6. Henri Michaux, « Tranches de savoir », dans *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1992, p. 44.
7. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 258, cité par J.M. Maulpoix, *Henri Michaux. Passager clandestin*, Lyon, Champ Vallon, 1984, p. 126-127.
8. Henri Michaux, « Alphabet », dans *Épreuves, exorcismes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 33.
9. Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 133.
10. *Ibid.*, p. 53-54.
11. *Ibid.*, p. 53.
12. Henri Michaux, *Saisir*, Montpellier, Fata Morgana, 1979, non paginé.
13. *Ibid.*
14. Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève, Skira, 1972, p. 16.
15. Henri Michaux, « Des langues et des écritures. Pourquoi l'envie de s'en détourner ».

16. Henri Michaux, « Idéogrammes en Chine », dans *Affrontements*, Paris, Gallimard, 1986, p. 77.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*, p. 95.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, p. 85-89.
21. *Ibid.*, p. 93.
22. *Ibid.*, p. 103.
23. *Ibid.*, p. 99.
24. Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, p. 158-159.
25. *Ibid.*, p. 159.
26. Henri Michaux, « Idéogrammes en Chine », p. 89.
27. Henri Michaux, *Paix dans les brisements*, Paris, Flinker, 1959, p. 28.
28. Henri Michaux, « Idéogrammes en Chine », p. 99.
29. Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, p. 163.
30. Henri Michaux, *Passages*, p. 52.
31. *Ibid.*, p. 49.
32. *Ibid.*, p. 51.
33. *Ibid.*, p. 52-53.
34. Henri Michaux, « Essais d'enfants. Dessins d'enfants », *Déplacements. Dégagements*, Paris, Gallimard, 1985, p. 55.
35. *Ibid.*, p. 57.
36. *Ibid.*
37. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1968, p. 13-20.
38. Henri Michaux, « Essais d'enfants. Dessins d'enfants », p. 58.
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*
41. Henri Michaux, *Passages*, p. 23.
42. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1949, t. XI, p. 217.
43. Henri Michaux, « Essais d'enfants. Dessins d'enfants », p. 62.
44. *Ibid.*

45. *Ibid.*, p. 59.
46. *Ibid.*, p. 73.
47. *Ibid.*
48. *Ibid.*, p. 72.
49. *Ibid.*, p. 74-75.
50. *Ibid.*, p. 72.
51. Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, p. 18.
52. Henri Michaux, *Mouvements*, Paris, Gallimard, 1982, non paginé.
53. *Ibid.*
54. *Ibid.*
55. Raymond Bellour, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 210.
56. Henri Michaux, « Des langues et des écritures. Pourquoi l'envie de s'en détourner ».
57. Henri Michaux, *Mouvements*.
58. Henri Michaux, « Lignes », dans *Moments. Traversées du temps*, Paris, Gallimard, 1973, p. 30-31.