

CHAPITRE 6

LA DANSE AU DÉTOUR DU GESTE PICTURAL

Dès lors que la poésie choisit de ne rencontrer la danse ni dans la frontalité d'une thématique ni dans le partage explicite de postures, il convient de se demander si elle ne la toucherait pas comme par contournement, au détour de ces arts plastiques qui emportent quant à eux l'enthousiasme général des poètes à l'étude. En effet, la retenue des poètes face à la danse est à la mesure de la confiance sans réserve qu'ils accordent aux arts plastiques – telle une tendance pariée en 1897 sur un « Coup de dés » mallarméen et que le cours du ^{xx}e siècle n'a fait qu'accuser dans le sens d'une allégeance *princeps*. Une galerie de peintres abonde, qui entretenirent avec les poètes des relations d'ascendance inspiratrice, et souvent d'amitié confondue. Sans prétendre à l'exhaustivité, relevons au titre des nébuleuses fécondatrices du verbe l'emprise chez André du Bouchet des univers picturaux de Pierre Tal-Coat, Zao Wou Ki, Alberto Giacometti, Bram van Velde et Nicolas de Staël; l'influence décisive pour Bernard Noël des « peintres du désir¹ », dont nous notons au passage Henri Michaux, Zao Wou Ki, Pierre Lunven, André Masson, René Magritte, Henri Matisse et Bram van Velde; et la rencontre d'Henri Michaux avec Paul Klee, René Magritte, les tableaux d'aliénés et les dessins d'enfants. Ce (trop) bref aperçu suffit toutefois à mettre en lumière des croisements poétiques d'influence à l'intersection des œuvres de Zao Wou Ki, Bram van Velde, René Magritte et, bien entendu, Henri Michaux. Car le cas Michaux est à part, qui a sauté pieds joints et mains déliées dès les années 1950 de l'autre côté du miroir, à même l'art plastique, dans un grand élan libérateur qui l'a institué à force égale peintre et poète – tels les deux piliers complémentaires qui ont pu équilibrer son parcours dans les trente dernières années de sa vie.

¹ Tel est le titre d'un essai de Bernard Noël qui cherche à toucher le phénomène de la peinture à partir d'études diachroniques dont le fil conducteur s'attache à différentes images du corps. Lire: Bernard Noël, *Les peintres du désir*, Paris, éd. Gutenberg, 2008.

Une rencontre engage toujours la convergence de deux trajectoires ; ainsi de l'accointance de la peinture et de la poésie qui, pour se réaliser, a conjoint et les révolutions fomentées dans l'atelier du peintre au cours du siècle passé et l'aspiration nouvelle des poètes à un autre usage de la langue. Plus spécifiquement, nous pouvons résumer les raisons de l'intérêt poétique à ces deux grands gestes de la modernité en peinture : rendre visible l'invisible (au lieu de copier le visible) et rendre spacieux l'espace (au lieu de le circonscrire dans une boîte) – comme si la consanguinité avouée circulait de part et d'autre d'un *espace invisible* que la peinture, plus que tout autre art, était parvenue à *rendre*. Or, quel est cet infigurable à *rendre* ? Il faut répondre de façon très générale : le mouvement, celui que le XX^e siècle a mis au plein cœur de ses préoccupations, celui qu'il a osé penser et exprimer radicalement, pour la première fois (ceci étant vrai autant pour les arts que pour les sciences de la nature et de l'homme, le mouvement faisant figure d'*épistémè* moderne, véritable impensé sur lequel, pour reprendre la terminologie foucauldienne, se refondrait notre « image de la pensée »). Mais si le règne dynamique a supplanté l'ordre statique des mots et des choses, il n'en reste pas moins que le mouvement se vit plutôt qu'il ne se représente et résiste partant en soi à toute solidification symbolique, que l'on passe par le langage ou par l'image. Sur cette question, toutefois, les vertus du visuel priment sur celles du verbal en ce que le geste d'un *rendre* s'y trouve à la fois plus universel, plus direct et plus libre, que le *rendu* d'un mouvement y est plus aisément sensible, n'étant point acculé à passer le filtre normalisant d'un système de signes. Ainsi, si les poètes vont à la rencontre de la peinture, c'est parce que, d'une part, cette dernière s'est libérée en éclaircissant des codes qui l'enserraient pour rompre avec la *mimesis* des objectités du monde et jurer fidélité aux mouvements des réalités invisibles. Henri Michaux place le tournant de la peinture à même sa déprise des formes, supplantées par l'emprise des forces, « signes de vitalité » :

En ces années aussi, par un cheminement à elle, par ses dégoûts à elle, la peinture se désencombrait décidément des formes, configurations et délimitations où elle était passée maîtresse (... quand elle n'y était pas greffier).

Cet art laborieux qui pendant tant de siècles avait fabriqué si souvent avec du préfabriqué et des recettes, venait de virer singulièrement. Le plus emporté à présent, le plus débraillé, le plus prime saut, le plus improvisateur, celui qui le plus ressentait la passion du dévergondage de la liberté. Le peintre était devenu tout autre¹.

¹ Henri Michaux, « Parenthèse », dans *Critiques, hommages, déclarations, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1028.

Il poursuit, expliquant que d'avoir sauté dans le flux des forces, le peintre se comporte dès à présent « à la façon du poète » et rencontre le moment historique de son échange avec lui, à même cet élan libérateur qui fait du moyen d'expression choisi un simple véhicule occasionnel, un presque accident de parcours :

Ses matériaux sont encore de la peinture à la limite. Mais son élan est ailleurs. Ainsi les arts, par un besoin nouveau (de croissance et de libération et de dégoût) font, à de certaines époques, échange entre eux, de tempérament, de température et même de ce qui paraissait si propre à l'un qui passe à l'autre, dont mystérieusement mais pas tout à fait inexplicablement c'est le tour. [...] Donc, le vieux, le savant, le patient, l'entendu depuis un demi-millénaire, redevient fils. À la surprise et à l'irritation presque générale, fils contre les pères. Fils et voyou¹.

Les arts communiquent entre eux en deçà du choix de leur matière première, là où cette dernière, plus précisément, fait encore sentir l'élan qui en a déchaîné la mise en forme. Un échange articulé à partir de ce qui sous-tend les gestes de l'art.

Si, d'autre part, le filoutage de la peinture appelle les poètes à son école buissonnière, c'est aussi parce que la matière première de l'écriture – la langue – se débat toujours dans la crise intestinale qui la grève depuis l'avènement de ce qu'il est convenu d'appeler la modernité, et que la poésie est à la recherche d'un second souffle, à corps perdu. Elle voudrait recueillir dans l'enseignement du fils sa spontanéité, l'in medias res de son geste, l'expression directe qui charrie en lui l'espace invisible du mouvement. Face aux encres de Zao Wou Ki, Bernard Noël avoue : « pour moi, je vis dans la nostalgie de la peinture, parce que la peinture est une expression immédiate, alors que l'écriture est une expression perdue² ».

Mais une rencontre engage toujours un réseau entremêlé de ressemblances et de dissemblances : la peinture est moins une fin pour la poésie (ce serait signer son propre arrêt de mort) qu'un détour par lequel l'écriture cherche à indéfinir ses frontières, à repousser cette limite qui cloisonne de coutume les espaces de la lisibilité et de la visibilité en se frottant à l'altérité du monde plastique. Les poètes vont à la peinture en poètes, c'est-à-dire accueillant l'Autre selon les lois d'une hospitalité qui sait que le contact

¹ *Ibidem.*

² Bernard Noël, cité dans : Muriel Tenne, « L'évidence du corps », dans *Avec Bernard Noël toute rencontre est énigme*, sous la dir. de Serge Martin, La Rochelle, Himeros / Rumeur des Âges, 2004, p. 103.

de l'étranger est le seul détour valable pour espérer se rejoindre ensuite. Aller à la peinture consiste alors à s'« introduire dans l'inconnu¹ » pour que la surprise de l'encontre nous parle en retour, ouvre en nous un espace inattendu qui n'espérait confusément que son recel. C'est, au fond, une pratique de l'enthousiasme, un échange de souffles d'où se dégagent des angles que l'on croyait morts et que la poésie va exhumer à sa façon. Par le biais de la toile, elle va relever des points de contact à même la tension qui oppose l'*écrire* et le *peindre*, des points de suspension qui, prélevés sur l'Autre, seront assimilés à un projet proprement poétique : l'aposiopèse *mouvement – volume – air* intègre l'écriture de Bernard Noël pour se développer en une pensée de l'espace et du regard, la triade *tache – trace – trait* travaille chez André du Bouchet sa pensée de la figure et du support, et la devise *ligne – signe – cinétique* signale le combat d'Henri Michaux en vue de l'avènement d'une pensée du mouvement et du rythme.

Mais au-delà des intérêts singuliers qui portent la plume à l'encre des tableaux, nous voudrions emboîter les détours, et soutenir que les poètes, par le travers de la peinture, touchent comme par contournement quelque chose de la danse. L'hypothèse que nous voudrions développer ici consiste à reconnaître que ce qui passionne les poètes chez les peintres n'est autre que le moment chorégraphique de leur acte. Et ce, selon les deux aplombs qu'ils nous offrent – celui de la création (Michaux peintre) et celui de la re-création (les poètes contemplateurs de peinture) comme deux pratiques séparées en diachronie mais convergentes en leur point de mire, en ce qu'elles se tournent inlassablement vers l'énigme du mouvement pré-créateur². Nous éclairerons le phénomène dansant qui remue en amont et en aval de la toile, avant de considérer la ligne comme son

¹ Dans « En rêvant à partir de peintures énigmatiques », Henri Michaux use des toiles de Magritte comme « supports de méditations » capables de déclencher l'écriture poétique. En guise de postface, il ajoute que ce texte ne fut possible qu'en vertu d'une certaine étrangeté. Il eut postérieurement l'occasion de rencontrer Magritte ; un heureux échange s'établit, mais aussi une relation qui, par le fait de sa proximité, l'empêcha par la suite de poursuivre les méditations sur ses toiles, comme si le pacte d'altérité avait été rompu : « Pour moi, l'opération était terminée : celle de m'introduire dans l'inconnu. C'avait été comme d'entrer dans l'écriture d'une personne étrangère, là où avec peu de repères et tous du même ordre, et cessant de critiquer aussi bien que d'approuver, on s'abandonne sans résistance à une vie inattendue, dans une altérité qui fond », Henri Michaux, « En rêvant à partir de peintures énigmatiques » [1972], dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 713.

² Nous reprenons ici les trois temps du trajet créateur, ainsi définis par Paul Klee : « Les étapes principales de l'ensemble du trajet créateur sont ainsi : le mouvement préalable en nous, le mouvement agissant, opérant, tourné vers l'œuvre, et enfin le passage aux autres, aux spectateurs, du mouvement consigné dans l'œuvre. Pré-création, création, et

expression minimale, sa manifestation explicite aux confins de la lettre et du trait, telle enfin la passerelle (pré)historique qui assure la croisée du phrasé poétique et du tracé pictural. Une fois établie la connivence de l'écriture et du dessin via le geste de la danse, nous la forcerons dans ses derniers retranchements avec l'aide de Michaux qui, ayant fait passer la ligne chorégraphique par le trou du signe graphique, a instabilisé radicalement le cloisonnement des arts.

1. LE MOMENT CHORÉGRAPHIQUE DE LA PEINTURE

Qu'il y ait en quelque sorte de la danse dans la peinture, et qu'il convienne en sus de l'affirmer au sens plein sans ambages métaphoriques, ne va pas de soi pour le discours esthétique. Cela semble, en revanche, faire évidence au sein de la parole poétique pour autant qu'elle s'abouche aux toiles avec une certaine *manière de voir*, disons com-préhensive, plus participante qu'analysante, qui en lieu et place des "discours sur" et de leur tâche explicative entend rendre compte d'expériences saisissantes. Pour la raison essentielle qu'elle ne réduit jamais l'œuvre d'art à un objet, mais la considère comme un existant transitionnel, l'approche poétique de la peinture se positionne la plupart du temps dans l'*en creux* du résultat (l'œuvre-objet) pour interroger l'opération qui s'y joue de part et d'autre, dans l'aval de l'expérience esthétique et dans l'amont de l'expérience créatrice proprement dite – comme si l'œuvre créée devenait *in fine* le simple médium permettant de faire communiquer ces deux moments pour en sceller l'unité, et qu'elle était, nous voulons le montrer à présent, le lieu de transfert d'une danse.

En aval du tableau s'ouvre son horizon destinal: l'homme qui le regarde. L'expérience esthétique, telle qu'elle est pensée par les poètes, est moins contemplation passive que pratique de mise en relation par laquelle le regardant recherche à chaque fois la justesse d'une convenance. Or, venir avec, c'est, étant démuné, prendre l'œuvre en chemin, comme chemin, l'apprivoiser dans sa singularité jusqu'à ce qu'elle concède nous donner la main. Michaux dit s'être mis en rapport avec les toiles de Magritte par un accordage virtuel qui conjoigne les deux mouvements d'un « *entrer en résonance* » – « pourvu qu'on se s'y oppose pas par une volonté braquée, pourvu seulement qu'on laisse venir¹ » – et

re-création », Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, éd. et trad. établies par Pierre-Henri Gonthier, Gallimard, Folio Essai, 1998 [1956], p. 59.

¹ Henri Michaux, « En rêvant à partir de peintures énigmatiques », *op. cit.*, p. 712.

d'un « *entrer en dissonance* » qui, reprenant l'aplomb d'un écart, sauvegarde de toute fusion confondante. Le titre de l'essai est d'ailleurs à propos : « en rêvant à partir de... », du moins n'est-il pas dit “en discourant sur...”, n'est ni une mise en contact totale, totalement dé-concertante, ni une mise à distance absolue, absolument désarmante, mais le jeu libre d'un corps à corps empathique. La « Lecture de huit lithographies de Zao Wou Ki », composée vingt-deux ans auparavant, se déployait déjà dans un espace d'entre-deux où le poème, placé en face de l'image, non seulement n'engageait aucune préséance d'un art sur l'autre (la lithographie n'étant ni objet à circonscrire, ni prétexte à l'écriture), mais encore appelait un jeu de présences intervallaires, exigeant du lecteur comme de lui-même une activité de co-création qui puisse faire émerger un troisième espace de résonance partagée. Co-participants au phénomène de la peinture, les poètes ne s'aveuglent toutefois pas sur la difficulté, voire même l'impossibilité, de le traduire en langage verbal. Que dire au juste devant une toile de Zao Wou Ki ? Bernard Noël répond qu'il faut taire le visible car le surcroît à dire se refuse :

Ce qui est là devant vous est un espace qui n'en finit pas de vous entraîner au milieu de son volume. À droite, une berge verte ; à gauche et en haut, du noir. Ce disant, vous venez de nommer les composantes les plus visibles, mais ce n'est pas tout ce que vous voyez. Impossible de dire ce que vous voyez d'autre. Ce que vous voyez en plus. [...] Vous ne tirez rien de ce passage en revue sinon, brusquement cette bouffée d'air dans vos yeux¹.

C'est alors sur cette résistance – Bernard Noël ira jusqu'à dire le désespoir de quiconque entend parler de la peinture – que le poète va se faire les dents, puis y répondre en décentrant sa parole du spectacle de la toile pour l'orienter vers le passage de l'œuvre en lui. Du *quoi* de ce qui se donne à voir frontalement vers le *comment* de la vision qui s'y développe. Le jugement esthétique est suspendu à la faveur d'une compréhension phénoménologique qui rende compte de l'épreuve de l'art et des commotions corporelles qu'elle occasionne. Touchés, émus, ébranlés, les yeux en présence de la peinture le sont d'abord par l'effet d'une brusque « bouffée d'air » qui change la qualité de la vision. La rétine, écrit Noël, « est maintenant à la peinture ce qu'elle est pour la toile qui la

¹ Bernard Noël cité dans : Dominique Carlat, « Bernard Noël, “parler le sensible”, ou comment la prose vient au poète face à la peinture », dans *Littérature et peinture*, textes réunis et présentés par Serge Gaubert et Radu Toma, Bucarest, Presses Universitaires de Bucarest, 2003, p. 208.

supporte. Plus de face à face mais la fluidité partagée¹ ». Dans ce courant d'échange, c'est moins le visible que la vision elle-même qui devient sensible et nous investit d'une nouvelle manière de voir : « Vous forcez votre regard. Vous en faites un toucher, une pénétration² ». Bernard Noël va alors développer au contact de la peinture une véritable *érotique* du regard, mais d'un regard qui a la qualité d'un toucher. En 1982, une révélation décisive, contractée par la fréquentation des œuvres de Matisse, le fait accéder à une nouvelle dimension sensible : l'unité de l'espace – découverte troublante qui se dévoile à qui, à l'instar du peintre, parvient à voir dans son dos³ et à défaire par là même les parois de la vision perspectiviste pour faire du regard l'affaire d'un corps redevenu global. Si le regard était auparavant un prolongement tactile et aérien du corps, le transfert opéré grâce à Matisse des globes oculaires aux pores de la peau promeut le corps entier dans un devenir-souffle voyant sans plus de face que de dos. On pourrait alors prolonger la grande intuition de Paul Klee – « l'art ne rend pas le visible, il rend visible » – en affirmant à notre tour que *l'art ne rend pas visible, il rend voyant* et que la peinture est avant tout une mobilisation empathique des corps capable, pour reprendre le titre d'un recueil de Jacques Dupin, de rendre le *corps clairvoyant*. Les poètes vont à la peinture pour apprendre à voir *autrement*.

L'expérience esthétique devient une pratique somatique qui altère notre mode d'être au monde au-delà de ce qui se joue strictement dans nos yeux. Car le *voir* n'y est au fond que la modalité première d'une rencontre à laquelle il incombe, plus en aval, de moduler les rythmes respiratoires du monde. Ainsi Michaux de dire au sujet des peintres contemporains qui emportent son enthousiasme : « Un air en ce qu'ils font, (quand « ça » y est) qu'on avait encore jamais respiré devant des tableaux. Donner à voir. Non plus. Non plus tellement. Plutôt *donner à respirer*⁴ ». Un corps voyant, touchant et respirant – tel est le don ultime de la peinture

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ « Quand je peins, je vois dans mon dos ». Cette phrase de Matisse déclencha chez Noël « un déferlement de l'espace dans le torrent duquel mon dos a été emporté. Ce déferlement m'a fait vivre l'unité de l'espace avant que je ne sache la concevoir et la formuler. Ensuite, pendant des semaines, j'ai senti en moi cette ouverture comme une zone claire en qui tout s'aérait, s'allégeait » (p. 89). Ce bouleversement de la perception s'est accompagné « pendant plusieurs semaines d'un défaut de la vision : mon front voyait. Ce n'est pas une métaphore. On hésite à dire une chose pareille » (p. 105). Voir : Bernard Noël, *L'espace du poème*, *op. cit.*

⁴ Henri Michaux, « Parenthèse », dans *Critiques, hommages, déclarations*, *op. cit.*, p. 1028.

qui met en travail celui qui sait l'accueillir. L'œuvre est alors affaire de tact (on peut la manquer en en manquant), d'un tact qui rend érogène aux masses d'air qu'elle articule rythmiquement. Elle donne à respirer à condition que l'on parvienne, en sa présence, à littéralement *entrer dans la danse* via le rythme mobilisateur du corps qu'elle soulève. Car le rythme, soumet l'éclairante parole d'Henri Maldiney, « est en liaison directe avec le spectateur, et l'oblige en quelque sorte d'« entrer dans la danse ». C'est hors d'elle-même que l'œuvre a son origine et son issue¹ ». Elle communique avec l'homme dans un corps à corps plus haptique qu'optique, et dont l'empathie silencieuse se déploie sur un mode qu'il faut bien nommer chorégraphique.

Bien. Entrer dans la danse de la peinture. Mais pour quoi faire ? Si la mise en présence d'une œuvre nécessite une prédisposition corporelle et un échauffement des sens qui les rendent communicants, elle ne fait sens qu'à mener par intermittence à des saisissements de l'être. Surprenants, impossibles à anticiper comme à capitaliser, ces instants de grâce que la peinture recèle et que la poésie recherche manifestent à chaque fois le « *surgi* d'un surgissement² », l'avènement d'un réel qui *prend corps*. Aussi indescriptible cet événement soit-il, il reste l'indice de l'art, celui qui porte la valeur de sa donation sensible et emporte l'engouement des poètes – à même le moment apparitionnel d'une figure qui prend forme, à même le *comment* d'un apparaître que l'image constituée, si tremble en elle l'à vif de son chemin, peut encore convoier. La véritable rencontre d'un tableau est le moment où un réel que l'on n'attendait pas commence à *prendre corps*, événement existentiel auquel la peinture travaille à travers le seul langage qu'elle possède, celui des formes. Or, ce langage doit être compris, à la suite d'Henri Maldiney, dans la double articulation qu'il opère, car « la forme y a bien deux dimensions : l'une par où elle est image et représentative, l'autre par où elle est forme rythmique-significative, mais la seconde précède, fonde et transcende la première³ ». Distinction faite, force est de remarquer que les poètes s'attachent presque exclusivement à cette seconde dimension rythmique de l'expérience esthétique, laquelle ne fait au fond que rejouer le mouvement qui présida à l'expérience créatrice – comme si le spectateur rencontrait l'œuvre de la même façon que le peintre avait auparavant rencontré le réel et que, de

¹ Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, op. cit., p. 171.

² Expression de Bernard Noël quant aux images d'Henri Michaux, voir : Bernard Noël, *Vers Henri Michaux*, op. cit., p. 39.

³ *Ibid.*, p. 106.

part et d'autre de la toile, l'identité de ces deux rapports n'était assurée qu'au travers d'une grammaire de rythmes invisibles. Telle est la teneur des vers qu'André du Bouchet retient pour signifier la résonance en lui de l'œuvre de Velasquez :

sous les yeux de nouveau la
figure naît de la ligne
qui tranche

à ce volume extraordinairement charnu, comme intact,
l'instant

où de lui-même le peintre se porte au-devant du réel, et celui où
le réel à son insu se porte jusqu'à lui – deux instants distincts
subitement confondus,
et la figure sur laquelle je me suis à mon tour
arrêté prend corps comme feu à mes propres yeux¹

La figure qui prend corps dans les yeux spectateurs est le passeur de la co-naissance qui fit se conjoindre, l'espace d'un instant, le peintre et le réel. À considérer à présent l'autre face du trajet créateur, nous voudrions faire sentir qu'*entrer dans la danse* d'une peinture, est l'envers, différé quoique non tant différent, de l'acte d'un peintre qui sut à même le primesaut de son geste danser.

En amont du tableau, s'ouvre son horizon natal : l'homme qui l'a créé. Les poètes le dépeignent à l'unisson comme un homme de main, nous voulons dire dont la main, organe d'exécution secrètement investi, est directement au service du réel. Selon Bernard Noël, peintre est celui qui a mis son œil dans sa main et qui, contrairement au poète, voit avec elle, en use sans l'intermédiaire normalisant de la bouche et de la parole qu'elle contrôle. Cette distinction se fait jour à la faveur d'une fable anthropologique que Noël développe à partir de la tension opposant le voir au parler et sur laquelle se déclinent comme trois âges de l'homme – l'homo-oculus, l'homo-bucca et l'homo-manus – tel un transfert de l'organe de vision et partant, du lieu de la pensée :

Voir précède infiniment parler.
Voir fut longtemps toute la pensée.
Voir, c'est mettre un ciel dans sa tête
Et de l'air. Tout un espace.
Quand parler s'est ajouté à voir,
L'œil est passé dans la bouche.
Mais contrôlé toujours par la bouche.

¹ André du Bouchet, *Carnet*, Montpellier, Fata Morgana, 1994, p. 137.

Quand écrire s'est ajouté à parler,
 La bouche est descendue dans la main,
 Cette descente contenait aussi de l'œil,
 La main veut abolir ce contrôle :
 Elle veut communiquer avec l'œil
 Sans pouvoir intermédiaire
 Comme elle le fait quand elle peint¹.

C'est dire que la main du peintre, court-circuitant la bouche, esquivé la police de la langue et traduit sur le vif ce que le regard lui dicte. Également que, sur ce point, sa révolte contre la bouche fait terriblement envie à la main du poète, désespérée de devoir obtempérer au règlement intérieur de l'espace verbal. La connexion œil-main est relevée de même par André du Bouchet lorsqu'il se penche sur la démarche de Pierre Tal-Coat. Il écrit :

T.C.
 collé à terre, il éprouve les grandes
 lignes
 ...baguette vibrant au-dessus des nappes
 souterraines, décelant les courants en fuite sous les plissements
 d'écorce de la terre
 l'œil tremble comme une main – main fluctuante – douée du
 minimum d'appréhension²

Dès lors, le peintre serait doué d'une main *médium* dans les deux sens du terme, d'une main à la fois *voyante* comme un œil et *intermédiaire* direct du spectacle du monde, recueillant la parole muette des choses par son tremblé, ses fluctuations libres et son « minimum d'appréhension ». Intermédiaire du spectacle du dedans, sismographe des gestes intérieurs, elle le devient également, et au pied de la lettre, sous la plume de Michaux, chez qui la fonction *trans-* du doigté en peinture se formule clairement par la manière d'une main en *transe*. Il est en effet question, à deux reprises dans son œuvre, d'une curieuse « danse de la main ». Curieuse de par sa première occurrence surgie non d'une situation de peinture mais, tout autrement, des complications d'un « Bras cassé ». Immobilisée sous l'effet d'une fracture qu'une ostéoporose vient douloureusement aggraver, la main droite du « droitier quasi exclusif³ » qu'était

¹ Bernard Noël, *L'espace du poème*, op. cit., p. 144.

² André du Bouchet, *Carnet*, op. cit., p. 21.

³ Henri Michaux, « Bras cassé », *Face à ce qui se dérobe*, dans *Œuvres Complètes*, t. III, op. cit., p. 878.

Michaux est contrainte de se taire et, le temps de la convalescence, de donner la parole à la gauche, l'oubliée, la malhabile, l'analphabète. Toute désagréable fût-elle, cette épreuve est toutefois l'occasion d'une heureuse découverte : si la main droite écrit, elle virtuose « trop présente, trop immédiate, trop pour le pouvoir¹ », la main gauche quant à elle danse et, faut-il ajouter, à même sa gaucherie. D'elle, Michaux comprend qu'il ne faut pas l'éduquer :

Ni surtout de la main gauche faire une imitation de la main droite. [...] Je tenais à entretenir sa différence. Sa personnalité, il fallait la faire mieux sortir, s'établir. Danse de la main gauche. Mime de la main gauche. Style de la main gauche. Quel plaisir ! Quelle conquête de la mettre à s'exprimer, à être elle-même, gauche franche, uniquement « gauche² ».

Dans la similarité de la main du peintre que Bernard Noël présentait en révolte contre la bouche, la main gauche de Michaux lui tient un langage nouveau, non rompu à la gymnastique de l'école, non soumis à la police du verbal. C'est une libération. C'est aussi le début d'une pensée de l'asymétrie, fondée sur la complémentarité de la main écrivante et de la main dansante, à la manière du rapport inversé³ qu'entretiennent les hémisphères droit et gauche de notre cerveau⁴, complémentarité asymétrique qui assura l'équilibre de son parcours de peintre-poète. Henri Michaux a eu en effet une vie de révolte contre son cerveau gauche, celui qui commande la droiture du monde. Contre sa vision des choses. Contre le linéaire, la logique, l'esprit d'analyse et le langage usuel de la communication verbale. La revanche du cerveau droit passera par l'expression de son style,

¹ *Ibid.*, p. 877.

² *Ibid.*, p. 876-877.

³ À titre de rappel : l'hémisphère gauche du cerveau contrôle notre latéral droit, et le droit notre latéral gauche.

⁴ Il est intéressant de remarquer la tendance michaudienne à faire soutenir le thème de la danse, lorsqu'il l'aborde, par les découvertes scientifiques contemporaines concernant le fonctionnement différentiel du cerveau selon ses deux hémisphères. Sans toutefois entrer dans l'explication neuroscientifique, il s'en sert librement pour asseoir l'existence en lui d'un « homme gauche » et d'un « homme droit », aussi la promotion du premier qui voudrait danser, acquis au monde des mouvements, sur le second, figé dans la rigidité du monde des systèmes. À l'appui, un passage déjà cité que nous reproduisons pour en montrer le prolongement : « Bien sûr, je ne voudrais pas dire que je danse, moi qui ne sais même pas marcher, mais j'ai fini par être intrigué (pas trop tôt !) par les mouvements, par l'influence que pourraient avoir sur moi des mouvements. C'est alors que j'ai remarqué la chose : il y a un homme gauche qui ne veut rien savoir de mon homme droit et ne veut pas de son savoir-faire... malgré l'utilité que ça présenterait. », Henri Michaux, « Observations », *Passages*, *op. cit.*, p. 344.

qui – Michaux le dit implicitement – relève de la danse. Puis son style dansant, plus méprise que maîtrise, style d'empoté, devra faire effort pour contaminer l'autre complémentaire jusqu'à obtention de deux mains gauches. Pour ce faire, et nous touchons ici à la seconde occurrence, il s'agit de retourner au capital élémentaire de la main et à son savoir purement chorégraphique, par prescription d'exercices de déconditionnement :

Mais alors ? si elle est réellement à la base, il faudrait bien y revenir, la traiter à part, sans gymnastique toutefois ni « Mudras ». Elle n'a été que trop endoctrinée et tournée vers l'utile.

Trouve « ses » gestes, ceux dont elle a envie et qui seront gestes pour te refaçonner. Danse de la main. Observe-en les effets immédiats et lointains. Capital, surtout si tu ne fus jamais homme à gestes. C'est cela qui te manquait et non pas ce que vainement tu cherchais au-dehors, en études et compilations. Indéfiniment reviens à la main¹.

Il est remarquable que, pour notre propos, ce que Michaux nous dit de la main – de son expression primaire, rustique et personnelle à reconquérir, de sa connexion directe aux lointains intérieurs – soit point pour point ce qu'il mettra en pratique dans son activité plastique et, qu'à en tirer les conséquences analogiques, la danse devienne le style fondamental du geste de peinture.

Or, nous devons préciser : que faut-il entendre au juste, dans l'acte créateur du peintre, par cette « main qui danse » ? Une main qui veut « enregistrer la vie à sa vitesse » par l'exercice d'une « folie dansante au bout des doigts² » telle que la reconnaît Bernard Noël chez le sculpteur Eugène Dodeigne. Une main qui, fondamentalement, a fait le vide pour traduire sans trahir avec le « minimum d'appréhension » la tonicité des flux s'y pressant, et qu'elle est mise en demeure, seulement, de convoier. C'est-à-dire une main pensée sur le modèle de la peinture chinoise comme organe d'improvisation, uniquement soucieux de la qualité de sa tenue préparatoire, de son attente suspendue au rien, et qui fait de la déprise du volontarisme la condition de sa vigilance, la clef de sa mise en relation comme la vérité de son geste. La main vide comme exigence du coup de maître, et de son trait d'esprit. Une maturation longue pour un geste-éclair, dont la densité prime toujours sur la forme produite. L'admiration de Michaux pour le calligraphe chinois porte précisément sur ce point. Il écrit dans *Idéogrammes en Chine* :

¹ Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, dans *Œuvres Complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1078.

² Bernard Noël, « L'ombre et la main », *Les yeux dans la couleur*, *op. cit.*, p. 163.

[...] le calligraphe doit d'abord se recueillir, se charger d'énergie pour s'en délivrer ensuite, s'en décharger. D'un coup.

[...]

La main doit être vide, afin de ne pas faire obstacle à l'influx qui lui est communiqué. Doit être prête à la moindre impulsion comme à la plus violente. Support d'effluves, d'influx¹.

Si l'on voulait alors nommer le fil rouge qui coud ensemble la plupart des références poétiques à la peinture – tels l'œuvre de Zao Wou Ki, le minimalisme de Pierre Tal-Coat ou les griffures en suspens des dessins de Giacometti – il faudrait prononcer l'« accueil du vide » qu'elles ménagent en elles et obtiennent par abstraction, soumises qu'elles sont de près ou de loin à l'influence orientale. Nous tenons ce passage d'Henri Maldiney, exposant la conception du *Vide médian* dans la peinture chinoise, comme révélateur de ce qui porte les poètes à la fréquentation des peintres :

La disponibilité qui est à [la base de la pureté du Vide et du Rien dans la peinture chinoise] est sans clivage. Shih T'ao la célèbre comme « la véritable réceptivité [...] qui est antérieure à la connaissance ». « L'unique trait de pinceau » donne accès à la plénitude de l'Univers, mais son secret réside dans le « poignet vide ». Vide, il n'interrompt pas le passage du Souffle, du Vide initial à celui, final, qui émane du Pinceau-Encre. L'unique trait de pinceau rend visible l'invisible des choses parce qu'il est co-naissant à leur origine².

Les peintres prêtent main vide, prête à bondir, avide du Souffle invisible, aux poètes. Il convient néanmoins d'entendre : pas tous, mais ceux qui, contrairement aux pratiques occidentales qui composent une toile à partir de son fond, ont fait leur la démarche de la peinture chinoise qui part toujours du vide, puis avance comme on marche en faisant confiance au support. Main et toile, pensées comme double support du vide, de l'une (« support d'effluves, d'influx » médiatisant le rien) à l'autre (support second le figurant), un même canal se prolongeant, qui ne veut endiguer que le passage du souffle. Cette articulation rythmique qui souffle la matière avec le sans matière, Michaux la nomme : « Tao de la peinture... où simultanément aborde la poésie³ ». « Jeux d'encre », un texte qu'il consacre à Zao Wou Ki et que l'on lit, en sous-main, comme le modèle

¹ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 837.

² Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 208-209.

³ Henri Michaux, « Jeux d'encre », dans *Critiques, hommages, déclarations*, *op. cit.*, p. 1410.

fantasmé de son *Je* d'encre poétique (rappelons au passage l'affinité de Michaux pour la seiche¹, animal à encre), corrobore cette remarque et appuie le vide comme origine et fin de la création picturale : « Le noir posé, le blanc du papier, de-ci de-là resté vacant, en zones inattendues s'éveille. C'est le vide, qui pour l'harmonie du Monde ne doit jamais faire défaut, n'importe où² ». La fascination du vide comme opérateur rythmique passe, chez André du Bouchet, par une pensée du support – toile ou page blanche – qui, traversant la peinture qui s'y ancre ou l'écriture qui s'y griffe, auxquelles on fait à tort détenir toute la signifiante, devient l'*avoir lieu* de la prononciation. La toile comme le papier, des morceaux d'air dont la matérialisation s'excède, à même le passage du souffle qu'elle porte et pro-fère (*proferre*, porter en avant). Du Bouchet le dit en vers et contre toute évidence doxale :

le support ne sera pas
 figuré autrement que par un support. papier,
 toile, la tige du fer levé, ou la terre. soi comme
 de la terre une face à nouveau, toile, air du souffle
 porteur – il emporte – ou le papier : comme
 enclave alors du premier support qui doit excéder,
 et, dans l'épaisseur du temps franchi, le support
 localisé faisant tache³.

Pour résumer : le trajet créateur que nous avons survolé est apparu, chez les poètes avides de peinture, telle une invisible courroie de transmission du Souffle, la trajectoire du mouvement d'un vide rendu palpable et que des relais-supports prennent en charge sans en briser l'élan : la main dansante du peintre, la toile qui en supporte la trace, puis le spectateur qui s'y ajuste en entrant dans la danse. Comme si le phénomène de la peinture n'était au bout du compte que la rémanence d'une danse de la main. L'empatho-transmetteur, appelé toile, joue alors le rôle d'un véhicule organisateur de rythmes capable, plus en mode respiratoire qu'en langage strictement pictural, de synchroniser « dans l'épaisseur du temps franchi » le déploiement de deux danses, de conjoindre les deux temps chorégraphiques, en aval et en amont, du phénomène plastique. Entendons, pour finir, la parole

¹ « À 34 ans, à 34 ans seulement je découvre la seiche. Je l'adopte et j'ai cru comprendre après des heures et des heures de station devant elles qu'elles aussi m'adoptaient », Henri Michaux, dans une lettre à Paulhan (1933), cité dans la *Chronologie* du t. I des *Œuvres complètes*, p. xcviII.

² Henri Michaux, « Jeux d'encre », *op. cit.*, p. 1411.

³ André du Bouchet, *Une tache*, Montpellier, Fata Morgana, 1998, sans pagination.

d'Henri Maldiney qui, par la distinction éclairante qu'elle opère entre les modalités musicale et chorégraphique de la peinture, à partir des travaux d'Erwin Straus, nous invitera à une dernière précision.

Tout ce que Erwin Straus dit explicitement des rapports de la musique et de la danse peut s'étendre, d'après ses propres principes, à tous les arts. Tout art est indissolublement musique et danse. Van Gogh, Gauguin, Kandinsky ont parlé du moment musical de la peinture. Ils désignent par là avant tout le rythme coloré. Mais couleur et forme sont inséparables. Leur accord varie selon les styles. Mais dans tous les styles elles ont un principe de concordance. Ce que nous appelons forme, et qui peut être un flux indépendant de tout contour (Rubens, Rembrandt, et naturellement tout un versant de l'art après l'impressionnisme), est le moment chorégraphique de la peinture¹.

La distinction est fine, mais dense pour notre propos de conséquences : si chaque tableau articule en effet un moment musical – qui concerne le rythme des couleurs – et un moment chorégraphique – qui désigne le rythme des formes-flux, force est de constater que les poètes choisis s'intéressent préférentiellement au second. Peu de commentaires attachés au jeu des couleurs, mais en revanche une attention particulière portée à la rythmicité des formes, à ce qui en elles relève du flux. Dessins de Giacometti (dont, relativement à ses sculptures, André du Bouchet parle davantage), taches et lignes de brisure dans les œuvres de Pierre Tal-Coat, encre noires et hachures grises des dessins mescaliniens de Michaux, lithographies de Zao Wou Ki que ce dernier choisit, les préférant à ses grandes toiles colorées, ... La liste pourrait s'étendre qui prouverait l'intérêt des poètes pour le moment chorégraphique de l'expression plastique, c'est-à-dire la prédilection pour le dessin, et même tendanciellement pour le trait noir sur fond blanc. Qu'on ne s'en étonne toutefois, le dessin n'est autre que ce que les poètes partagent le plus intimement avec les peintres : écrire comme dessiner, du papier et un crayon.

2. DU MOUVEMENT : POINT À LA LIGNE

« *Écrire et dessiner* sont identiques *en leur fond*² ». L'affirmer, à la suite de Paul Klee, fera l'objet de ce développement et l'occasion d'un nouvel éclairage de *fond* qui nous mènera, encore une fois, aux abords de la danse. Mais d'abord, au juste et au plus pressé, de quel « fond »

¹ Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, *op. cit.*, p. 142.

² Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 58.

commun l'écriture et le dessin peuvent-ils bien ressortir ? Nous répondons en toute simplicité que, si zone commune il y a, elle passe expressément par le tracé d'une ligne, mais d'une ligne qui, fidèle à elle-même, délie comme elle relie. D'un côté, la connivence entretenue par les poètes avec la peinture se précise en une fascination plus accusée pour le dessin, ou ce qui, dans la peinture, en relève. Et l'intérêt pour le dessin peut à son tour se préciser en une attention particulière portée à la ligne, telle la zone de partage du *dessiner* et de *l'écrire* qui en fixe encore l'indistinction, comme première expression confondue de qui se saisit d'une plume pour en jeter l'encre sur du papier. *Linea a minima*. De l'autre, si les conditions expérimentales sont identiques, le devenir de la ligne quant à lui diffère dès que le tracé se fait littéraire, c'est-à-dire commandé par la production d'une lettre, d'un mot, d'un vers, attaché quelque part au sens directionnel, à la rectitude d'une langue. La fonction de la ligne marque alors tout autant une zone de départage, une ligne de crête séparant l'adret pictural de l'ubac scriptural. Ligne-critique par excellence qui, selon son contexte d'actualisation, porte avec elle des modes de lecture différents.

Pourtant, au-delà des effets rendus, il s'est trouvé une ligne au XX^e siècle qui soutint la gageure de renvoyer dos à dos lisibilité et visibilité, ne désirant ni être lue, ni même être vue, mais aspirant plus profondément à être suivie. Cette ligne atypique fut fomentée par les pères de l'art moderne qui, la théorisant à mesure qu'ils la pratiquaient, parvinrent à en ouvrir des potentialités insoupçonnées – les mêmes, par ailleurs, qui emportèrent l'enthousiasme des poètes et qui, pour cette raison, vont ici nous retenir. *Du mouvement, point à la ligne* : nous tenons cette expression et sa double acception comme le mot d'ordre de la révolution engagée explicitement dès les années 1920 dans les œuvres des peintres-penseurs que furent Vassily Kandinsky et Paul Klee. D'une part, l'exigence du mouvement (*un point c'est tout !*) devient le fond secret de la création picturale, et son impression ce qui doit guider le choix des composantes de la toile et de leur articulation. Paul Klee écrit, relevant entre parenthèses la difficulté inhérente à cette inflexion du regard :

L'œuvre d'art naît du mouvement, elle est elle-même mouvement fixé, et se perçoit dans le mouvement (muscles des yeux).

(Le principal handicap de celui qui la contemple ou la reproduit est qu'il est mis d'emblée devant un aboutissement et qu'il ne peut parcourir qu'à rebours la genèse de l'œuvre¹. [...]).

¹ *Ibid.*, p. 38.

Plus largement, cette réflexion – impensable aux époques de triomphe flamboyant du *logos* – a pu émerger historiquement en vertu d'une prise de conscience de la mouvance générale du monde et des choses, et conférer au XX^e siècle une certaine tonalité que les sciences et les arts, en éclaireurs, ont tirée de son état de latence. Ainsi Henri Michaux de dire :

Dans une époque où tout est mouvant, accroissement de mouvements, découverte de mouvements, de projection, d'éjection, de translation, de rotation d'expansion, où l'art le plus nouveau, le plus neuf (art du cinématographe) est fait de mouvements, est provocateur de mouvements – il y avait, je suppose, une place, une place à part pour le mouvement en peinture, le mouvement inspirateur et inspiré de mouvements – de mouvements mobiles, gratuits, libérateurs¹.

D'autre part, pour difficile qu'elle soit, l'expression du mouvement (*du point à la ligne*) se réduit dans son simple appareil à la nudité phénoménologique d'un point qui, se transformant en ligne, sous-tend à même son tracé l'affect d'une orientation indistinctement psychique et physique. Or, c'est précisément cette ligne-mouvement révolutionnaire qui fera des "enfants d'âme"², eût dit Michaux, aux poètes. Et en sus, dans le dos du cloisonnement des arts. Lignes, filles naturelles de l'écriture quand elle fraye avec la peinture.

Nous sommes au début des années 1920. Kandinsky prétend que « la ligne est la trace du point en mouvement³ », et Klee de surenchérir en « peintre-poète » qu'il se voulait être : « la ligne est un point qui est parti marcher ». Nous sommes aux linéaments d'une réévaluation esthétique majeure qui s'arrache en bloc du visible et articule l'invisible du mouvement à partir du modèle rudimentaire d'un geste transformant le point en ligne. B.a.-ba d'un manifeste qui réalise « le bond du statique vers le dynamique⁴ » pour avoir découvert que la toile secrète du temps,

¹ Henri Michaux, *Version inédite d'« Émergences-résurgences »*, dans *Œuvres Complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 681.

² Expression empruntée à : Henri Michaux, « Portrait des Meidosems », *La Vie dans les plis*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 201.

³ Vassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, trad. de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien, Paris, Gallimard, Folio Essai, 2008 [1922], p. 67.

⁴ « Le point géométrique est un être invisible », écrit Kandinsky dans *Point et ligne sur plan*, mais il cache toujours déjà en lui des propriétés humaines, étant « l'ultime et unique union du silence et de la parole » (*ibid.*, p. 25). Parallèlement, « la ligne géométrique est un être invisible. Elle est la trace du point en mouvement, donc son produit. Elle est née du mouvement – et cela par l'anéantissement suprême du point. Ici se produit le bond du statique vers le dynamique. » (p. 67).

une temporalité propre et irréductible, celle de sa genèse qu'elle donne en pâture à l'œil qui l'explore ; « le facteur temps, écrit Klee, intervient dès qu'un point entre en mouvement et devient ligne¹ ». La peinture se mouvant parce qu'elle se temporalise, introduisant une nouvelle dimension que l'image finale, si on la regarde mal, c'est-à-dire comme un produit fixé, rigide comme un cadavre ou, pour reprendre la terminologie de Klee, une *Gestalt* au lieu d'une *Gestaltung*, tend à résorber, voire à absorber radicalement. Il est remarquable que le gauchissement opéré à cette époque par les penseurs du Bauhaus de Weimar trouve son homologie dans la poésie : « les espaces marchent, sont en mouvement, dansent », affirme en effet Octavio Paz, avant de placer avec extrême justesse le grand tournant de la poésie moderne dans cette même opération spatio-temporelle – « Nous avons temporalisé l'espace² ». Si peinture et poésie en ce point viennent à se correspondre analogiquement, c'est qu'elles s'articulent désormais à partir d'une perception spatio-temporelle qui relève, essentiellement, de l'art chorégraphique. L'une comme l'autre semblent toutefois ne pas l'avoir vu, ou si rarement, préférant s'en remettre au modèle musical. Cette référence, si elle n'est pas du tout dénuée de pertinence, ne parvient toutefois pas à rendre compte du caractère incarné, c'est-à-dire actualisé dans une forme visible, de l'événement spatio-temporel – la singularité de la danse, précisément. Il nous faut donc poursuivre nos investigations sur la ligne et montrer que cette dernière, aussi ténue soit-elle, est l'embrasseur d'un mouvement qui ne peut faire l'économie d'une certaine figuralité. La ligne génétique opère en médium, trace manifeste d'un théâtre de gestes intérieurs dont l'expressivité plastique témoigne, en l'informant, médialement.

Quoi ? Le système point-ligne en peinture n'est pas mathématisable, car il n'est ni mathématique, ni systématisable. Avec lui, nous nous tenons au plus loin d'une forme abstraite entendue dans son triste détachement a-dimensionnel, et au plus près d'une machine à abstraire qui lie l'homme aux lignes de force qui le traversent. Le trajet point-ligne, empreinte du cheminement des affects, agit en effet en exténuant la chair du visible, par retranchements, par soustractions, par resserrements, mais pour faire de l'aridité de l'exprimé le gage d'une densification expressive. On ne touche toutefois cette ligne ourdie par la peinture de l'entre-deux-guerres qu'à la condition de l'appréhender dans sa situation d'émergence comme

¹ Paul Klee, *op. cit.*, p. 37.

² Propos tenus par Octavio Paz dans un documentaire d'Alain Jaubert, *Paroles en forme de tourbillon. Octavio Paz*, Océaniques, 1989, 52'.

machine de guerre tournée contre la *mimèsis*, contre l'aliénation qui la tenait jusqu'alors dans les rets de l'imitatif. Elle rencontre, en se pensant explicitement pour la première fois¹, le moment historique de son autonomie, à même le saut qu'elle franchit du figuratif au figural, et quand bien même ce dernier s'apparaît dans des peintures que les catégorisations esthétiques appelleraient encore "figuratives" (le débat n'est pas ici de catégories, mais de phénomènes qui les subsument). Selon Maurice Merleau-Ponty :

[...] c'est Matisse qui nous a appris à voir ses contours [ceux de la femme], non pas à la manière « physique-optique », mais comme des nervures, comme les axes d'un système d'activité et de passivité charnelle. Figurative ou non, la ligne en tout cas n'est plus imitation des choses ni chose. C'est un certain déséquilibre ménagé dans l'indifférence du papier blanc, c'est un certain forage pratiqué dans l'en soi, un certain vide constituant [...].

La ligne n'est plus, comme en géométrie classique, l'apparition d'un être sur le vide du fond ; elle est, comme dans les géométries modernes, restriction, ségrégation, modulation d'une spatialité préalable².

La ligne-mouvement, ouverte et a-logos, naît du rejet de la ligne-contour, fermée-fermante et représentante de la vision d'un monde *partes extra partes*. Elle fut l'un des grands combats de Michaux, et l'enjeu de toute son œuvre plastique – tributaire sur ce point du travail de Paul Klee. Rencontre décisive, et présentée comme telle par Michaux qui écrit en 1954 être revenu de son exposition de tableaux « voûté d'un grand silence³ », mutité abasourdie qu'il sut rendre par la suite éloquente dans un texte qu'il consacra à Klee et dont le titre désigne clairement l'objet de sa fascination. « Aventures de lignes ». Lignes, libres évocatrices, catalyseurs de rêveries, réseau complexe de songeuses sans hiérarchie que Michaux débrouille en parataxe, déclinant « les voyageuses », « les pénétrantes », « les allusives », toutes dotées d'une existence à part, puis les autres et

¹ Nuançons : non que cette ligne soit la trouvaille exclusive de la peinture moderne, mais cette dernière la révéla pour la première fois à elle-même en en démultipliant les possibilités. Il n'en reste pas moins que tout grand peintre est et a toujours été, par définition, contempteur de la conception positive-imitative de la ligne. Tel Léonard de Vinci, écrivant dans le *Traité de la peinture*, qu'il cherchait à « découvrir dans chaque objet... la manière particulière dont se dirige à travers toute son étendue... une certaine ligne flexueuse qui est comme son axe générateur », cité dans Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio plus, 2006 [1964], p. 49.

² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 51-52.

³ Henri Michaux, « Aventures de lignes » [1954], *Passages*, *op. cit.*, p. 360-364.

leur parcours et leur rencontre. Le poète les chante comme autant de lignes de conduite à suivre (à la fois aux sens éthique et cinétique du terme) et les inscrit dans une chorégraphie de destinées humaines qui ont l'indéterminé pour horizon. La dette de Michaux envers Klee se mesure alors à la ligne et au traitement que ce dernier lui infligea, la désaliénant de son usage ségréateur de formes, la faisant voir pour elle-même en tant que forme pure à part entière, indépendante de ses sœurs encore sous la tutelle d'un visible à border, pour enfin la rendre au simple plaisir de son libre tracé. La ligne gauche s'arrache de la ligne droite, mais sa libération ne se gagne dans les toiles de Klee qu'en se manifestant à même le voisinage qu'elle obtempère avec les figures géométriques. C'est (tout) contre les modélisations euclidiennes théorisées par l'école de Weimar que s'échappe l'existence d'un linéaire non rectiligne, non recteur, non directeur, non correcteur. La discrédence qui sépare qualitativement la *ligne de force* de la *ligne de forme* modélise chez Michaux l'expression minimale sur laquelle vont venir se greffer les grandes dichotomies fondatrices de son œuvre ; elle rejoue en effet le grand combat du dynamique mené avec persévérance contre le statique, de l'Oriental (homme gauche) contre l'Occidental (homme droit), du vif contre le fixe, de la vibration contre le naturalisé, de l'incomplétude, des lointains, de la pauvreté, de la spontanéité, de la flûte du roseau contre le compte-rendu, la copie, le proche, le prosaïque, le laborieux, la façon fonctionnaire, l'important standing et le luxe de l'orchestre¹. C'est au fond la tension basale qui oppose la peinture à l'écriture, l'empire des signes picturaux – entendus indistinctement comme images et sens – à la culture verbale et à la trop faible maniabilité de ses signes linguistiques. Contre la ligne-logos tributaire des catégories du verbal, la ligne de force est pensée par Michaux comme antidote à la lignification des corps et à la pétrification de la parole en lignes d'écriture, pour la raison qu'elle s'apparaît en amont de toute thématization, suivant son seul dévers pathique, et s'embranchement directement à la source génétique des processus expressifs, à même les frémissements insaisissables de notre motilité humorale. Nous sommes,

¹ La conversion-fascination de Michaux pour la peinture chinoise s'explique à maints endroits de son œuvre. Nous en relevons un : « Mais c'est la peinture chinoise qui entre en moi en profondeur, me convertit. Dès que je la vois, je suis acquis définitivement au monde des signes et des lignes. / Les lointains préférés au proche, la poésie de l'incomplétude préférée au compte-rendu, à la copie. / Les traits lancés, voltigeants, comme saisis par le mouvement d'une inspiration soudaine et non pas tracés prosaïquement, laborieusement, exhaustivement façon fonctionnaires, voilà qui me parlait, me prenait, m'emportait. », Henri Michaux, *Émergences-résurgences*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 548.

avec elle, aux linéaments de l'expressivité, dans les limbes de notre éveil affectif au monde, dans cette zone interdite à la parole mais qui pourtant ne cesse de la nourrir en en potentialisant la tenue inflexionnelle. Peinture et poésie convergent alors en ce qu'elles se donnent pour tâche nouvelle de révéler les régions les plus secrètes de notre vie intérieure, comme en témoigne Michaux discourant sur « L'Avenir de la poésie » :

« Où va la Poésie ? » Elle va à nous rendre habitable l'inhabitable, respirable, l'irrespirable.

Pour parler plus spécialement de la poésie qui vient, celle-ci tend à rechercher le secret de l'état poétique, de la substance poétique.

Abandonnant le vers, le verset, la rime, la rime intérieure et même le rythme, se dépouillant de plus en plus, elle cherche la région poétique de l'être intérieur¹ [...].

Et de conclure que, à l'encontre de la croyance doxale, le chemin régressif vers le noyau le plus intime, aussi le plus *infra* de notre corporéité expressive mène, à la limite de l'encore perceptible, à la ligne pure, nécessairement abstraite. Telle fut, en outre, la voie ouverte par Kandinsky qui, en privilégiant l'expression de l'événement intérieur, c'est-à-dire en l'acquittant de toute afféterie mimétique et en radicalisant l'autonomisation de la couleur (révolution engagée par les impressionnistes, les fauvistes et les expressionnistes) en une reconnaissance de l'autonomie de la vie intérieure, découvre l'"abstraction" et, à l'instar d'Antonin Artaud, « touche à la ligne impalpable² ». Telle sera, en sus, l'une des litanies de la pensée deleuzienne selon laquelle la ligne de force est l'acte des flux désirants et, *in fine*, le lieu du devenir ; « tout ce qui devient, écrit le philosophe, est une pure ligne, qui cesse de représenter quoi que ce soit³ ». D'une rare intensité, le couplage de la ligne abstraite et du désir est au cœur des œuvres d'André Masson, déjà saluées par Artaud⁴ et Beckett⁵, et réévaluées ici par le regard de Bernard Noël, aguerri à la fréquentation du peintre : « André Masson a – toile ou papier – transformé chaque surface en

¹ Henri Michaux, « L'Avenir de la poésie », dans *Critiques, hommages, conférences*, *op. cit.*, p. 969.

² « Le beau mythe, le beau dessein : peindre l'évanouissement de la forme, non pas la ligne qui enferme toutes les autres mais celle même qui commence à n'être plus. [...] Je touche à la ligne impalpable. », Antonin Artaud, *Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour*, dans *Œuvres Complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 10.

³ Gilles Deleuze, *Dialogues entre Gilles Deleuze et Claire Parnet*, *op. cit.*, p. 89.

⁴ Voir : Antonin Artaud, « Description d'un état physique », dans *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 2001 [1925], p. 64-66.

⁵ Voir : Samuel Beckett, *Trois dialogues*, Paris, éd. de Minuit, 1998.

espace parcouru de lignes d'énergie, si bien qu'au lieu de figurer comme toujours le désirable, il a visualisé le désir¹ ». La ligne devient alors le signe minimal de la figuralité d'une *energeia* primale, appelée désir.

Comment ? Si le dessin de la ligne répond à une nécessité moderne, au souci nouvellement aperçu des mouvements intérieurs, son dessein de les représenter via une traduction figurale directe ne peut, quant à lui, que se signer par un échec. Car la positivité de la ligne ne peut prétendre, à elle seule, rendre compte de la réalité des flux thymiques qui animent notre espace du dedans ; infigurable comme indicible, le mouvement reste irréductible à toute clôture représentationnelle. Or, le désir du peintre n'est pas tant porté à traduire le mouvement en images qu'à en transmettre les vibrations à même le corps du regardant. Mais comment faire ? La toile est un médium qui se doit d'être opératoire. Et l'apport des poètes, dans la pensée qu'ils ont développée à l'article de la peinture, consiste justement à en avoir décelé l'opérativité interne : la ligne fonctionne dans la tension qu'elle entretient avec le trait, et réciproquement. C'est de la complémentation du *linea* et du *tractus*, de la ligne continue, sinueuse, vagabonde et des traits lancés – dit le supin – comme des projectiles, que naît la possibilité holosomatique d'une passation de mouvements, du corps du peintre au corps de l'autre. Ce couplage figural du continu et du discontinu entretient un rapport d'analogie avec la tension qui polarise dans la danse le mouvement et le geste, et que recouvrent plus généralement les relations du global au partiel, de l'un au multiple ; la vie se situe dans le commerce de ces entre-deux, dans la mesure où chaque pôle a besoin de l'autre pour se délimiter et prendre consistance. Au tracé respirant qu'engage la ligne-mouvement répond le tracé pulsant du trait-geste, telle la double modalité du dessin à partir de laquelle se cheville l'articulation rythmique de l'ensemble. Encore que ce rapport n'aille pas de soi et exige une réévaluation, et un nouveau retour à la ligne.

Ce questionnement fut porté à maturation suite à la lente reconnaissance d'une impasse : en effet, les poètes se sont d'abord affrontés à la grande ligne ininterrompue comme à leur plus grand fantasme, celui d'une traduction fidèle et mouvante du *continuum* mystérieux en lequel consiste l'aventure d'être en vie. Au cours de son parcours de peintre, Michaux y achoppa en ces termes :

[...] j'eusse voulu dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment

¹ Bernard Noël, *Les peintres du désir*, op. cit., p. 52.

se déroule sinueuse, et, dans l'intime, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans¹.

[...] je garde un autre désir, un par-dessus tous les autres. Je voudrais un *continuum*. Un *continuum* comme un murmure, qui n'en finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous continue, plus important que toute qualité.

Impossible de dessiner comme si ce continu n'existait pas. C'est lui qu'il faut rendre.

Échecs.

Échecs.

Essais. Échecs².

Dans l'impossibilité de rendre la permanence de la vibration intérieure, Michaux va prendre tardivement sa « REVANCHE PAR LES TRAITS ». Des *Aventures de lignes* (1954) à *Par des traits* (1984) se jalonnent trente années de peinture sur un chemin de recherche qui destitue, *in fine*, le primat de la ligne, ou plus précisément l'infléchit en la biffant, « POUR CHANGER », par la violence d'un trait. S'il faut, selon le catalogue de *pour* et de *contre* égrenés dans ce manifeste aux accents révolutionnaires, « d'un trait biffer tout », c'est que Michaux n'en a pas fini de se libérer et que les traits (« notre thérapie, notre hygiène, / notre périmètre de défense ») deviennent les points d'articulation disruptifs sur lesquels vient échouer toute pensée unitaire, tout fantasme de l'Un :

Multiples
surtout pas un
pas ramenés à un

Le dilemme michaudien du lié et du délié, de l'un et du multiple, que sous-tend en diachronie la dialectique non résolue de la ligne et du trait, est pensé pour le compte de l'écriture poétique en termes plus résignés, mais d'une résignation radicale, par André du Bouchet. Nous reproduisons ici un passage de *Carnet*, précieux au regard de la poétique dubouchettienne dans la mesure où l'auteur, bien qu'acculé à la même impasse, conclut à l'irréductible alternative de l'unité et du fragment et consent à s'inscrire à même son défaut constitutif :

...plus facile de reprendre un poème avec sa syntaxe d'aplomb, et chaque alvéole qui se remplira à loisir, que trouver les joints justes et invisibles d'un poème en apparence désarticulé beaucoup trop facile ou

¹ Henri Michaux, « Dessiner l'écoulement du temps », *Passages*, *op. cit.*, p. 371.

² Henri Michaux, *Émergences-résurgences*, *op. cit.*, p. 546.

d'une difficulté qui ne m'engage en rien une seule condition : si phrase complète il doit y avoir, il faut qu'il n'y en ait qu'une *seule*, un seul membre de phrase, et alors dans ce cas c'est l'absurde que tout soit *fragmenté*, ou qu'il n'y ait qu'une seule phrase voilà l'alternative voilà le défaut de mon esprit : l'unité, le désir d'une unité, d'une fusion complète des fragments (ou qui apparaissent comme tels) uniquement parce qu'il est impossible de tout dire en une phrase unique je tiens entier à ce défaut

Pour trouver le point de départ, s'interrompre – et je reste en plein cours¹

Le trait graphique est à la ligne ce que le fragment poétique est à la linéarité de la prose. Il s'ensuit que le trait – à la fois défaut d'une ligne unique escomptée mais irréalisable et signe positif d'une acceptation – gagne chez du Bouchet sa pleine reconnaissance, nourrie de l'usage tout à fait singulier, foncièrement décisif, qu'en a fait Alberto Giacometti. Il suffit en effet de considérer l'ensemble des portraits de ce dernier (dont celui d'André du Bouchet lui-même), pour comprendre que Giacometti ne fait qu'approcher son modèle, prudemment et sans relâche, par accumulation de traits, par concentration de lignes brouillées et interrompues qui ne définissent jamais un contour positif. Il dessine au contraire dans l'*en creux* du visible, et trace des lignes de fuite, en fuite de leur centre, ou plus précisément à même « ce vide, au centre, que le trait fuit² », par où va s'échapper une présence figurale. C'est sur ce centre infiguré comme virtualisé, « sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti³ », tel le titre d'un texte que du Bouchet lui consacre, que la figure prend corps et cendres à la fois, se consumant pour parvenir jusqu'à nous – « ...figure emportée ayant centre où se dissipe sa trace⁴ ». La figure dont il est question chez l'un et l'autre, le poète et le peintre, n'est jamais ce que l'on voit : elle est ce qui s'arrache du visible et se découvre, comme en négatif, à la faveur d'une complicité de traits qui font signe, médialement. Redisons, avec André du Bouchet, « de Giacometti, en le paraphrasant, que son trait *valorise* tout ce qu'il ne dessine pas⁵ » et que sa fonction n'est pas représentative, mais tout au contraire de passation des invisibles par création

¹ André du Bouchet, *Carnet*, *op. cit.*, p. 19-20.

² André du Bouchet, « ...figure », *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 77.

³ Voir : André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *ibid.*, p. 7-24.

⁴ André du Bouchet, « ...figure », *ibid.*, p. 92.

⁵ André du Bouchet, « ...qui n'est pas tourné vers nous », *ibid.*, p. 40.

d'entailles dirigées vers nous, ouvrant en nous l'espace nécessaire pour que la figure y advienne. « Oblitérant, sur son avance, toute figure établie¹ », se détachant de toute référence directe au visible, le « trait gris allusif » de Giacometti est un rouage de la machinerie figurale : il est au plus juste un opérateur de défiguration qui délocalise ce qu'il désigne dans le but de nous rejoindre et, il faut dire paradoxalement, dans l'exigence de toucher la ligne essentielle de tout être – celle qu'il ne dessina jamais pour cause d'infigurabilité foncière. Touche par contournement.

Le coup de maître de Giacometti consiste donc à avoir franchi le saut de la ligne visible à la ligne invisible par le détour des traits. Happé par une ligne de force qu'il ne représente pas, son geste ne trace que des tangentes qui viennent préciser entre elles, et à même la répétition qui les spécifie au plus près, la ligne absente et centrale. C'est elle pourtant que l'on sent vibrer au travers des enchevêtrements de traits que le dessin nous donne à voir. Et force est de remarquer que la poésie d'André du Bouchet fonctionne à l'image de ces taillis de traits : comme eux, les éclisses de vers du poète, que l'inlassable répétition d'un contenu sémantique obtenu par raréfaction rend presque semblables entre eux, composent une figure globale comme en creux, et dans l'avènement de laquelle, nous finissons par nous fondre, emportés dans le mouvement continu d'une voix unique qui pourtant nulle part ne s'est prononcée. C'est en cela que l'alternative est sauvée, *in extremis* : les traits du dessin ou les fragments de la poésie, en tant que phénomènes partiels et finis, c'est-à-dire actualisés, ne sont que le *recto* visible d'un *verso* invisible qui serait ce que l'on veut entendre par la ligne infinie ou la phrase ininterrompue, à savoir le *continuum* murmurant de la vie duquel se constitue le foyer virtuel de l'art.

Ces remarques, nous semble-t-il, renvoient à une forme de *spectralité* de l'art en général et de son fonctionnement, tant il est vrai que la ligne de force que nous tentons ici de définir au détour de la peinture vue à travers le prisme poétique, si elle s'apparente au *fond* auquel aspire le geste de l'art, n'en reste pas moins frontalement intouchable ; elle a à se médiatiser, pour s'apparaître spectralement. Et la modélisation la plus adéquate d'un tel phénomène se rencontrerait dans la composition des spectres magnétiques, dans lesquels les lignes de force ne se croisent pas, mais se combinent, pour donner naissance à un champ magnétique résultant. Comme si, analogiquement, Giacometti dessinait le spectre magnétique de l'être ontologique et faisait de la ligne, résultante d'une

¹ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *ibid.*, p. 13.

combinatoire de traits, la dimension spectrale de l'existence. Comme si les lignes de force n'étaient que l'ombre portée par les traces de l'art, et projetée en nous. Jeu de clair-obscur détourné par l'en-dessous des choses, devant lequel Bernard Noël se demande :

[...] quel perpétuel sens dessus dessous inverse le contenu du contour et de l'empreinte pour que les ombres, qui dansent sur les parois de la caverne crânienne, ressemblent aux formes que, là-bas, nous voyons danser dans le jour tout en étant identiques à celles que la main est en train de dessiner...[...] La surface est propice aux traces, mais celles qu'on y peint ne se contentent pas d'en marquer le dessus, elles y font paraître, par une force particulière aux figures, le dessous dont toute figure justement est à la fois l'enveloppe et la troublante garantie. Et l'on se trouve ainsi devant ce « fond », qui n'apparaît pas dans la vue naturelle, mais que découvre en elle la vue mentale¹.

Ce « fond » invisible à l'œil nu, mais que la vue mentale peut embrasser, est l'auréole vibrante qu'une forme parvient à iriser lorsqu'elle vit encore, une fois cristallisée, de la danse des ombres dont elle provient. Mais les mots ici nous manquent, et à poursuivre, les éclaircissements s'engonceraient dans des énoncés abstraits, incapables de restituer un phénomène pourtant des plus concrets : le mouvement de toute genèse, de langue ou d'images, qui se joue à même le fond inarticulé de notre corporéité, et rejoue à sa source même la dynamique des formes (domaine des empreintes) et des forces (domaine des ombres dansantes).

Pourquoi ? Pourquoi est-on en droit d'affirmer que la peinture, au cours du siècle passé, est entrée au royaume de la danse ? La réponse nous mènera, dans ce dernier point, aux abords d'une physique du geste créateur. Rappelons tout d'abord que la révolution opérée par les peintres prend sens à être envisagée comme réponse à la crise de la modernité, et plus spécifiquement à la crise de la représentation que cette dernière englobe. Face à elle, il fallut mettre les forces intensives en lieu et place des formes extensives – un gauchissement d'envergure qui s'origine en amont à une modification profonde de la conscience corporelle, et de sa *praxis*. C'est moins en effet un nouveau concept de la figuration et de ses lois qui a émergé (soutenons, avec Deleuze, que la logique de l'art n'est pas conceptuelle, mais irréductiblement affectuelle) qu'une involution profonde de notre rapport à la corporéité, qu'un droit de parole concédé nouvellement au corps, et duquel ont pu naître latéralement les choix techniques et les nouvelles approches figurales déjà mentionnées.

¹ Bernard Noël, *Les peintres du désir*, *op. cit.*, p. 26.

Le passage à la ligne n'est en ce sens que le signe visible d'une attitude expressive plus générale entée sur le *geste*, d'une création vécue en pleine conscience comme un passage à l'acte physique. Retour au corps et désir de mouvements se conjoignent dans l'effectivité d'un geste qui a changé de nature ; un geste devenu canal expressif du corps vécu, et non plus instrument traducteur de la volonté, toute mentalisée, de l'œil. La ressemblance picturale, qui jusqu'alors était formelle, s'affirme dès lors dynamique car la vue du corps a supplanté les vues de l'esprit, comme en témoignent les éclairantes analyses de Bernard Noël, que nous citons :

Désormais, le mouvement du geste précède le regard, qui constate son travail mais ne le dicte pas. Quand l'œil ordonne, c'est la tête derrière lui qui gouverne ; quand le geste agit indépendamment, c'est le corps, par lui, qui fait signe.

Le geste corporel porte au jour ce que le jour ne pouvait éclairer : il n'agit pas simplement à la manière d'un sismographe, mais crée une vue nouvelle gagnée sur l'invisible. La composition traditionnelle était un acte intellectuel ; le geste inscrit un acte physique¹.

Et la réception esthétique de la peinture en est du même coup bouleversée puisqu'il ne s'agit plus de s'embrancher intellectuellement – œil à œil – à la toile, mais de laisser résonner en soi – corps à corps – la poussée sensuelle qu'elle foment : le figural ne se transmet plus par les formes claires et distinctes du *comprendre*, mais par les forces obscures de l'*émouvoir*. L'empreinte gestuelle, poursuit Noël, « serait ainsi l'expression d'une intelligence sensuelle, qui se communiquerait directement par l'émotion et non par le cheminement de la compréhension² ».

Pourtant, cette physique du geste a cela de singulier que son acte, loin d'aboutir au renversement d'une dialectique qui ne ferait que rejouer en l'inversant la flagorneuse césure du corps et de l'esprit, tend au contraire à montrer ce qui dans la poussée expressive tient à la fois, indistinctement, de l'un et de l'autre. Le geste, en ce sens, réalise le pli irréductible du corporel et du mental ; il « réunit à l'instant où il les matérialise aussi bien "l'esprit" que la réalité de l'événement : son acte, par sa vitesse, rassemble entièrement le corporel et le mental³ ». Que ce pli devienne saillant fut l'affaire expresse d'une frange de la création picturale (celle que nous avons survolée dans les traces des poètes) qui s'en est retournée au dessin et fit sienne l'ascèse d'un dépouillement jusqu'à l'expression minimale

¹ *Ibid.*, p. 160.

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 171.

de la petite machine trait-ligne, visant par abstraction l'approche de son régime-limite dans les infra-couches de notre vie intérieure. Là où, faute de pouvoir remonter plus en avant, s'enfantent les ressources motrices d'une danse intérieure faite d'élangs et de ressentis « filamenteux¹ ». À la limite basse du matériel et de l'immatériel, la ligne devient enfin le lieu visualisé des entre-deux, l'expression minimale, comme élimée jusqu'à sa presque rupture, du croisement escompté par l'art entre « le désir d'incarnation et le désir de symbolisation² ».

Récapitulons : nous avons vu, d'une part, que le trajet point-ligne trouvait sa pertinence, par sécrétion d'une temporalité interne, dans l'avènement du mouvement qu'il suggérait. D'autre part, que l'opérativité figurale de ce mouvement passait par le jeu du complexe ligne-trait, conçu comme machinerie effective apte à produire, virtuellement, des lignes de force invisibles, celles nées du mouvement interne du corps. Nous avons en effet découvert que le mouvement dont il est question en peinture, et qui se réalise plus pleinement – en vertu de la conversation qu'il engage avec l'écriture poétique – dans le dessin, s'apparentait au mouvement orectique³ fondamental, à la mouvance interne, minimale et imperceptible qui émane des couches profondes de notre corporéité. Et que cette vibration basale, invisible et ininterrompue, ne se représentait pas, mais ne se faisait jour, médialement, qu'au travers du couplage tensionnel tendu de la ligne au trait, de la ligne-mouvement au trait-geste, l'une respirante, l'autre pulsante – et rejoignant en cela la double impulsion de la respiration et du pouls pensée à la base de l'*orexis* aristotélicienne. Pour reprendre l'assertion de Klee, « écrire et dessiner sont identiques *en leur fond* », dès lors que le tracé n'a plus à répondre des positivités du monde et que le geste créateur se retire de la tutelle de l'intellect percevant, s'assumant pleinement comme acte physique.

¹ Néologisme qu'Henri Michaux crée pour caractériser les Meidosems, contractant en un même vocable les notions de *filament* et de *mental*. Voir : Henri Michaux, « Portrait des Meidosems », *La Vie dans les plis*, *op. cit.*, p. 208.

² Bernard Noël, *Les peintres du désir*, *op. cit.*, p. 10.

³ L'*orexis* (appétit, désir) est pensée par Aristote en situation de co-originarité avec le mouvement. Cette notion fait l'objet du dernier ouvrage de Jean Clam qui en propose une vertigineuse théorie. Contrairement au désir qui « se rapporte aux problématiques attachementales sexuantes et subjectivantes, [...] l'*orexis* reste cantonnée au domaine de l'impulsion biologique, de l'activation érigeante et émouvante primaire qui pousse un vivant doué de sensibilité vers les objets de son appétit ». L'*orexis* « est intrinsèquement activation première, "arousal" et armement psychomoteur, souvent purement inchoatif ou inframotile, de dispositifs charnels d'action » (*Orexis, l'animation du corps*, Paris, Ganse – Arts et Lettres, 2012, p. 555).

3. DANSER EN FILIGRAMMES : LE GESTE CALLIGRAPHIQUE DE MICHAUX

S'il est un homme qui fit de la passerelle entre l'écriture et la peinture le mobile de son chemin de vie, cet homme que fut Henri Michaux, c'est qu'entre ces deux piliers il fallait tendre un fil qui ne soit pas seulement de regards croisés, mais aussi d'épreuves comparées. En équilibriste donc, Michaux fit l'expérience d'un va-et-vient croissant, puis constant, de l'un à l'autre, se rapprochant toujours davantage de la création plastique et de l'espace qu'elle offre à quiconque, comme lui, ne peut s'« associer au monde que par gestes¹ ». Ajointement pour se rejoindre que le dessin réalise comme nous l'avons vu plus fidèlement que la peinture, à coups de lignes collaboratrices qui deviennent bientôt la seule préoccupation et l'unique outillage de son parcours plastique ; « un jour, tard, adulte, explique-t-il, il me vient une envie de dessiner, de participer au monde par des lignes² ».

Mais à suivre de trop près ses assertions d'homme de lettres, on serait tenté de voir dans cette double activité une alternative que le tournant des années 1950 vient trancher à la faveur de la création purement plastique, et dans le discrédit ouvertement, obsessivement même, jeté sur la pratique littéraire. « 1951-52-53. Il écrit de moins en moins, il peint davantage³ ». Peindre ou écrire ? Telle n'est peut-être pas la question fondamentale. Il s'agit moins de choisir que de tenir ensemble, par le fond. Dans la période de son œuvre qui intéresse ici notre étude, plus juste est d'affirmer que Michaux ne tourne pas le dos à l'écriture, mais – face à elle – va mener une double vie avec sa nouvelle compagne plastique pour explorer le dilemme avec elle, par elle, en elle, et jusqu'à sa propre limite. Fort de ses expériences menées avec les gouaches, les aquarelles, puis les dessins mescaliniens, il finit en effet par toucher au point névralgique de la polyvalence de son parcours, atteignant l'instant critique où une ligne s'informe en signe et fait naître sur la page un être mouvant non identifié que nous appelons, comme lui, et pour le moment, un « signe graphique ». Telle est la grande découverte, portée avec un débordement d'enthousiasme qui ne se dédira pas, porteuse du questionnement d'une vie qui n'y répondra pas, découverte face à laquelle Michaux acérera sa plume pour lacérer le plein du monde, laissant derrière lui

¹ Henri Michaux, *Passages*, *op. cit.*, p. 288.

² Henri Michaux, *Émergences-résurgences*, *op. cit.*, p. 545.

³ Henri Michaux, *Quelques renseignements*, dans *Œuvres Complètes*, t. I, *op. cit.*, p. CXXXIV.

des milliers de feuillets parcourus de griffes dont une infime part trouva jusqu'à aujourd'hui le chemin d'une publication¹. Cette voie des signes se fait jour principalement dans les cinq ouvrages que sont : *Mouvements* (1951), *Parcours* (1967), *Par la voie des rythmes* (1974), *Saisir* (1979) et *Par des traits* (1984).

L'expérimentation des signes graphiques ouvre précisément le lieu insituable de notre recherche où se débattent les correspondances entre les arts : entre *écrire* et *dessiner*, entre mot et image, entre signe linguistique et ligne plastique, strictement ni l'un ni l'autre, plutôt dans l'insitué de leur croisement qui n'est autre que leur zone de résistances réciproques. Le signe graphique michaudien soutient la gageure d'un *continuum* créateur obtenu par retranchement mutuel du verbal à sa limite plastique, comme du plastique à sa limite verbale. Tant et si bien qu'on est en peine, face à lui et dans l'amenuisement de ce qu'il rassemble, d'en définir le genre et que, de l'intérieur même de ce brouillage, en vient à surgir un tiers qui relève de leur fond commun et que Michaux nomme « la danse originelle des êtres ». Comme si la danse apparaissait subrepticement dans le filigrane d'une autre rencontre et en sous-tendait le projet, puisque, réussite ou échec, c'est bien elle que le geste calligraphique michaudien désirait saisir. Au prix du gauchissement de sa formule (« En somme, c'est le cinéma que j'apprécie le plus dans la peinture² »), nous voulons soutenir l'idée que ce que Michaux apprécie le plus dans la peinture, l'écriture, le cinéma, la musique – dans tout ce qu'il aura touché et expérimenté – c'est la danse. Mais une danse singulière dont nous allons débrouiller les fils au détour des *filigrammes* de son alphabet graphique, de ces hommes en fil, anémiés dans leur apparence et projetés sur la page en signes-mouvements.

Comprendre leur acte de naissance exige que l'on réinvestisse tout d'abord le fantasme poétique qui en a présidé la conception – celui d'une langue directe et universelle qui réconcilierait, à la grande table des échanges, l'ensemble des êtres vivants. Ce mythe se soutient au fil de l'œuvre michaudienne de la pensée d'une régression positive par laquelle la malédiction de Babel se conjurerait à mesure que seraient retrouvés les caractères originaires du babil de l'enfant. C'est alors les linéaments de cette pré-langue en création, surprise à son état de genèse, que les

¹ Pour pallier ce manque, un projet d'envergure est mené par Micheline Phankim et Franck Leibovici. Sous la responsabilité de Rainer Michael Mason, les Archives Henri Michaux travaillent actuellement à l'élaboration d'un catalogue raisonné, répertoriant de manière exhaustive l'œuvre peinte et dessinée de l'artiste.

² Henri Michaux, *Passages*, *op. cit.*, p. 329.

lignes-signes improvisés – consignés dans un alphabet en perpétuelle invention – vont tenter à l'impossible de présentifier. Nous réévaluerons, enfin, l'entreprise graphique de Michaux comme la première tentative-tentation poétique d'une notation chorégraphique des mouvements intérieurs de l'être, comme la première écriture kinesthésique entée sur les seuls effets de signifiante d'une danse primitive d'avant la lettre.

3.1. DE BABEL AU BABIL : LE MYTHE D'UNE LANGUE DIRECTE

Le détour par le signe graphique est porteur du grand fantasme michaudien d'une langue directe, transhistorique et transculturelle, qui résisterait même aux cloisons des genres et des espèces. Cette espérance d'une communication transparente, d'une communion sans barrières et sans clans, se soupire entre désir et utopie comme un rêve d'enfant dont l'âge n'aura pas eu raison :

Ah ! s'il y avait une langue universelle avec laquelle on se comprît vraiment tous, hommes, chiens, enfants, et non pas un peu, non pas avec réserve.

Le désir, l'appel et le mirage d'une vraie langue directe subsistent en moi malgré tout¹.

Or, « pour n'être compris qu'entre soi d'une certaine façon, des langues se sont faites. Et une infinité de dialectes² ». Ce qu'un état originaire de compréhension directe et spontanée entre les êtres avait dû être, la babélisation des langues l'avait soudainement écroulé, abandonnant l'homme à une errance sans fin dans les ruines d'une entente mythique non reconstituable :

Je vivais dans Babel
je n'en étais pas sorti
Trop de bords
Trop de bords encore pour peu de centre³.

Le centre d'une entente chorale va être alors reconstruit, poétiquement, par Michaux, à coups de réflexions mi-réelles mi-hallucinatoires portant

¹ Henri Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 459.

² Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, *op. cit.*, p. 1081.

³ Henri Michaux, « Jours de silence », *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1216-17.

sur le matériau linguistique et son évolution historique. D'une part, en appelant de ses vœux l'avènement d'un nouveau cratylisme ; en le projetant, d'autre part, sur l'état présumé primitif de la langue chinoise. La langue d'avant Babel, suppose Michaux, est non phonétique, purement graphique : elle fut un « art pur des images en mouvement », un « cinéma muet¹ » qui n'avait pas encore refoulé « le sacré de la première relation “écrit-objet”² ». Une écriture par conséquent dont les signes auraient été à la fois motivés et nécessaires, et à l'exact opposé de ce que le xx^e siècle a retenu de la théorie linguistique saussurienne (réduite bien souvent à la non-motivation et l'arbitraire du système de la langue). Le naturalisme du signe, à l'instar des spéculations du *Cratyle*, renvoie au désir d'une parenté native et directement sensible dans le graphe entre les caractères d'une langue et les réalités mondaines auxquelles ils se réfèrent. À partir de cette toile de fond, le mythe linguistique de Michaux va se développer au contact du seul modèle vivant qui en offrirait encore une image valable, à savoir l'idéographie chinoise. *Idéogrammes en Chine* en répond, qui prétend trouver dans les premières phases de l'évolution de l'écriture chinoise l'état escompté de signes figurant le réel sans intermédiaire, une langue directe et émouvante, non encore détachée d'une loi de ressemblance naturelle. Surface de projection idéale, car soustraite à tout examen de véracité, cet état primitif de la langue chinoise tend à Michaux une aire de jeu où déployer librement sa fantasmagorie du signe et ses grandes lignes utopiques. Et peu importe le gradient du vrai, et ses probabilités de pertinence. Un énième procès sur les origines de la langue ne ferait que nous déporter, une fois de plus, dans les sables mouvants d'une métaphysique éculée et sans fond. Là où, en monde michaudien, les terres à défricher sont au contraire infiniment poétiques. Non désirantes de vérité, parce que sillonnées en quête de la seule vérité de leurs désirs. Impérieux est donc de savoir lire entre les lignes, décollé du ton assertif que Michaux n'emprunte dans ses essais que pour asseoir des états de possibles et réécrire le monde à la démesure de ses projets d'avenir. Il convient, pour cette raison, d'accepter la main qu'il nous tend et d'entrer dans son jeu, à même l'ambiguïté d'un discours qui s'habille des appareils de la vérité scientifique pour poser les fondements d'une langue qui ne s'est encore nulle part écrite, mais que toutes les époques ont en leur for intérieur toujours déjà rêvée. Universelle est moins cette langue directe que sa tentation. La différence de Michaux, qui l'avalise aussi comme poète, est de n'en avoir jamais fait le deuil.

¹ Henri Michaux, *Fragments inédits de « Poteaux d'angle »*, op. cit., p. 1104.

² Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit., p. 825.

Il persiste donc : « Il y eut pourtant une époque, où les signes étaient encore parlants¹ [...] », avant qu'on ne s'éloigne, peu à peu, de la « lisibilité primitive² » et que leur expression réellement exprimante ne se pervertisse en une gymnastique toute mentale d'abstractions, coupée toujours davantage du « cordon ombilical de la ressemblance³ » première, évidente. Et il signe l'arrêt de mort des heures édéniques : « Disparus, les archaïques caractères qui émouvaient le cœur », « Disparus, les caractères “sentis”, penchés sur la réalité », « Disparue la vénération, la naïveté, la poésie première, la tendresse dans la surprise de l'originelle “rencontre⁴” ». Avant de s'écrier : « Retrouvés⁵ ! », retrouvés les signes d'autrefois, couchés sur des feuillets que des investigations exégétiques – que Michaux imprécise historiquement en un « plus tard » – sortent de l'oubli. La suite de l'essai cherche alors à décrire la calligraphie chinoise comme le seul art encore vivant capable de renouer, en partie, avec la magie des caractères originels, et le calligraphe comme l'unique détenteur actuel du geste inspiré-inspirant qui eût dû présider à la genèse de la préécriture idéographique.

De cette fable mi-réelle mi-fictive, gardons moins le strict contenu que la tendance d'un texte plus vaste qui s'y écrit en latence. Cette narration implicite est celle qui, à la fois, avance à rebours jusqu'aux confins du grand mythe des origines et élabore par là même un parallèle saisissant avec le seul essai que Michaux consacra à la danse. Comme si, d'une part, quels que soient les canaux expressifs et thématiques empruntés, la pulsion créatrice n'avait de cesse de s'orienter vers un irrémédiable *paradis perdu* et que, d'autre part – nous le verrons par la suite – le signe natal de l'idéographie comme le corps dansant en demeuraient les seuls rescapés, encore porteurs de la jouissance des grands commencements. À l'instar de « Danse » et des fantasmes déjà parcourus⁶ qui y affleurent, le mythe linguistique de Michaux se déploie selon une double délocalisation, une première fois spatiale – la Chine comme berceau de la langue, l'Orient comme couffin de la danse – et une seconde fois temporelle, qui déporte à chaque fois la valeur des phénomènes aux temps de leur genèse, *in illo tempore*. Telle est la double dimension mythique – projection dans les lointains

¹ *Ibid.*, p. 819.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 825.

⁴ *Ibid.*, p. 823-825.

⁵ *Ibid.*, p. 827.

⁶ Voir chap. 1, « Le poète en contemp(la)teur de “Danse” », *supra*, p. 69 sq.

ailleurs et régression du temps – qui polarise l'imaginaire michaudien, le double paradigme axiologique qui travaille en sous-main son œuvre, de la veine fabulatrice des premières fictions à la veine plus réflexive des derniers essais. Cette propension suffit à relier d'un fil rouge l'ensemble de prime abord incohérent que donne à lire et à voir le composite à voies multiples que fut le parcours de Michaux : toujours allant au plus éloigné de lui-même, toujours cherchant l'affrontement à la plus grande altérité, et fourmillant sur les bords dans l'espoir d'en surprendre le centre générateur. C'est alors en ce point que viennent se rejoindre les deux versants du mythe des origines, là précisément où la pente phylogénétique investie explicitement dans l'utopie orientale se découvre être, en dernier lieu, la *dramatisation* (mise en scène et exagération) de sa pente ontogénétique. Autrement dit : la quête du paradis d'avant-Babel aux aurores impensables de l'humanité se cheville au souvenir d'une époque vécue, mais oubliée ; elle s'origine et prend corps, à l'échelle de l'individu, dans le temps perdu de l'enfance. À chacun, l'enfant qu'il a été fut l'épreuve de la plus radicale altérité, la grande énigme où la fable mythique prend toujours quelque part sa source, et partant, le seul avant-Babel vécu sans métaphysique.

Nous soutenons alors que le mythe linguistique de Michaux consiste en une réécriture *dramatique* de la « surprise de l'originelle “rencontre” » de l'enfance avec le monde des signes – surprise que son discours, d'une part, porte à la puissance *inflationniste* d'une épopée dans les arcanes fondatrices de l'écriture et que ses expérimentations graphiques, d'autre part, vont *mettre en scène* à nouveau comme à rebours, tel un détour jouant l'émerveillement premier du rapport à la lettre pour la raison qu'il ne finit pas d'en préserver vive l'étrange altérité. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que la langue idéogrammatique chinoise fut élevée au statut de modèle ; elle, l'“absolue” langue étrangère que Michaux élit justement en vertu de son potentiel d'étonnement radical et qui oblige l'Occidental s'y confrontant à revivre l'épreuve du premier contact déconcertant avec le phénomène de l'écriture. De là, la comparaison des idéogrammes à des « gribouillis », « des passages d'insectes », « d'inconsistantes traces de pattes d'oiseaux dans le sable », et de « déconcertants buissons d'accents ». Des choses « sans corps, sans formes, sans figures, sans contours, sans symétrie, sans un centre, sans rappeler aucun connu¹ », des entités incommensurables qui défient toutes velléités de comparaison parce qu'elles s'inscrivent dans l'absolu négatif de nos repères linguistiques – « tel est le premier abord ».

¹ Toutes ces citations sont extraites de : Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, *op. cit.*, p. 816-817.

(S') émerveiller (de) la langue reviendrait en conséquence à la surprendre toujours pour la première fois, c'est-à-dire de prime abord, en l'état de son ignorance, accédant à son unique envers de visibilité.

Plus décisivement, ce que Michaux découvre au contact du chinois, et au-delà des fantasmes naturalistes qu'il y projette, concerne le plaisir du signe, et même, un pas plus loin, le plaisir de *faire des signes*. La question glisse alors du cas particulier de l'idéographie chinoise au phénomène plus large qui l'enveloppe et se rencontre encore – universellement – au travers des jeux d'enfants. Faire d'un bout de bois la proue d'une nef imaginaire et d'une poignée de sable le seuil d'une île sur laquelle accoster – supériorité de l'enfance qui s'embarque spontanément à l'aventure d'une production illimitée de signes, s'y meut, s'y tient et s'y comprend. Pour l'observateur extérieur et son surplomb d'ignorance, car adulte d'une part et occidental de l'autre, un parallèle de situation se dresse pareillement face à l'enfant et face au chinois : son exclusion hors d'un monde où pour saisir il conviendrait d'être averti, et l'impression étrange d'accéder au spectacle d'un jeu duquel les règles sont pressenties dans leur existence, mais refusées dans leur donation. S'ouvre alors un monde écrit dans une langue étrangère et dont le point d'aperture rejoue la genèse de la constitution de toute langue, *en* constitution, là où le signe n'est encore qu'une proposition de jeu, un embrayeur d'imaginaire, une consigne sans verrou dont le ventail bâille plutôt qu'il ne bâillonne, moins dépositaire d'un sens que de ses aspérités premières et de ses fourmillements à tâtons rompus.

La menace d'une confusion nous invite ici à faire un point de clarté en distinguant le signe-Michaux, celui qu'il rêve, appelle et produit, du signe tel que nous l'entendons communément. Car si l'avenir du premier est de devenir le second, force est de voir de l'un à l'autre une profonde solution de continuité ; imbriqués, ils ne manquent jamais toutefois de se nier. Appelons le premier *proto-signe* et disons qu'il est au second ce que l'enfant est à l'adulte qu'il devient, sa richesse germinative oubliée. Il est le second pris à son état d'enfance, maniable parce qu'incomplet, créateur parce que démuné, libre parce qu'entêté de son plaisir, jouant et ouvrant par là même un espace de jeu pour des communications locales et improvisées. Il est contre le second et sa rigidité de monnaie d'échange, ses acquis assurés d'eux-mêmes, sa finitude au sein de la grande Administration que finit par devenir tout langage constitué. Reprenant librement la distinction deleuzienne, empruntée elle-même non moins librement à la terminologie de Pierre Boulez, nous pourrions définir le hiatus qui sépare le proto-signe du signe à la manière de la discrédance opposant le *lisse* et

le *strié*; le *signe lisse* dont parle Michaux, relevant du monde haptique du nomadisme, fait de proximité, de contact, d'affects intenses, ouvert et non polarisé, non mesurable, serait le défaut créateur du *signe strié*, enté sur le monde optique du sédentarisme, métrique, extensif et hiérarchisé.

Sous cet éclairage qui noue originellement le modèle mythique fabulé (l'idéographie chinoise) à son modèle pratique observé (l'invention de signes dans le *jouer* de l'enfance), il devient possible de comprendre le besoin éprouvé par Michaux de « change[r] de gare de triage¹ », et sa plume d'épaule, pour faire de la peinture la voie idoine d'une régression créative. Quitter dans un premier temps l'écrire pour jouer à nouveau est la découverte d'une seconde naissance: « Je viens de jouer... comme ça dilate... Excellent contre la pétrification qui est tout écrivain. Il y a quelques minutes j'étais large. Mais écrire, écrire: tuer, quoi² ». Et la surprise d'un terrain vierge où tout est encore à apprendre :

C'est une expérience surprenante.

Et quel repos !

Étrange émotion. On retrouve le monde par une autre fenêtre. Comme un enfant, il faut apprendre à marcher. On ne sait rien³.

La peinture est avant tout une mise en situation qui permet à Michaux de revoir le monde avec les yeux de l'enfant, nus d'être grands ouverts. Dans un second temps, il s'agit à son image de ne pas décoller de cette jouissance oubliée de l'articulation première des signes et du plaisir de la répétition qui les fait vibrer sans fin pour eux-mêmes, avant leur réduction-adulte qui n'en usera plus guère que pour leurs significations. Contre la face sémantique du signe, s'apparaît le proto-signe et son unique envers sensible, *gazouillant* dans l'espéranto lyrique des premiers poèmes de Michaux, *gribouillant* plus tard au fil de ses expérimentations plastiques. Il insiste :

L'homme (comme l'oiseau) fait pour les redites : le babil de l'enfant tout près de l'oisillon, qui gazouille, qui répète⁴.

De Babel au babil, de l'état d'une humanité d'avant la lettre au monde alinguistique que partagent encore l'enfant et l'animal, la remontée régressive des âges vise pareillement à toucher, puis suspendre, la stase

¹ Henri Michaux, « Peindre », *Passages*, *op. cit.*, p. 318.

² Henri Michaux, *Ecuador*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 144.

³ Henri Michaux, « Peindre », *Passages*, *op. cit.*, p. 318.

⁴ Henri Michaux, *Par des traits*, *op. cit.*, p. 1283.

embryonnaire de toute langue qui prend corps. Le désir est ici d'universalité, qui nourrit, dans le rebours jusqu'aux arcanes des primesauts, l'espoir de heurter enfin le plus petit dénominateur commun qui fonderait l'universel de toute écriture. Or, au bout du chemin, la découverte déborde d'embarras : surprendre la langue *in statu nascendi* revient en effet, littéralement, à assister à l'acte de sa création, à l'appréhender partant comme phénomène de pure créativité individuelle, « jeux familiaux¹ » et intimes, pratiqués à l'écart en petits comités, localement, modestement – à cette époque où « tout homme alors avec les mots devait être créateur² ». Apotériquement, la langue universelle *est* une langue improvisée. La proto-langue imaginée par Michaux naît de l'irréductibilité de ce paradoxe dans lequel elle n'aura de cesse de se fichier encore.

3.2. ALPHABET : DU SIGNE GRAPHIQUE COMME CORPS DANSANT

Du mythe sous-jacent à la réalité d'une pratique, le pari de la contradiction est tenu qui, à défaut d'élaborer une langue universelle, va reporter ses ardeurs – de fait minorées – sur le désir de refonder un alphabet commun. Car, l'évidence est instante de sa réalisation et a la radicalité pour planche de salut :

Tout, véritablement tout est à recommencer par la base : par les cellules, de plantes, de moines, de proto-animaux : l'alphabet de la vie. Seulement ainsi on se sauvera. Sinon je ne répons de rien³.

Que le b.a.-ba d'un symbolisme qui vibrerait à l'unisson du monde devienne la quête éperdue de Michaux, rend compte d'un besoin moins linguistique qu'existential dont la vérité est à surprendre, en amont des expérimentations graphiques, dans les *Épreuves, exorcismes* de 1945. À la manière d'une brève méditation cartésienne, « Alphabet » y raconte la révélation ultime qui saisit un homme à l'agonie, alors que contemplant les vivants une dernière fois, son regard les dépèce jusqu'à toucher leur noyau irréductible. À l'article de la mort, dont le discours méthodique donne soudain cœur net et acuité à la vue, s'apparaît le *cogito* michaudien :

¹ *Ibid.*, p. 1282.

² Henri Michaux, *Fragments inédits de dactyl. 4 de « Poteaux d'angle »*, *op. cit.*, p. 1103.

³ Henri Michaux, *Vents et poussières*, *op. cit.*, p. 204.

Au contact mortel de ce regard de glace, tout ce qui n'était pas essentiel disparut. Cependant je les fouaillais, voulant retenir d'eux quelque chose que même la Mort ne pût desserrer. Ils s'amenuisèrent et se trouvèrent enfin réduits à une sorte d'alphabet, mais à un alphabet qui eût pu servir dans l'autre monde, *dans n'importe quel monde*¹.

Moins exposition d'essences à combiner que réduction à un essentiel indivisible, l'alphabet de Michaux veut dire le nombre premier de l'existence, la part immortelle de ce qu'il reste des hommes à l'heure de les quitter. Homme anémié de ses contingences, ce nœud indénouable n'a pas de nom mais, à tout prendre, s'appellera "alphabet" pour faire sourdre déjà l'ambition de l'ériger en rudiment d'un langage nouveau qui ne laisserait pourtant pas d'entretenir avec les catégories verbales des rapports fortement distendus, pour ne pas dire tout bonnement défendus. Le salut de la langue passe ici par une contre-langue qui la ferait taire jusque dans ses axiomes et répondrait à l'évidence des évidences michaudien-nes, étendue à la nôtre, encore sommeillante et embrumée. Car, enfin, « Qui n'a voulu un jour faire un abécédaire, un bestiaire, et même tout un vocabulaire, d'où le verbal entièrement serait exclu² ? ».

La première stance de cette entreprise s'informe en un *chant du signe* linguistique qui annonce, à sa racine même, le déclin de l'empire du verbal. Le débat, cristallisé sur la question des matières premières, tourne autour du statut à concéder au signe et du vœu poétique d'y voir, à contre-courant de la tendance générale, non un substitut mais la présence même des choses, de leur profondeur, de leur physionomie comme de leur substance propre. Or, ce combat n'est pas tant extralinguistique qu'intra-langagier qui tend une ligne de partage entre deux façons d'aller au mot : un aplomb à la lettre, qui en accroche encore *littéralement* les pointes sensibles, et un abord à la signification, glissant sur le mot, refoulant sa saveur et ses aspérités, pour en oublier la traversée et se rendre au plus pressé à sa destination sémantique. Nous rejoignons l'intuition sartrienne selon laquelle se joue, dans l'intimité de ce tact à la langue, la différence qualitative qui sépare la prose de la poésie – la première se produisant « quand le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil³ », la seconde – parce qu'elle « voit les choses à l'envers⁴ » – s'étant

¹ Henri Michaux, *Épreuves, exorcismes*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 785.

² Henri Michaux, *Saisir*, *op. cit.*, p. 936.

³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

au contraire « retiré[e] d'un seul coup du langage-instrument¹ ». Le poète est, de nature, un grand dépolisseur de mots, car il y va de son existence de jurer fidélité au « contact silencieux » qu'il entretient avec les choses avant de les nommer, là où son commerce avec elles mature un mot capable d'en faire sentir la « ressemblance magique² ». Nous prolongeons la distinction sartrienne et pensons que ce commerce silencieux – le propre de la poésie – consiste phénoménalement en un exercice de ré-articulation du monde en soi qui se cheville dans la zone corporelle pré-articulatoire que l'on sent vibrer au bout d'un chemin à rebours qui en remonte les points d'inflexion successifs, de la lettre à la main, au bras, à la gorge, à la poitrine et jusqu'à la barrière du diaphragme³. Le « contact silencieux » prend le temps nécessaire à la constitution en soi de l'empreinte corporelle du monde afin de le nommer à chaque fois comme pour la première fois, alors que l'ingérence bavarde du langage usuel n'obtempère aucun détour par les ressources corporelles qui l'enfantent – dévitalisé à sa racine, le mot s'échange comme une monnaie en cours de dévaluation constante, plus guère indexée que par accident sur l'opération-crédation de sa genèse. Un mot qui, à la dérive de sa valeur, circule comme de l'argent sale, mais comptant encore assez pour assurer le minimum communicationnel nécessaire à la bonne tenue des sociétés. Les enjeux du signe qui travaillent l'œuvre de Michaux sont ceux de son visage poétique et du refus de sa dé-densification utilitaire qui fait fi de la face corporelle de sa provenance pour le projeter dans un jeu de miroirs infini où, enté sur une réflexologie purement cognitive, il est acculé à rebondir de cerveau à cerveau, d'une définition de dictionnaire à une autre, dans une fuite en avant qui l'appauvrit toujours davantage de sa force de frappe articulatoire et finit par le détacher complètement de sa chair. Répétons alors avec lui, forte de cette digression, qu'il est impérieux de s'exclure du verbal et de tout « recommencer par la base ».

S'il dépolit, donc, c'est que le poète doit faire voir la vitre qui constitue en partie tout signe et qu'en conséquence, ce faire-voir suffise à prescrire, préférentiellement, l'élaboration d'un "alphabet" purement visuel, c'est-à-dire détaché de toute implication phonétique. Sur ce terrain graphique, Michaux trouve l'antidote en brandissant la *ligne-signe* contre

¹ *Ibid.*, p. 18.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Telle est, à la lettre, la remontée entreprise par Jean Clam pour asseoir une théorie générale de l'articulation. Voir: Jean Clam, *Sciences du sens, perspectives théoriques*, *op. cit.*

la *langue-sangle* – panacée qui l'inscrit de fait dans la double filiation et de la calligraphie chinoise et du surréalisme belge. De la première, il retient le potentiel d'un langage idéographique qui parle par images et, plus encore, dont la forme de donation s'opère par le tranchant de gestes, de traits qui ne sont qu'élans, faits non pas pour imiter la nature, mais la signifier. Et rejoint, en cela, l'engouement sensible des poètes de la première moitié du *xx^e* siècle – citons Paul Claudel, Guillaume Apollinaire, Victor Segalen ou encore Blaise Cendrars – pour l'écriture idéogrammatique orientale et le geste calligraphique perçu comme acte de corporalisation de la langue. Du second, le surréalisme belge, Michaux en soutient, sans toutefois s'en réclamer, le jeu initial qui, fiché dans le hiatus affiché entre le mot et l'image, a tenté de transmuier la lisibilité en visibilité par déboîtement de la machinerie occulte de notre regard. René Magritte, en précurseur, pipe les cartes du jeu linguistique sur la toile et ouvre un large sourire qui voyagera des logogrammes de Christian Dotremont aux installations parodiques de Marcel Broodthaers, et illuminera par surprise et dérision les zones d'ombre de notre commerce avec ce qui, mot ou image, fait signe. Les sabotages belges ouvrent des poches d'instabilités à même le strié de la langue et désamorcent sa prétention référentielle afin de la rendre à son versant matériel, à sa vitre dépolie. Des œuvres du doute, à l'heure des chants du signe entonnés par la modernité, qui partagent avec Michaux le sérieux d'une opération de sauvetage qui conjurerait la noyade d'un monde confondu avec sa grille de lecture par la restitution de la matérialité des signes qui le convoient.

Nous pouvons, un pas en arrière, voir tourner cette constellation artistique – où le geste michaudien s'éclaire d'étoiles de fond déjà allumées et par l'allégeance de poètes pour l'idéographie et par l'intérêt de peintres pour la faille constitutive de toute représentation du monde – autour d'un moteur à deux temps qui imprime au signe une matérialité (son épaisseur visuelle) et une immédialité (son action directe) nouvelles. Or, réévaluer le signe comme un sensible qui se donne sans médiatisation sous-tend qu'on l'aligne sur le modèle du seul phénomène mondain qui montre en se montrant et parle en deçà de la machinerie représentationnelle, de son code préconstruit et du déchiffrement cognitif qu'il requiert, à savoir : le corps. Le pari d'une corporalité du signe porte le désir d'un signe qui fonctionnerait comme un corps, c'est-à-dire comme un médium autonome sans double fond qui allie en lui-même l'origine, l'instrument, le véhicule et la forme de son expression. Et, un pas plus loin, l'opération plastique de Michaux apparaît tout à fait singulière, qui, en appelant conjointement le *devenir-corps* du signe et le *devenir-mouvement* de la

ligne (tel qu'étudié plus en amont), finit par créer un complexe *ligne-signé* qui a la qualité d'un corps en mouvement et l'exemplarité du corps dansant.

Les filigrammes que Michaux a lancés sur le papier s'égrènent alors comme les corpuscules élémentaires d'un alphabet du troisième type, non composés de phonèmes, mais – il faudrait dire – de *dansèmes* qui représenteraient la plus petite unité distinctive et exprimante. Proto-signes de l'espace lisse, ils sont le soulèvement insurrectionnel qui bat en brèche le devenir-tissu du monde programmé par la langue, sous l'administration neutralisante de laquelle :

Il faut que tout devienne tissu, leur tissu, que l'arbre devienne tissu, que la brise passagère, que le lointain aussi bien que le proche devienne tissu, et l'oiseau en plein vol, et l'âme bousculée et le sang lui-même, que le sang qui coule devienne tissu et ennui et esclavage et chose commune, quelconque, monotone¹.

Du réquisitoire contre l'aplatissement du réel que fomentent les langues régulières, naît le filigramme personnel, original, "polycorde" ; condensé synthétique d'autres créatures, déjà venues hanter les chambres de l'espace littéraire, il emprunterait aux Meidosems leur « dansante démarche² », aux « Hommes en fil³ » leur substance capable de traverser les corps, à Plume les aléas de son vague à l'âme, etc., jusqu'à devenir, cousant ensemble tous ses avatars littéraires, le fil d'or de l'habit d'Arlequin dont s'est couverte une vie, et partant le double le plus fidèle de tous les doubles de Michaux. De celui qui devait dire, à ses heures inquiètes :

Loin d'être un individu chargé d'os, de muscles, de chair, d'organes, de mémoire, de desseins, je me croirais volontiers, tant mon sentiment de vie est faible et indéterminé, un unicellulaire microscopique, pendu à un fil et voguant à la dérive entre ciel et terre, dans un espace incirconscrit, poussé par les vents, et encore, pas nettement⁴.

Signes auto(portraits) réduits au presque imperceptible pouls d'une existence, « émotions en signes⁵ » branchées directement sur le voltage d'un sentiment de vie, les caractères de l'alphabet michaudien sont les

¹ Henri Michaux, *Par des traits*, *op. cit.*, p. 1281.

² Henri Michaux, « Portrait des Meidosems », *La Vie dans les plis*, *op. cit.*, p. 213.

³ Voir : Henri Michaux, « Les hommes en fil », *Épreuves, exorcismes*, *op. cit.*, p. 784-85.

⁴ Henri Michaux, « Entre ciel et terre », *La Vie dans les plis*, *op. cit.*, p. 194.

⁵ Henri Michaux, *Par des traits*, *op. cit.*, p. 1284.

dansèmes d'une partition mouvante qui s'écrit, irrépressible, dans le silence de soi. Capables de prendre toutes les formes parce qu'ils n'en ont aucune, ils collent si exactement à la fluence des événements intérieurs que leur physionomie se voit emportée dans l'infinie métamorphose, dans l'infiniment singulier de la danse du dedans. Plus que des signes, il conviendrait dès lors d'y voir des signatures personnelles à géométrie – intempestivement – variable, et à l'apposition desquelles, à chaque fois nouvellement, Michaux se signifie. Car la signature est au signe ce que le nom propre est aux mots : une présentification des êtres à eux-mêmes, en dehors de tout contenu de signification, une empreinte intraduisible, non transmissible, un sceau dont la référence ne précède pas la présence. Que dire alors au terme de ce parcours, dans le filigrane du projet alphabétique ? Que nous sommes, ici encore, acculée à reconduire le paradoxe qui du désir d'une langue universelle avait découvert la nécessité d'une langue improvisée : le *proto-signe*, natal et originel, sur lequel nous devrions tous pouvoir nous entendre, tourne son visage de Janus pour devenir *in fine* un *protéi-signe*, personnel, changeant, et constituant un impossible alphabet de signatures. La quête d'universalité, menée à bien, rencontre l'universellement singulier, pour autant qu'il n'y ait de genèse que par un acte absolu de création. C'est enfin reconnaître que Michaux n'a pas inventé une langue, mais la contradiction du signe, et une contre-écriture improvisée allant puisant son encre dans la faillite de toute langue.

3.3. NOTATION CHORÉGRAPHIQUE : DE LA « DANSE ORIGINELLE DES ÊTRES »

En dépit de toutes les apories dont Michaux gonfle le paratexte qui entoure, soutient, et infléchit fortement la réception de son œuvre graphique, cette dernière ne cesse pourtant de jouir d'une vie autonome et de nous parler indépendamment des discours qui la commentent. À nous, alors, de laver notre regard jusqu'à son ouverture virginale en nous prêtant à l'exercice abstrait d'un *comme si*. Imaginons un individu qui ne saurait rien d'Henri Michaux et auquel on présenterait, sans mot dire, quelques-unes de ses planches graphiques. Il est fort à parier que son œil se perdrait d'abord dans des efforts d'accommodation sans jamais trouver le repos d'une mise au point satisfaisante, sillonnant le papier de gauche à droite et de haut en bas dans le sens d'une linéarité de texte (ce serait donc à lire), puis parcourant l'ensemble, désorienté et perplexe, comme on entre dans un paysage inconnu (ce serait donc à voir). Il devrait se taire ou bien alors dévider une suite chaotique et sans fin d'évocations diverses, glissantes les unes sur les autres, sans que l'une toutefois n'emporte plus de consistance

que l'autre ; il verrait probablement là comme un homme stylisé, ici une sorte de mille-pattes, là-bas une cellule décidée à la mitose et plus loin, juste des traits, à moins que cela ne soit une lettre, un peu comme un hiéroglyphe... On pourrait le déconcerter davantage en l'invitant au jeu des sept familles, lui soumettant en vis-à-vis une calligraphie de sinogrammes, un caryotype du génome humain, un logogramme de Christian Dotremont, une peinture rupestre du néolithique, un dessin d'enfant, une page de notations chorégraphiques de la cinégraphie Laban, un schéma extrait d'un traité d'entomologie. On s'amuserait malignement alors à le voir tenter de rendre à Michaux ce qui lui revient, avant qu'il ne conclue, vaincu et sain d'esprit : « c'est du chinois ! ». La rencontre est de pur étonnement.

Tel est le premier abord, et le seul possible, d'une œuvre qu'on n'a jamais fini d'aborder pour la première fois, et veut très exactement être vue comme telle. Une œuvre qui joue d'associations familières dont nous ne ressentons plus que l'extraordinaire étrangeté, reconduits malgré nous à la surprise des rencontres originelles, sensible encore par exemple lorsque nous sommes en présence pour la première fois d'une écriture inconnue qu'on ne peut regarder que comme un dessin, lorsque nous entendons une conversation en langue étrangère qu'il nous faut écouter comme une musique. L'effet Michaux, agi dans la déhiscence du mot et de l'image, consiste à bloquer la constitution du monde dans l'incongruence mouvante et la « fatale étrangeté¹ » de sa donation sensible, avant qu'elle ne se prenne les pieds dans le plâtre du constitué d'un sens ou d'une forme. Dès lors, nul n'est besoin de notre petit scénario de départ : face à ces explorations graphiques, nous nous confrontons tous, tout le temps, et quel que soit notre niveau de pénétration de son monde, à l'événement de *la* langue étrangère, à son avènement sans fin. Cette impression directe, irrépessible à qui ne vit pas encore complètement dans un univers désenchanté, ressortit toutefois à quelques minages de notre champ perceptif auquel concourt une machinerie latente dont nous voulons rappeler les moments stratégiques.

Le grand jeu des signes graphiques se tient dans l'hésitation qu'ils opèrent volontairement entre leur qualité de corps et leur qualité de lettres, indécidabilité d'autant plus prégnante qu'elle se redouble en son sein pour faire subir aux corps une épreuve de *dématérialisation* et, à l'inverse, aux lettres, un travail de *corporalisation*, tendus les uns aux autres dans le mouvement de leur devenir réciproque.

¹ « Le secret du quotidien, de l'ordinaire sans fin, de l'ordinaire néanmoins extraordinaire, quand un certain recul le rend à son étrangeté, sa fatale étrangeté. », Henri Michaux, *Saisir*, *op. cit.*, p. 974.



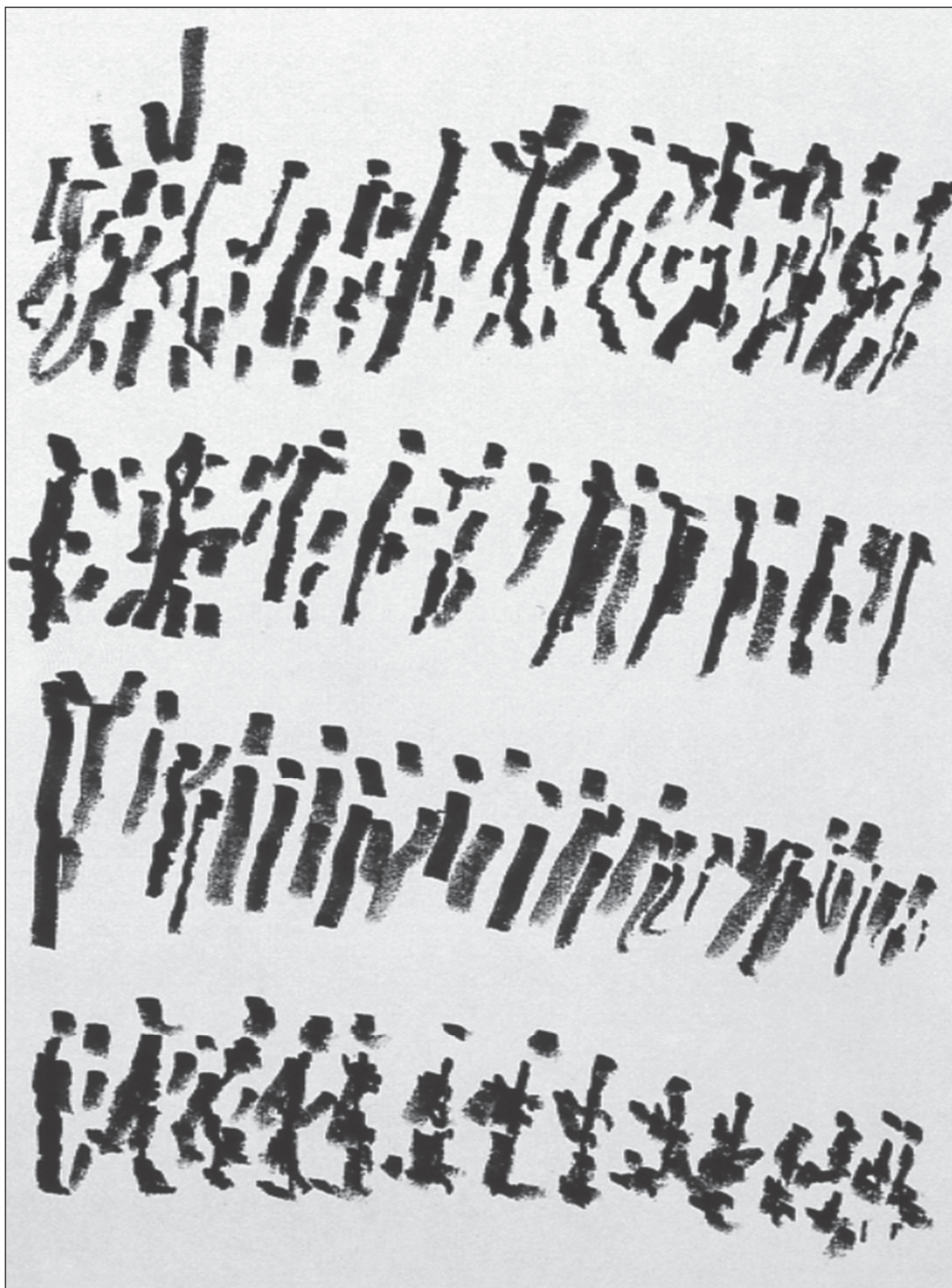
Henri Michaux, *Mouvements*, 1950-1951

Encre de Chine sur papier, 32 x 24 cm

© ADAGP, Paris, 2014 – Cliché : Banque d'Images de l'ADAGP



Henri Michaux, *Sans titre*, 1981
Gouache sur papier Canson noir, 32,5 x 25 cm
© ADAGP, Paris, 2014 – Cliché: Banque d'Images de l'ADAGP



Henri Michaux, *Sans titre*, 1974

Feutre sur papier vergé, 32,8 x 26,2 cm

© ADAGP, Paris, 2014 – Cliché: Banque d'Images de l'ADAGP

Mais tirons d'abord au clair les enjeux de cette double inflexion, avant d'ouvrir les implications géniales de son point d'articulation.

Si les dessins sont des corps, ils orchestrent, comme nous l'avons vu, une grande confusion référentielle qui fait échouer leur stase thématique. Le curseur de notre regard y voyage à s'y perdre le long d'échelles télescopiques, distordant notre rapport à la représentation. Car en sus de construire des corps hybrides qui rendraient compte du *continuum* d'une vie interrègne, où se mêleraient indistinctement, à leur état embryonnaire, les modèles hominien, animal (insectes de préférence) et végétal (racines), ils ne cessent de les déconstruire, ou plus justement d'en détruire radicalement la forme jusqu'à leur réduction maximale en un alphabet qui puisse servir « *dans n'importe quel monde* ». Devenir-lettre du corps : telle est la brillance du geste de Michaux, lancé « pour rendre, non les êtres, même fictifs, non leurs formes même insolites, mais leurs lignes de force, leurs élans¹ ». Le tracé plastique doit pouvoir crever la peau des êtres et se nouer à eux par le biais d'une « ressemblance interne [...] à attraper [...] à bras-le-corps », non une « ressemblance de structure avec le modèle, mais [...] une autre, chargée celle-là et presque hallucinatoire² ». Michaux, déjà enfant, avait fait le serment de « Désobéir à la forme³ », et plus tard, de peindre l'en-dessous du visible, de « *faire le portrait des tempéraments* » – « ce fantôme, ce double qu'est le tempérament et ces parcours bizarres appelés sentiments, qui ne font qu'affleurer dans la physionomie et se marquer dans des actes⁴ ». Il explique :

Il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur... souvent comme des semelles.

Un être fluidique qui ne correspond pas aux os et à la peau par-dessus, que nous voyons aussitôt, amis, ennemis, amants, parents, connaissances et qui fait que nous reconnaissons aussitôt comment la personne « va » en cet instant précis, non deux minutes après, caractère enfin qui apparaît à tous les sensibles [...].

Si donc j'aimais les Ismes et devenir capitaine de quelques individus, je lancerais bien une école de peinture, le Fantômissme (ou le « psychologisme »).

¹ Henri Michaux, « Sur ma peinture », dans *Critiques, hommages, déclarations*, *op. cit.*, p. 1026.

² Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », *Passages*, *op. cit.*, p. 324.

³ Henri Michaux, *Saisir*, *op. cit.*, p. 958.

⁴ Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », *op. cit.*, p. 323.

Le visage a des traits. Je m'en fiche. Je peins les traits du double (qui n'a pas nécessairement besoin de narines et peut avoir une trame d'yeux¹).

Ce qu'il reste des corps sur la page se réduit alors aux lignes de force fantomatiques de notre corps psychique, et plus encore à leurs tensions, à leurs mouvementements plus affectuels que mécaniques. Au bout de la dématérialisation, Michaux découvre le corps spectral, sensible et éprouvé, mais *sans représentation*.

Si les dessins sont des lettres, ils s'écrivent en revanche en tant que signes *sans signification* desquels l'horizon référentiel s'échappe. Proto-signes et protéi-signes à la fois, ils échouent finalement à leur identité de signes, sacrifiant leur nature pour en gagner une autre, non-conventionnelle, à même leur matérialité recouvrée. Le versant visible prend le pas sur le versant lisible et rend aux biffures à l'encre de Chine leur prime qualité de traits, juste traits, empreintes physiques, gestes corporels, déconditionnés de l'espace verbal, désaliénés de tout devoir révérencieux à l'égard d'un code normatif. Devenir-corps de la lettre : ces presque "signes" sont tenus de ne plus médiatiser que leur matière sensible et de ne plus décoller de l'opération primitive qui les institue, non pas dans un faire sens, mais originairement dans un prendre corps. Dès lors, ce qu'il reste de la langue consiste en un agencement sur la page du premier alphabet immanent, composés de signifiants sans signifiés – une gestualité pure et à vif qui, dans la proximité implicite d'une écriture chorégraphique, rendrait compte de ce que Hugo von Hofmannsthal appelle la réalité, à savoir « une signifiante insignifiable ».

Mais comme ces dessins sont à la fois des corps et des lettres, ils se phénoménalisent enfin et au plus juste à même leur hésitation, dans le nouage du devenir-lettre du corps et du devenir-corps de la lettre, dans le sabotage conjoint de ce que l'on croyait être un corps (une forme avec de la peau dessus) et de ce que l'on croyait être un signe (une impalpable monnaie d'échange). D'un côté, des corps sans signifiants pulsent vers l'invisible, de l'autre, des lettres sans signifiés pulsent vers le visible, dans l'espoir que les signes graphiques deviennent leur lieu de rencontre, là où ils puissent s'informer en *caractères* (à la fois d'imprimerie et de tempérament) qui auraient mangé leur polysémie, et s'articuler en deçà du couplage signifiant-signifié, sans envers ni arrière-monde, à la manière d'un geste d'émotion. Car, écrit Merleau-Ponty, « le geste ne fait

¹ *Ibid.*, p. 322-323.

pas penser à la colère, il est la colère elle-même¹ », et en cela la seule réalité qui fasse signe dans un acte indivis où ne se sépare plus l'exprimé de son expression. Fonder les linéaments d'une expressivité gestuelle, sous-prise dans la déhiscence de *tous* les gestes, là où ils n'ont pas encore choisi d'être linguistiques, graphiques, ou simplement physiques, telle est la grammaire des corps-lettres de laquelle, seule, l'entreprise de Michaux se réclame. Nous touchons alors au point d'articulation remarquable du *dessiner* et de *l'écrire*, à l'endroit précis de l'évanouissement des signes et de la naissance de gestes intérieurs qui composent moins l'exposition d'une langue que le passage d'une danse en instance de surgissement-disparition. De ses signes, Michaux avait dressé le bilan suivant :

J'en fis des milliers il y a bientôt deux ans. Mais étaient-ce des signes ? C'étaient des gestes, les gestes intérieurs, ceux pour lesquels nous n'avons pas de membres mais des envies de membres, des tensions, des élans et tout cela en cordes vivantes, jamais épaisses, jamais grosses de chair ou fermées de peau. Leur danse faisait l'homme-écrevisse, l'homme-démon, l'homme-araignée, l'homme dépassé, cent mains, cent serpents lui sortant de tous ses côtés en fureur².

La flottaison référentielle des signes dévoile ici sa raison d'être : l'indécidabilité volontaire portant sur le *quoi* des planches graphiques est la condition nécessaire à la mise en lumière du seul *comment* de leur manifestation. « Ce que c'est ? Eh, cela vient en criant, voilà ce qui m'importe³ ». Le *comment* est une question bien plus engageante et le génie de Michaux est de nous y réduire : notre tendance à vouloir identifier ce que ces dessins représentent étant étouffée dans l'œuf, nous y accédons par une autre fenêtre qui nous invite à ne plus ressentir face à eux qu'une impression de mouvements, d'élans dynamiques, que les accents d'une chorégraphie invisible. Qu'il n'y ait au fond pour nous qu'une danse à voir-vivre, est l'envers d'un acte créateur pour lequel il n'y avait à l'origine qu'une danse à retrouver, à voir comme au-delà de tout regard, dans l'angle mort de sa pulsion objectivante. Le grand projet de Michaux se condense ainsi dans l'injonction de ces lignes, qui crient la danse à la rescousse du monde :

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2006 [1945], p. 225.

² Henri Michaux, « Signes », *Textes épars 1951-1954*, dans *Œuvres Complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 431.

³ Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », *Passages*, *op. cit.*, p. 329.

Retrouver la danse originelle des êtres au-delà de la forme et de tout le tissu conjonctif dont elle est bourrée, au-delà de cet immobile empaquetage qu'est leur peau.

Qu'est-ce qu'on regarde en plus de ce qu'on regarde, ou en moins, ou en travers ?

Danse originelle des êtres, après quoi on les tolère¹.

C'est ici qu'il faut faire effort pour ne pas se fourvoyer : Michaux n'invente pas des signes qui *dansent* (qui le pourrait, sans retomber dans les décours métaphoriques ?), mais des grammes qui *font danser* parce qu'ils ne se détachent pas du *comment* de leur genèse, et que cette genèse est proprement chorégraphique. Autrement dit, indistinctement graphes et grammes, gestes et traces, les signes sont saisis au vol de leur moment chorégraphique, de telle façon qu'ils portent encore en eux, une fois cristallisés dans l'actualité d'un support, la rémanence du mouvement de leur avènement, la force et l'énergie du geste qui les a tracés. Bernard Noël en soulève comme suit la vérité :

Une
peinture d'Henri Michaux n'est pas un objet
en soi parce qu'elle n'est pas coupée de l'en-dessous
dont l'énergie continue à la faire vibrer. Et la
suite de l'effet Michaux est ainsi de provoquer
du semblable : on est mis en travail².

C'est dire que la danse n'est nulle part ailleurs que dans la rencontre de signes transitoires qui, à leur tour, n'induisent rien d'autre qu'une sensation de mouvement. Par l'« en travers » de ses « dessin[s] cinématique[s]³ », Michaux a inventé la première écriture kinesthésique, une contre-langue qui ne se parle pas parce qu'elle se vibre directement de corps à corps et se donne comme l'*en acte* de toute signifiante, c'est-à-dire comme l'opération-crédation non d'un acte de représentation, mais d'un acte de présence. À conjoindre ce qu'il reste de l'écriture – son *phrasé* – avec ce qu'il reste du dessin – son *tracé* – se fait jour la notation de simples effets de signifiante qui nous aident à comprendre que Michaux n'a pas écrit avec une langue, toute novatrice fût-elle, mais avec ce qui les sous-tend toutes. Avec ce qui, à l'état larvaire d'une pré-langue chorégraphique, dans le commerce avec le monde et les êtres, ne se réduit pas à la parole,

¹ Henri Michaux, *Saisir*, *op. cit.*, p. 959.

² Bernard Noël, *Vers Henri Michaux*, *op. cit.*, p. 43.

³ Henri Michaux, « Dessiner l'écoulement du temps », *Passages*, *op. cit.*, p. 371.

ou à ce qui, en elle, ne relève pas de la juridiction linguistique. Son tremblé. L'écriture kinesthésique, qui n'entend pas thématiser la « danse originelle » mais au contraire l'éprouver *in statu nascendi*, se compose alors en mode vibratoire, s'articulant au caractère ondulatoire commun aux gestes de l'art, ainsi décroisés.

C'est alors qu'une autre question, tenue jusque-là en suspens, se profile et doit se poser : dans quelle mesure les pages graphiques de Michaux soulèvent-elles l'enjeu même, et l'extraordinaire embarras, des systèmes de notation en danse ? En quoi enfoncent-elles, malgré elles, un coin d'interrogation sans réponse dans toute entreprise de notation du mouvement humain ? En quoi murmurent-elles enfin, en aparté, qu'il n'est que la poésie pour savoir "écrire" la danse ? À prétention égale – celle d'écrire le mouvement et d'en trouver le médium idoine – observons tout d'abord que Michaux, comme Feuillet, Noverre ou Laban – pour ne citer que trois grands noms de théoriciens ayant proposé un système viable de notation de la danse – se sont affrontés au même dilemme initial : celui de la représentation d'un mouvement qui, par nature, est irréprésentable. Ou comment traduire le mouvement en un langage graphique suffisamment opératoire pour parvenir à en transmettre, une fois le corps absenté, l'image cinétique ? Mais, à peine la question posée, leurs chemins se séparent pour aboutir à des demi-échecs diamétralement opposés : Michaux a failli à son ambition de système, mais réussi une écriture vive du mouvement qui communique kinesthésiquement de corps à corps, là où les théoriciens de la danse ont triomphé en systémique, mais échoué à transmettre ce qui, dans le corps dansant, relève de la danse et non de la mécanique. Il conviendrait sur ce point d'être plus fin en distinctions, pour autant que l'histoire de la notation en danse soit elle-même habitée de vastes débats et de postures radicalement divergentes qu'exemplifie, au mieux, la tension opposant un Feuillet et un Laban. Alors que le premier, cherchant à ne pas juguler la part affectuelle du geste, avait fini par proposer une notation fidèle à un style donné qui ne put résister à la marche de l'histoire, le second, animé d'une foi scientifique qui l'enjoint d'abdiquer toute catégorie locale, a élaboré une cinétographie d'une grande perfection sur le papier, mais d'une grande extériorité dans les faits, à l'image de toute langue à prétention universelle¹.

Nous n'entrerons pas plus avant dans le champ des dissidences. Il nous importe, pour l'heure, de tirer le seul fil commun sur lequel se sont

¹ Nous renvoyons aux analyses de Frédéric Pouillaude dans *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 218-236.

accordés tous les systèmes de notation en danse pour y faire résonner, en contre-champ, l'alternative michaudienne. S'il est ainsi une constante entre tous les théoriciens de la danse, elle se soutient par delà les siècles de l'impensé d'un scopo-centrisme qui ne souffrit aucune crise ; il est en effet toujours allé de soi que la notation nécessitait, en amont, une capture scopique du mouvement dansé duquel on devait retenir les formes et figures afin de les livrer, en aval, et transcrites en langage graphique, au regard analysant, décrypteur, et nécessairement initié, d'un intéressé quelconque. Aussi ingénieuses, et même opérationnelles soient-elles, ces notations rencontrent immanquablement deux limitations rédhibitoires : l'écueil de la représentation qui les rend aussi objectives que glaciales, et l'écueil du système qui normalise et réduit. D'un côté, entées sur le scopique, les notations ne peuvent qu'être formelles et, engagées dans une logique de poses, réduire le corps à une objectivité du monde qui émane de sa plus pauvre conception mécaniste, comme organisme anatomique. Toutes intellectuelles, elles composent une langue morte qui communique de tête à tête mais laisse le corps froid – qui ne s'y embranche d'aucune manière. De l'autre, les signes notationnels veulent fonctionner en système clos, auto-suffisant ; le prix à payer pour être érigé en langue d'application se mesure aux gestes de normalisation et de nivellement qui l'accompagnent et coupent la sève sous le pied de l'art. L'euclidisme esthétique est sacrificiel ; il construit des réservoirs de composantes formelles d'où la créativité, réduite à un art de la combinatoire, est tout bonnement exclue.

Sur ces pierres d'achoppement, Michaux casse du sucre. Ses expérimentations graphiques, parce qu'elles se situent à l'étage d'une danse originelle non déjà actualisée en formes, viennent dynamiter les notations en danse à leurs fondements. Contre un corps naturalisé qu'il s'agirait d'analyser en menues monnaies de formes paradigmatiques, Michaux propose de toucher, pathiquement, le centre générateur de la danse, là où s'articulent et se tendent les lignes de force d'une corporéité en cours de synthèse. Il en découle une écriture kinesthésique qui, parce qu'elle a court-circuité les canaux de la représentation, ne parle qu'aux corps, en signes d'incomplétude qui suggèrent plus qu'ils ne décrivent. L'alternative Michaux occupe ainsi les zones d'impertinence des tentatives notationnelles de la danse, habitant victorieusement leurs succès. Mais la réciproque n'est pas fautive dans la mesure où, si ces dernières – même imparfaites – ont pu servir et servent encore dans le milieu de la danse, les planches graphiques de Michaux seraient, quant à elles, bien en peine de trouver deux corps qui se les assimilent, d'une part, et pareillement, de l'autre. La différence est inscrite dans le projet : la finalité des

systèmes de notation, ainsi que leur valeur, ne se jaugent qu'à leur capacité à répondre à un objectif pratique de *reproductibilité*, cependant que la visée de Michaux n'appelle à sa pointe que la *compréhension sensible* de gestes-mouvements incomparables.

Le défi de Michaux s'est gagné à partir d'un paradoxe : ses planches graphiques – en attestent les innombrables discours qu'il a tenus en leur faveur – avaient des prétentions de système alphabétique qui en auraient assuré l'universelle compréhension. C'est ici que Michaux ne fut pas naïf, mais poète, créant le premier système de notation chorégraphique fidèle, c'est-à-dire impossible, élaborant une langue sans système et sans code qui assume, irrépétable, non reproductible, intransmissible, son infinie singularisation. Il faut conclure : Michaux a inventé la notation de la danse improvisée – de la contradiction de ces termes se dégage, à la hauteur d'un rêve de Don Quichotte, la puissance de la poésie et la force de son rire, déchirant comme un cri désespéré. Ni verbaux ni plastiques, les dessins de Michaux sont un acte poétique de mise en critique du *représenter* par la prévalence du corps et du buisson intérieur de ses gestes – un acte presque malgré lui chorégraphique, en ce qu'il rend palpable la couche originaire et ultime de toute danse.

L'effort que nous avons mené ici, dans le dialogue explicitement engagé au cours de la seconde moitié du XX^e siècle entre la poésie et la peinture, consistait à démontrer que la rencontre se scellait implicitement, fondamentalement aussi, et paradoxalement si l'on veut, dans l'exigence nouvelle de la danse ; mais d'une danse spectrale qui n'apparaît positivement nulle part, ni thématifiée en mots ni représentée en images, parce qu'elle les *en-creuse* partout, sous-tendant le geste créateur comme elle en *sur-tend* l'adresse destinale.

La connivence certaine de la poésie et de la peinture se fonde, historiquement, dans un péril commun qui les précipite toutes deux, solidairement, au cœur de la crise moderne de la représentation ; la double détermination – celle du mot et de l'image – qui commandait jusque-là, et depuis la philosophie antique, l'univers du sens et les règles de l'art perd son assurance et plonge poètes et peintres dans le plus profond désarroi quant au bien-fondé de leur médium respectif. Les premiers, en réaction, entrent en révolte contre la langue, la retranchent dans ses limites avec le non-verbal, afin de recueillir ce qui en elle, irréductible au code linguistique, fait que nous sommes encore parlants. Les seconds, alliés de croisade, s'insurgent contre le régime mimétique des images, en déchirant les rassurants contours pour abstraire les nervures brûlantes de

leur apparition, faisant de la ligne le moment critique de la figuralité, et l'empreinte minimale d'un geste physique. Ils travaillent leur médium, le délitant de sa pâte trop épaisse, pétrie d'évidences devenues douteuses, l'exténuant parfois presque complètement, de telle sorte qu'y vibrent les deux phénomènes à jamais irréprésentables que sont le corps et le mouvement. Dès lors, la complicité plus étroite entre l'écriture et le dessin se noue, en deçà des lignes données en pâture à l'œil, dans la poussée des élans intracorporels, lignes de force désirantes qui configurent chorégraphiquement l'espace du dedans avant d'aller se con-*danser* dans le bras, se précipiter dans la main vide, s'y défenestrer, et s'écraser dans le visible (« écrire : tuer quoi »).

L'intuition de cette danse originelle atteint sa luminescence dans les expérimentations graphiques de Michaux parce que ces dernières se lovent très périlleusement au point d'entrelacs du dessiner et de l'écrire, sur cette crête de résistances qu'elles ne quitteront pas, quelque aporie qu'il en coûte. Là, dans le nulle part disciplinaire, sur le site sans nom de la double implosion du littéraire et du pictural, se lèvent les fondations d'une proto-langue nouvelle, en instance de sa genèse (suspendue à son moment chorégraphique), composée de signes improvisés (*dansèmes*), conjuguée au mode kinesthésique (vibration dansante). Le gain de cette écriture, éclairci par le contre-jour que lui opposent les systèmes de notation de la danse, tient à sa mise en acte sans fin, sans second temps qui la neutraliserait en thèmes, et pour autant que tout horizon représentationnel s'y résorbe *ipso facto* par effets mêlés de saturation et de brouillage. Écriture efficace *pour pouvoir*, elle agit et met en travail jusqu'à donner raison à l'hypothèse formulée par Georges Bataille selon lequel : « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais la besogne des mots¹ ». Nous ajoutons que l'alphabet de Michaux va plus loin, surprenant la « besogne des mots » à l'endroit où ils rejoignent la besogne des corps – à même les gestes-mouvements d'une danse intérieure. Et pensons que ce lieu fantôme des grands commencements en puissance est le pli de part et d'autre duquel la danse et la poésie peuvent converser.

¹ Georges Bataille, *Documents*, cité dans : Pierre Fédida, *Par où commence le corps humain. Retour sur la régression*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 11.