

Bruno RIBEIRO DE LIMA

Henri Michaux et la crise du « descriptif »

Notice biographique

Doctorant en première année à l'école doctorale « Pratiques et théories du sens » de l'Université Vincennes-Saint-Denis Paris VIII, Bruno Ribeiro de Lima prépare une thèse sur la lecture du rythme dans la prose de Georges Bataille sous la direction de Gérard Dessons. Il a été coordinateur du numéro d'août 2012 de la revue électronique *Pandora Brasil* consacrée à Georges Bataille.

Résumé

La lecture des « Ravagés » d'Henri Michaux nous a permis de questionner la non-évidence du dialogue entre l'art et la littérature. Les « Ravagés » est un petit recueil placé en tête d'une compilation poétique et réflexive intitulée *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, parue en 1981 chez Gallimard. L'ouvrage, par nature composite, rassemble cinq recueils qui sont pour chacun d'entre eux centrés sur une obsession d'Henri Michaux. « Les Ravagés » se compose de quarante fragments autour des dessins de malades mentaux. Dans chacun de ces fragments, le rapport littérature et peinture s'esquisse. Nous en ferons le centre de notre étude. Pour cela, cet article se divise en trois moments complémentaires : le dialogue mis en question, la négativité chez Michaux et, finalement, un aspect du rythme dans « Les Ravagés » comme mise en échec du discontinu du *logos*.

Abstract

Reading Henri Michaux's "Les Ravagés" allows us to question the non-obviousness of the dialogue between art and literature. In order to do so, this article is divided into three complementary moments: first, the dialogue is called into question, then negativity in Michaux's work is examined, and lastly an aspect of the rhythm in "Les Ravagés" is shown to cause the failure of the discontinuity of *logos*.

Mots-clés : Henri Michaux, poétique, art, littérature, altérité.

Keywords : Henri Michaux, poetics, art, literature, otherness.

Introduction

« On ne voit rien, que ce qu'il importe si peu de voir ».
(Henri Michaux, « Je vous écris d'un pays lointain »)

Intitulé « Lecture », un extrait du livre *Passages* nous mène au cœur de la question fondatrice de cet article, celle du dialogue entre l'art et la littérature. L'extrait dit ceci : « les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé, unique » (MICHAX, 1963a : 75). Plus loin, Michaux compare le livre et le tableau. Tout est différent dans ce dernier ; il n'y a pas de chemin à suivre, il est un bloc unique dans une lecture programmée par l'auteur : « dès qu'on le désire, le tableau à nouveau, entier. Dans un instant tout est là » (*Ibid.*). Si l'on considère que la lecture (occidentale du moins) des textes est linéaire, et de gauche à droite, la question que l'on se pose ici est la suivante : que faire si l'on suit la métaphore de la lecture de Michaux – métaphore qui est davantage une théorie de la lecture (et par conséquent de la littérature) qu'une comparaison entre deux systèmes – et que faire si l'on est amené à considérer le livre comme un tableau au sens que lui donne l'auteur, c'est-à-dire « entier » où « tout est là » ? Comment lire alors s'il n'y a plus de trajet à suivre mais « mille trajets » ? Sachant que « mille » ici représente le non-nombre des trajets, l'infini se définit par l'excès de définitions. Chez Michaux, cet infini communique directement avec l'inconnu conçu comme éternel point de départ. Dans le tableau « tout est là, tout, mais rien n'est connu encore. C'est ici qu'il faut commencer à LIRE » (*Ibid.*). Cet « ici » souligne l'importance de cette démarche qui va vers son propre inconnu. Il s'agit alors de commencer la lecture là où elle-même nous semblerait n'être pas possible. Le déictique renforce l'idée selon laquelle l'écriture (l'« ici ») invente elle-même son propre « lire », ce qui établit un lien direct avec le LIRE de l'auteur. Or, si tout est là, et s'il y a des portes, elles sont toujours ouvertes, comme « passages », et ne représentent en aucun cas des obstacles. La nécessité de clés de lecture se trouve donc affirmée. La pensée « circule » (MICHAX, 1963b : 219). Tous les chemins ouverts dans et par son écriture ne sont que des « chemins circulaires » (*Ibid.* : 220). C'est le discours engagé par le titre de son ouvrage : *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*. Cette apparente contradiction est en plein centre de la réflexion de l'auteur, car « [...] toute création semble créer (avec une lumière) une zone d'ombre » (*Ibid.*). L'œuvre étant une nouvelle création, elle crée

une zone d'ombre qui garde son silence, son inconnu. La littérature est ainsi quelque chose qui met en jeu un *montrer-cacher* qui *fait dire* ; elle s'exhibe, et s'exhibant, elle cache, c'est-à-dire elle montre que quelque chose se cache. C'est le sens même de l'épigraphe des « Ravagés » : « *Se montrant, ils se cachent. Se cachant, ils se montrent* » (MICHAX, 1981 : 7). Michaux établit un système où se cacher, c'est montrer qu'il y a quelque chose à *voir*, et où montrer c'est voir qu'il y a quelque chose à *cacher*, ou quelque chose qui est caché, c'est-à-dire à *voir*.

1. Le dialogue entre l'art et la littérature

Le dialogue entre l'art et la littérature est un lieu commun tant usuel qu'universitaire. Il s'insinue partout comme si l'évidence qu'il porte allait de soi. Or, puisqu'il s'agit d'une pensée générale, cette évidence évite tout questionnement de la *possibilité* même d'un dialogue entre quelque chose qui relève du *sensible*, l'art, et une autre chose appartenant au *langagier*, la littérature. Dans le poème « Les Ravagés », il est question d'une exposition *fictive* de tableaux. Fictive dans les deux sens : d'abord parce qu'il n'y a pas d'exposition matérielle spécifique présentée par Michaux. Deuxièmement, parce qu'il n'y a même pas de tableau au sens empirique du terme. On se retrouve donc face à un texte qui, dès le début, théâtralise le problème du dialogue entre l'art et la littérature. Le lecteur est forcé de *voir* des tableaux d'aliénés, ou alors de *LIRE* ces tableaux. Pour présenter les quarante « descriptions » de tableaux qui forment « Les Ravagés », l'auteur écrit ceci : « pages venues en considérant des peintures d'aliénés, hommes et femmes [...] » (MICHAX, 1981 : 9). On remarque tout de suite quel est le positionnement de Michaux : il parle en tant que témoin. Ce témoin n'est pas un simple spectateur passif, mais bien celui qui n'a que l'expérience de son dire pour attester la vérité de la parole de ces aliénés. « En considérant », écrit-il, ce qui n'est pas « en regardant » ou « en rêvant »¹. Le mot « pages » renforce le système que l'on connaît déjà : que ces tableaux, puisqu'ils sont des expériences de langage, sont des réalités du langage. Étant donné que ces *ravagés* sont alors des expériences, nous pouvons affirmer que chez l'auteur, la maladie est *une* expérience de l'écriture où tout est vivant, tout éclot et naît, comme les animaux

¹ Allusion à *En rêvant à partir des peintures énigmatiques* (1972).

fantastiques, qui sont des « animaux-écriture » : « dans le monde des animaux, tout est transformation » (MICHAX, 1963b : 60). « La maladie accouche », elle est force créatrice : « sitôt la maladie terminée, ils [les animaux fantastiques] s'en vont » (*Ibid.* : 56) ; « mais parfois aussi la maladie s'en va et son théâtre part avec elle » (*Ibid.* : 57). Si la maladie est expérience, le malade est celui qui expérimente ; il est le sujet de l'action. Le malade est alors condamné par son imagination : l'« *imagination malade* [qui] ne se trompe dans ces comptes. Elle ne fait jamais trop petit, jamais, jamais, jamais » (*Ibid.* : 61, nous soulignons). Le rapport prosodique souligné par la consonne [m], qui met l'imagination et la maladie dans une même échelle de valeur, d'où la réciprocité entre ces deux discours, opère ici plutôt un renversement de ces valeurs : si le malade est marqué par l'imagination, celle-ci prend la place du sujet-même de l'action, faisant de ce malade un assujetti. La position est assez complexe, car l'individu lui-même se retrouve « porteur » de l'imagination. . En ce sens, la mise en scène de ce théâtre de la maladie (et par conséquent son spectacle) « est grand[e] partout, et généreusement offert[e] » (*Ibid.*). Être grand partout ne veut pas dire que le spectacle seul est grand, mais que ceci ne se passe que sur la « scène » ; la manifestation du spectacle dépasse ce qui est montré, il prend toute la scène, et tout ce qu'il prend est un spectacle immense (sinon redondant). L'imagination englobe le malade, la scène, le théâtre. Ce qu'on lit est *tout* un spectacle de ce théâtre excessif où l'important est l'exhibition de la parole qui est en train de se construire.

Si le dire du malade est une expérience, car « le malade sait *d'expérience* » (MICHAX, 1963b : 60), on se retrouve donc face à une redéfinition du sujet témoignant, car celui-ci rejoint intégralement l'expérience de l'autre. Ce réel devient alors encore plus réel lorsqu'il est imaginé, c'est-à-dire inventé par l'écriture, ce qui implique l'éthique et par conséquent le politique : ici repose l'attitude critique de cet observateur, car c'est lui qui construit les tableaux. De ce fait, il s'agit en premier lieu de questionner précisément l'acte de lire parce qu'on lit dans la peinture les discours que l'on produit. Les hommes sont intrinsèquement des hommes de langage. La position de la poétique se trouve dans cette articulation où parler de l'homme revient à parler du langage. Michaux fait basculer ainsi la dénomination – « tableaux des fous » ou « tableaux d'aliénés » – par son écriture poétique qui se veut prise de parole en tant qu'aliéné, lui-même. Le poète, tout en témoignant pour l'autre, met en place un

dispositif où dire le particulier amène à dire pour *tous*. Michaux cherche alors à faire de l'expression de la folie une pratique langagière. Ce dispositif d'écriture nous permet d'affirmer que s'il y a un tableau, il y a un *écrire*. S'il y a un tableau d'aliéné, le « descripteur » est obligé de se livrer à une pratique délirante du langage. Le tableau force celui qui prend la plume à un « dire » critique de la description, car *décrire* suppose un savoir préétabli, prêt à être « transcrit », attitude à l'extrême opposé de celle de l'auteur. La dénomination dans ce processus devient indispensable puisque son absence est le déclencheur du *dire*.

Si la société juge un tableau d'aliéné comme « délirant », elle l'enferme dans sa propre dénomination. Le travail de Michaux repose sur une pratique questionnant le nommable. Celle-ci affranchit le langage d'une conception réductrice de sa fonction liée à la capacité humaine de nommer les choses. Dans cette logique, « nommer » est l'équivalent même d'« énumérer ». C'est en ce sens-là qu'il s'agit d'*écrire* un tableau plutôt que de le *décrire*. Le descriptif se réduit au signe, c'est-à-dire se limite à l'énumération descriptive des signes présents sur le tableau. Le problème est alors le suivant : que faire quand le tableau est abstrait (un Pollock, un monochrome bleu de Klein) ? Les protocoles sémiotiques ne travaillent que sur des tableaux figuratifs, parce qu'il faut visualiser d'avance ce que l'on va nommer ; on risque sinon d'instaurer une lecture qui s'épuise dans sa propre contradiction : faire d'un langage un outil pour *aborder* une pratique qui est la critique même du langage en tant qu'outil.

À propos des gens qui voient uniquement ce que le tableau donne à voir, Braque disait « que ce qui est *ENTRE* la pomme et l'assiette, se peint aussi » (DESSONS, 2004 : 366). Or, quand on aura cessé de regarder des signes dans un tableau, à ce moment-là, peut-être, commencera-t-on à *voir* le tableau. Si le signe est compris comme l'évidence du connu, Michaux prend parti pour une autre expression, celle de transformer tout connu – un *déjà-vu* – en un à *voir*. Et pour repenser le voir, l'auteur fait de l'écriture *et* de la peinture son affaire personnelle.

Dans *Idéogrammes en Chine*, dont le titre expose implicitement une réciprocité entre l'écriture et la peinture, nous lisons ceci : « Le plaisir d'abstraire l'a emporté. / Le pinceau permit le pas, le papier facilita le passage » (MICHAX, 1975 : s.p.). Bien que l'on repère facilement ici l'activité prosodique de la consonne [p], c'est « passage » qui met en scène son propre dire et forme un système où

le travail sémantique entre ses composantes est incessant et doit s'exprimer partout. Ainsi, à titre d'exemple, « passage » – qui est également le premier mot du livre – complète le sens de « papier », « pinceau », « permet » et de « pas », alors que ces mêmes mots complètent le sens de « passage » et notamment d'« emporté ». Il importe de souligner la valeur de « passage » : concluant la phrase citée ici, ce terme est particulièrement important pour Michaux, qui en a, comme nous l'avons déjà dit, même fait le titre d'un de ses livres. Le papier seul permet le passage de l'écriture à la peinture, de la peinture à l'écriture. Ces deux pratiques *a priori* discontinues sont ici réciproques et continues.

2. La Négativité

Pour traiter la question de la transformation de tout *déjà-vu* en *à voir*, la négativité chez Michaux est une perspective capitale. L'auteur pense le déjà-connu comme un préalable de la pensée, comme tout ce qui appartient au maintien de l'ordre. Si le signe est compris comme la vérité du langage, le travail de la négativité chez Michaux est de contester cette vérité. Contestation qui force le lecteur à penser le langage *autrement*. Ceci implique à la fois de *sortir du dualisme* (connu/inconnu) et de penser différemment tous nos rapports au monde : si penser le langage implique l'humain, changer notre rapport au langage, c'est repenser l'homme. La négativité devient donc un mode de connaissance qui veut simplement nier la négation. L'aventure ne se fait pas par la négation d'un problème, mais par sa mise en échec continue. Sans effacer l'objet de sa critique, Michaux souligne à quel point nous avons besoin de réfuter ce que l'on critique pour aller plus loin. Il s'agit d'une éthique où critiquer c'est repenser, tout en maintenant le concept même que nous critiquons. L'inconnaissance se transforme ici en un lieu de reconceptualisation. Rappelons-nous notamment du titre de l'un des autres ouvrages d'Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*.

Chez Michaux, il n'y a pas de destruction. Si l'on considère les hommes ravagés comme des reliquats de la société, le poète ne fait ni l'éloge, ni le mépris de leur folie. Simplement, bien qu'il reconnaisse qu'il ne sait pas ce que *ça* peut être, il affirme que *ça* existe. Donner la possibilité que ce reliquat *existe*, c'est adopter une attitude radicale d'altérité, attitude humaine et fondamentale. Toute sorte d'*égotisme* ne peut tenir dans ce système : « on n'est peut-être pas fait pour un

seul moi. [...] Il n'est pas un moi. *Il n'est pas. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre.* (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.) » (MICHHAUX, 1963b : 217). La question ici n'est pas de dire qu'il n'existe pas de moi (d'où le « peut-être » comme marque du sujet hésitant), mais d'affirmer son existence par sa négativité : comment peut-on définir ce qui est provisoire ? La négation doit suivre immédiatement toute définition positive du moi. Et de cette tension, ou de cet « équilibre » comme dirait Michaux, naît une possibilité de « définir » le moi. En effet, c'est dans la tension qu'il devient possible d'en parler et d'y penser. Ce travail de la négativité marque une spécificité de la manière de Michaux. Dans la suite du passage cité ci-dessus, on aperçoit notamment un intéressant travail fait par la prosodie : « une moyenne de *“moi”*, un mouvement de *“foule”* » (*Ibid.*). « Moyenne », « moi » et « mouvement » forment, à travers la chaîne prosodique instaurée à partir de la consonne d'attaque [m], le système définitoire du « moi ». Ajoutons aussi que « foule » et « moi », bien qu'il n'y ait pas de consonne [m] pour former le groupe, reçoivent un accent de fin de groupe. Le parallélisme syntaxique nous donne une base permettant de mettre en rapport ces deux termes. L'altérité radicale de la foule, de l'indéfini de la foule, définit aussi ce « moi », qui est un éternel mouvement continu. Le « moi » définit la « foule », la « foule » définit le « moi », comme l'individu est l'élément définitoire de la société. Celle-ci ne peut donc définir celui-là.

3. La Négativité appliquée au poème « Les Ravagés »

Le préfixe privatif « *in-* » est un élément représentatif du travail que la négativité exerce chez Michaux. Sa spécificité est de mettre en relief le connu par son constant questionnement. À titre indicatif, dans les six premiers fragments poétiques des « Ravagés », nous avons : « irrenversable » (deux fois), « indicible », « inébranlablement », « indéfiniment » (deux fois), « inutilement », « inefficacement », « informe », « incessant », « innommable », « impossible », « instables » et « insatiables ».

L'intérêt n'est pas de dresser une liste mais plutôt de montrer que cette syntaxe crée un *continuum* sémantique. Les termes qui *a priori* n'appartiennent pas à ce paradigme s'y installent par force attractive. Ce phénomène apparaît plus clairement quand la proximité des termes est moindre : « inébranlablement *implanté* »,

« instant d'inattention », « intense, inutile », « insistance infligée », « indiciblement implacables », « infirme, innocente » entre autres. Le poème crée ainsi sa propre grammaire et sa propre sémantique. Le paradigme qui est en train de se construire se déplace parce que ses termes se déplacent. Les mots, par ce déplacement, gagnent une valeur qui va au-delà d'un sens traditionnel. En conséquence, ils élargissent leurs champs d'action. Dans l'expression « inébranlablement implanté », « implanté » gagne un sens négatif, de déraciner, par exemple, qui est tout à fait le contraire de son sens traditionnel. Dans ce processus, on ébranle ainsi l'étymologie du mot afin de revoir toutes sortes d'*a priori*. Le danger repose sur l'étymologie remaniée pouvant acquérir une nouvelle couche de sens qui met en jeu les autres déjà existantes. Les mots gardent leurs archives en même temps qu'ils conservent leur propre négation. Tout seul, le mot devient un oxymore. Cette dissonance est aussi une résonance, comme nous pouvons le lire dans *En rêvant à partir des peintures énigmatiques* : « partout il y a commencement d'entrée en résonance [...] partout aussi il y a commencement d'entrée en dissonance » (MICHAX, 1972 : 68-69). Michaux propose une pensée dont la base est la tension même de la dialectique. Le parallélisme que ce passage propose renforce la contradiction (plus qu'elle ne la complète) et fait de la tension créée par ce parallélisme son sujet, et non l'affirmation positive et distinctive des deux éléments de la comparaison. Ainsi, bien qu'ici Michaux « rêve » à partir des peintures de René Magritte, rien ne nous empêche de voir un *continuum* entre ce « rêve » et toute page qui viendrait à être écrite « en considérant » des peintures. En résumé, chez l'auteur, la tension consiste à mettre en « dialogue » deux pratiques toujours pensées dans leur continuité.

Dans « Les Ravagés », Michaux impose donc l'acceptation de la contradiction comme principe d'entrée dans un travail mettant en échec le *logos* aristotélicien. On est obligé de tenir la tension et de penser autrement. Cette expérience du dire de l'aliénation, qui est *ce poème*, fait appel à d'autres catégories du langage – le rythme notamment qui sera utilisé ici au sens que lui donne Henri Meschonnic, c'est-à-dire l'« organisation du mouvement de la parole dans l'écriture » d'un sujet spécifique (MESCHONNIC, 1998 : 43). Ce *dire* est étranger aux catégories traditionnelles du langage, cela explique pourquoi il faut en chercher d'autres. Cette nécessité d'aller chercher ailleurs augmente la connaissance que nous avons du

langage, d’abord parce que le langage s’invente toujours, et parce qu’en revalorisant d’autres éléments, on augmente notre propre inconnu. Ainsi, la prosodie et la rime ne sont pas ici de simples techniques, mais les signes d’un processus, d’une « signature Michaux ».

4. L’écriture par principe prosodique

Le principe prosodique est l’ordinaire du langage. Cependant, Michaux fait de cet ordinaire la matière même de sa *manière*². Pour illustrer ce propos nous nous concentrerons sur le fragment numéro deux qui dit ceci :

Renversé, lézardé, morcelé, toute appartenance humaine oubliée, c’est seulement comme un sol que celui-ci maintenant se perçoit, sol indéfiniment déchiqueté, aux croulantes mottes anonymes, dressées-déjetés, qui n’est même plus un terrain, mais les vagues d’une mer démontée, d’une mer de terre en désordre, qui jamais plus ne se reposera.
 Sous cette forme informe, qui le prive de lui, il survit, empêché de se reprendre. Incessant écroulement. Fragments indéfiniment ; fragments, failles, fissures.
 Épave oblique (MICHAX, 1981 : 12).

Ces derniers vers concentrent le travail prosodique propre à Michaux. L’écriture du tableau met en scène un sujet qui est le théâtre même de sa parole. La chaîne prosodique créée par la consonne [f] en ouverture de syllabe, accentue les mots « Fragments », « indéfiniment », « failles » et « fissures » ainsi que « forme informe ». Cette syntaxe, qui n’est qu’un micro-système sémantique, crée un fil continu entre les mots accentués. Néanmoins il est important de dire que, dans « Les Ravagés », la prosodie en [f] exposée ici est spécifique. Pour la rhétorique traditionnelle, les groupes « face, comme le défi fait face », la « fumée femelle », la « femme forte », la « fille folle », ne sont que des exemples de cacophonie. Pourtant, l’auteur impose sa rhétorique personnelle en lieu et place de la prosodie traditionnelle. Ce trait prosodique propre

² Nous utilisons la notion de *manière* dans le sens reconceptualisé de Gérard Dessons, c’est-à-dire de processus d’individuation, ce que nous reconnaissons comme propre à quelqu’un, sa signature (DESSONS, 2004).

à Michaux ne se rencontre pas chez d'autres écrivains et ne peut pas s'y retrouver. Dans son article « Benveniste : sémantique sans sémiotique », Henri Meschonnic affirme que tout système sémantique n'est pas transposable à un autre (MESCHONNIC, 1997). Cela montre combien ce système n'est valable qu'à la place où il fait sens. En effet, l'analyse sémantique devient toujours *une* analyse, située et uniquement valable si l'on tient compte de son contexte. Le travail ici n'est pas d'importer des théories et de les appliquer – ce qui ne veut surtout pas dire qu'on les néglige – mais de chercher ce qu'il y a de personnel dans une œuvre et ce qui fait sa propre théorie. C'est, d'une certaine façon, la logique du détail qui révèle le tout. Cela dit, il n'est pas sûr que ce dont on parle ici (la prosodie en [f]) soit *applicable* à la lettre à d'autres textes de Michaux.

Si l'on revient à « forme informelle », expression reprise trois fois dans le poème, au premier niveau du sens des mots, nous repérons une contradiction insoluble. Pourtant, ici, ces deux termes travaillent conjointement, l'un modifiant l'autre réciproquement, comme opère le dispositif de la rime : la « forme » modifie l'« informelle » qui modifie la « forme ». Toute linéarité est remise en cause, et, à sa place, c'est une continuité sémantique qui s'instaure. Tout « informelle » a besoin de la « forme » pour exister. En d'autres termes, « forme » *forme* l'« informelle », qui est lui-même en conséquence une « forme ». Dans son statut, l'« informelle » contient ainsi la « forme », qui est sa propre négativité. C'est le cas de l'adverbe « indéfiniment » qui, par contre-rime, définit l'« informelle ».

Puisque le poème exhibe un travail globalisant, incessant et universel, il est inutile de chercher des repères, étant donné que tout est là. Ce travail ne peut se limiter à la description d'un tableau. Le sens du poème est dans l'exhibition de ce qu'il fait. À propos de l'aquarelle, l'auteur nous parle d'un sujet qui va « vers un flou qui ne cesse de se dilater, ou de dérapier, surface de dissolution, de divergence et de distorsion, en route vers une re-absurdité qui me laisse béant sur la rive » parce que l'aquarelle dissout le sujet dans l'eau (MICHAX, 1963a : 72-73). La non-résistance de l'aquarelle intéresse ici parce qu'elle *prend la scène* ; la peinture devient l'affaire indépendante créant elle-même son propre sujet à l'opposé d'un sujet souverain, marqué par le contrôle. C'est particulièrement le cas de la gouache, qui « tente de respecter les intentions de l'auteur, du respectable auteur ! » (*Ibid.*). Nous retrouvons ici l'idée de la *théâtralité* chez Michaux (MICHAX, 1963b : 60-61). La mise en scène

de soi passe par la perte d'assise du sujet par sa propre raison, liée à la maladie ou, comme dans cet extrait de *Passages*, à l'action de l'eau de l'aquarelle qui éloigne le résultat final du résultat recherché par l'aquarelliste. Pour Michaux, toute sorte de fixité ne convient pas. Le « moi » seigneur est ainsi l'objet critique de l'auteur : « j'ai fait une nouvelle infidélité à moi-même », où « nouvelle » traduit la recherche de l'autorité « infidèle », comme si la « fidélité » de l'aquarelle était marquée par l'infidélité qu'elle doit forcément entraîner avec le moi de l'aquarelliste. Le sujet crée alors la condition de ce qui lui échappe, de ce qui le « trompe ». On aperçoit ici cette pensée très éloignée de toute description comprise comme « recherche de la précision » ; pensée nécessairement éloignée aussi du règne du signe. D'où la force critique du rythme qui *invente* du *continu* avec le *discontinu* du sens. Le signe n'est ni écarté ni effacé, mais pris dans sa globalité pour pouvoir le critiquer de son intérieur.

Nous ne pouvons pas nier la présence des signes dans les « descriptions » de tableaux que fait Michaux. Pourtant, le récit des signes est constamment réévalué par son propre récitatif, qui est son rythme. Or, s'il n'y a pas de récit sans récitatif, celui-ci dans « Les Ravagés » dit la négativité même de son récit. Les tableaux « décrits » ici sont uniquement des *réalités* du langage, ce qui veut dire qu'il n'y a *jamais* de tableau dans un poème. Ce fait met encore plus en relief l'importance de l'écriture comme vecteur de création de réalité : seul un système individuel et partiel qui va *vers* un autre – ici les poèmes vont *vers* les tableaux – peut rendre compte de l'infini d'un tableau. Baudelaire affirmait déjà que « [...] le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie » (BAUDELAIRE, 1976 : 418). Ceci montre que, bien qu'il y ait une incompatibilité entre les systèmes, seule une création personnelle d'un sujet, c'est-à-dire l'invention d'un point de vue radicalement exclusif, peut ouvrir à l'infini des horizons. En d'autres termes, « [...] la critique doit être partielle, passionnée, politique » (*Ibid.*), c'est-à-dire plus l'écriture est subjective, plus elle « ouvre d'horizons » (*Ibid.*). Seul l'infini d'un sujet peut rejoindre celui d'un autre sujet, qui est la peinture. « C'est l'incomplétude qui est désirable. En tout, mauvaise est la régularité », dit l'épigraphe de *Passages* (MICHAX, 1963a : 9). Cet espace solide, et en conséquence attirant, parce qu'il nous appelle grâce à son incomplétude et nous impose de venir *vers* lui, est lui-même autant une invitation au voyage que le voyage en soi : le but, c'est de partir pour commencer à inventer, et non pour

accomplir. L'inachevé est pluriel et s'oppose à toute restriction impliquée dans le « finir ». Or, si « adulte – achevé – mort » sont des « nuances d'un même état » (*Ibid.* : 37), nous nous trouvons face à un processus où « dire » devient l'inverse de « finir », car si on donne pour fini un « dire », on finit avec une vie. Toute vie alors est du côté de l'écriture – « dès que j'écris, je commence à inventer » (*Ibid.* : 22) – puisqu'elle permet de mettre en échec l'« être » compris comme fixité, comme imperméabilité. Dans la postface de *Plume*, le passage « on veut trop être quelqu'un » (MICHAX, 1963b : 217) transforme l'indéfinissable de « quelqu'un » en un « reconnaissable » immuable, qui simplement « est » :

Dans une double, triple, quintuple vie, on serait plus à l'aise, moins rongé et paralysé de subconscient hostile au conscient (hostilités des autres « mois » spoliés).

La plus grande fatigue de la journée et d'une vie serait due à l'effort, à la tension nécessaire pour garder un même moi à travers les tentations continuelles de le changer.

On veut trop être quelqu'un.

Il n'est pas un moi. *Il n'est pas dix mois. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre (Ibid.).*

La question ici est l'« être » au sens d'être accompli, fini. « Être » se plaçant donc en contrepoint de « devenir », qui est un « à venir », comme l'inachevé est une invitation à un futur. Si le visage garde la marque de la reconnaissance d'un sujet, Michaux propose un « visage sans 'je' », un « visage ouvert », « visages qui ne vous appartiennent pas » (MICHAX, 1963a : 41) ; la prosodie existant ici entre « visage » et « je », « visage » et « ouvert », « visage » et « vous » accentue ce lieu où on enferme la subjectivité de l'homme (le visage) tout en le réactualisant en tant que problème, c'est-à-dire en *inventant* un « je » qui ne soit pas un visage, un visage reconnaissable par tous parce qu'ouvert à tous. Toute conception du corps au sens clos d'un réceptacle renfermant un sens se trouve critiquée ici par Michaux. En outre, si « les poètes donnent éternellement le "départ" » (*Ibid.* : 45), toute fin, chez l'auteur, est un commencement ; c'est le travail des guillemets de « départ » : plus que de mettre en relief l'action simple de partir, ils écartent le mot tout en exhibant une autre couche de son archive – celle du « commencement », notamment. Ainsi, si « départ » est un début, il faut finir pour enfin commencer. Le voyage, c'est le voyage du départ. L'écriture (le poème) est ainsi sa

propre aventure. La création, tant picturale que littéraire exige, selon Michaux, le nécessaire abandon de la figure d'autorité tutélaire, qu'il s'agisse de l'auteur ou de l'aquarelliste. Les peintures d'aliénés à partir desquelles s'esquissent les poèmes des *Ravagés* en sont une preuve éclatante.

Conclusion

En conclusion, la lecture de Michaux permet d'affirmer que pour faire dialoguer l'art avec la littérature, l'écriture demeure indispensable. Elle crée la voix nécessaire au dialogue. S'il n'y a pas d'écriture, toute parole dite devient dans son énonciation parole muette. À nous, dès lors, de voir clairement que tout dialogue est un lieu *critique*, qui doit être pris en compte en tant que problème et non comme une solution simple et évidente. Se rappeler qu'il s'agit toujours de *peinture* et d'*écriture*, c'est-à-dire de deux systèmes sémiotiques différents et non-interchangeables, c'est déjà une attitude d'ouverture.

Bibliographie

- BAUDELAIRE C., 1976, « Critique d'art, Salon de 1846 », *Œuvres Complètes II*, Paris : Gallimard.
- BENVENISTE É., 1966, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris : Gallimard.
- DESSONS G. et MESCHONNIC H., 1998, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris : Dunod.
- DESSONS G. (dir.), 1993, *Méthodes et Savoirs chez Henri Michaux*, Rennes : PUR.
- DESSONS G., 2004, *L'Art et la Manière*, Paris : Honoré Champion.
- MESCHONNIC H., 1995, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse : Verdier.
- MESCHONNIC H., 1997, « Benveniste : sémantique sans sémiotique », dans *Émile Benveniste, vingt ans après*, actes du colloque de Cerisy en 1995, numéro spécial de *LINX*. En ligne : <http://www.linx.revues.org/1075>.
- MICHAUX H., 1963a, *Passages*, Paris : Gallimard.
- MICHAUX H., 1963b, *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, Paris : Gallimard.
- MICHAUX H., 1972, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, Paris : Fata Morgana.
- MICHAUX H., 1975, *Idéogrammes en Chine*, Paris : Fata Morgana.

- MICHAUX H., 1981, « Les Ravagés », *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, Paris : Gallimard.
- MICHAUX H., 2001, *Ceuvres complètes*, Paris : Gallimard.