

Francis Bérezné

Repérages pour une analyse sémiotique
d'*Émergences-Résurgences*
d'Henri Michaux

Mémoire de maîtrise sous la direction de monsieur René Démoris
Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris III. Septembre 1992

Sommaire

TABLE DES ILLUSTRATIONS	7
PRÉFACE	11
INTRODUCTION	13
I. DESCRIPTION	
<i>D'ÉMERGENCES-RÉSURGENCES</i>	17
Description du texte	17
Un récit mythique	17
Refus/acquiescement	17
Hasard/décision	18
Une théorie de la peinture	18
Description des illustrations	19
Les premiers travaux	19
Les peintures sur fond noir	20
Les visages	20
Les peintures à l'encre de Chine	21
Les gouaches	21
Les dessins mescaliniens	21
Les derniers travaux	22
II. RAPPEL THÉORIQUE	
ET PRÉLIMINAIRE MÉTHODOLOGIQUE	
AUX ANALYSES	23
RAPPEL THÉORIQUE	23
Sémiotique monoplane ou système symbolique	23
Sémiotiques semi-symboliques	23
Sémiotiques syncrétiques	23
PRÉLIMINAIRE MÉTHODOLOGIQUE	24
Plan de l'expression vs plan du contenu	24
Éléments vs objets	24

Les catégories plastiques	24
Fond vs figure	26
Plein vs vide	26
III. ANALYSES	27
LE PRINCE DE LA NUIT	27
L'illustration	27
Construction du plan de l'expression	27
Construction du plan du contenu	28
Un texte figuratif	31
Relation texte-illustration	31
QUATRE AQUARELLES ET ENCRE	33
Les illustrations	33
L'Essai de physiognomie de TÖPPFER	33
Description de deux visages	34
Le texte et sa relation aux illustrations	35
MOUVEMENTS, ENCRE DE CHINE 1950	37
Construction du plan de l'expression.	37
Le plan du contenu	38
Un texte répétitif	38
La relation texte-illustration	38
PEINTURE A L'ENCRE DE CHINE — 1961	41
Construction du plan de l'expression	41
Un plan du contenu sans objet	42
Le texte et l'illustration	42
La relation texte-illustration	43
GOUACHE (1965) ET GOUACHE (1966)	45
Le texte : l'envers de la psychanalyse	45
Les illustrations	46
La relation texte-illustration	46

DESSIN MESCALINIEN 1956	49
L'illustration : vide et plein	49
Une démarche scientifique	50
Le plan du contenu : hypothèses	50
Le temps du texte	51
IV. LE RÉCIT SYNCRÉTIOUE DANS <i>ÉMERGENCES-RÉSURGENCES</i>	53
CONCLUSION	55
BIBLIOGRAPHIE	57
LIVRES ILLUSTRÉS D'HENRI MICHAUX.	57
OUVRAGES GÉNÉRAUX	57
OUVRAGES CRITIOUES SUR HENRI MICHAUX	58
PRÉFACES ; DE CATALOGUES D'EXPOSITION	59
ANNEXES	61

TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>Le Prince de la nuit</i> , gouache, 1937	26
Schéma des éléments du <i>Prince de la nuit</i>	28
Quatre aquarelles et encre	34
<i>Mouvements</i> , encre de chine, 1950	38
Peinture à l'encre de chine, 1961	44
Négatif agrandi	47
Gouaches, 1965 et 1966	50
Dessin mescalinién, 1956	54
Agrandissement du dessin mescalinién, 1956	57
ANNEXES	
<i>Turbulences</i> et dessin mescalinién, 1958	70
Dessin de fou et gouache mescaliniénne, 1957	71

Une vraie tache est un assemblage de formes ou masses sombres faites à l'encre sur une feuille de papier ; et également de formes ou masses claires produites par les parties réservées du papier.

Cozens

La valeur de la poésie, comme celle de la peinture, réside dans la tache.

Benedetto Croce

On rêverait, pour parler de Michaux, d'une langue déliée de toute habitude critique, de mots lavés où la pensée s'agite et s'ébroue librement.

Raymond Bellour

PRÉFACE

REPÉRAGES? Ce mot mérite quelques explications. Il implique qu'on aille sur le terrain. C'est donc avec de l'eau, des couleurs et de l'encre que nous avons commencé à comprendre la peinture d'Henri Michaux. Non en la reproduisant, mais en empruntant à sa démarche ce qu'elle a : faire que ce soit nouveau, personnel et que le «flux mental» passe. De ces exercices il reste quelques traces dans les manipulations sur les illustrations, agrandissement et négatif, qu'on trouvera dans ce mémoire.

Ensuite de même que des photos de repérages ne sont que des instants pour un récit filmique, cette étude est discontinue et fragmentaire par rapport au discours continu d'Émergences-Résurgences. L'analyse ne porte que sur quelques illustrations et fragments de texte.

Enfin à cet «avant» des repérages nous nous sommes plus à imaginer un «après», en ce sens que ces repérages seraient les linéaments d'une recherche plus approfondie, considérée elle aussi comme un récit.

INTRODUCTION

Ce mémoire est une tentative d'articuler le visible et le lisible dans un livre qui est, de ce point de vue, privilégié. *Émergences-Résurgences* d'Henri Michaux, est considéré ici comme un récit syncrétique, la rencontre de la peinture et de la poésie. La sémiotique, qui se veut une théorie de la signification quel que soit son mode de manifestation, nous semble à même de décrire l'une et l'autre.

Cette recherche est rendue possible par la grande proximité entre le texte et l'image, dans *Émergences-Résurgences* en particulier, et dans les livres illustrés d'Henri Michaux en général. Au moment d'écrire sur la peinture de Michaux, Raymond Bellour

hésite, car Michaux se raconte avec une attention aiguë étonnamment sensible, et l'on sent dans la moindre de ses phrases la fibre nerveuse de l'intelligence. Il note ses mouvements avec une précision minutieuse, mouvements de la main, du corps, de l'esprit qui se cherche, de l'être qui n'en finit pas de dialoguer avec lui-même pour reporter plus loin l'instant de vérité. Michaux enseigne, commente, suggère, dévoile, il est tout à la fois.¹

La richesse du texte et surtout la diversité des peintures reproduites dans *Émergences-Résurgences* explique-ra qu'on ait travaillé sur des fragments de texte et d'image, co-présents dans le livre, privilégiant ainsi certains moments du récit linguistique et du récit pictural. Une étude qui appréhenderait systématiquement le texte et les illustrations dans leur ensemble, risquerait de passer à notre avis, à côté de l'intérêt de ce livre, où le texte et les illustrations ne peuvent se concevoir l'un sans l'autre, où souvent la peinture reproduite suscite le texte qui lui est en regard. Nous avons donc préféré suivre au plus près cet échange, écouter Henri Michaux, comme le dit Raymond Bellour, « dialoguer avec lui-même ». C'est pourquoi sans que l'on se trouve face à des objets différents (comme une photographie, une B-D, un poème, un roman), chaque fragment requiert cependant une analyse séparée.

Si nous avons dans ce mémoire une approche essentiellement sémiotique, elle n'exclut pas d'autres types de réflexions. Mais toutes doivent l'essentiel à des théories, des méthodologies et des concepts déjà élaborés.

L'image, par exemple, ne sera pas, pour le sémioticien, le type même du signe iconique ou du message constitué de signes iconiques. Au contraire elle sera abordée comme un texte occurrence, c'est-à-dire comme le résultat d'un processus complexe de production du sens, dont les étapes pour l'essentiel, ne sont pas différentes de celles générant n'importe quel autre texte, linguistique ou non.²

C'est le préalable nécessaire à la reconnaissance et à la définition d'une relation texte-illustration dans *Émergences-Résurgences*. C'est pourquoi nous ne parlerons pas tant d'icône que de figuratif. La notion d'icône se révèle opératoire pour toute production plastique qui mime le réel, dont c'est le propos délibéré. Alors elle indique que le peintre, pour des raisons culturelles et historiques, a voulu donner une représentation de la réalité. Lorsque celle-ci est occultée, pour les mêmes raisons, au profit des seules qualités proprement picturales du tableau, et pour donner réalité à des formes et un espace qui veulent n'avoir aucun lien avec ce qui est extérieur au tableau, rien ne semble plus trop la justifier, et il faut la ramener à une juste mesure. Nous employons dans ce mémoire et en particulier dans l'analyse d'un dessin à l'encre de chine intitulé *Mouvements* et dans celle de deux gouaches le mot « signe » entre guillemets, et cela pour

1 Raymond Bellecour : *Henri Michaux*, p. 268

2 Jean-Marie Floch : *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, p. 12

deux raisons. Henri Michaux a longuement réfléchi sur les signes idéographiques, comme en témoigne un livre *Les idéogrammes en Chine* où il retrace l'histoire de l'écriture chinoise. Lui-même utilise ce mot pour décrire ses recherches, ses échecs aussi. Nous avons surtout voulu insister sur les rapprochements, que n'ont pas manqué de faire certains de ses critiques, entre ce dessin et tous ceux de cette série, et l'écriture, voire la langue. Simplement pour qu'il n'y ait pas de confusion, et pour ne pas laisser entendre que signe linguistique et message visuel étaient identiques, nous l'avons mis entre guillemets.

Pour reprendre la formule de Harald Weinrich dans son ouvrage sur la traduction, on peut parler pour *Émergences-Résurgences*, de deux langages (pictural et linguistique) « en contact », c'est-à-dire parlés alternativement par la même personne. Mais si traduction il y a, ce n'est pas au sein de la langue, mais entre deux langages qui gardent quelque chose d'irréductible l'un à l'autre. C'est cette part, qui, nous semble-t-il, travaille souterrainement toutes les recherches et tous les textes sur la peinture. Aussi la description de la relation texte-illustration dans *Émergences-Résurgences*, par-delà les ressemblances stylistiques (ellipse, inversion, etc.), c'est-à-dire de la relation entre un signifiant et un signifié plastique, et un signe linguistique, sera autant que possible la description de cet espace qui les sépare et procède d'une démarche qu'il convient de présenter.

La sémiotique est une théorie structurale et générative. C'est-à-dire que pour elle le sens naît de la saisie des différences et qu'il s'agit dès lors de construire le système de relations qui en rendent compte dans les illustrations d'abord, dans le texte ensuite. Nous avons suivi l'ordre d'analyse de la linguistique saussurienne qui fait intervenir le plan du signifiant avant celui du signifié. Générative parce que son propos est de comprendre les conditions de production du sens. Nous avons essayé de dire où et comment il se manifestait dans les illustrations et dans le texte. Toutefois l'analyse n'est pas conduite de la même façon pour l'un et pour l'autre. Celle de l'illustration met en évidence les relations entre un signifiant et un signifié, s'il s'en trouve un dans le texte ou hors du texte. L'analyse du texte, elle, se situe d'emblée au plan du contenu, et n'est menée qu'en fonction d'une double projection du texte sur les illustrations et des illustrations sur le texte qui permet de saisir la nature de leur relation. Elle pourra donc paraître un peu sommaire et mériterait sans aucun doute d'être conduite plus avant.

En effet nous avons refusé dans l'analyse des illustrations de substituer aux objets de sens manifesté par le jeu des formes, des couleurs et des positions une lexicalisation immédiate de leur seule dimension figurative. Les oppositions chromatiques, les variations sur le fond et la forme, les positions à l'intérieur d'un cadre jouent un rôle dans la production du sens. En outre certains travaux de Michaux, peu nombreux il est vrai, sont abstraits, et ne peuvent d'emblée être appréhendés qu'au plan du signifiant.

La partie la plus importante de notre travail se présente donc après une présentation/description d'*Émergences-Résurgences* comme une suite de six analyses, portant chacune sur un fragment du livre, et qui tentent de répondre à deux questions : 1) comment et pourquoi peut-on parler d'écriture à propos de la peinture de Michaux. 2) la relation du texte et de l'image est-elle distincte de ce qui structure l'illustration et de ce qui structure le texte, ou en d'autres termes, y a-t-il plus qu'un « effet de sens » texte-image. Nous avons pensé qu'il était rentable de privilégier un texte isolé (ici texte-illustration), et que techniquement c'était plus aisé. C'est pourquoi le texte s'achève parfois au milieu d'une phrase. Nous avons choisi ces fragments en fonction de deux critères : 1) la représentativité de l'illustration pour une période distincte dans l'œuvre de Michaux. 2) l'intérêt que présentait le texte par rapport à l'illustration. Ce choix ne pouvait être stratégique. Nous n'avons aucune hypothèse à vérifier sur la nature de la rencontre de la peinture de Michaux, encore figurative par bien des aspects, dont les incursions dans l'abs-

traction sont redevables de peintres comme Kandinsky, Miro, et surtout Klee, qui utilisent une sorte de vocabulaire de formes, et de sa poésie, certainement l'une des plus singulières qui soit.

Les études sémiotiques de F. Thürlemann et de J-M Floch ont fourni le modèle de la première analyse. Elle porte sur un fragment qui concerne l'aquarelle *Le Prince de la nuit* et met en évidence le rôle des contrastes plastiques, l'intérêt de leur reconnaissance dans la segmentation d'une image, et le rôle qui peut leur être attribué dans la production de son sens. Nous pensons à partir de l'analyse sémantique du texte que sa structure narrative n'est pas fondamentalement différente de celle de l'illustration, si l'on veut bien admettre qu'une seule peinture génère un discours qui peut s'articuler en plusieurs séquences, et qu'il n'est pas nécessaire d'utiliser une série de vignettes pour raconter une histoire. La suite des visages à l'aquarelle et à l'encre montre sur quoi achoppe l'analyse par l'impossibilité, en l'état actuel, d'une rigoureuse description du plan de l'expression. Nous avons tenté de décrire par d'autres voies la signification de ces visages. Pour l'exposé de *l'Essai de Physiognomie de Rodolph Töppfer* nous avons reproduit l'essentiel de l'argumentation de Michel Thévoz dans son étude sur les variations physiognomiques de Töppfer à Jean Dubuffet. Dans l'étude de *Mouvements* nous avons essayé de montrer comment, d'une façon exemplaire, le texte s'écrit à partir des illustrations. Nous avons pour cela fait une brève incursion dans le domaine de la psychanalyse. Ce que le texte de ce fragment faisait résonner de ce dessin nous a paru l'autoriser, de l'encre. C'est aussi dans ce fragment que se manifeste le plus clairement une sémiotique syncrétique. *La Peinture à l'encre de Chine* de 1961 abstraite, permet de penser que la sémiotique plastique peut rendre compte de la dimension non figurative, et que même si l'interprétation reproduit les mêmes articulations sur le signifiant et le signifié, elle s'informe par le texte d'une structure plus complexe. Nous avons adopté pour l'analyse de cette peinture abstraite un point de vue également abstrait. Dans les gouaches, en interrogeant le texte et les illustrations, nous avons plus particulièrement recherché ce qu'Henri Michaux voulait dire par «déplacement». Là aussi, bien évidemment, nous sommes allés du côté de la psychanalyse. Quant au *Dessin mescalinen* c'est sa nature scientifique que nous avons explorée. Peu importe au plan de ce mémoire qu'Henri Michaux n'ait pas toujours écrit précisément son manuscrit en fonction d'une illustration précise. Nous avons étudié leur rencontre telle qu'*Émergences-Résurgences* nous la propose.

I. DESCRIPTION

D'ÉMERGENCES-RÉSURGENCES

Description du texte

Il s'agit là simplement de souligner quelques thèmes plus apparents que d'autres et de montrer comment ils s'organisent les uns par rapport aux autres dans le livre.

Une autobiographie

Émergences-Résurgences est l'autobiographie d'Henri Michaux comme peintre, écrite à partir d'échantillons de sa production picturale depuis 1927 jusqu'à 1971. Autobiographie à la première personne et pour l'essentiel au présent dont les mobiles apparents sont d'expliquer et de commenter un vécu de peintre et une aventure picturale et se justifier d'avoir peint et non écrit. Il s'agit donc de donner un exemple, à travers une expérience singulière et personnelle, à travers aussi les peintures et l'expérience des hallucinogènes d'autres artistes que lui-même. Mais elle se distingue d'autres autobiographies parce qu'elle se limite essentiellement à l'activité picturale de l'auteur, et que le récit ne se comprend et n'est conçu qu'en fonction des traces visibles de son objet. Ainsi les personnages de cette autobiographie sont tout autant Henri Michaux, «je», que la ligne, le trait, le signe, la tache, qui vivent dans l'écriture et dans les illustrations de façon autonome. Un livre à la jonction de l'autobiographie poétique et des ouvrages théoriques sur la peinture.

Un récit mythique

Émergences-Résurgences raconte l'histoire d'un regard, un mythe de la vision qui s'origine à un moment indéterminé et qui s'oppose aux données de la culture verbale et surtout à celles de la langue. C'est le récit d'un mythe qui dit comment une vision d'abord plongée dans les ténèbres accède progressivement à la pleine lumière.

Dans le noir ce qu'il importe de connaître, et c'est dans la nuit que l'humanité s'est formée en son premier âge, où elle a vécu son moyen-âge

Plus tard est venue l'époque du jour à volonté, du jour toujours...¹

L'œuvre et le peintre y sont au début frappés de cécité. La ligne est «ligne d'aveugle investigation», Henri Michaux ne peint pas «sans absence, sans quelques minutes au moins de véritable aveuglement». Toute sa peinture est destinée à révéler le monde intérieur. Ce n'est que peu à peu, comme à travers des moments de clair-obscur, lorsque les «sombres pseudopodes» de l'encre le «somment de voir clair tout de suite» qu'il parvient avec l'expérience mescalinienne à se réconcilier avec «l'événement du visuel». Événement qui naît évidemment de l'intérieur, mais c'est alors un «formidable spectacle optique» que Michaux tente de traduire et de restituer dans ses dessins mescaliniens.

Refus/acquiescement

En même temps Henri Michaux poursuit une réflexion sur la langue et sur l'écriture qu'il rejette pour des raisons de sauvegarde intérieure face à la pression de ses amis et aux événements extérieurs. La peinture est décrite comme un idiolecte irréductible à ce mode d'expression hiérarchisé, codifié qu'est la langue, «cet immense préfabriqué», qui demande un maniement savant, réfléchi, contraignant. La peinture est mieux à même de rendre compte du monde intérieur; elle permet de mieux s'accorder aux désordres des sentiments, des pensées, au moment

1 *Émergences-Résurgences*, p. 26

où elles s'imposent au peintre; elle peut mieux traduire la pensée dans son immédiateté, la pensée archaïque, primitive qui nous habite. Cette attaque réglée contre l'écriture, «A bas les mots» *Émergences-Résurgences*. P 26 dit-il, est contemporaine de la période de cécité, comme une autre nuit qui s'y ajoute. Lorsqu'Henri Michaux trouve avec les peintures à l'encre de Chine un langage plastique qui visiblement fait le lien entre peinture et écriture, le texte ne fait plus état de son refus des mots. Cette attitude de refus, refus aussi de toute une peinture qui classe, distingue, définit, s'efforce à ressembler aux objets du monde naturel se traduit par des tournures négatives, ou privatives. Cette attitude persiste encore pendant la période des encres, mais cède vite la place à ce que par contraste on peut interpréter comme une attitude d'acquiescement. Acquiescement, non sans nuance il est vrai, à la vision, à l'enregistrement de la vision, à ce qui apparaît dans le champ visuel, fut-ce des hallucinations. Car il leur oppose parfois de formidables résistances et l'expérience des hallucinogènes est tout autant une transgression indifférente aux normes sociales et culturelles que leur refus. L'acceptation, après le refus, c'est en un sens une renaissance.

Hasard/décision

La peinture d'Henri Michaux n'est pas une peinture aléatoire où le hasard est utilisé de façon systématique à partir d'une technique qui est la seule décision que se permet le peintre. C'est le hasard d'une ligne qu'on laisse courir, de gestes rapides qui donnent à voir l'état d'esprit et l'humeur du peintre au moment où il travaille. C'est un hasard qui intervient comme pour pallier à son incapacité à peindre, à son manque de savoir-faire. Un hasard semblable à celui auquel se fie Jean Dubuffet.

Un hasard il est vrai un peu conduit, ou provoqué, ou tout au moins consenti, mis à profit par l'artiste — des hasards qui sont justement le gibier que chasse l'artiste, que constamment il appelle et guette et piège.¹

Il est aussi de fait son savoir-faire et lui permet d'inventer de nouvelles formes, de produire à partir d'un thème d'innombrables variations. La vitesse d'exécution en est un facteur essentiel. Le tableau doit être réalisé aussi vite que le premier regard que lui porte le spectateur. Ensuite vient pour le créateur et le spectateur le temps de la réflexion et de la méditation. Lorsqu'Henri Michaux acquiert une expérience picturale, c'est-à-dire la possession des moyens formels pour s'exprimer à sa convenance, aux données du hasard, il impose vite sa volonté. Il mène alors le hasard dans son sens, il le modèle. D'où une peinture extrêmement spontanée, mais organisée, même si cet ordre est un désordre

Une théorie de la peinture

On repère donc dans le texte deux séries qui se succèdent, la période charnière étant celle des encres. La série: cécité/refus/hasard; et la série: vision/acquiescement/décision. Cette cohérence est le reflet d'une démarche tout à fait lucide, d'une véritable théorie de la peinture, qui informe une aventure picturale toujours en devenir et y prend son sens. Pour Henri Michaux le peintre n'a aucune règle à observer autre que de répondre à un besoin «extrême [...] aussi naturel que le besoin d'eau et de pain et de dormir». Il ne doit s'appuyer sur aucun savoir appris qui occulterait les véritables situations auxquelles il se confronte. C'est d'elles qu'il doit nourrir sa recherche, en lui qu'il doit trouver les solutions. Point n'est besoin non plus de beaucoup de moyens. «On peut peindre avec deux couleurs (dessiner avec une)». Le tableau naît des désirs et des humeurs du peintre croisées avec le travail de la main lui-même croisé avec ce qui «vient» ou «revient» sur la toile ou la feuille de papier. C'est l'essentiel de cette poétique. Il

1 Jean Dubuffet: *Prospectus aux amateurs de tout genre*, p. 58

ne s'agit pas de maîtriser sereinement les matériaux picturaux, l'encre, les couleurs, l'eau, pour obtenir un tableau, mais de conjuguer les gestes du corps et les mouvements de l'esprit pour qu'à la fin le peintre reconnaisse dans la toile ce qu'il appelait sans le connaître¹. Alors surviennent la surprise, le plus souvent, et la nécessité d'un regard critique. Car c'est par le relais des mots, pourtant tous rejetés au regard de la peinture, que la surprise se transforme en acquis sans cesse dépassé, les échecs en réussites, que le raté n'est «jamais raté». L'écriture joue donc un rôle ambigu. Elle n'apporte qu'insatisfaction et en même temps fait que le peintre signifie au monde qu'il le manipule. Ce mouvement de soi à soi, du peintre à l'écrivain, du tableau à l'écrit, ce perpétuel déplacement, car la peinture est «essentiel déplacement» ne connaît qu'un seul principe : «Aller de l'avant». Le peintre n'est pas le médium entre des forces extérieures et obscures qui font pression sur lui et le spectateur, il est avant tout celui qui fait surgir l'informe et l'inachevé qu'il est, pour l'inscrire sur la toile.

Description des illustrations

Cette description générale des reproductions ne prétend pas être autre chose qu'une approche indicatrice des recherches picturales qui parcourent les différentes époques reproduites dans *Émergences-Résurgences*. Mais sans que l'analyse soit menée à son terme, il va de soi que la formulation engage les analyses qui suivent, de même que les termes descriptifs employés dans ces analyses orientent sensiblement la réflexion.

Les premiers travaux

Ce sont deux œuvres qui explorent les possibilités dynamiques d'une ligne. La première est «un emmêlement», où une ligne brisée et continue propose à l'œil un parcours fait de sauts brusques, de pics successifs. Ligne essentiellement mouvante, où l'attention ne se fixe nulle part, mais est sans cesse sollicitée ailleurs, et qui se refuse à toute évocation figurative. La seconde est l'étagement de cinq trajets pictographiés globalement rectilignes qui combinent les angles et les arrondis, de plus en plus discontinus au fur et à mesure qu'on descend, jusqu'à n'être plus qu'une succession de «signes» abstraits dans le dernier trajet. Au début de son aventure picturale, Henri Michaux utilise un procédé graphique, qui, comme l'analyse Leroi-Gourhan, est très proche de l'écriture.

Ce qui caractérise le pictogramme, dans ses liens avec l'écriture, c'est sa linéarité ; comme c'est le cas par l'alignement successif des phases d'une action. Quand on représente les états successifs d'une action en petits dessins, comme les ont faits les Eskimos, on est indiscutablement en présence d'un pictogramme. On peut étendre cela à une action où le geste évoque le déroulement du temps, comme on le voit à Lascaux : l'homme renversé par le bison, c'est un pictogramme, c'est-à-dire une image qui a un passé, un présent et un futur. Le mouvement même du bison qui renverse l'homme fait qu'il y a un « avant » où l'homme n'était pas encore renversé, un « pendant », et un « après » où l'acte était fini.²

Ici les pictogrammes ne racontent pas d'autre histoire que celle d'une ligne, dans ses multiples métamorphoses, d'où naissent parfois des «signes». Dans ces trajets qui ne désignent rien d'autre qu'eux-mêmes, le récit est tout abstrait, propice à n'importe quel récit.

1 Cf. Le *Journal du Regard* de Bernard Noël dont les aphorismes explorent dans toutes ses dimensions l'espace du regard, le visible, et leurs liens avec le travail du peintre.

2 Leroi-Gourhan ; *Les racines du monde*, p. 64, cité par J-M Floch.

Les peintures sur fond noir

Un néant sans possibilités, un néant mort après que le soleil s'est éteint, un silence éternel sans avenir et sans espoir, voilà la résonance intérieure du noir. Musicalement, on peut le représenter par un silence définitif après lequel la suite apparaîtra comme le début d'un nouveau monde, car tout ce qui est interrompu par ce silence est achevé pour toujours : le cercle est fermé. Le noir est quelque chose d'éteint comme un bûcher consumé, quelque chose d'immobile comme un cadavre qui ne ressent rien et sur qui tout glisse. Il est comme le silence du corps après la mort, la fin de la vie. C'est extérieurement la couleur qui manque le plus totalement le plus de sonorité sur laquelle toute autre couleur, même celle dont la résonance est la plus faible, sonne plus forte et plus précise.¹

Ce temps d'arrêt pour un temps nouveau que seraient, à en croire Wassily Kandinsky, les peintures sur fond noir, figuratives, semblent permettre à Henri Michaux de surmonter des difficultés de deux ordres. Le passage du linéaire à des surfaces colorées implique qu'on traite différemment les problèmes de limite. Même si Henri Michaux ne veut dans ses graphismes «rien cerner», le dessin a une affinité naturelle avec la distinction d'un dedans et d'un dehors. En travaillant sur un fond déjà coloré, on ne fait que fragmenter ce fond en une série de formes contiguës et la limite tend à n'être plus, dans ce cas, qu'une solution de continuité entre des formes. Lorsque ce fond est noir, c'est l'intériorité des formes qui est privilégiée, comme si la connotation de secret, de caché, d'enfoui, de cette couleur s'étendait à toutes les autres. À côté de ce problème technique, Henri Michaux qui ne veut «rien reproduire de ce qui est déjà au monde» trouve dans les fonds noirs un support pour faire surgir tous ses monstres intérieurs sans qu'il soit besoin de les justifier. Par sa qualité à faire paraître toute couleur plus intense, le fond noir les impose.

Les visages

Obtenus par la diffusion de la couleur ou de l'encre ou par des frottages, ces têtes semblent surgir du néant pour à nouveau s'y abîmer. Le poète Yves Peyré a su décrire ce trajet :

L'attrait du disparaître : comme irrésistible en regard des derniers dessins d'Henri Michaux.

En eux d'emblée, on pressent une force à l'œuvre : obscure. Force qui, doublement, voire contradictoirement, se déploie. Un mouvement de remontée comme du néant, c'est le premier signe que l'on perçoit et déjà à l'encontre s'exerce une formidable tentation d'à nouveau disparaître dans l'élan même de la remontée. Mais l'efficace de la violence-sursaut est telle que la disparition n'agit qu'au passage, presque en catastrophe : elle ne parvient pas à stopper ce qui veut advenir, absolument. Ainsi, au prix d'un contre-mouvement exagérant le mouvement premier lui-même, en plein visible, un vertige se voit fixer. Ce qui captive l'œil c'est l'inscription d'une trace et l'œil qui voit est dans la douleur qu'il contemple. Même anéantissement.²

Dans ces visages un œil est aussi bien une bouche et une arcade sourcilière, la ligne d'un menton. Ils ne sont reconnus comme tels que par leur position. Ainsi un détail du visage peut devenir le point de départ pour un autre visage. Le hasard qui a présidé à leur apparition, conduit aussi imprévisiblement leur lecture.

1 Wassily Kandinsky : *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, p. 156.

2 Yves Peyré : *En appel de visages*, non paginé.

Les peintures à l'encre de Chine

Ces peintures tachistes (le mot ne plaisait pas à Henri Michaux pour les désigner), très nombreuses et très diverses, sont réalisées sur un fond blanc. Nous pouvons les classer selon la définition même du mot «tache». D'après le petit Robert une des étymologies de «tache» signifie «signe». Une autre signifie «tache». La définition elle-même révèle deux sens principaux : petit espace de couleur différente dans un ensemble de couleur uniforme ; surface salie par une substance étrangère (salissure, bavure, etc.). L'un correspond assez bien à toutes les pages de «signes», l'autre aux peintures plus franchement tachistes. Nous distinguons deux types de travaux : ceux faits de taches-signes et ceux faits de taches-traces. Quelques peintures à l'encre reproduites dans *Émergences-Résurgences* présentent un caractère très pur de l'un et l'autre type. Comme deux analyses leur sont consacrées, ce sont plutôt les peintures qui relèvent des deux à la fois que nous présentons. En masses distinctes, ou dispersées, les taches tendent à occuper tout l'espace sans distinction du haut et du bas, de la droite et de la gauche : dans cet espace ambigu, à la fin, c'est à une «surpopulation» qu'on assiste, hétérogène et homogène, car une tache ne peut se comprendre, comme les mots de la langue, que dans ses rapports de similitude, d'opposition et de contiguïté avec les autres. Toujours une tache appelle et repousse sa plus proche et la plus lointaine. C'est dans les peintures à l'encre que se manifeste le mieux le projet et le propos pictural d'Henri Michaux. Comme le dit Francis Bacon dans un entretien, c'est une nouvelle définition de la figure humaine que propose Henri Michaux.

...la plupart de ses œuvres, ont toujours eu pour thème des façons différées de refaire l'image humaine, au moyen d'une marque qui n'a rien à voir avec une marque illustrative mais néanmoins vous renvoie toujours à l'image humaine, une image humaine qui généralement se traîne et chemine péniblement dans des champs profondément labourés, ou quelque chose comme ça.¹

Les gouaches

Les gouaches de cette période ne sont pas dans leur principe différentes des peintures à l'encre, si ce n'est l'importance d'un fond coloré sur lequel se détachent de noirs sillons fraîchement tracés dans la pâte colorée : moins de fluidité dans les mouvements, certes, mais une spontanéité qui demeure. Les couleurs aussi ne résonnent plus comme dans les peintures sur fond noir. Ce sont des rouges, des gris et des bleus assourdis. Geneviève Bonnefoi les décrit ainsi :

Sur de larges bandes moirées tracées très librement ceux-ci s'inscrivent avec une aisance et une autorité renouvelées. La gouache toujours soutenue de blanc, s'assourdit du gris ardoise au brun, se nuance de bleus et de verts aquatiques, s'éclaire de leurs fauves, éclate enfin dans un «allegro vivace» rouge et bleu.²

Les dessins mescaliniens

Lorsque l'on compare les dessins mescaliniens d'Henri Michaux et les peintures psychédéliques d'autres peintres reproduites dans *Émergences-Résurgences*, il semble ne rester dans les premiers qu'une structure sans chair, sans contenu figuratif aucun. Comme si c'était la trame hallucinatoire même des objets et de l'espace, son essence visuelle qu'il nous était donné de voir. Des recherches expérimentales sur des sujets ayant pris des hallucinogènes et entraînés à décrire les images qu'ils voyaient dans l'obscurité ont amené des chercheurs à établir une liste de huit types de formes qui rendent bien compte des dessins mescaliniens : désordonnée, ligne, courbe, toile d'araignée, treillage, tunnel, spirale et kaléidoscope. Ces dessins ont une valeur

1 Francis Bacon : *L'art de l'impossible*, p. 177

2 Geneviève Bonnefoi : *Henri Michaux peintre*, p. 63.

presque scientifique. Nous avons trouvé par ailleurs dans un ouvrage scientifique, mais non médical, qui traite des lois structurelles des formes de la nature une description des turbulences qui, nous semble-t-il, offre une perspective séduisante pour la description de ces dessins et la compréhension de leur dimension métaphysique.

La turbulence est l'état primordial, le chaos qui était au « commencement ». La turbulence nous est familière. [...] Nous avons observé que la fumée, s'élevant d'un feu, se brise en tournoiements et tourbillons. [...] n'importe quelle particule isolée à l'intérieur d'un écoulement turbulent décrit effectivement un trajet sinueux et erratique. [...] un tourbillon existe quand un écoulement rencontre un obstacle ou un écoulement venant d'une direction opposée. L'écoulement contrarié se brise en fragments qui roulent les uns sur les autres. Sur l'obstacle même, la vitesse de l'écoulement est égale à zéro. Au fur et à mesure que le fluide s'éloigne de l'obstacle, il s'écoule avec des vitesses plus fortes, et la différence de vitesse à l'intérieur du fluide fait que le courant se ramasse, s'enroule sur lui-même, tout comme une vague déferle lorsqu'elle atteint la grève.¹

Les dessins mescaliniens, fragiles dans leur tracé mais résistants par leur structure, sont des sortes de photocopies des turbulences de la vision sous l'influence de la mescaline, matérialisant l'immatériel, sans le dépouiller de son immatérialité. Lorsqu'Henri Michaux enregistre fidèlement sur le papier le spectacle qui s'offre à lui, il nous donne à voir quelque chose du fonctionnement de notre esprit. Les « dessins de désagrégation » faits ensuite sans l'intervention des hallucinogènes renvoient plus visiblement à l'univers formel d'Henri Michaux, et n'ont pas cette présence presque universelle, « archétypale », des dessins mescaliniens.

Les derniers travaux

Ils manifestent une volonté qui vient se superposer au gestuel, à l'immédiateté du trait. « Un certain abandonnisme m'a lâché » avoue Henri Michaux. C'est un regard rétrospectif qu'il porte sur ses peintures antérieures, particulièrement les peintures à l'encre, un moment de répit pour faire le point et explorer de nouveaux territoires. D'où une certaine hétérogénéité dans ces derniers travaux.

1 S. Stevens : *Les formes de la nature*, p 59. Cf. les illustrations en annexe p. 91

II. RAPPEL THÉORIQUE ET PRÉLIMINAIRE MÉTHODOLOGIQUE AUX ANALYSES

Ce chapitre ne concerne que les illustrations. Il nous a paru nécessaire de préciser comment nous procéderions pour ce versant d'*Émergences-Résurgences*, alors que l'analyse du texte, comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, n'est pas menée au niveau des structures profondes et n'exige donc pas d'être précédée de l'exposé de son procès.

RAPPEL THÉORIQUE

Il n'est pas question ici d'exposer les concepts fondamentaux de la sémiotique générale. Simplement de répéter quelques points de définition concernant les différents systèmes sémiotiques.

Sémiotique monoplane ou système symbolique

On distingue deux types de systèmes symboliques. Les systèmes non scientifiques et les systèmes scientifiques. Pour le premier l'approche traditionnelle du symbole est lexicale. À une figure de l'expression correspond une figure du contenu. C'est par exemple le langage des fleurs où la relation entre une fleur et sa signification est univoque. Mais l'analyse des langages symboliques montre que nombre de ceux-ci reposent largement – même s'ils permettent une lecture lexicale – sur des systèmes semi-symboliques. Les systèmes scientifiques sont des systèmes signifiants également caractérisés par la conformité entre des unités du plan de l'expression et des unités du plan du contenu, par exemple l'algèbre et les langages formels. Il va de soi qu'ils excluent toute dimension lexicale.

Sémiotiques semi-symboliques

Ce système se révèle particulièrement opératoire pour la description de la manifestation du sens dans les peintures figuratives. Il considère, non plus une unité du plan de l'expression ou du plan du contenu, mais une opposition entre deux unités du même plan. On parle d'une sémiotique semi-symbolique lorsqu'à une opposition du plan de l'expression correspond une opposition du plan du contenu. De telles sémiotiques sont caractéristiques de l'expression poétique. On les retrouve aussi bien dans le domaine linguistique que pictural.

Sémiotiques syncrétiques

Nous entendons par là les sémiotiques qui décrivent la relation de deux sémiotiques hétérogènes, ici celle du texte et celle de l'illustration. La démarche sémiotique exigerait que l'on dégage dans l'un et l'autre le plan de l'expression et celui du contenu, et que l'on décrive le syncrétisme dans les deux plans. Mais dans ce mémoire nous n'avons pas procédé avec autant de rigueur. Nous avons décrit le lien entre le texte et l'illustration sans tenir compte de cette distinction. Aussi, il arrive que nous établissions une relation entre un élément de l'illustration et un signifié du texte, parce qu'ils s'imposaient à nous de façon évidente. Cette démarche oblique a finalement conduit notre étude. Pour ne pas ajouter à la terminologie précédente, c'est en référence à elle que nous nommons cette relation. Il ne s'agit, il est vrai, que d'une analogie, mais qui nous a paru toujours suffisamment justifiée.

PRÉLIMINAIRE MÉTHODOLOGIQUE

Nous suivons pour l'essentiel le parti pris méthodologique de Félix Thürlemann dans son analyse sémiotique de trois peintures de Paul Klee. La rigueur et l'austérité de sa démarche nous ont permis de donner un cadre à notre étude, en particulier dans la première analyse, mais aussi dans celles qui suivent, même s'il y paraît moins. Il distingue, à la suite des sémiologues de l'image, deux plans pour l'analyse d'une peinture : Le plan de l'expression et le plan du contenu, qu'il nomme respectivement niveau plastique et niveau figuratif. Le premier correspond au plan des signifiants et le second correspond au plan des signifiés. Pour éviter toute ambiguïté il appelle les unités de ces plans respectivement « éléments » pour le plan des signifiants et « objets » pour le plan des signifiés.

Plan de l'expression vs plan du contenu

Le texte commente les illustrations selon un découpage qui correspond à deux niveaux de lecture : le niveau figuratif et le niveau plastique. Le niveau figuratif correspond à ce mode de lecture qui nous fait voir dans une forme, une couleur, un ensemble pictural, une figure du monde naturel qu'elle n'est pas ; le niveau plastique par contre concerne l'aspect proprement pictural du tableau, en dehors de toute fonction représentative. On peut identifier le niveau figuratif au plan du contenu et le niveau plastique au plan de l'expression. Certains travaux de Michaux excluent toute lecture figurative, et semblent se situer uniquement au plan de l'expression. La construction du plan de l'expression exige de recourir à une terminologie particulière, le plus souvent empruntée au langage des artistes. Par contre celle du plan du contenu se fait à partir des mots des langues naturelles. La lecture d'un tableau figuratif fait appel au code de reconnaissance qui nous permet d'identifier les objets du monde naturel. Ce code varie selon la nature des illustrations.

Éléments vs objets

Ce sont les unités premières du plan de l'expression et du plan du contenu ou du niveau plastique et du niveau figuratif. La construction de ces deux plans exige en premier lieu de faire l'inventaire de ces unités. On se doit, pour mener à bien une analyse sémiotique de procéder d'abord à la construction du plan de l'expression, car l'analyse sémiotique d'une peinture ne saurait s'appuyer sur le seul inventaire des unités figuratives ou unités du plan du contenu ou objets. Ce sont les relations mutuelles des unités de chaque plan qui permet de construire le système sémiotique de la peinture considérée. Mais la construction du plan de l'expression, c'est-à-dire les relations entre les éléments, s'appuie sur des règles de procédure formelle indépendantes du procès de reconnaissance. La terminologie de Felix Thürlemann se révèle intéressante et opératoire pour les peintures à la limite du figuratif et de l'abstraction, comme *Le Prince de la nuit*. Dans la plupart des analyses nous n'utilisons pas ces termes d'objets et d'éléments, parce que, comme nous le disons dans la préface, d'autres termes comme « signe » conviennent mieux pour dénommer les unités du plan de l'expression. Le terme d'élément, en particulier, s'accompagne dans l'étude de Felix Thürlemann d'une rigoureuse description qu'il serait vain de tenter à propos de la peinture d'Henri Michaux. L'élément possède une double nature en tant que couleur dotée d'une forme.

Les catégories plastiques

Les catégories de l'expression visuelle sont donc de nature chromatique et eidétique. Celles que nous utilisons ne permettent qu'une description macroscopique. Les catégories chromatiques ne sont pas réellement prises en compte dans les analyses, et n'interviennent que comme des auxiliaires des catégories eidétiques. Celles-ci tentent lorsque cela est possible de décrire

à partir de catégories géométriques la complexité des formes. Par exemple droit vs courbe, angulaire vs arrondi. Sinon nous procédons à partir de deux autres catégories : à marques libres vs géométrique, ouvert vs fermé. Nous entendons par « ouvert » un dessin qui ne définit pas un dehors et un dedans, dont le tracé n'est pas continu. Tout au contraire un dessin fermé délimite une surface et n'a ni commencement ni fin.

Fond vs figure

Nous nous servons du terme « fond » non par rapport à la représentation perspectiviste d'un espace tridimensionnel, qui n'est qu'un effet de sens figuratif, mais dans le sens technique de la Gestalttheorie, à savoir : La forme est nettement distincte du fond. La forme est close et structurée, c'est à elle que le contour semble appartenir. Son émergence dépend des caractères objectifs de structuration (relations géométriques, relations de contraste, etc). Son émergence dépend également de facteurs subjectifs (fixation, attention). La forme ou la figure résiste mieux au changement que le fond. Le seuil différentiel de la figure est en effet plus élevé. Le fond possède toutes les caractéristiques inverses de la figure : il paraît situé à l'arrière-plan, ne possède pas un contour défini et résiste faiblement au changement.

Plein vs vide

Cette opposition formelle est empruntée au langage pictural chinois. En ce qui concerne la simple description du niveau plastique de l'objet visuel, nous considérons comme vide l'espace vierge du papier ou de la toile. Mais cet espace se distingue d'un fond blanc parce qu'il ne s'oppose pas à la figure. Le Vide fonctionne comme figure du tableau, et c'est en tant que figure du vide qu'il s'oppose à la figure du plein. Cette opposition, comme l'opposition fond/figure, est qualitative et quantitative.

Signes revenus, pas les mêmes, plus du tout ce que je voulais faire et pas non plus en vue d'une langue — sortant tous du type homme, où jambes ou bras et buste peuvent manquer, mais homme par sa dynamique intérieure, tor-du, explosé, que je sou mets (ou ressens soumis) à des torsions et des étirements, à des expansions en tous sens.

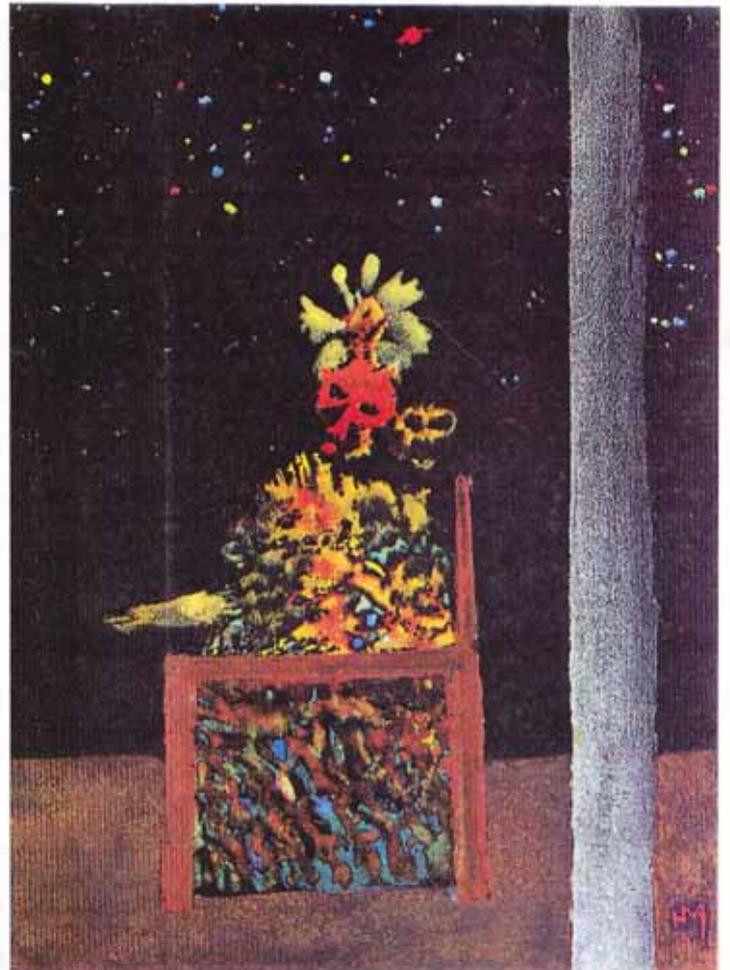
En forme de racine? Homme tout de même, un homme qui compte sur l'aveugle souterrain pour plus tard aller au grand jour.

Dans des 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.

Sur la page blanche 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.

En expansions fluidiques, érigé, devenu triple, devenu rateau, fin, déroulé, déplié, débobiné,



III. ANALYSES

Ces six analyses sont conduites, à l'exception de celle de deux gouaches, toutes de la même façon. Parce que le texte d'Henri Michaux part des illustrations, nous avons d'abord décrit le plan de l'expression, le niveau plastique, puis le plan du contenu, le niveau figuratif de la peinture reproduite. Ce n'est qu'ensuite que nous avons analysé le texte. Il était difficile dans ces conditions de donner à ces phases successives des sous-titres différents et un peu moins austères qu'ils ne sont.

LE PRINCE DE LA NUIT

L'illustration

Le Prince de la nuit est le titre d'une gouache figurative, qui, comme telle, demande une lecture lexicale. C'est un ensemble complexe de plusieurs figures du monde naturel, qui constitue un domaine de signification cohérent. Mais ce que l'on voit d'emblée, c'est le jeu conjugué de formes figuratives et de formes colorées et organisées, dont l'abstraction dans un premier temps vient faire écran à la lexicalisation.

Construction du plan de l'expression

Le Prince de la nuit est un ensemble de formes et de couleurs structuré par des similitudes et des contrastes, et la saisie de ces rapports plastiques exige la description des éléments qui la composent. Sans en faire l'inventaire exhaustif, nous distinguerons cinq types d'éléments :

- 1) Des éléments géométriques, gris et marrons.
- 2) Des éléments à marques libres, qui rappellent les formes de certains coraux, imbriqués les uns dans les autres, c'est-à-dire contigus, bleus, bruns et noirs.
- 3) Des éléments à marques libres, de même forme que 2, mais séparés les uns des autres, jaunes et bleus.
- 4) Un élément complexe de formes vertes et arrondies qui rayonnent autour d'une forme rouge, la seule du tableau, laquelle combine les courbes et les angles.
- 5) Des éléments ponctuels, dispersés sur le fond noir, diversement colorés.

Un horizon au quart inférieur du tableau le sépare en deux grandes surfaces, marron et noire. À chaque type d'élément correspond une partie du tableau. Les éléments géométriques verticaux et horizontaux tendent à imposer leur construction aux éléments non géométriques. En effet les éléments contigus sont limités sur trois côtés par des formes géométriques. Les éléments à marques libres et détachés sont limités sur deux côtés par des formes géométriques.

Le contraste qui domine est : à marques libres/géométriques. Il est corrélatif d'un autre contraste qui concerne les limites des éléments. Le périmètre des formes géométriques suit le principe du plus court chemin d'un point à un autre, tandis que celui des formes à marques libres tend à s'accroître démesurément, à la façon des circonvolutions du cerveau. Nous appellerons ce contraste : expansé/limité.

Avant de passer au plan du contenu et au système sémiotique qui construit cette peinture, il convient de réfléchir à sa composition, à la façon dont les éléments sont agencés et à leur dynamique. Deux grands axes, l'un horizontal, l'autre vertical, décentrés au quart inférieur droit, redécoupent un espace dans lequel se place la presque totalité des éléments à marques libres. Eux-mêmes pris dans une structure horizontale et verticale, homologable aux deux axes. C'est en quelque sorte une construction emboîtée, un jeu de poupées russes. L'organisation de ces éléments semble aussi répéter cette construction orthogonale, plus librement parce qu'orientés



- 1: éléments géométriques
- 2: éléments contigus et imbriqués à marques libres
- 3: éléments séparés et discontinus à marques libres
- 4: élément complexe
- 5: éléments à marques libres et punctiforme.

obliquement. La lecture dynamique, lorsque « l'œil suit les chemins qui lui sont aménagés dans l'œuvre », comme l'énonce Paul Klee dans une conférence, montre un double mouvement de décentrement/recentrement et d'éclatement. La lecture en Occident se fait de gauche à droite, mais ici le regard vient focaliser de la droite vers la gauche sur les éléments à marques libres. D'autre part ce qu'il voit de ces éléments est une progressive dispersion vers le haut du tableau. Les éléments géométriques compacts vont vers une réduction, une compression, et les éléments à marques libres, aux contours dilatés, vers une expansion, une dispersion. En vérité, un troisième mouvement en profondeur vient s'ajouter, mais il n'est perçu qu'après avoir commencé la lecture figurative.

Construction du plan du contenu

La dénomination des objets, peut, dans le cas de cette aquarelle, se faire : 1) à partir d'une reconnaissance intuitive, 2) à partir du titre du tableau et 3) à partir d'un poème d'Henri Michaux, intitulé « Prince de la nuit », publié dans *Peintures* en 1939 et accompagné de cette même illustration. La connaissance du monde naturel nous propose de voir ici, à partir d'un visage aisément reconnaissable, un personnage dans/sur une chaise posée sur un sol de terre, se détachant en partie sur une nuit étoilée. À sa droite une colonne sans fin traverse l'espace du tableau. La figure humaine se comprend comme un corps, une main tendue, une tête surmontée d'une fleur. Mais cette figure est morcelée. La lecture du titre nous fait reconnaître dans la fleur une couronne, et la chaise comme un trône. Le poème que voici :

*Prince de la nuit, du double, de la glande aux étoiles,
du signe de la mort,
de la colonne inutile,
de l'interrogation suprême ;
Prince de la colonne rompue,
du règne divisé, de la main de bois.
Prince pétrifié à la robe de panthère.
Prince perdu.¹*

permet de préciser que le prince est vêtu d'une robe animale, que sa main s'apparente au règne végétal. Il permet de comprendre aussi la forme jaune à droite du visage rouge comme un double de ce visage et le prince comme une figure bicéphale. Enfin il oblige à s'interroger sur l'infinitude de la colonne. Henri Michaux, dans la perspective d'une « colonne rompue » nous ramène à une lecture de l'élément dans la mesure où cette colonne est matériellement limitée par les bords supérieur et inférieur du cadre.

C'est maintenant que l'on peut revenir sur l'espace visuel très particulier, qui n'est qu'un effet de sens figuratif. La colonne, le trône, la ligne d'horizon et la nuit étoilée définissent quatre plans successifs, de sorte qu'on croirait s'enfoncer dans les ténèbres. La figure du Prince, elle, appartient à la fois au plan de terre qui fuit vers l'horizon et au plan fixe du trône, parallèle au plan du tableau. Elle vient se loger dans une concavité, puisque la lecture se fait, comme nous l'avons vu, du bas vers le haut, et que le bas de la figure fuit, alors que le haut semble revenir vers le spectateur, d'autant plus que la tête rouge s'avance au premier plan. Un peu comme l'image que produisent les miroirs déformants, qui font varier de façon surprenante la taille et la distance de celui qui s'y réfléchit. Ce qui est proprement pictural, c'est l'entremêlement impossible, pour reprendre l'image du miroir, de deux types de miroirs. L'un qui déformerait la figure humaine, l'autre qui restituerait fidèlement son environnement, à l'exception de l'inversion droite/gauche.

1 Henri Michaux : *Peintures*, non paginé

Cette dichotomie humain/environnement ou encore animé/inanimé correspond au contraste à marques libres/géométrique. Ce type d'homologation entre les deux types d'opposition telle que :

animé : à marques libres

inanimé : géométrique

fonctionne à l'exception des étoiles qui échappent à ce code. Toutefois celles-ci sont des êtres inanimés, certes, mais animés d'un mouvement. Cette peinture où se couplent une catégorie de l'expression et une catégorie du contenu est un exemple de système semi-symbolique. C'est la réalisation dans le domaine plastique d'une parole poétique, qui se caractérise

par la concurrence, sur le plan de la manifestation, de deux discours parallèles, l'un phonémique et l'autre sémantique, se déroulant simultanément chacun sur son plan autonome et produisant des régularités formelles comparables et éventuellement homologable, régularités discursives qui obéiraient à une double grammaire poétique située au niveau des structures profondes.¹

Une seconde catégorie nature vs culture permet de dégager la structure «mythique» de la gouache. En effet tous les objets du tableau, à l'exception des étoiles, appartiennent à la culture. La colonne et le trône, mais aussi le Prince en tant qu'objets sont des figures sociales et culturelles. Pourtant en tant qu'éléments la parure du Prince, robe et couronne appartiennent pour la robe explicitement et pour la couronne évidemment à la nature (le poème parle d'une robe de panthère et la forme de cette couronne est de façon évidente celle d'une fleur). La figure humaine apparaît donc comme le lieu d'un passage entre culture et nature. Joseph Courtés étudiant quelle place occupe la pensée mythique dans l'œuvre de Claude Lévi-Strauss consacre un chapitre à l'opposition nature vs culture.

«L'opposition nature vs culture, écrit-il, peut déjà s'expliciter dans le rapport qui existe entre l'état chaotique d'indistinction et l'état articulé et intelligible.»²

Ainsi, lorsqu'Henri Michaux organise dans cette gouache un passage de la culture à la nature, il tend à désorganiser l'intelligible, à désarticuler le sens, à le rendre au chaos. De la même façon, parce que la culture est le lieu de l'ordre, de la norme, de l'extériorité, ce parcours culture vs nature «sape les fondements de la société», il constitue «l'affranchissement de la règle, le retour à l'anarchie, à l'état chaotique».

C'est la couronne du Prince qui réalise le plus complètement ce passage de la culture à la nature. On peut dire que c'en est l'intersection. Le même mot «couronne» désigne en français l'objet fabriqué et une partie de certaines fleurs. Malgré le même mouvement sémantique, la forme de cette couronne n'a plus rien de commun avec la couronne de chêne, de fleurs ou de lauriers. Le message visuel «fleur» aurait deux faces : une face «fleur» et une face «couronne». Dans l'analyse de *Pflanzen-analytisches* de Paul Klee, dont le titre renvoie à une analyse du monde botanique, Felix Thürlemann fait également remarquer qu'une des icônes de l'aquarelle représente une couronne, mais sous sa forme fabriquée et dans le sens d'un passage de la plante à l'objet, de la nature à la culture, qui est caractéristique des constructions poétiques de Paul Klee. La démarche inverse d'Henri Michaux illustre bien cette «déculturation» et cette volonté de récuser tout acquis, fut-ce celui de Paul Klee dont l'œuvre l'émouvait et qui l'a réconcilié avec la peinture, pour trouver des voies nouvelles. Les siennes sont d'insubordination et de déconstruction.

1 A-J. Greimas : *Pour une sémiotique du discours poétique*, p. 14-15

2 Joseph Courtés : *Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique*, p. 44.

Un texte figuratif

Il se divise en quatre paragraphes, dont le premier est séparé des trois autres et opère une continuité entre la page précédente et celle-ci :

1er paragraphe : relation du contexte historique.

2^e et 3^e paragraphes : le tableau.

4^e paragraphe : la technique du fond noir.

Une remarque s'impose : ce texte suit un mouvement du général au spécifique, comme le regard va de l'environnement du Prince à la figure du Prince.

Le premier paragraphe progresse en s'amplifiant, chaque mot est plus fort que son précédent, pour finir sur un brusque arrêt marqué par le grand espace typographique qui suit. Deux termes antonymiques, « extension » et « tout arrêter » correspondent au double mouvement que nous avons vu lors de la lecture dynamique de l'aquarelle de dispersion et de compression. Le paragraphe suivant décrit l'illustration, ou plutôt il nomme différents objets qui la composent : personnage, tête, plante et animal. En vérité chacun de ces mots est au pluriel, et désigne sans doute une série de peintures sur le même thème car l'illustration suivante est également un personnage sur fond noir à la tête étonnante, qui semble « dévoler » (nous empruntons ce mot inventé à Alfred Jarry qui désignait par là le mouvement d'ascension d'une tête se séparant du corps, comme l'âme le quitte après la mort pour aller vers les cieux), et par ailleurs plantes et animaux sont amenés par une tournure interro-négative « Tiens ! Pourquoi pas des plantes, des animaux ? ». L'illustration apparaît alors comme la réponse à la question, en regard du texte. Nous en proposons une lecture qui peut-être surprendra. Ce « Pourquoi pas » correspondrait dans l'illustration au trône et surtout à la colonne qui vient presque barrer le personnage. Le troisième paragraphe fait état de cette faculté d'Henri Michaux de créer à partir de peu de chose des têtes, et celle qu'il nous fait partager, d'interpréter une forme imprécise comme une tête. C'est le phénomène des paréidolies. C'est au centre de cette dialectique créer/percevoir que se situe « Têtes, têtes rendez-vous des moments » qui est la phrase symétrique de « moment des rendez-vous ». Ce paragraphe fait aussi état des mouvements de l'esprit qui ont présidé à la naissance de ce tableau : « Recherches », « inquiétudes », « désirs ». Le dernier paragraphe, séparé lui aussi par un espace blanc est relatif à la technique du fond noir, technique nouvelle et nouvelle forme interro-négative, question qui trouve elle aussi sa réponse dans le tableau.

Relation texte-illustration

Dans ce fragment, chaque signifiant et signifié du tableau trouve son correspondant dans un signifié du texte. La relation semble biunivoque et il y a comme une conformité entre les éléments et objets du tableau et les signes du texte. Par analogie, nous appellerons cette relation de type « symbolique ». Il y a cependant quelque différence : le tableau du texte opère un passage de la guerre à la technique picturale. Nous ne discuterons pas pour savoir si la guerre relève de la culture ou de la nature, mais quoi qu'il en soit, le passage ne se fait plus dans le sens de la culture à la nature comme dans le tableau.

Pour conclure nous dirons que la gouache *Le Prince de la Nuit est poétique*, si l'on considère la relation entre ses éléments et ses objets, mais d'une poésie subversive ; que l'ambiguïté de ses formes du point de vue de leur signification fait qu'elle tient un discours mythique, qui déborde la simple conciliation des contraires que sont nature et culture. Le texte, lui, est l'exact équivalent dans le domaine de la langue de ce double discours *poétique et mythique*. Dès lors nous pouvons tenter un énoncé qui rend compte de l'un et de l'autre, où les mêmes mots décrivent l'image et le texte. Le voici : dans un premier temps, le monde des hommes fait barre, contraint. Mais la figure humaine est le lieu vivant où se combinent les contraires, où se dessine une

symétrie. C'est l'indéterminé («quelqu'un», le fond noir) qui permet finalement d'exprimer un pouvoir sur le monde.

QUATRE AQUARELLES ET ENCRE

Les illustrations

Les illustrations se présentent comme une série de quatre tableaux figuratifs juxtaposés et séparés par le même espace, représentant quatre visages. De gauche à droite :

- 1) Une tête grimaçante.
- 2) Un torse et sa tête d'une nature ligneuse.
- 3) Un réseau de lignes qui offre la possibilité de lire plusieurs visages.
- 4) Deux visages aisément reconnaissables.

Ils sont tous de la même technique, à savoir le trait d'encre ou de couleur (qu'on ne voit pas, puisque les reproductions sont en noir et blanc) qui diffuse plus ou moins. C'est la surprise qui domine ici : de reconnaître un visage dans des réseaux de lignes si brouillé, dans des traits si diffus ; de ne pouvoir, semble-t-il, analyser les formes, les distinguer, voire les classer, pour comprendre à quoi est due notre émotion. Nous allons pourtant tenter de le faire.

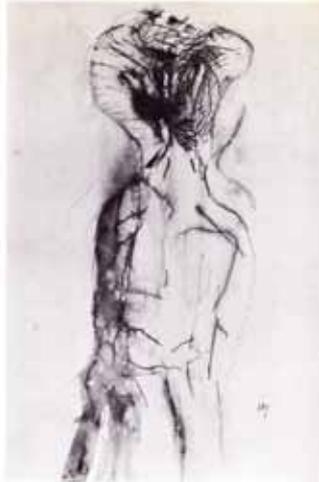
Techniquement, le rapport d'un trait épais avec pleins et déliés, et d'un trait fin, caractérise tous ces tableaux. Une séparation, des fissures, travaillent les visages. Le jeu d'un dessin fermé, obtenu par l'entrecroisement de lignes, et d'un dessin ouvert, qui demeure en suspens, s'interrompt et repart, obligeant le regard à combler ces manques, à prolonger dans l'imagination son trait, crée comme des plans différents, sinon des volumes, et une lecture à la fois précise et imprécise. Un flottement s'installe et persiste. La libre conjugaison des courbes et des angles, ce peu de moyens formels permet qu'on s'y promène tout en s'y reconnaissant. Des nuages de lavis ou de couleur (comment savoir ?) font écho, amplifient ce qui dans les traits laisse inquiet, introduisent le vide de sorte que tout l'ensemble demeure dans un état de devenir, d'être et de non-être. La série elle-même est close et à la fois ouverte, en ce sens que les deux extrêmes, plus nettement perçus comme visages, encadrent deux tableaux que sans eux nous aurions peine à identifier, et que la dernière de la série n'est faite presque que de traits qui ne cernent rien.

Pour l'étude de ces visages les procédures que nous avons employées lors de l'analyse du *Prince de la nuit* mènent à une impasse. Comme nous le disions dans la présentation des visages, c'est parce que telle forme se trouve à tel endroit que nous la reconnaissons comme œil ou comme bouche. La topologie détermine le figuratif, et le plan du contenu empiète immédiatement sur celui de l'expression. D'autre part le visage humain constitue déjà en soi un système d'expression qui est à sa manière un langage, mais où la part de l'interprétation est peut-être plus grande qu'ailleurs. Mis à part cette forte subjectivité, il est possible de déterminer le système de représentation du visage et ses règles d'articulations. C'est ce que s'est proposé de faire Rodolphe Töppfer dans son essai de physiognomie, où il a mené ses recherches d'une façon qui préfigure les méthodes de la linguistique structurale.

L'Essai de physiognomie de Töppfer

Töppfer part d'une donnée fondamentale : l'extraordinaire aptitude de tout visage dessiné à signifier.

Le premier de ces faits, qu'il ne faut jamais perdre de vue dans cette matière, c'est que toute tête humaine, aussi puérilement dessinée qu'on la suppose, a nécessairement et par le seul fait qu'elle a été tracée une expression quelconque parfaitement déterminée. [...] Cette loi est vraie alors même que, contre toute permission, l'on s'avise d'introduire dans la disposition des traits des irrégularités arbitraires, des caprices



34 Au retour d'une journée à l'hôpital, un soir de lassitude et d'épuisement, je songe 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. Quelques feuilles de papier blanc viennent ensuite. Changées elles aussi. 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 défaire. D'un monde de 35

non autorisés par la nature, des impossibilités qu'elle semble proscrire.¹

Töppfer conseille même de mélanger aux traits, non pas des laideurs, mais des irrégularités qui heurtent, des ruptures de symétrie. Tout dans un portrait, même les ratages, les maladroites, fait signe, sollicite l'interprétation du spectateur, «se charge, selon l'expression de Michel Thévoz, d'une prodigieuse énergie sémantique».

Voilà, et des têtes, et un monsieur et une dame, qui présentent au plus haut degré des traits rompus, des discontinuités de contour pas mal monstrueuses, et néanmoins tandis que, pour le dessinateur ce sont là autant de formes abrégées qui dissimulent avantageusement son ânerie en fait de dessin correct et terminé, sans nuire beaucoup à la vie, à l'expression ou au mouvement de sa figure, ce sont, pour le regardant, tout autant de blancs que son esprit peuple, remplit, achève d'habitude, sans effort et avec fidélité.²

Car lorsque le dessinateur ne copie pas la nature, mais imite son exemple, le portrait n'est plus une représentation analogique, mais homologique. À partir de cette relative autonomie formelle du signifiant il s'agit de dégager la structure de la physionomie, c'est-à-dire de «reconnaître à quels signes tient que cette tête a une expression déterminée». Töppfer en distingue de deux sortes : les signes permanents, qui expriment le caractère et l'intelligence, et qui correspondent aux traits qui lorsqu'ils sortent de l'état normal se transforment en signes non permanents, lesquels sont les plus nombreux et expriment toutes les agitations temporaires de l'âme, comme le rire, la colère, la tristesse, etc. Les signes permanents ne sont en tant qu'indice de l'intelligence et du caractère que des signes variables et infaillibles, c'est-à-dire qu'il est impossible de conclure à la présence d'un de ces signes dans un visage à la signification de l'ensemble, alors que les signes non permanents sont les indices invariables et infaillibles de toute expression donnée. Il opère alors sur ces deux catégories de signes «par une méthode expérimentale de comparaison», c'est-à-dire en faisant varier les configurations graphiques de manière à faire ressortir les traits distinctifs, les deux opérations de commutation et de substitution. À partir d'un inventaire des «signes d'expression» qui correspondent aux unités significatives de la langue, une sorte de phonologie de la physionomie, il compare des séries de visage dont il varie successivement les parties dans leur forme, leur grandeur, leur orientation, afin d'isoler les fragments susceptibles d'entraîner une variation concomitante du sens, il observe quelles sont les variations qui produisent une modification corrélative de l'expression. Puis il recense quelles formes significatives peut prendre un même segment. Il observe même que lorsque l'on combine ensemble dans un but d'expression donnée les deux ordres de signes, on n'obtient pas «un non-sens d'expression, mais au contraire une expression claire et déterminée», et que les signes non permanents deviennent alors des signes permanents «car voici que ces signes plutôt que de se prêter à aucune altération de signification lorsqu'on les amalgame de façon arbitraire, changent immédiatement de nature». C'est ainsi qu'en mettant dans un visage des yeux et un nez qui rient avec une bouche qui pleure il en résulte un homme désagréable, pointu, hargneux. Töppfer illustre son Essai de surprenantes séries de visages dont un seul trait varie et qui constituent autant de paradigmes physionomiques.

Description de deux visages

Henri Michaux n'a pas peint ses visages d'une manière aussi méthodique, et il n'a aucunement l'intention de créer un langage physionomique, ni même de faire un tableau. Aussi la configuration de chaque visage s'articule-t-elle à sa manière. Mais ils ont ceci en commun avec

1 Rodolphe Töppfer : *Essai de physiognomie*, p. 12 et p. 38.

2 Rodolphe Töppfer : *Essai de physiognomie*, p. 19.

ceux de Töppfer qu'ils font intervenir le hasard, qu'ils écartent l'imitation, qu'ils intègrent les maladresses. Il n'est donc pas injustifié de s'inspirer des principes de son Essai pour faire de ces visages, à chaque fois une étude particulière. Ils n'ont pas une expression que la physiognomie de Rodolphe Töppfer ait recensé. Henri Michaux nous dit seulement dans les pages qui suivent que ces visages, vus dans les salles d'un hôpital, expriment une grande misère. Si l'on utilise la terminologie de Rodolphe Töppfer, Henri Michaux multiplie dans ces visages des signes non permanents contraires et contradictoires, d'où naît une expression donnée, et de fait deviennent des signes permanents.

Plus qu'un miroir de l'âme, ces visages sont une géographie mentale. Les éléments les plus divers, les plus distants et disparates se juxtaposent, se mélangent, pour donner une expression complexe et qui au premier abord semble ne pas pouvoir être exprimée par la langue. Les traits larges ou fins définissent et se répartissent selon des aires. Dans le tableau de gauche on peut définir une aire où se trouvent les éléments fins rectilignes ou quasiment rectilignes, ouverts, étoilés et entrecroisés, séparant l'espace en secteurs : l'arcade sourcilière gauche, les plis des deux yeux, ceux des joues, le départ du nez, le nez (un losange qui occupe une place importante). Une réalité qui formellement semble incompatible avec un visage. Ils sont parcourus sur toute leur longueur par de petits traits perpendiculaires, comme des points de couture, et cela seul suffit à les rendre humain. L'œil droit fait d'un trait large est circonscrit par l'arcade sourcilière droite faite d'un trait fin. Celui-ci apparaissant du coup vrillant : une face recousue qui regarde intensément d'un œil. La bouche qui envahit le bas du visage rit aux éclats. Presqu'au centre du front un cercle constitue le troisième sommet d'un triangle avec les deux yeux. Au milieu un large point noir provoque «une situation insensée, anarchique – l'écriture (ici l'expression du visage) est troublée par un élément étranger, avec lequel nulle relation n'est possible».¹ Le contour du visage, discontinu, très allongé, est d'un être sensible au monde extérieur et riche d'une vie intérieure. Un mouvement centrifuge qui prolonge et vient dédoubler ce contour, des traits courbes et rectilignes qui dessinent le cou et le départ des épaules ouvrent l'aire où se trouve le visage proprement dit vers un espace incertain parcouru de formes nuageuses. L'expression de ce visage est ambiguë : un être qui cache sa douleur sous un sourire, ou moins probablement, qui la fait sien jusqu'à en rire. Une géographie du visage qui est à l'image de celle du corps.

Dans le tableau de droite un autre effet interpelle : le visage de droite au-dessus et en retrait du premier semble le regarder ou veiller sur lui, comme l'indication discrète de ce qu'il faut voir dans ce réseau de lignes : un visage dont l'expression est soucieuse, sombre, tendue. Et pourtant ce réseau est absolument ouvert. Mais en tension. Nous signifions par ce mot qu'une force agit pour séparer le visage en deux, écarter la partie droite de la gauche. Elles se repoussent l'une l'autre à partir d'un axe central qui est lui-même deux lignes symétriques et presque paraboliques. De quoi vient alors que ce visage soit fermé, replié sur lui-même ? De ce que l'œil gauche, trace imprécise et diffuse, rencontre cet axe dans un mouvement contraire. De façon moins évidente la même force de tension travaille le visage en retrait et au-dessus. Son contour se prolonge vers la droite en une sorte de virgule inversée qui dévoile la nature purement graphique de ce visage. On pourrait étudier de la même manière les deux tableaux du centre, mais en tenant compte de leur plus grande étrangeté.

Le texte et sa relation aux illustrations

La signification d'un visage est une chose totalement affective. Une sémiotique des sentiments ne serait concevable que comme une sémiotique du discours des sentiments ou sur les sentiments. Dans le texte de ce fragment Henri Michaux ne nous dit rien de leur expression

1 Wassily Kandinsky : *Point et ligne sur plan*, p. 29.

dans ces visages, il va à un autre essentiel : les conditions dans lesquelles et par lesquelles ils ont été peints. Le texte en deux blocs typographiques égaux et symétriques raconte donc le contexte personnel dans lequel Henri Michaux a réalisé ces peintures : un vécu douloureux qui l'amène à refuser et l'art et la page blanche. Il nous fait aussi la description des techniques qu'il a employées pour les peintures reproduites au-dessus : technique du hasard et de la déconstruction. Enfin la page s'achève par l'affirmation d'un refus de toute intention picturale. Aux deux bouts de la chaîne ce qu'il refuse c'est l'art déjà fait, l'art du passé, et l'art que le peintre prétend faire, un art programmé. Entre les deux il y a place pour un art de déconstruction et d'essentielle interrogation.

Le visage, dit-on, est le miroir de l'âme. Les traits de ceux-ci entre fond et forme sont le miroir d'Henri Michaux, alors entre la mort de qui lui est proche et sa guérison, comme il en fait la confiance auparavant. Dans cette page il décrit un espace vacant entre le passé et l'avenir, espace où il fait venir ces visages. C'est une géographie du visage, en quelque sorte, comme on peut parler d'une géographie du corps. Ce qui agit ici c'est de savoir des corps malades sous ces faces étranges et douloureuses. Le texte vient éclairer la compréhension des illustrations sans que dans sa forme aucune correspondance précise ne soit possible. On peut toutefois y retrouver cet esprit de déconstruction qu'Henri Michaux met en œuvre dans ces visages où il s'agit en quelque sorte de brouiller les traits, d'empêcher toute ressemblance, pour qu'à la fin on y voie plus fortement un visage (c'est la démarche des peintres et dessinateurs physiognomistes, de Hogarth à Jean Dubuffet).

Nous n'avons pu que décrire le texte et les illustrations sans rien pouvoir dire de précis sur leur relation. C'est en quelque sorte l'intérêt de cette analyse. Dans certains cas, dans *Émergences-Résurgences*, nous ne pouvons conclure qu'à un « effet de sens » entre le texte et l'image. Cet « effet de sens » tient à ce que le texte et les illustrations tiennent le même discours, mais chacun sur son propre terrain, sans rechercher nécessairement des points de contact. Il n'y a pas d'ancrage du texte dans les illustrations. De cette absence d'ancrage naît paradoxalement, sinon une plus grande proximité entre le texte et les peintures, du moins le sentiment qu'ils scrutent bien une même réalité, car ils ne renvoient plus l'un à l'autre.

.....

Signes revenus, pas les mêmes, plus du tout ce que je voulais faire et pas non plus en vue d'une langue — sortant tous du type homme, où jambes ou bras et buste peuvent manquer, mais homme par sa dynamique intérieure, tordu, explosé, que je soumetts (ou ressens soumis) à des torsions et des étirements, à des expansions en tous sens.

En forme de racine? Homme tout de même, un homme qui compte sur l'aveugle souterrain pour plus tard aller au grand jour.

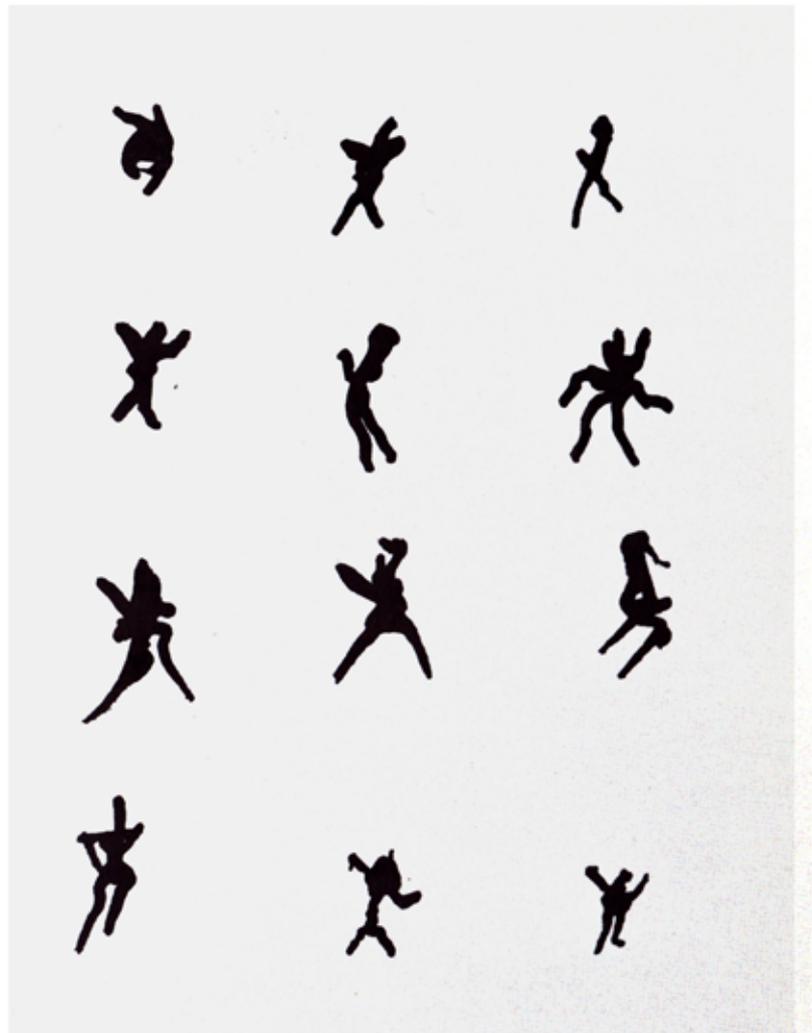
Dans des centaines de pages, un à un, comme énuméré (quatre ou cinq par feuille, chacun à part dans une invisible niche, sans communiquer l'un avec l'autre), l'homme m'arrive, me revient, l'homme inoubliable.

Sur la page blanche 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.

En expansions fluidiques, érigé, devenu triple, devenu rateau, fin, déroulé, déplié, débobiné,

50



MOUVEMENTS, ENCRE DE CHINE 1950

Cette peinture à l'encre de chine est extraite d'un autre livre illustré d'Henri Michaux, intitulé également «MOUVEMENTS», accompagné d'un poème, et paru en 1953 à la NRF. René Bertelé avait regroupé soixante-quatre dessins, parmi les douze cents qu'Henri Michaux avait faits, et demandé au poète de les commenter. Comme il le précise dans une postface, ce livre était plus l'œuvre de René Bertelé que la sienne. Ce destin est significatif de l'affinité de ces travaux avec l'écriture. Comme un texte échappe à son auteur une fois publié, ces pages de signes (l'expression aurait pu être d'Henri Michaux) vivent de façon autonome. Jamais la présence de leur auteur ne s'est faite à la fois plus discrète et plus forte. Nous sommes devant ce dessin à la recherche d'un sens étonnamment limpide, qui serait ce que ces signes veulent dire précisément, et qui toujours fuit, et devant une attaque-surprise des formes qui les grave en notre esprit pour longtemps. Leur ressemblance avec l'écriture idéographique est manifeste. Alfred Pacquement évoquant dans la préface à un catalogue d'exposition en hommage à Henri Michaux ses «Mouvements» écrit :

Ainsi des Mouvements, premiers recours à l'encre si l'on excepte quelques expériences sans lendemain dans les années 1925 alors qu'il ne s'était pas encore résolu à la peinture. Un quart de siècle plus tard, Michaux s'immerge dans une écriture abstraite aux graphismes rapides et saccadés, repris de feuille en feuille jusqu'à en recouvrir plus d'un millier. Les Mouvements constituent un catalogue de signes, formes illisibles et toujours anthropomorphes dont les références plastiques semblent hors du temps et de l'histoire : bâtons d'écolier, inscriptions pariétales de la préhistoire, signes primitifs, ou encore développement de graphismes passés à travers des codes informatiques. [...] Le graphisme des Mouvements constitue l'une des formules visuelles privilégiées auxquelles Michaux fera sans cesse appel pendant plus de trente années. [...] Dans les encres [...], les idéogrammes illisibles s'organisent comme en des écritures ou s'entremêlent pour mieux exprimer l'espace plastique. [...] les Mouvements, telle que l'indique la terminologie choisie par Michaux à leur propos, expriment une mobilité des formes comme si celles-ci se dérobaient, s'enfuyaient, avant de s'associer à une autre figure représentant une variation à peine perceptible.¹

François Cheng dans l'étude d'un poème chinois a montré comment étaient liés le sens et la forme des idéogrammes. Dans la succession des caractères, à chaque fois vient s'ajouter un caractère pour former un nouvel idéogramme, dans une croissance continue, et le poème qui évoque un arbre sur le point de fleurir trouve ainsi dans sa forme écrite son exacte expression. Il y a quelque chose d'analogue dans ce dessin. On voit bien que d'une figure à l'autre quelque chose progresse ou régresse.

Construction du plan de l'expression.

Douze «signes» ou éléments différents sont alignés comme sur une page d'écolier horizontalement et verticalement : quatre rangées de trois «signes» sur un fond blanc. L'espace entre chaque «signe» est constant, mais il est trop vaste pour que l'on puisse percevoir la forme générale de ce fond. Nous le verrons, celui-ci agit seulement au contact de l'élément.

Ils ont tous une structure rayonnante. L'ensemble est construit sur le principe de la différence et de la répétition, de lignes s'étendant plus ou moins loin du centre et ramenant au centre, de «signes» multipliant ou diminuant le nombre de leurs branches. Un regard attentif sur ces

¹ Alfred Pacquement : *Mouvements*, non paginé.

«signes» vient confirmer le sentiment qu'ils procurent d'excès et de retenue. Un contraste arrondi/angulaire les travaille de près. Chaque «expansion», ou presque, s'arrondit à son extrémité, tandis que chaque dépression entre deux expansions forme un angle le plus souvent aigu. Il est corrélatif d'un contraste noir/blanc, parce que là où s'achève une expansion ce que l'on perçoit est le noir de l'encre, et dans une dépression c'est le blanc du papier qui capte l'attention. Cet effet contradictoire se retrouve dans le mouvement agité de chaque «signe» et dans le statisme de la composition. Il signifie et l'excès d'intention et le pur hasard. Intentionnels dans leur composition, ces «signes» demeurent accidentels dans le détail de leur réalisation. La lecture dans ce dessin, comme la lecture d'un texte, est sans cesse sollicitée pour isoler dans un ensemble rigoureusement ordonné un ou plusieurs «signes» dont il faut déchiffrer le sens en fonction du contexte.

Le plan du contenu

Tous les «signes» renvoient à un seul signifié : homme, que la connaissance intuitive reconnaît et que le texte précise. C'est donc un cas semblable à la synonymie. La multiplication des signifiants pour un seul signifié rassemblés en une seule page ne se trouve que dans les dictionnaires de synonymes. Mais ici la liste n'est jamais close, et ce type de langage pictural peut sans cesse proliférer sans jamais perdre son caractère monosémique. Toutefois envisager la seule dimension linguistique ne suffit pas. Ces «signes» possèdent une énergie propre dont il faut chercher ailleurs la nature. Henri Michaux décrit avec précision dans les pages qui suivent tout ce qui a trait à leur poétique, les gestes, les mouvements de colère qui transforment une tache baveuse en une forme agressive, incisive. Mais cela n'est pertinent qu'au plan de l'expression. Ces «signes»-ci sont de singulières agressions et les traces sans doute d'autres agressions, et la page blanche semble être l'écran, presque l'organe destiné à les recevoir et à les reproduire. Comme si de prodigieuses excitations les animaient d'une intense activité. Excitations qui produiraient des «signes» d'une nature double : virtuelle parce qu'une incertitude pèse sur l'identité de chacun d'eux du fait de la synonymie, et réelle parce que posés comme réalité sur la feuille blanche. Sorte de moi locaux isolés, ils sont le support d'un lien qui s'éploie dans le texte, où ils sont circonscrits par la langue, franchissant de fait un seuil, se donnant un cadre à leur libération, comme les traces d'excitations que le texte se chargerait ensuite de traiter, de décoder.

Un texte répétitif

Le texte comme l'illustration est travaillé par la répétition. À partir d'une sorte de radical «homme» ou «tête» Henri Michaux en accroît le contenu en y ajoutant des adjectifs, des substantifs, en formant des mots composés. Ceci concerne le plan des signifiés ou le niveau figuratif. Répétition aussi au plan des signifiants ou au niveau plastique : la page s'achève par une succession d'adjectifs qui caractérisent la forme de ces signes, et qui continuent à la page suivante. Il commente aussi l'illustration d'un point de vue quasiment scientifique. Les références à la langue, à des forces dynamiques, à la biologie avec le terme «homme-flagellum», à la physique avec celui d'«expansions fluidiques» en donne une vision encyclopédique. Un texte qui se disperse dans toutes les directions.

La relation texte-illustration

De toute évidence il y a plus qu'une simple correspondance entre le texte et l'illustration, plutôt une consonance. Dans *Au-delà du principe de plaisir* Freud observe que les manifestations de la tendance à la répétition présentent au plus haut degré un caractère instinctif et explique que les excitations sont des charges libres, déliées, appartenant aux couches primaires

de l'appareil psychique, que la tâche des couches supérieures est précisément de lier, de ligoter. Gilles Deleuze commentant cet essai, écrit :

Un animal se forme un œil en déterminant des excitations lumineuses éparses et diffuses à se reproduire sur une surface privilégiée de son corps. L'œil lie la lumière, il est lui-même une lumière liée. Cet exemple suffit à montrer combien la synthèse est complexe. Car il y a bien une activité de reproduction qui prend pour objet la différence à lier ; mais plus profondément il y a une passion de la répétition, d'où sort une nouvelle différence (l'œil formé ou le moi voyant). L'excitation comme différence était déjà/a contraction d'une répétition élémentaire. Dans la mesure où l'excitation devient à son tour élément d'une répétition, la synthèse contractante est élevée à une seconde puissance, précisément représentée par la liaison ou l'investissement. [...] Les pulsions ne sont rien d'autre que des excitations liées.¹

Le texte vient lier dans le continu linguistique ce qui est discontinu dans l'illustration, lui-même se répétant, se déployant et se repliant vers un centre, vers le noyau du sens : « l'homme inoubliable ». Lorsque le texte signifie clairement par là ce que tous ces « signes » nous donnent à contempler, et cela seulement, on peut dire qu'il en est le foyer.

De la même façon, mais en sens inverse, ce qui ressort de l'encyclopédie dans le texte permet de faire connaître sur l'illustration des propriétés qui n'étaient pas immédiatement présentes à l'esprit du spectateur. Umberto Eco montre dans *Sémiotique et philosophie du langage* comment l'encyclopédie s'élabore à partir du dictionnaire, comment :

Le dictionnaire [...] se dissout nécessairement, par une force interne, en une galaxie potentiellement désordonnée et illimitée d'éléments de connaissance du monde. Et donc, il devient une encyclopédie et il le devient parce que – de fait – c'était une encyclopédie « qui s'ignorait »².

Comme nous l'avons vu ce que le texte lie ce sont les discontinuités et les différences. C'est parce que le dictionnaire « éclate en une poussière de différences, en un tourbillon infini d'accidents, en un réseau non hiérarchique de qualia », qu'il cesse d'être un dictionnaire pour devenir une encyclopédie. Lorsqu'Henri Michaux assure qu'entre ces « signes » il n'y a pas de communication, qu'ils sont une simple énumération, ce qui n'est pas notre sentiment (sans contester, au contraire, la singularité de chacun d'entre eux, de l'un à l'autre, du fait qu'ils sont sur la même page, quelque chose circule), cela signifie aussi que le réseau des mots connecte tout « signe » à tout autre, fait circuler le sens, comme l'encyclopédie à l'image du rhizome étend sans cesse son réseau de connaissances, renvoyant indéfiniment les unes aux autres. Ici le texte, qu'il soit vers quoi tout converge, ou au contraire qu'il fasse tout diverger, est la conséquence directe de l'illustration.

Du seul point de vue sémiotique cette relation texte-illustration s'apparente à une sémiotique semi-symbolique. En effet aux oppositions formelles que nous avons dégagées dans l'analyse du plan de l'expression correspondent des oppositions linguistiques. Tout d'abord le texte suggère la polymorphie du dessin et affirme sa monosémie. Les signes sortent « tous du type homme » mais sont « en forme de racine ». Ensuite il développe la notion de « dynamique intérieure » par des formes actives et des formes passives : soujets/ressens soumis, malmène/vois malmené. Elles correspondent aux deux contrastes que nous avons établis : expansion/dépression et noir/blanc, parce qu'en effet dans son expansion le « signe » d'encre noire agit sur le blanc qui l'entoure, alors que dans une dépression, il est agi par le fond blanc. Pour affiner cette

1 Gilles Deleuze : *Différence et répétition*. pp. 128-129.

2 Umberto Eco : *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 107.

relation, nous remarquons que la forme active précède naturellement la forme passive, comme le noir et ses expansions s'imposent d'abord au regard.

Dans ce dessin à l'encre de Chine, les contrastes plastiques qui permettent de construire sa sémiotique ne sont plus des contrastes entre des éléments distincts. C'est à l'intérieur d'un même élément, au sein d'un même « signe » qu'ils se manifestent. Du point de vue pictural cela donne une grande autonomie à ces « signes », semblable à l'autonomie des mots dans la construction d'une phrase. Ni les systèmes symboliques, ni les systèmes semi-symboliques ne permettent d'en rendre compte. L'ambition d'Henri Michaux, toujours déçue, était de constituer un dictionnaire de signes, une encyclopédie d'attitudes. En effet, c'est bien du côté des sémiotiques des langues naturelles qu'il faut chercher quelle sémiotique construit ce type de peinture. Si l'on considère maintenant la relation texte-illustration nous serions bien en peine de produire un texte qui rende compte de ce texte et de cette illustration, sans paraphraser le texte ou reprendre les termes exacts de l'analyse de leur relation. Cela s'explique à notre avis parce que dans le cas d'une relation de type symbolique (cf. *Le Prince de la Nuit*, p 36) la correspondance terme à terme de l'illustration et du texte fait que l'on peut toujours trouver un troisième terme équivalent aux deux, alors que dans le cas d'une relation de type semi-symbolique la langue n'offre pas de mot qui veuille dire une chose et son contraire.

Noyau d'énergie (c'est pourquoi son objet ou son origine n'importe) il est l'obstacle et le tremplin magique qui va me donner ma vitesse de libération.

L'art est ce qui aide à tirer de l'inertie.

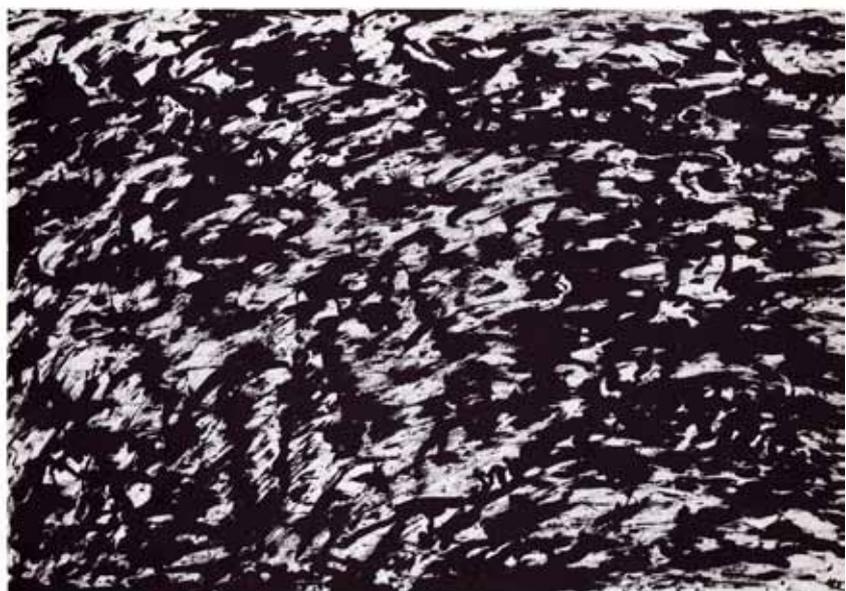
Ce qui compte n'est pas le repoussement, ou le sentiment générateur, mais le tonus. C'est pour en arriver là qu'on se dirige, conscient ou inconscient, vers un état au maximum d'élan, qui est le maximum de densité, le maximum d'être, maximum d'actualisation, dont le reste n'est que le combustible — ou l'occasion.

C'est elle maintenant, cette densité, qui attire et excite, loin de causer de la répulsion (chez certains pourtant, si — plus clairvoyants!).

Aussi contre ma naturelle inertie, à quoi il m'arrache, c'est le plus énergétique moyen intérieur dont je dispose contre le proche ou le lointain entourage, celui qui me recharge le plus, qui donne réponse à cent situations, car je suis assez souvent débordé, dans la vie, ou plutôt le serais, sans cela.

Mais là non plus je ne veux pas le savoir: sur le moment je suis en campagne, j'ai autre chose à faire que de penser.

64 Et après?



Eh bien, je vois surtout leur mouvement. Je suis de ceux qui aiment le mouvement, le mouvement qui rompt l'inertie, qui embrouille les lignes, qui défait les alignements, me débarrasse des constructions. Mouvement, comme désobéissance, comme remaniement.

65

PEINTURE A L'ENCRE DE CHINE — 1961

Cette peinture est abstraite, mais en même temps quelque chose nous dit que quelque part dans la nature il existe une telle structure car rien n'est tenté pour faire obstacle à la reconnaissance d'une figure du monde naturel. Simplement celle-ci est hors du champ de notre connaissance. Cette peinture vient donc combler un manque, ajoute à notre connaissance du monde. Le paradoxe est que manifestant le monde intérieur d'Henri Michaux, elle opère un passage à l'extériorité (c'est pourquoi elle propose un modèle au spectateur), lorsque sans références à une réalité connue, mais possédant un pouvoir de suggestion ouvert à de multiples sens, elle se déclare comme un énoncé pictural du type : « je peins » et non « je suis peint ». Pourtant cette expérience du dehors est reconduite à la dimension de l'intériorité et se présente comme cette réflexivité pure dont parle Michel Foucault dans « La pensée du dehors ».

Invinciblement la réflexion tend à la rapatrier (la pensée du dehors) du côté de la conscience et à la développer dans une description du vécu où le « dehors » serait esquissé comme expérience du corps, de l'espace, des limites du vouloir, de la présence ineffaçable d'autrui.¹

Henri Michaux est présent, même dans l'abstraction, même lorsqu'il s'efface pour laisser au tableau son autonomie, et il est peut-être impensable qu'un peintre s'absente totalement de son œuvre, et que dans cette absence s'élabore son langage.

Construction du plan de l'expression

Il serait vain, presque impossible, de décrire le détail d'une telle peinture. Un contraste simple, élémentaire, la structure : noir/blanc. Ici le contradictoire s'identifie avec le contraire. Mais le noir et le blanc empruntent un parcours inverse. Là où l'encre noire avance, s'étend, s'effiloche, le fond blanc recule, se resserre, se grise. Le mouvement des traces noires est un mouvement uniforme en arc de cercle qui déborde les côtés du cadre. Il est continu, car on passe d'une masse noire à l'autre comme en suivant le tracé d'un labyrinthe, alors qu'en visualisant avec un négatif le fond blanc, on s'aperçoit qu'il est discontinu, les taches, maintenant noires, étant isolées. On se rend compte également que s'il y avait plus de taches noires on lirait le tableau comme des taches blanches isolées se détachant sur un fond noir. La lecture s'inverserait. C'est donc une situation limite.

Les psychologues de la forme ont étudié expérimentalement les rapports de la forme et du fond dans différents types de modèles. Cette peinture se rapproche d'un modèle ambigu, c'est-à-dire où les mêmes parties peuvent être tantôt figure, tantôt fond. Jean-Claude Lebensztein, dans une perspective esthétique, situe bien quelles implications cela entraîne.

L'obscur, l'informe, l'indistinct, sont des figures de l'infini, et par conséquent des motifs de sublime. L'obscur, l'indistinct, l'infini sont liés à la terreur, c'est-à-dire, en dernière instance, à la mort. Le sublime est lié à la pulsion de mort. [...] La tache apparaît comme une image presque absolue du sublime. Et ce qui se laisse voir d'étrange dans son noir et blanc, c'est que le blanc de la réserve est le lieu de l'obscur, du manque et de la mort ; que la binarité franche de ses contrastes illustre d'une façon vraie et brutale l'obscurité de ses articulations et de ses desseins.²

Nous avons, personnellement, de cette peinture une vision instable, avec un degré de prégnance plus grand pour les taches noires comme figure. Mais parfois surgit spontanément une

1 Michel Foucault : *La pensée du dehors*, p. 21.

2 Jean-Claude Lebensztein : *L'art de la tache*, p. 125 et p. 127.

seconde figure de taches blanches qui nous surprend inopinément. Notre analyse sera donc nécessairement subjective.

Un plan du contenu sans objet

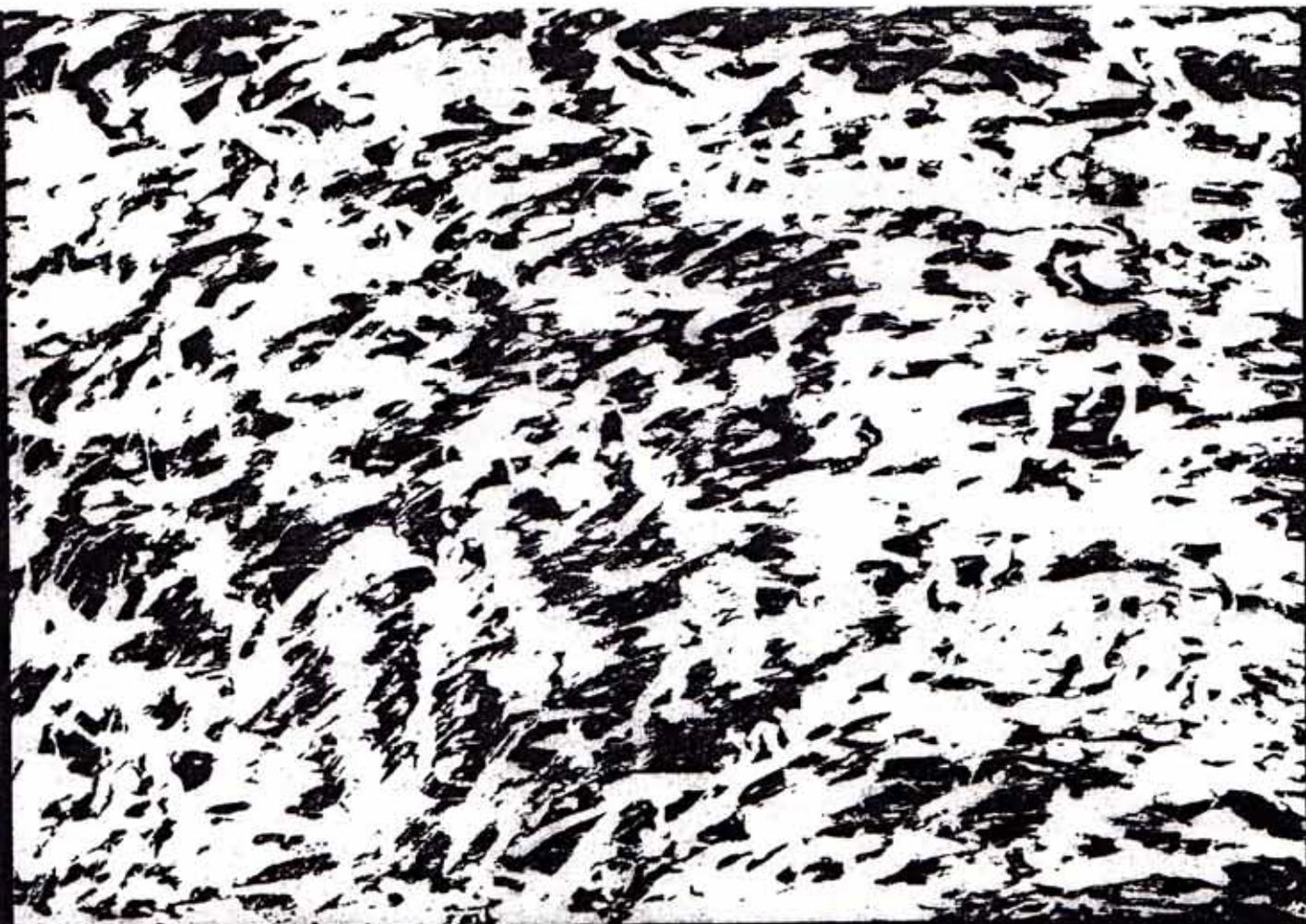
Celui-ci pose un problème théorique : seul semble exister le plan de l'expression, l'élément. Encore trouverait-on un signifié (c'est-à-dire pouvoir le définir comme objet) à cette peinture (par exemple : ombre d'un feuillage traversé de lumière) celui-ci se superposerait exactement au signifiant, comme dans un langage formel où les unités du plan des signifiants sont en conformité avec celles du plan des signifiés. C'est à l'intérieur même de ce langage, comme de cette peinture, que se font toutes les opérations qui d'habitude se font entre les deux plans. C'est un système clos, et en effet le texte vient buter dessus, ne peut le pénétrer, et procède par approximation.

Le texte et l'illustration

Le texte décrit les différents moments de la peinture reproduite quoique celle-ci ait été réalisée en un instant. Le texte se situe en amont et en aval de l'illustration. Partant du noyau d'énergie qui préexiste à la peinture, lorsqu'elle n'est que mouvement intérieur, Henri Michaux s'interroge sur les réactions des spectateurs une fois la peinture réalisée et montrée.

La page en regard de l'illustration est en partie écrite à partir de la conjonction disjonctive «ou», de l'alternance de termes opposés, liés et séparés et elle est centrée autour des thèmes de la création et de la réception de l'œuvre peinte. Le paragraphe qui se trouve en dessous d'elle commente les mouvements qui l'animent. Sans qu'il y ait une véritable lexicalisation de l'opposition noir/blanc, la coexistence des contraires en est l'équivalent linguistique. Ce qui est plus clairement décrit de l'illustration, c'est cette situation limite que nous avons remarquée. Henri Michaux fait état d'«un maximum de densité, maximum d'être, maximum d'actualisation, dont le reste n'est que le combustible – ou l'occasion». Le fond blanc apparaît comme ce qui fait fonctionner entre elles les formes noires, ce qu'il faut qu'il y ait nécessairement entre elles pour qu'elles puissent exister.

C'est à propos de la réception de cette peinture, du sentiment qu'elle provoque chez ceux qui la regardent, qu'il nous semble y avoir une tentative mise en échec de pénétrer le système clos qu'elle constitue. Pour le plus grand nombre sa densité inspire de l'attraction, pour certains plus rares, «plus clairvoyants», de la répulsion, nous dit Henri Michaux. Il y a certainement dans cette mise à distance du tableau la volonté de ne pas se laisser absorber par lui ; par son système, par ce qu'on sait qu'il est. Dans l'attraction au contraire il y aurait comme une négligence de ses règles d'articulation, une façon de se les dissimuler. Nous imaginons pour ce tableau un spectateur idéal pour qui sa présence serait à la fois attraction et répulsion, qui conscient de qu'il montre et dissimule ne craindrait pas de le regarder sans risque de confusion. Un spectateur qui ne déposerait pas les armes du regard et ne s'opposerait pas non plus à simplement le voir. C'est lui que le texte suggère. Nous pouvons alors penser que pour un tel spectateur la densité, c'est-à-dire les taches noires, attirent et repoussent à la fois, seraient comme affecté du signe plus et du signe moins. Ce qui n'existe pas dans la langue, à savoir un mot qui aurait deux sens contradictoires, existe dans le domaine de l'art où un même objet peut être cruel et tendre, violent et non-violent, beau et laid. Cela nous amène sans nous avancer beaucoup dans l'interprétation à lire à la place de «plus clairvoyants» : voyant clair, c'est-à-dire voyant le fond blanc. Nous nous autorisons à jouer de cette façon sur les mots par ce que l'on sait de la perception instable qui est en soi un phénomène d'inversion. Ceux qui éprouvent de la répulsion devant cette peinture seraient ceux qui ont eux-mêmes ce genre de vision instable. Cela rétablirait une relation que nous avons déjà vu, analogue à une relation semi-symbolique, entre le texte et l'illustration.



Négatif agrandi

Eh bien, je vois surtout leur mouvement. Je suis de ceux qui aiment le mouvement, le mouvement qui rompt l'inertie, qui embrouille les lignes, qui défait les alignements, me débarrasse des constructions. Mouvement, comme désobéissance, comme remaniement.

La relation texte-illustration

En effet nous pourrions établir alors une homologation des oppositions du texte et de l'illustration telle que :

noir ::attirance

blanc ::répulsion

Toutefois ce modèle n'est guère satisfaisant, car il simplifie excessivement ce que dit Henri Michaux. Notre interprétation du texte le présente comme une série telle que : la figure noire provoque l'attirance et la répulsion, et la répulsion est provoquée par la figure noire et la fond blanc. Ce qui caractérise bien la complexité d'une telle perception est cette question d'Henri Michaux commentant en 1954 devant le peintre Pierre Alexinichsky le nja danois, leur oui-non d'hésitation : « Existe-t-il chez eux un oui-oui-non, une sorte de nord-nord-est ? » Il nous semble que l'instabilité de la lecture de l'illustration s'accroît par la lecture du texte et tend à ce qui est impossible pour les psychologues de la forme : la perception simultanée du blanc et du noir comme figure (repoussante). Cette lecture-ci du texte oblige en tous cas à voir et à concevoir noir et blanc, figure et fond, comme des aires d'égale intensité.

Dans *Mythologiques* Claude Lévi-Strauss s'insurge contre la peinture non figurative au nom de la double articulation du langage. En supprimant la seconde articulation, la peinture abstraite supprimerait du même coup toute signification. Nous venons de voir que l'absence d'un plan du contenu bien défini offrait de riches possibilités de lecture, la nôtre n'étant qu'une parmi d'autres, et que bien au contraire, parce que « la peinture organise intellectuellement, au moyen de la culture, une nature qui lui était déjà présente, mais sous une forme sensible »¹ la peinture d'Henri Michaux, lorsqu'elle est abstraite, opère un retour à une signification « sensible » plus près de la nature. En un sens, la mimésis est plus près d'une peinture abstraite, car bien qu'elle soit le produit de l'art, elle tient lieu d'objet naturel avec toute sa complexité.

1 Claude Lévi-Strauss : *Le cru et le cuit*, p. 30.

GOUACHE (1965) ET GOUACHE (1966)

Dans ces deux gouaches Henri Michaux revient aux « signes », mais dans un esprit sensiblement différent. Leur tracé et leur organisation rappelle les trajets pictographiés que nous avons décrits dans la présentation. Il n'y a entre les « signes » noirs d'autre lien que celui que l'imagination se plaît de trouver. Les larges bandes de gouache sur lesquelles ils s'inscrivent sont le reflet l'une de l'autre, comme un paysage ou un ciel se reflètent dans une eau. Sur ce terrain dédoublé ils n'obéissent à aucune symétrie, seulement à la linéarité. En même temps ils appartiennent profondément au terrain qu'ils se sont donné. Tracés dans la gouache encore fraîche ils y creusent un sillon, blanc par endroits. Ici, l'œil ne suit plus librement les chemins qui lui sont aménagés dans l'œuvre, mais est bien obligé de suivre ces deux chemins de « signes » noirs, linéaires, et de part et d'autre d'un espace blanc. Pourtant d'un « signe » à l'autre des répétitions et des différences introduisent un récit en deçà ou au-delà du langage écrit. On imagine volontiers qu'autrefois ces « signes » ont voulu dire quelque chose, comme on voit bien qu'en eux quelque chose précède leur signification.

Contrairement aux autres études, pour l'analyse de ces deux gouaches, nous commencerons par interroger le texte, et nous projeterons ensuite les résultats de l'analyse sur l'illustration. Pourquoi cette démarche ? Parce que l'objet de l'étude est « l'opération déplacement ». Ce mot qui ne peut être employé aujourd'hui sans faire référence à la psychanalyse expliquera qu'on ait calqué le processus d'interprétation du rêve (le tableau sans être un rêve peut s'y apparenter), qui commence par décrire les images du rêve, son contenu manifeste, et rabat ensuite sur lui les associations d'idées qui en découle, son contenu latent, pour en comprendre la signification. Nous avons donc présenté plus haut les faits picturaux, les données qui correspondent au récit brut des images du rêve, et nous concevons le texte comme sa dérive, son contenu latent, qui permet de comprendre ensuite ce qui se joue dans les illustrations.

Le texte : l'envers de la psychanalyse

Dans *Le rêve et son interprétation* Freud définit ainsi le déplacement :

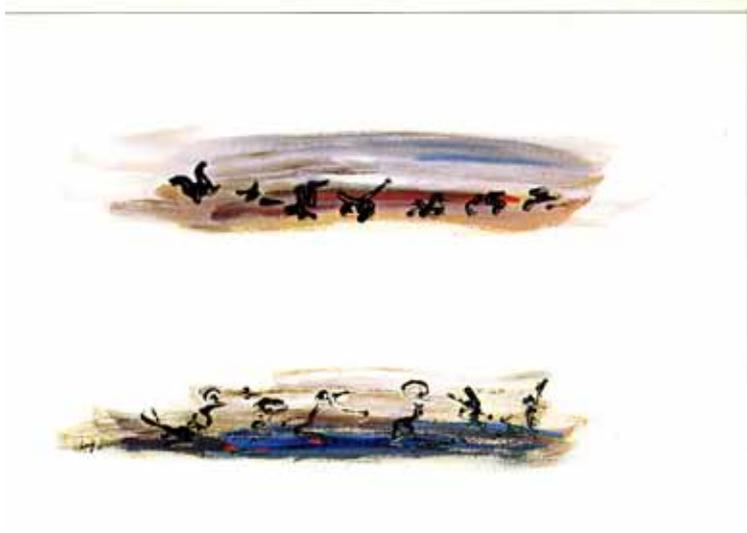
Pendant que le travail de rêve s'accomplit, l'intensité psychique des idées et des représentations qui en font l'objet se transporte sur d'autres, sur celles précisément que nous ne nous attendions pas du tout à voir ainsi accentuées.

C'est ce transport de l'accent psychique qui contribue à obscurcir le sens du rêve et à rendre méconnaissable les relations entre le rêve manifeste et le rêve latent.

Au cours de ce processus, que j'appellerais déplacement dans le rêve, je vois aussi l'intensité psychique ou affective de l'idée latente se transformer en agitation matérielle ; et alors que je serais tenté de prendre pour essentiel ce qui est le plus clair, je m'aperçois que c'est au contraire dans un détail obscur qu'il faut voir le substitut de l'idée essentielle du rêve.¹

Ce qui revient à dire qu'entre le contenu latent et le contenu manifeste du rêve il y a une inversion, « un renversement » dit Freud, des détails importants du contenu latent (l'arrière-plan philosophique et esthétique, les idées qui conduisent le peintre) et du contenu manifeste (le tableau). C'est une des quatre opérations du travail du rêve. Or Henri Michaux décrit effectivement un travail dont les diverses séquences sont celles-ci : D'abord « trouver son terrain », ce qui mène à avoir trouvé le terrain, mais nécessite une opération supplémentaire : le déplacement. On a donc : 1 « trouver son terrain ». 2) « terrain trouvé » + « déplacement ».

1 Sigmund Freud : *Le rêve et son interprétation*, p. 52-53.



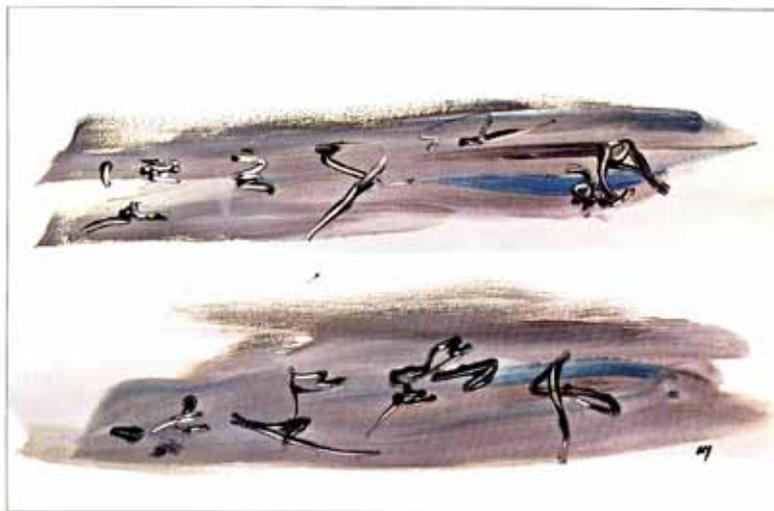
Premier problème: Où trouver le terrain pour l'expansion? (Papier, pierre, argile, toile, scène.)

Trouver son terrain, le terrain pour l'exercice d'une vie, d'une autre vie en instance, d'une nouvelle vie à accomplir, *hic et nunc*, une vie qui n'était pas là avant.

74 Terrain trouvé, vient l'opération déplacement.

Pas pour embrouiller. Pas par recherche de sublimation ni même d'avilissement, ni non plus par compensation, mais par essentiel déplacement. Seule et unique nécessaire opération.

Pour pouvoir s'y intéresser vraiment, pour une vie *actualisée*. Un auteur n'est pas un copiste, il est celui qui avant les autres a vu, qui trouve



Que se passe-t-il dans le travail du rêve? Le contenu latent, révélé par le travail d'analyse du rêve, déformé par l'opération de déplacement, aboutit au contenu manifeste du rêve. C'est à dire: contenu latent + déplacement = contenu manifeste. On voit bien l'analogie entre les deux schémas et aussi ce qui les différencie. C'est que l'on ne peut assimiler la phase préalable dans le texte d'Henri Michaux: «trouver son terrain», au contenu manifeste du rêve, qui dans le processus du rêve se trouve au terme de l'opération de déplacement, et de la même façon on ne peut voir dans le «terrain trouvé «le contenu latent car il succède à la recherche du terrain. Les deux schémas ont la même structure, mais ils sont inversés. Enfin, entre ces deux moments,» trouver son terrain et terrain trouvé», et ce qu'ils représentent, les désirs qu'ils manifestent, «pour l'exercice [...] d'une nouvelle vie à accomplir, hic et nunc, une vie qui n'était pas là avant» et «une vie actualisée» il y a un lien logique qui n'obéit pas à la logique du rêve, ou tout au moins il s'agirait d'un de ces rêves que Freud évoque en passant, qui ne subissent pas de transformations notables, restent parfaitement limpides.

Les illustrations

Qu'en est-il alors des gouaches? La contrainte de lecture du format en longueur, ce travail narratif se double d'une autre narrativité, celle qui fait sens dans le déplacement entre les larges bandes symétriques, le terrain, et les «signes» noirs asymétriques. Comme deux séries divergentes de nature totalement différente mises en communication par ce qui fait signe du support du tableau, de ce qui lui préexiste, les blancs qui parcourent intérieurement les «signes» noirs. Ce qui distingue radicalement ces gouaches et le rêve tel que le décrit Freud, compte tenu qu'on ne saurait assimiler totalement un tableau et un rêve, c'est que dans ces gouaches la signification apparaît au terme d'un travail du signifiant plastique, ne lui préexiste jamais, et cela n'est pas spécifique de ces deux gouaches mais concerne l'ensemble des travaux d'Henri Michaux, alors que dans le rêve la signification préexiste au contenu manifeste, aux images obscures et intelligibles du rêve. C'est ce que signifie Henri Michaux lorsqu'il affirme que cette nécessaire opération de déplacement n'est «pas pour embrouiller», car au contraire c'est elle qui révèle le sens, le fait surgir. Henri Michaux prend ses distances par rapport à la psychanalyse. Il refuse de donner à son travail pictural la dimension de la sublimation, qui dans la théorie Freudienne est un détournement des pulsions, les orientent autrement, et fait de l'artiste celui qui est capable de symboliser ses conflits. Pas plus qu'il n'y voit de l'avalissement ou de la compensation. La peinture serait plutôt un travail de mise à jour des conflits, au double sens d'une émergence et d'une actualisation. C'est un conflit en acte, qui ne se réfère pas à l'histoire de l'artiste, mais construit d'œuvre en œuvre son histoire.

La relation texte-illustration

Louis Marin dans ses *Notes sur une médaille et une gravure* montre que «les processus à l'œuvre dans l'objet médaille ou emblème s'apparentent étroitement à ceux qui travaillent dans le rêve». Cela est vrai parce que ce sont des objets qui se présentent comme des énigmes. Le texte de la médaille dans laquelle il explore très précisément les rapports métaphoriques (condensation) et métonymiques (déplacement) de transformation réciproque des éléments textuels et des éléments visuels de la médaille, fonctionne comme un signifiant sans signifié, une exclamation vide de sens, sans analogie immédiate avec la figure de la médaille. C'est en déployant les sens symboliques de la figure que celle-ci vient remplir de sens le texte. Par ailleurs il s'agit d'un objet qui unit dans le même espace texte et figure. *Émergences-Résurgences* n'a jamais ce caractère énigmatique, et l'espace du texte ne se confond pas avec celui des illustrations. Dans *Émergences-Résurgences* ces opérations analogues au travail du rêve, ces mécanismes de transformation agissent à un niveau microscopique.

Il s'agit de «micro-condensations» et de «micro-déplacements». Ils demanderaient à eux seuls une étude entière, qui n'interviendrait qu'après avoir fait ce que nous avons entrepris, le travail de décryptage du texte et des illustrations. Il faudrait aussi adopter un autre point de vue, un autre angle d'approche, explorer surtout ce qui diverge entre le texte et les illustrations. Il nous semble que cela n'est possible qu'après avoir établi entre eux les consonances. Ce n'est, croyons-nous, qu'après avoir conquis la ressemblance sur d'apparentes différences, que l'on peut définir à nouveau de réelles différences.

Dans ce fragment on pourrait montrer par exemple comment est repris et transformé dans le texte l'«avant» du tableau et l'irruption du sens au cours de la réalisation du tableau. Un rapport métonymique infime lie ici le tableau, les «signes» plastiques, cet effet, et leur description par leur cause plus profonde, «pour l'exercice d'une vie, d'une autre vie en instance, d'une nouvelle vie à accomplir». D'autant plus infime que le premier segment de la phrase peut être entendu aussi bien comme l'effet que comme la cause. Ce n'est que dans le développement de la phrase que l'ambiguïté n'est plus permise. On voit là que ces transformations si elles ne semblent guère affecter la limpidité du message texte-illustration opèrent cependant, dans un retour du texte sur l'illustration, un passage, voire un déplacement, de la structure profonde à la structure superficielle. Qu'Henri Michaux se refuse à suivre les voies de la psychanalyse n'invalide pas ses méthodes d'investigation.



Les mouvantes lignes aussi qu'ils avaient aperçues, qui se ployaient, se déployaient, s'enroulaient, se déroulaient : qui partaient en boucles, en déhanchements, enlacements ou désenlacements, en spirales, serpentins, éventails, en ombelles, en queue de paon, formes dévergonnées, en appels au secours, en sarabandes, en étoiles rayonnantes, en anneaux, en astéries, en roses des vents, en segments tombants, se dédoublant, se dédoublant sans fin... ils tentaient maintenant de les reprendre et de les rendre par une prodigalité d'entrelacs, de zébrures, de franges, d'ornements sur ornements, lignes que bien à tort on prenait pour décoratives et superflues alors qu'elles n'étaient que le rendu affaibli de ce qu'ils avaient subi, expression d'une incoercible, infernale répétition.

A l'exprimer, le cinéma — doué de mouvements — mieux y réussissait.

DESSIN MESCALINIEN 1956

Nous avons choisi ce fragment parce qu'en regard d'un dessin d'Henri Michaux il comporte un texte qui décrit les «tableaux psychédéliques reproduits dans *Émergences-Résurgences*». Dans les pages consacrées aux travaux réalisés à partir de l'expérience de la mescaline, Henri Michaux confronte sa propre expérience et surtout les dessins qui s'y rapportent avec des peintures que d'autres artistes ont réalisées, également tentés par les hallucinogènes. C'est une façon de confronter son expérience à celle d'autrui et de voir ce qui est commun à des genres de peintures différents. C'est l'amorce d'une démarche scientifique. Nous reprendrons pour cette analyse l'ordre qui nous est habituel : d'abord l'illustration, ensuite le texte.

L'illustration : vide et plein

S'il fallait trouver à ce dessin un contenu figuratif pour satisfaire les «amateurs insatiables de réel», selon l'expression de Geneviève Bonnefoi, ce serait quelque insecte, quelque mante religieuse ou quelque petite bête vue au microscope. Mais au regard du texte, de l'expérience mescalinienne, de l'épreuve de l'esprit qu'elle implique, on se doit de le ramener à la dimension d'anecdote sans véritable incidence sur l'essentiel dont ce dessin rend compte. Une extraordinaire prolifération du même qui engendre des rythmes qui se croisent, s'entrecroisent, des traversées de flux qui s'accélèrent, créant des vides à cause de leur prodigieuse vitesse, des zones où viennent se résoudre les rythmes contradictoires. L'agrandissement de l'illustration met en évidence trois types de traits : le premier qui domine largement est un tracé sismographique plutôt plat, de petites vibrations d'égales amplitudes. Le second est un trait droit plus ou moins interrompu. Le troisième est un tracé punctiforme. Le premier et le troisième sont sinueux dans le détail mais ont le plus souvent un trajet globalement rectiligne qui engendre un espace orthogonal. La figure centrale qui évoque une forme d'insecte est étroitement prise dans ce réseau d'angles droits et de diagonales, de sorte qu'il n'est pas possible de distinguer la figure du fond et que celle-ci est exactement sans limite, proprement infinie. Cette catégorie figure/fond n'est pas pertinente pour l'étude de ce dessin. C'est la catégorie vide/plein qui seule permet de comprendre l'absence de limite.

Dans son beau livre *Vide et plein* François Cheng tisse les liens qui existent entre la pensée et la peinture chinoise. «La peinture (chinoise), une pensée en action» s'accompagne d'une pensée critique sur l'art dont le thème majeur est la notion du Vide. Rappelant que le trait de pinceau est l'élément central de la peinture chinoise et qu'elle se doit d'être animée par les souffles vitaux, que la notion de Yin-Yang a donné naissance à l'idée d'une polarité en peinture (Ciel-Terre, Montagne-Eau, Lointain-Proche, etc.) et que la peinture

ne se contente plus de reproduire l'aspect extérieur des choses, elle cherche à en capter les lignes internes et à fixer les relations cachées qu'elles entretiennent entre elles.¹

Rappelant aussi que le trait tracé est un et multiple, et que toutes ces données forment un réseau cohérent, il ajoute :

Ce réseau ne peut fonctionner que grâce à un facteur toujours implicite : le Vide. Dans la peinture comme dans l'univers, sans le Vide, les souffles ne circuleraient pas, le Yin-Yang n'opérerait pas. Sans lui, le Trait, qui implique volume et lumière, rythme et couleur, ne saurait manifester toutes ses virtualités. Ainsi dans la réalisation d'un tableau, le Vide intervient à tous les niveaux, depuis les traits de base jusqu'à la composition d'ensemble. Il est signe parmi les signes, assurant au système pictural son

1 François Cheng : *Vide et plein*, p. 72.

*efficace et son unité.*¹

Les peintres chinois, faisant du Vide l'entité suprême de la peinture, ont même établi la proportion de Vide qui doit entrer dans la composition d'un tableau. Chang Shih, parmi d'autres, écrit :

*Sur un papier de trois pieds carrés, la partie (visiblement) peinte n'en occupe que le tiers. Sur le reste du papier, il semble qu'il n'y ait pas d'images ; Ainsi, le Vide n'est pas le rien. Le Vide est le tableau.*²

Cette règle n'a rien de rigide, et cependant si l'on pouvait mesurer la quantité de plein et de vide qui se trouvent dans ce dessin mescalinién, il est probable qu'on s'apercevrait qu'il la respecte. Comme dans les meilleures peintures chinoises le Vide intervient ici à l'intérieur même du plein :

*« Dans un tableau mû par le vrai Vide, à l'intérieur de chaque trait, entre les traits, et jusqu'au cœur de l'ensemble le plus dense, les souffles dynamiques peuvent et doivent circuler librement. »*³

Ce dessin génère du plein avec du vide, du continu avec du discontinu, des surfaces avec des traits et des points.

Une démarche scientifique

On ne peut ignorer les conditions dans lesquelles ont été réalisés ces dessins mescaliniens. Henri Michaux nous le dit dans les pages précédentes : tantôt il suit les lignes rapides et mouvantes qu'il hallucine sur la feuille de papier blanc au moment où la drogue semble lui laisser un répit, c'est-à-dire où il est libéré des plus grands désordres, mais où ses facultés intellectuelles sont encore soumises à de grandes modifications, dans le sillage des plus violentes hallucinations visuelles. Tantôt il reconstruit après coup, les rythmes et les lignes mouvantes de ses hallucinations. Dans les deux cas ce sont les comptes rendus de cet état. Ils témoignent d'un souci de connaissance comparable à celui de Jacques Moreau de Tours, médecin qui, au XI^e siècle, expérimente par lui-même les effets du haschisch, par curiosité et aussi parce qu'il voit dans son action sur les facultés morales « un moyen puissant, unique, d'exploration en matière de pathogénie mentale ». Il est convaincu de parvenir ainsi aux « mystères de l'aliénation », de remonter « à la source cachée de ces désordres si nombreux, si variés, si étranges qu'on a l'habitude de désigner sous le nom collectif de folie ». Henri Michaux, dans d'autres livres où il rapporte de ses expériences de la mescaline et du haschisch le récit d'une exploration du monde mental, s'est expliqué sur ce que ces perturbations de l'esprit pouvaient nous faire connaître de son fonctionnement normal (Jacques Moreau de Tours affirme aussi que l'intelligence tout entière est présente dans toutes les manifestations anormales). Dans *Émergences-Résurgences* il en reste aux sentiers de la création, à l'objet de ce livre consacré à la peinture. Il ne s'agit donc que de « visions », et du temps, nous verrons pourquoi.

Le plan du contenu : hypothèses

Le sens de ce dessin est intimement lié au sens que l'on peut donner aux hallucinations visuelles. En l'absence de véritable savoir scientifique en ce domaine, notre réflexion sera certainement une erreur. Il nous a paru cependant utile d'avancer les hypothèses, même les plus fantasmagiques, pour aller plus avant dans ce que nous dit ce dessin de notre vision. Car il est bien au-delà d'un souci esthétique, même s'il rejoint plus encore à notre avis que dans « Mouve-

1 François Cheng : *Vide et plein*, p. 73.

2 Cité par François Cheng : *Vide et plein*, p. 99.

3 Fan Chi, cité par François Cheng : *Vide et plein*, p. 100.



ments», et cela est significatif, quelque chose du langage pictural chinois.¹ Jacques Moreau de Tours qui voyait dans les hallucinations haschischines un véritable état de rêve, prédisait ce que des recherches récentes allaient confirmer. Il soutint que les hallucinations résultaient d'excitations du cerveau. L'explication la plus complète actuellement des hallucinations est la théorie de l'affaiblissement des perceptions. Lorsque l'individu reste conscient, mais que l'approvisionnement en informations diminue ou est partiellement empêché, les souvenirs et impressions antérieurs, autrement inhibés par un mécanisme barrière, sont libérés et s'organisent de façon dynamique en hallucinations, rêves et fantasmes. De ces données sommaires nous retenons deux choses : que l'état de conscience provoqué par les hallucinogènes est semblable à l'état de rêve, que toute théorie du rêve implique donc une conception de l'état hallucinatoire. Si avec Freud nous pensons que le rêve est la réalisation de désirs qui ne sont pas actualisés, ou pas encore actualisés dans la réalité, ce dessin serait ce qu'Henri Michaux désire voir, s'entend ce qu'est en lignes mouvantes et formes son désir de voir. Également que le rêve mette en jeu les mécanismes « archaïques » de la vision, vers cette époque où notre œil se formant liait la lumière de façon rudimentaire. La trame de ce dessin serait la trame du monde qu'Henri Michaux voit et déforme, qu'il transforme selon des règles évidemment différentes de celles qui transforment le contenu latent du rêve en contenu manifeste. Si au contraire avec Michel Jouvét² nous pensons que le rêve joue le rôle de reprogrammateur génétique, qu'il nous permet de retrouver la part innée de notre personnalité, la trame de ce dessin est l'expérience la plus personnelle de la vision, sa manifestation pure de tout objet, libre de toute interprétation, ce à partir de quoi Henri Michaux, et d'une façon plus générale nous tous, pouvons reconnaître la réalité. Car c'est bien la question que nous nous posons : cette vision préexiste-t-elle à la reconnaissance d'une forme comme homme ou comme racine ? Est-elle cette part qui existe toujours, mais de façon souterraine, intermittente et affaiblie, lorsque la pensée traite les informations visuelles, les décode sans arrêt en vue d'un échange social ou d'une efficacité quotidienne.

Le temps du texte

Cette question nous ramène à celle du temps. Les pages qui commentent les dessins et tableaux nés de l'expérience mescaliniennne sont à l'imparfait. Sorte d'îlot temporel dans le livre, nous ne hasarderons pas à affirmer que l'antériorité de l'imparfait sur le présent serait la manifestation linguistique d'une hypothétique antériorité de la vision mescaliniennne sur la vision « normale ». Il souligne bien plutôt l'importance du temps, atteint comme l'espace. D'autre part, beaucoup de verbes de cette page sont suivis du même verbe, mais précédé du préfixe « dé ». Par exemple : « se ployaient, se déployaient, s'enroulaient, se déroulaient ». C'est aussi une trace du temps, un temps contradictoire, infini et circulaire. Dans une certaine mesure la dimension du temps est présente dans ce dessin. De la même manière qu'un tracé sismographique est l'enregistrement d'un événement qui s'accomplit dans le temps, ces traits sinueux et rectilignes à la fois sont l'expression d'une durée. Henri Michaux nous dit qu'à exprimer l'inférieure répétition « le cinéma doué de mouvement mieux y réussissait ». C'est que le cinéma

1 Les grands peintres chinois observent intensément la nature avant de peindre : « Avant de peindre un bambou, il faut que le bambou pousse en votre for intérieur. C'est alors que le pinceau en main, le regard concentré, la vision surgit devant vous. Cette vision saisissez-la aussitôt par les traits de pinceau, car elle peut disparaître aussi subitement que le lièvre à l'approche du chasseur » (Su Tung-Po, cité par François Cheng : *Vide et plein*, p. 77).

2 Michel Jouvét, professeur de médecine expérimentale, fait des recherches sur les rêves et la neurobiologie des états de vigilance. Il a découvert et caractérisé ce qu'il appelle « le sommeil paradoxal » pendant lequel nous rêvons.

est l'art de l'espace et du temps. Il y a cependant comme une symbiose du temps et de l'espace dans les dessins mescaliniens.

Il n'y a pas lieu de rechercher plus de relations entre le texte et l'illustration puisqu'il commente indirectement celle-ci. Il est frappant que certains travaux de malades mentaux aient la même structure et presque le même dessin que certains dessins mescaliniens coupés en deux par un sillon.¹ Ce chemin central serait une figure de l'esprit analogue, par exemple, à la figure du Mandala. Il y a certainement encore de ces figures à inventorier et dont le sens reste à découvrir.

1 Cf. les illustrations en annexe, p.70-71.

IV. LE RÉCIT SYNCRÉTIQUE DANS ÉMERGENCES-RÉSURGENCES

De page en page se trame entre les illustrations et le texte un récit, enfoui certes, mais qui, croyons-nous, agit à l'insu du lecteur. Ce sont des moments de ce récit que nous avons essayé de mettre en évidence, de faire émerger. Nous pouvons maintenant en tracer la « courbe », moyenne, car elle passera nécessairement à côté des « points » qui n'ont pas été définis. Le seul fait que nous ayons écarté de l'analyse les premiers et les derniers travaux la rend inachevée. Et comme toute courbe, elle n'exprime qu'une seule fonction. Nous avons choisi de suivre les variations du code de reconnaissance telles qu'elles se manifestent dans *Émergences-Résurgences*, c'est-à-dire le niveau le plus superficiel du récit synchrétique.

Nous n'en savons guère sur les mécanismes de reconnaissance, un peu plus sur les raisons qui font que lorsque nous voyons une forme, une tache colorée, nous la reconnaissons et nous pouvons la nommer. C'est le savoir en l'occurrence, savoir né de l'expérience et de l'acquisition du langage qui vient remplir de sens la perception. Nous pensons que pour reconnaître il faut ne pas trop voir. Nous avons distingué deux niveaux : le niveau figuratif et le niveau plastique. Lorsque, pour des raisons diverses, nous sommes submergés par les qualités plastiques, par la perception des formes et des couleurs, nous sommes incapables de nommer les objets que nous voyons. Nous nous trouvons devant la réalité comme devant une peinture abstraite telle que la conçoit Claude Lévi-Strauss, c'est-à-dire un langage sans signification. Jean-Paul Sartre dans *L'Imaginaire* s'intéresse aux phénomènes de la conscience dans le cas des dessins schématiques. Il prend comme exemple le dessin très simplifié d'un homme en train de courir, quelques rapports de structure et d'attitude, un rudiment de représentation sur lequel tout le savoir s'écrase, « donnant ainsi une espèce de profondeur à cette figure plate. » Dans le cas d'un tel dessin, écrit-il,

il ne faudrait pas croire que ces lignes se donnent à moi d'abord, dans la perception, comme des lignes pures et simples, pour se donner ensuite, dans l'attitude imagée, comme les éléments d'une représentation. Dans la perception même, les traits se donnent comme représentatifs.¹

Ainsi perception et représentation sont étroitement liées dans le processus de reconnaissance. Les peintures d'Henri Michaux, du moins celles qui sont abstraites et informelles, se proposent à nous comme des travaux où la représentation est incertaine, atténuée et ouverte à de multiples sens, mais n'empêchant pas a priori que se précise une véritable reconnaissance. De ce fait vient que l'on peut halluciner sur de telles peintures. Le mouvement qui conduit les variations du code de reconnaissance dans *Émergences-Résurgences* est celui d'un écart grandissant. Dans *Le Prince de la nuit* chaque élément est reconnu comme objet par le texte. À partir de *Mouvements* ce code s'indétérmine. Les « signes » sont homme et racine, les taches de la peinture à l'encre de chine sont attirantes et/ou repoussantes, les lignes des dessins mescaliniens sont personnages ou petites bêtes. En même temps un écart se creuse dans le livre entre les illustrations et le texte. Depuis le premier fragment analysé, *Le Prince de la nuit*, où la structure du texte est semblable à celle de l'illustration, jusqu'au dernier fragment sur le dessin mescaliniens, où le texte commente d'autres travaux, le texte et l'illustration continuent à « communiquer » entre eux, mais de plus en plus loin. Un tel écart se comprend par une plus grande abstraction, et surtout par un plus grand afflux des « événements visuels ». Comme si dans les premiers frag-

1 Jean-Paul Sartre : *L'Imaginaire*, p. 76.

ments la peinture était encore dépendante du langage, et du langage écrit, acquérant au fur et à mesure une plus grande autonomie, alors que la perception visuelle s'accroît.

À un niveau plus profond on observe un autre mouvement qui est indépendant de la tension croissante entre texte et illustrations. C'est un constant retrait du récit syncrétique par rapport aux illustrations. Si l'on établit, arbitrairement, un rapport hiérarchique entre les différents sémiotiques, si l'on considère que les sémiotiques symboliques, par exemple, sont inférieures aux sémiotiques semi-symboliques, alors dans le cas du Prince de la nuit la sémiotique semi-symbolique qui construit l'illustration est supérieure à la sémiotique symbolique qui construit la relation texte-illustration. Il en est de même pour celle que nous avons dégagée dans *Mouvements* : une illustration dont la sémiotique est analogue à celle des langues naturelles (une forme « racine », un signifié « homme », un ensemble de synonymes), tandis que la sémiotique de la relation texte-illustration est analogue à une sémiotique semi-symbolique. Dans les fragments où nous n'avons pas pu définir exactement une relation texte-illustration, comme dans les visages ou la peinture à l'encre de chine, abstraite, on observe cependant ce même genre de retrait. Les visages constituent un paysage mental complexe, et le texte fonctionne comme un miroir des illustrations dans la mesure où il signifie que ces visages sont le miroir de l'âme. Quant à la peinture abstraite, c'est plutôt du côté du texte que nous voyons se faire ce retrait. La difficulté à situer un niveau de syncrétisation n'empêche pas que nous ayons le sentiment que la relation texte illustration est moins complexe que le texte. « Le regard est un acte d'invention et de culture, mais le tableau reste étrangement clos, et les mots qui, en un sens, ont tout pouvoir sur lui toujours demeurent en défaut »¹, écrit Raymond Bellour. Nous comprenons dès lors cette réflexion comme le défaut, non des mots par rapport à la peinture, mais de ce qui lie les mots à la peinture. Comme si ces deux sémiotiques hétérogènes (linguistique et plastique) ne pouvaient communiquer entre elles que par le niveau le plus bas, comme si elles ne retenaient l'une de l'autre que leurs données les plus simples. Nous ne prétendons pas généraliser cette remarque. Les sémiotiques syncrétiques dans d'autres livres illustrés, dans d'autres domaines (cinéma, théâtre, bd), entretiennent peut-être avec les sémiotiques de départ des relations tout autres. Quoiqu'il en soit, dans *Émergences-Résurgences*, ce retrait, qui n'est pas un recul du sens mais plutôt une moindre complexité structurelle, semble paradoxal. On s'attendrait, en effet, à ce que la réunion de deux éléments différents (complexe par définition) produise une structure plus élaborée. D'autant que le contenu de ce récit syncrétique, au fur et à mesure que le lecteur avance dans *Émergences-Résurgences*, fuit l'un et l'autre langage. Si nous avons pu à la fin de l'analyse du Prince de la nuit écrire un texte commun aux deux langages de départ, avec celle de *Mouvements* cela n'a pas été possible. Peut-être dans les pages et illustrations mescaliniennes retrouve-t-on un possible recoupement (seule l'étude d'un fragment où Henri Michaux commente un de ses dessins le montrerait). De toute façon, tout le poids de la description de ce récit syncrétique se porte soit vers le langage écrit ou le métalangage sémiotique, soit vers des schémas dessinés. C'est là une fondamentale dissymétrie. Les recherches scientifiques actuelles qui permettent de visualiser le parcours du regard devant un tableau, confirment ce que les peintres enseignaient autrefois : il faut subordonner les détails à la composition de l'ensemble. Appliquées aux peintures informelles ces recherches seraient d'un précieux enseignement. Elles montreraient, dans la peinture à l'encre de Chine, par exemple, s'il existe ou non une composition, si le peintre a encore aménagé des chemins pour l'œil, et si ce sont ces chemins que le texte suit.

1 Raymond Bellour : Henri Michaux, p. 269.

CONCLUSION

Au terme de ce mémoire, qui s'est voulu la recherche de notre vérité, nous avons le sentiment de n'avoir pas toujours joué le jeu un peu vain, mais nécessaire, des correspondances/ ressemblances entre le texte et les illustrations. Grâce au récit pictural d'*Émergences-Résurgences*, nous voyons comment Henri Michaux, parti de la ligne seule, est revenu à la seule ligne après l'avoir chargée d'incessantes découvertes, comment il a osé se libérer de beaucoup de techniques, abandonner des inventions, pour s'approcher de l'essentiel de la vision. Son œuvre picturale est protéiforme, et on ne pourrait la réduire à une ou deux structures, qu'elle soit semi-symbolique ou «mythique». Dans le récit linguiste, tout en ne cessant de poser des jalons et des repères pour son lecteur, plus il explore sa propre œuvre et recherche sa vérité à travers des épreuves de plus en plus positives, plus il emporte de violences et d'angoisses. *Émergences-Résurgences* est le témoignage incomparable d'une aventure de peintre, parce qu'il est rare qu'un écrivain soit aussi un peintre, que d'aucuns placent parmi les plus importants de ce siècle, parce qu'il peut provoquer les plus violentes réactions, mais jamais le scandale. Au contraire, la discrétion et le respect augmentent l'exigence et la violence de ce livre. Leçon d'écriture et de peinture, *Émergences-Résurgences* est une entreprise singulière d'écriture pour la peinture, où celle-ci gagne sans cesse à être confrontée aux mots. Ce sont de telles entreprises, où le langage linguistique sert d'autres types de langages, par exemple les images dans le cas du cinéma, lorsque ces derniers ne lui sont pas soumis, qui permettront à la sémiotique de mieux comprendre les phénomènes syncrétiques.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ILLUSTRÉS D'HENRI MICHAUX.

- Entre Centre et Absence*, Paris, H. Matarasso, 1936. Bibliothèque Jacques Doucet, cote 10200
- Peintures*, Paris, GLM, 1939. Bibliothèque Jacques Doucet. Cote : X 386
- Peintures et Dessins*, Paris, éd Point du jour, 1946. Bibliothèque Jacques Doucet, cote : X 317
- Émergences-Résurgences*, Genève, Skira, 1972. Collection champ Flammarion.
- Idéogramme en Chine*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.
- Saisir*, Montpellier, Fata Morgana, 1979.
- Mouvements*, Paris, Gallimard, 1984.
- Par des Traits*, Montpellier, Fata Morgana, 1984.
- L'Infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1989.
- Misérable miracle*, Paris, Gallimard, 1990.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- Actes sémiotiques-bulletin, « Sémiotiques synchrétiques », VI, 27, 1983.
- BACON Francis, *L'art de l'Impossible*, Genève, Skira, 1976.
- BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970. *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982. « La chambre claire », *Cahiers du cinéma*, Paris, Gallimard Seuil, 1980.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I et II, Paris, Gallimard, 1966 et 1974.
- CHENG François, *Vide et plein*, Paris, Seuil, 1991. « Le langage poétique chinois », *La traversée des signes*, pp. 41 à 75, Paris, Seuil, 1975.
- COMMUNICATIONS, N° 4 et N° 15.
- CROCE Benedetto, *Essai d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991.
- COURTES Joseph, *Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique*, Tours, Mame, 1973.
- DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1989.
- BACON, Francis : *La logique de la sensation*, Paris, La différence, 1981.
- DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, I et II, Paris, Gallimard, 1967.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, collection Points, Paris, Seuil, 1979. *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.
- FLOCH Jean-Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hades, 1985.
- FOUCAULT Michel, *La Pensée du dehors*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.
- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1989. *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1988. *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1989.
- GOMBRICH E.H., *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1987.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1979.
- Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979. *Du sens I*, Paris, Seuil, 1979. *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983. *Maupassant, la sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976.

- GUILLAUME Paul, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979.
- JOUVET Michel, *Le sommeil et le rêve*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- KLEE Paul, *Ecrits : La pensée créatrice*, Paris, Dessain et Tolra, 1973. *Histoire naturelle infinie*, Paris, Dessain et Tolra, 1977. *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoel Gonthier, 1973.
- KANDINSKY Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 1989. *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991.
- LACAN Jacques, *Séminaire XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, *L'Art de la tache*, Montélimar, éditions du Limon, 1990.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques II, Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1971. *La pensée sauvage*, Presses-pocket, Plon, Paris, 1962.
- MARIN Louis, *Études sémiologiques. Écriture, Peintures*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MATHIEU Georges, *De la révolte à la renaissance*, Paris, Gallimard, 1973. *La Réponse de l'abstraction lyrique*, Paris, La Table ronde, 1975.
- MAY Georges, *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979.
- MOUNIN Georges, *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1976.
- NAUBER-RISER Constance, *La Création chez Paul Klee, étude de la relation théorie-praxis*, Paris, Klincksieck, 1978
- NOEL Bernard, *Le Journal du regard*, Paris, POL, 1988.
- PEYRE Yves, *En appel de visages*, illustré de dessins d'Henri Michaux, Lagrasse, Verdier, 1983
- PLEYNET Marcelin, *Art et littérature*, Paris, Seuil, 1977.
- PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie*, Paris, Gallimard, 1984.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, Folio-essais.
- SCHEFER Jean-Louis, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, 1969
- STEVENS P.S., *Les formes dans la nature*, Paris, Seuil, 1978.
- THEVOZ Michel, « Variations physiognomiques de Töppfer à Dubuffet », *Les temps modernes*, Gallimard, octobre 1967, N° 257, pp. 891 à 909.
- THÜRLEMANN Felix, *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982.
- TÖPPFER Rodolphe, *Essai de physiognomie, Œuvres complètes*, Tome XI, Genève, Skira, 1944-1945. *La Traversée des signes*, Seuil????
- WEINRICH Harald, *Le Temps : Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973.

OUVRAGES CRITIQUES SUR HENRI MICHAUX

- BELLOUR Raymond, *Michaux*, Gallimard, 1986. édition folio.
- BERTELE René, *Henri Michaux*, Paris, Seghers, 1957.
- BONNEFOI Geneviève, *Henri Michaux peintre*, France, Ginals, éditions de l'abbaye de Beaulieu, 1976.
- BRÉCHON Robert, *Michaux*, Paris, La bibliothèque idéale, Gallimard, 1959.
- BUTOR Michel, *Improvisations sur Henri Michaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.

Cahier de l'HERNE, *Henri Michaux*, éditions de l'Herne, 1983.
JOUFFROY Alain, *Henri Michaux*, Paris, Georges Fall, 1961.
OUVRY-VIAL Brigitte, *Henri Michaux, qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1989.
TROTET François, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*. Paris, Albin Michel, 1992

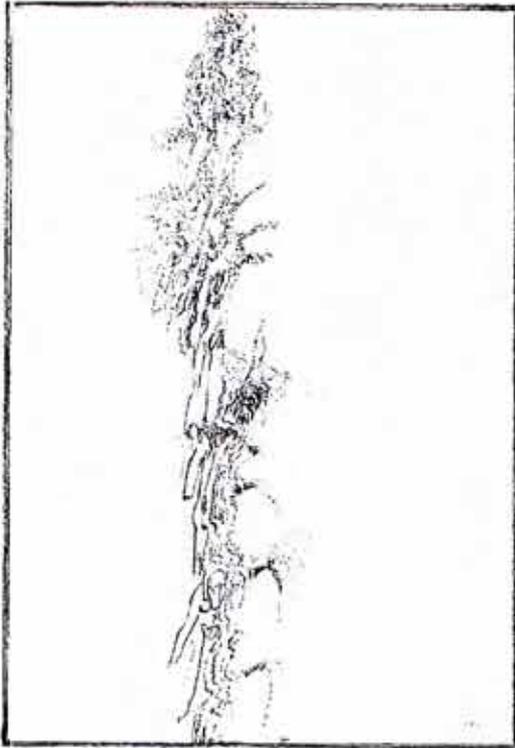
PRÉFACES ; DE CATALOGUES D'EXPOSITION

ALEXCHINSKY Pierre, *Catalogue de la galerie Lelong, repères, cahiers d'art contemporain*, N° 52, Paris 1988.
BELLOUR Raymond, *Espacements*, catalogue d'exposition, 1989.
DUPIN Jacques, *contemplatif dans l'action*, catalogue de la galerie Lelong, repères, *Cahiers d'art contemporain*, N° 52. Paris 1990.
JOUFFROY Alain, *Pour une nouvelle lecture des gestes et des mots de Henri Michaux*, catalogue d'exposition au Centre Genevois de gravure contemporaine, juin-juillet 1985.
MAULPOIX Jean-Michel, *Regardez-vous dans la peinture*, catalogue de la galerie Lelong, *Repères, cahiers d'art contemporain de 66*, Paris 1990.
PACQUEMENT Alfred, *Mouvements*, 1989.
PEYRÉ Yves, *Rupture d'espace*, catalogue d'exposition au Point Cardinal, Paris, 1982.
STAROBINSKI J., *Métamorphoses*, catalogue d'exposition au centre Genevois de gravure contemporaine, Juin-Juillet 1982.

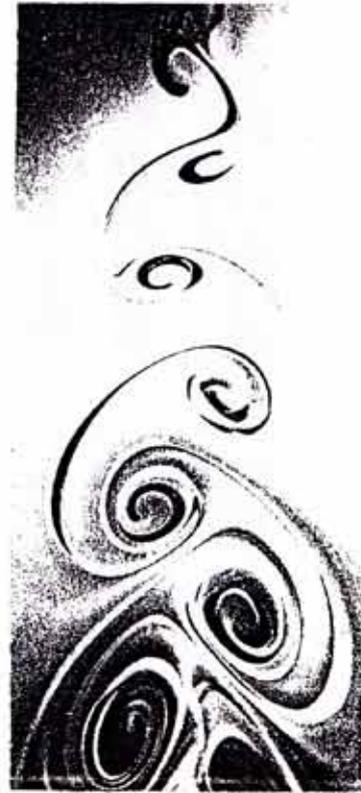
Tous ces catalogues d'exposition sont disponibles à la salle d'actualité des Beaux-arts de Paris sous la cote générale MI. Nous regrettons de ne pouvoir donner toutes les références des préfaces de Raymond Bellour et d'Alfred Pacquement.

ANNEXES

Nous proposons dans ces annexes des rapprochements entre une gouache mescalinienne d'Henri Michaux et une oeuvre reproduite dans le livre de Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie*, où il nous a semblé d'évidence que le propos pictural était le même, et que le noyau d'énergie, comme le dit Henri Michaux y comptait tout autant. Nous posons en conclusion de l'analyse d'un dessin mescaliniens la question des possibles interprétations. Celle d'Hanz Prinzhorn, psychiatre, a le mérite de s'en tenir aux seules qualités plastiques. Il nous semble que ce genre de dessin (les dessins mescaliniens, le dessin extrait du livre de Prinzhorn) est révélateur plus que d'autres peut-être des mécanismes de l'esprit. Un autre rapprochement entre un dessin mescaliniens et une illustration scientifique tend à prouver que les dessins mescaliniens ont directement à voir avec les rythmes élémentaires qui structurent les formes naturelles.



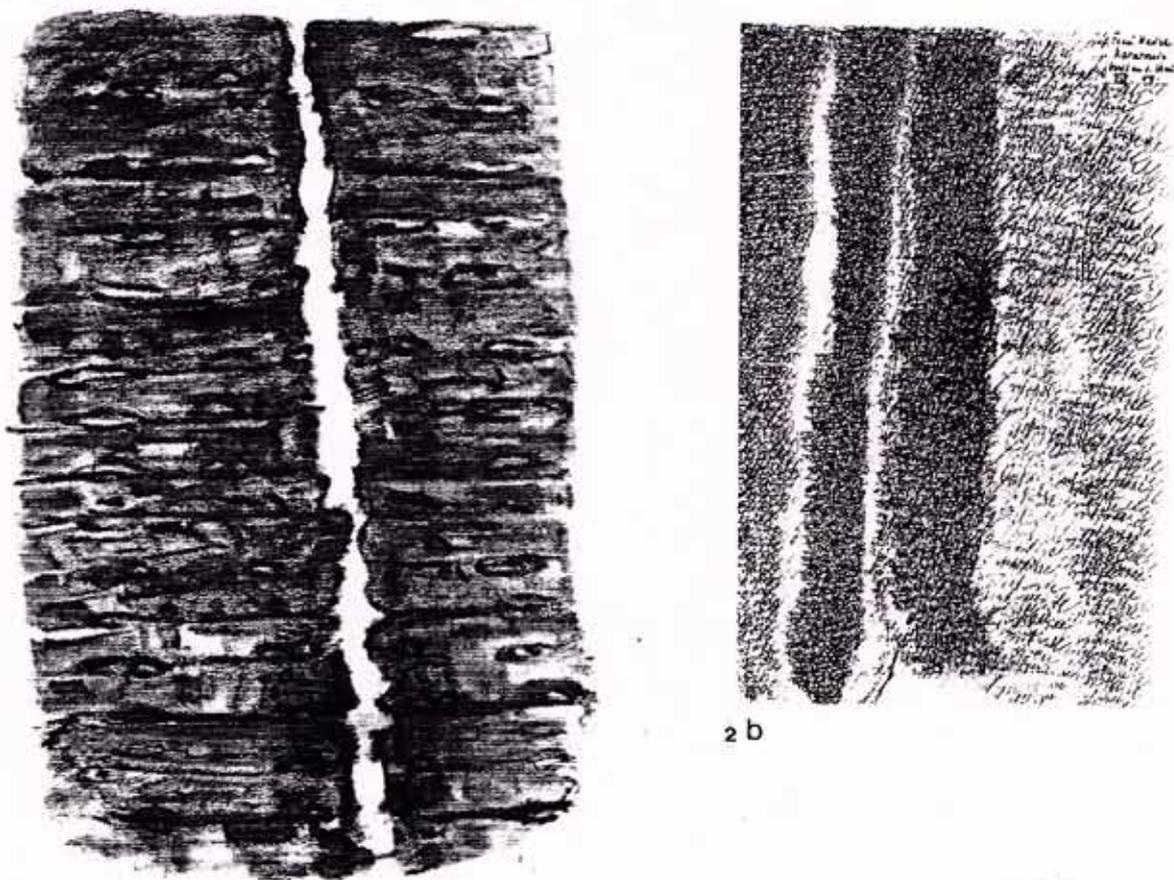
Dessin mescalinién_1958_



Allée de vortex

L'air s'écoule autour d'un câble immobile en formant la figure appelée une "allée de vortex". Le vortex situé sur un côté du câble grossit jusqu'à entraîner dans son sillage la matière prélevée de l'autre côté du câble. Cette matière, dont le flux tourne en sens inverse, s'enroule en tourbillon qui grossit à son tour jusqu'à prélever de la matière de l'autre côté.

STEVENS, Les formes dans la nature, P 69.



2 b

Gouache mescalinienne_vers 1959_

Les illustrations 2a à 2d, ainsi que 1b, représentent le pas décisif qui mène au-delà du stade graphique primitif (...). Ce qui est nouveau, c'est que les éléments ne sont plus répartis uniformément sur la surface. Dans les illustrations 2a et 2b, ils se concentrent en points ou en traits sombres (...). En cela, ces éléments s'ordonnent sur la surface selon des règles, en tant que formes individualisées, si primitives soient-elles. Dans ces griffonnages, nous avons reconnu une tendance à ordonner, et nous y trouvons déjà incarnés les principes fondamentaux de la disposition sérielle, de l'alternance et de la symétrie.

Hans PRINZHORN: *Expressions de la folie*, P107.