

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ROSALINE DESLAURIERS

« HENRI MICHAUX ET L'ORIENT: RÉFLEXIONS ESTHÉTIQUES
SUR LES *MEIDOSEMS* »

DÉCEMBRE 2001

2087

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier Jacques Paquin, mon directeur, qui m'a transmis sa passion pour l'œuvre d'Henri Michaux dans le cadre d'un séminaire de maîtrise et m'a patiemment assistée pendant la rédaction de ce mémoire. Merci également à deux autres enseignants, soit madame Hélène Marcotte et monsieur Marc André Bernier, qui, à l'instar de monsieur Paquin, m'ont recommandée à différents organismes, tels le Syndicat des professeurs et la Fondation de l'UQTR, qui m'ont généreusement octroyé des bourses d'études. Semblable soutien mérite ici un témoignage de reconnaissance qui ne saurait, par ces quelques mots, être assez élogieux.

Qu'il me soit ensuite permis de souligner l'importance que ma famille a jouée dans la concrétisation de cette maîtrise: sans les chaleureux encouragements et l'aide financière que mes parents m'ont apportés, mon long cheminement universitaire aurait pu être en péril. Quant à Camille, ma sœur aînée, jumelle d'âme au cœur débordant, sa générosité n'a d'égale que sa plume d'écrivaine.

Enfin, *dix mille* mercis ne peuvent exprimer la reconnaissance infinie que j'éprouve envers un certain monsieur D***, homme des Lumières dont les précieux conseils m'ont fait progresser sur la Voie de la recherche. Permets-moi de te dédier ce mémoire, Sébastien, joyau de lune au cœur de mes jours. Tes sévères relectures, ton sourire et le feu intérieur qui t'anime et me réchauffe sans me brûler, me furent indispensables.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	II
TABLE DES MATIÈRES.....	III
INTRODUCTION.....	1
A) Genèse d'un être à part.....	2
B) Double pratique artistique et <i>Portrait des Meidosems</i>	10
PREMIÈRE PARTIE: HENRI MICHAUX ET L'ORIENT.....	14
A) Fable des origines d'un peintre-poète.....	17
B) Par la Voie de l'art.....	24
C) Vers un <i>ch'an michalcien</i>	35
DEUXIÈME PARTIE: RÉFLEXIONS ESTHÉTIQUES SUR	
LES <i>MEIDOSEMS</i>	50
A) De l'âge de pierre à un « instant de flanelle ».....	53
B) Miroirs meidosems: pour une calligraphie de l'âme.....	67
C) Allégories du Souffle, de la Souffrance et du Vide.....	82
CONCLUSION.....	102
A) « Vers la sérénité ».....	103
BIBLIOGRAPHIE.....	111
ANNEXE: SIX LITHOGRAPHIES DES <i>MEIDOSEMS</i> (1948).....	118

INTRODUCTION

Jusqu'au seuil de l'adolescence il formait une boule hermétique et suffisante, un univers dense et personnel et trouble où n'entrait rien, ni parents, ni affections, ni aucun objet, ni leur image, ni leur existence [...]. Il était sans doute destiné à la sainteté¹.

Henri Michaux

A) Genèse d'un être à part

Au commencement, Octave Jean Marie Michaux et Jeanne Marie Constance Blanke crurent avoir conçu un petit à leur image: de « type bébé d'homme² », mi-ardennais mi-wallon, appelé comme tant d'autres membres de la famille à devenir architecte ou homme de loi. Or, dès sa tendre enfance, leur fils Henri n'afficha que mépris et dégoût envers leur vie bourgeoise et ordinaire:

Indifférence. Inappétence. Résistance. Inintéressé. Il boude la vie, les jeux, les divertissements et la variation. Le manger lui répugne. Les odeurs, les contacts. Sa moelle ne fait pas de sang. Son sang n'est pas fou d'oxygène³.

Qui eût pu prédire que cet enfant autosuffisant et fermé à un monde incompatible avec l'essence élitiste de son être s'ouvrirait un jour jusqu'à étreindre l'infini? Rebelle ou Saint, il n'entrera pourtant ni dans les Ordres⁴, ni dans le panthéon des philosophes. Mieux: il deviendra un artiste aussi éclectique qu'unique.

¹Henri Michaux, « Le portrait de A. », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963, p. 110.

²Henri Michaux, « Tranches de savoir » dans *Face aux verrous* [1967], Paris, Gallimard, 1992, p. 33.

³Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, 1998, p. CXXIV.

⁴Soulignons que Michaux, pendant son adolescence, voulut entrer dans les Ordres. L'autorité paternelle lui faisant refouler ce désir, il perdit la foi à l'âge de vingt ans, ce qui contribuera peut-être à développer son intérêt pour les spiritualités orientales.

Bien que Michaux soit originaire de Namur, ses « vrais parents⁵ » proviennent de part et d'autre de la planète. Songeons d'abord à Ruysbroek l'Admirable, Angèle de Foligno, Tolstoï ou Dostoïevsky. Puis, au fil des recherches où il découvre « les siens, [...] ceux qui peut-être savent⁶ », il devient frère d'âme des Lautréamont, Pascal, Lao-tseu et Gautama Bouddha. Remis au monde par les livres, c'est pendant sa vie entière qu'il s'acharne à semer ancêtres et patrie à coups de voyages réels ou imaginaires, se voulant toujours « ailleurs, essentiellement ailleurs, autre⁷ ». Au début de sa carrière, il cherche même à déjouer l'ascendance généalogique de son prénom⁸, troquant Henri pour Henry, avant de signer « Pâques-Vent⁹ » ou « un certain Plume¹⁰ », mais en vain. Jamais il ne trouve « un pseudonyme qui l'englobe, lui ses tendances et ses virtualités¹¹ », et il traîne le boulet de son nom pendant son long parcours, un « nom vulgaire, [...] [détesté], pareil à une étiquette qui porterait la mention "qualité inférieure"¹² ». Heureusement pour nous, lecteurs, malgré tous ses efforts « pour se modifier¹³ », il garde la plume à la main pour écrire en mots, en

⁵Henri Michaux, *Œuvres complètes*, op. cit., p. CXXXI.

⁶*Idem.*

⁷Henri Michaux, « Peintures », dans *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 705.

⁸Le grand-père paternel de Michaux se nommait, lui aussi, Henri Michaux. Voir l'introduction d'*Œuvres complètes*, *ibid.*, p. LXXV; propos de Raymond Bellour.

⁹En 1944, Michaux prit le pseudonyme « Pâques-Vent » pour la publication de *La marche dans le tunnel* dans *Les Lettres françaises*. Voir Brigitte Ouvry-Vial, *Henri Michaux. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1989, p. 26.

¹⁰Dans son essai, Brigitte Ouvry-Vial propose que le texte *D'un certain Plume*, publié sans nom d'auteur en 1943, tient peut-être lieu de signature codée. Voir Brigitte Ouvry-Vial, *ibid.*, p. 27. Notons également que Michaux publie un autre texte sous la couverture de l'anonymat (*Tu vas être père*), et qu'il signe la plupart de ses œuvres plastiques ainsi que l'autobiographie *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* de ses seules initiales.

¹¹Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. CXXXII.

¹²*Ibid.*, p. CXXXII.

¹³*Ibid.*, p. CXXXV.

traits ou en gribouillis d'alphabets, les malaises qui l'affligent ou les expériences qu'il s'inflige.

Mais en vérité, *Henri Michaux, qui êtes-vous?* peut-on se demander de concert avec Brigitte Ouvry-Vial. Enfant mal aimé ou malade alité, *honteux interne* ou misérable miraculé, prospère dans le malheur ou éternel insatisfait? Malgré l'étendue des observations réalisées par l'écrivain lui-même, à cette question, nul ne peut répondre. Son œuvre est pourtant constellée d'indices qui nous permettent d'esquisser le profil de son existence. Mis en parallèle avec *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, unique autobiographie de Michaux¹⁴, « Le portrait de A. », par exemple, adopte une facture fortement autobiographique dans la mesure où la vie du protagoniste est calquée sur celle d'un Michaux tour à tour écolier, matelot et professeur¹⁵. Des recueils comme *Passages* ou *Émergences-Résurgences*, quant à eux, dévoilent tant les plus intimes pensées de leur auteur que la genèse de sa pratique artistique. À l'opposé, sciemment ou non, Henri Michaux laisse planer un brouillard énigmatique autour de son personnage de lettré. Non seulement les

¹⁴Ce texte est généralement considéré comme l'unique autobiographie de Michaux. Toutefois, notons l'existence d'un écrit intitulé « Qui il est », préface de l'ouvrage *Peinture* paru en 1939, qui s'apparente lui aussi à un autoportrait.

¹⁵On sait qu'en bas âge, Michaux fut envoyé par ses parents au pensionnat Van der Borgt, à Putte Grasheide. Dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, il écrit que « [s]es condisciples sont fils et filles de petits paysans », alors que dans « Le portrait de A. », celui-ci est « envoyé au loin, dans la foule étrangère de petits gredins de paysans puants ». On sait également que vers les années 1919-1920, Michaux s'embarqua comme matelot à bord du *Victorieux*, et qu'il enseigna l'arithmétique en 1923. Dans « Le portrait de A. », ces données autobiographiques se retrouvent sous forme de plainte: « Pauvre A., que fais-tu en Amérique? Des mois passent; souffrir; souffrir. Que fais-tu à bord de ce bateau? Des mois passent; souffrir; souffrir. Matelot, que fais-tu? Des mois passent; souffrir; souffrir. Professeur, que fais-tu? ». Voir Henri Michaux, « Chronologie », « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », et « Le portrait de A. », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. LXXVII, LXXIX, LXXXII, CXXX, CXXXI, 608, et 612.

Quelques renseignements fournis en 1959 sont-ils truffés de fausses pistes¹⁶, mais il y omet des données aussi importantes que son amitié avec Jules Supervielle¹⁷. D'ailleurs, au moment de se livrer à des chercheurs tels René Bertelé ou Robert Bréchon, les deux premiers critiques à lui avoir consacré un ouvrage entier, Michaux se révèle maître dans l'art de déjouer certaines questions trop « journalistiques », préférant, bien sûr, affabuler sa vie. Tout se passe alors comme si œuvre et auteur occupaient la même fonction: celle de mystifier. Après tout, le métier d'écrivain ne lui permet-il pas de créer, pièce par pièce, l'image que ses lecteurs se feront de lui?

Aujourd'hui comme hier, la critique s'interroge sur le rôle tenu par Michaux dans l'histoire littéraire. D'articles en essais, certains le définissent comme un anti-Éluard ou un anti-Ponge, d'autres le comparent à Cendrars, Kafka ou Voltaire¹⁸, mais plus fréquemment encore, on l'associe malgré lui au mouvement surréaliste. Malgré lui, car s'il participe à quelques réunions du

¹⁶Dans une lettre à Bréchon, Michaux commente l'envoi final de ce texte en soulignant qu'il y aura « quelques dates à vérifier ». Malgré ses vérifications - si vérifications il y a eues -, « certaines dates sont restées imprécises ou sont même franchement inexactes, Michaux ayant souvent tendance à décaler d'un an nombre d'événements ». Voir Henri Michaux, « Notices, notes et variantes », dans *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 992.

¹⁷Brigitte Ouvry-Vial rapporte l'importance de Jules Supervielle dans les difficiles débuts de Michaux: il fut accueilli chez lui comme un membre de la famille. Selon les propos de Denise Bertaux, fille de Supervielle, cette période fut « le premier sourire de sa vie ». Voir Brigitte Ouvry-Vial, *op. cit.*, p. 61. En entrevue avec Robert Bréchon, l'année même où il rédige les *Quelques renseignements*, Michaux confie d'ailleurs l'importance de Supervielle dans sa carrière d'homme de lettres: « Il ne mettait jamais en question si peu que ce soit mon "existence littéraire", et je ne cessais jamais d'en être étonné ». Voir Robert Bréchon, « Dialogues », dans *Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1959, p. 204.

¹⁸Voir Robert Bréchon, *ibid.*, p. 123. On pourra également consulter à ce sujet l'excellente synthèse établie par Raymond Bellour dans le premier ouvrage qu'il a consacré à Henri Michaux. Voir Raymond Bellour, « La question du poète: supplément », dans *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1986, p. 239-246.

cercle¹⁹, comme plusieurs jeunes écrivains français des années vingt, il ne publie dans aucune de leurs revues et n'est jamais officiellement admis dans le groupe. Pourtant, Jean-José Marchand suggère qu'il serait « le poète le plus représentatif de ce que *voulait être* le surréalisme à ses débuts²⁰ », voire même le seul « vrai surréaliste²¹ ».

En effet, tout en conservant ses distances face aux écrivains et aux peintres rassemblés autour de Breton, Michaux partage avec eux certaines idées dites « surréalistes ». On sait que les membres de ce groupe suivaient de près les recherches de Sigmund Freud dont ils se sont inspirés pour palper, à l'aide de moyens tels l'écriture automatique ou l'hypnose, les contenus de l'inconscient. Bien qu'il se détache assez rapidement de la psychanalyse freudienne²², Michaux s'intéresse lui aussi à différents états de conscience altérés comme les rêves, les maladies mentales et l'usage de drogues. Ses épopées mescaliniennes, par exemple, lui permettent d'explorer les potentialités infinitésimales de son être au point qu'il rapporte, dans *Misérable miracle*, avoir

¹⁹Voir Yves Peyré, *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*, Paris, Librairie José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1999, p. 18-19. Notons cependant les allégations de René Bertelé qui affirme, pour sa part : « les théories de Dada et du Surréalisme semblent avoir influencé très peu Henri Michaux. D'ailleurs, il ne connut ni ne fréquenta guère les surréalistes, n'appartint jamais au groupe, ne collabora jamais à leurs revues ». Voir René Bertelé, *Henri Michaux*, Paris, Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 5, 1957, p. 25.

²⁰*Idem*; propos rapportés par René Bertelé.

²¹*Ibid.*, p. 26.

²²Notons à ce sujet que si Michaux a été fasciné par la psychanalyse, comme on peut le constater dans *Les Rêves et la Jambe*, il se dissocie du célèbre psychanalyste et remet en question l'importance prépondérante de l'aspect sexuel dans les « recettes de clinicien » freudiennes. Il ira même jusqu'à affirmer : « Si j'examine la folie, je trouve l'orgueil. Beaucoup plus de fous marquent l'orgueil que la libido. [...] Freud n'a vu qu'une petite partie. J'espère démontrer l'autre partie, la grosse partie, dans mon prochain ouvrage : *Rêves, jeux, littérature et folie* ». Voir Henri Michaux, « Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 49-50. Soulignons que l'ouvrage *Rêves, jeux, littérature et folie* ne vit jamais le jour.

frôlé la folie²³. De concert avec les surréalistes, Michaux écrit également sous la dictée de l'inconscient. Cependant, bien que son écriture suive les mouvements de son « flux pensant²⁴ », il croit en une « fusion de l'automatisme et du volontaire, de la réalité extérieure²⁵ ». Avant-gardiste, il devance Breton et ses complices en affirmant que l'écriture automatique travaillée après coup donnera une littérature admirable. Mais telle quelle, il la qualifie d'« incontinence graphique²⁶ ». Jugeant les ambitions des surréalistes prétentieuses et dogmatiques, il accuse certains membres du groupe de prétendre artificieusement à la démesure²⁷, voire de feindre la pratique de la poésie prônée par leur « Pape »²⁸. Il s'attaque même directement à Breton en publiant dans la revue *Le disque vert* un compte rendu de *Poisson Soluble* où il juge ce recueil « inémotif, [et] monotone comme un clown²⁹ ». Pourtant, malgré ses réticences face à l'esthétique des poètes surréalistes et l'acidité de sa critique envers Breton, il conclut en s'écriant :

²³ Consulter le chapitre V de *Misérable miracle* intitulé « expérience de la folie ». Henri Michaux, *Misérable miracle*, Paris, Gallimard, 1972, p. 115.

²⁴ Henri Michaux, « Postface », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, op. cit., p. 218.

²⁵ Henri Michaux, « Surréalisme », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 61.

²⁶ Michaux écrit : « L'automatisme est de l'incontinence. L'incontinence est le relâchement d'un sphincter, d'une inhibition. Une façon de repos. [...] Breton fait de l'incontinence graphique. Il a vu le nez de l'automatisme; il y a encore derrière tout un corps. On n'y arrivera pas de sitôt à ce relâchement complet. [...] Breton ne fait pas attention aux phrases à écrire... mais le crayon de l'homme de lettres veille pour son maître ». Henri Michaux, « Surréalisme », dans *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 60.

²⁷ À ce sujet, Yves Peyré raconte une anecdote intéressante : un jour, Michaux aurait « dit à Benjamin Péret, un rien médusé, qu'il est à la portée du premier venu d'insulter un prêtre, que ce serait autrement probant d'uriner le long de la jambe d'un policier. Devant le refus de Péret de passer à l'acte, Michaux proclame les limites du surréalisme à l'intérieur de sa propre visée ». Yves Peyré, op. cit., p. 18-19.

²⁸ Voir André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1985, p. 28.

²⁹ Voir Henri Michaux, « Surréalisme », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 59.

le merveilleux surréaliste est monotone, mais entre le merveilleux et quoi que ce soit, je n'hésite pas. Vive le merveilleux! Quand même ce serait du merveilleux superficiel. Ce bain nous est excellent³⁰.

Une déclaration qui corrobore les allégations d'un Breton écrivant dans son premier manifeste: « le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau³¹ ». Renier le réalisme littéraire, libérer l'esprit humain des ornières de la logique et de la syntaxe, bref, explorer les tréfonds de l'être, sont des leitmotifs que l'on retrouve tant chez Breton que chez Michaux.

Henri Michaux, surréaliste? Au contraire, il s'est toujours méfié de l'instinct grégaire dont firent preuve les Éluard, Aragon, Desnos, et Soupault au moment où ils adhèrent aux théories de Breton. À cet égard, après avoir souligné avec justesse son éloignement des groupes et des écoles, René Bertelé déclare que, pour Michaux, « la vérité surréaliste est une vérité parmi d'autres; il ne consentira jamais à l'adopter à l'exclusion d'une autre³² ». Dissident parmi les plus subversifs de son temps, poursuivant seul sa route pour mieux se replier, se concentrer sur le dialogue amorcé avec lui-même: voilà Henri Michaux. Un des rares sages ayant vu le jour au sein de notre XX^e siècle occidental, affirment certains³³. « Un fou, un malade, un drogué », murmurent d'autres. Somme toute, aujourd'hui encore, l'écriture michalcienne choque ou

³⁰ *Ibid.*, p. 61.

³¹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 24-25.

³² René Bertelé, *op. cit.*, p. 25-26.

³³ Voir l'article suivant: François Trotet, « Lecture taoïste de Henri Michaux », *Europe*, n^{os} 698-699, juin-juillet 1987, p. 123-133. À ce sujet, on pourra également consulter un essai du même auteur: François Trotet, *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Éditions Albin Michel, 1992, 365 p.

exalte. Combien d'entre nous se retrouvèrent un « Michaux en travers de la gorge³⁴» après avoir lu seulement quelques pages? Il est vrai que ses mots - ou ses maux - empruntent des chemins aussi surprenants que diversifiés: comptes rendus d'expériences mescaliniennes, voire d'illuminations, récits de voyages ou rêveries sur papier, poèmes en prose, fables, essais ou drames; ses œuvres font éclater la notion de genre, tant par leur style insaisissable que par la composition de recueils hétéroclites. Seul le roman n'a jamais officiellement servi de refuge à sa plume. Officiellement dit-on, puisque sa correspondance dévoile certains projets inachevés³⁵. Ne vaudrait-il pas mieux alors reprendre le bon mot de Jacques Brault et parler d'un *genre Michaux* qui « confond la littérature comme on le fait d'un menteur³⁶»? Si les écrits mescaliniens rebutent certains littérateurs, nul ne peut contester l'originalité, voire l'audace d'une œuvre s'étendant sur plus de soixante ans.

³⁴ Jacques Brault, « Le genre Michaux », *Chemin faisant*, PUM, 1975, p. 123.

³⁵ Comme en témoigne au moins une lettre envoyée à Jean Paulhan en 1926. Voir Henri Michaux, « Chronologie », dans *Œuvres complètes*, p. 124.

³⁶ Jacques Brault, *loc. cit.*, p. 124.

B) Double pratique artistique et *Portrait des Meidosems*

À l'aube du XXI^e siècle, une seule certitude s'impose: si Michaux fut longtemps considéré comme un *écrivain faisant de la peinture*, son œuvre paraît maintenant incontournable dans une discipline comme dans l'autre. En effet, ce Franco-Belge est maintenant devenu *la* référence lorsqu'on s'intéresse aux parallèles entre littérature et arts visuels³⁷. Certes, il n'est pas le seul Occidental à s'être adonné à une double pratique artistique. Qu'ils se nomment Charles Baudelaire, William Blake, Victor Hugo, Paul Valéry ou Henry Miller, à travers les âges, plusieurs écrivains ont éprouvé le désir de s'exprimer à l'aide d'un pinceau, tout comme de nombreux peintres, tels Wassily Kandinsky, Paul Klee ou Salvador Dali, par exemple, ont publié leurs réflexions esthétiques. Pourtant, Michaux refoula pendant des années l'envie de laisser courir sa plume sur le papier: d'une part, il n'avait nullement l'ambition de devenir écrivain et, d'autre part, il « haïssait la peinture et le fait même de peindre³⁸ ». Mais alors, comment en est-il venu à encourager le surgissement de toutes ces voix et visages qui sommeillaient au fond de lui? N'y aurait-il pas lieu de croire, dès lors qu'on sait à quel point, en Chine, peinture et poésie sont des disciplines indissociables, que la complémentarité entre l'acte de peindre et celui d'écrire, chez Michaux, est redevable à son intérêt pour l'Orient? Voilà le questionnement qui soutendra la première partie de ce mémoire.

³⁷ Roland Bourneuf, *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même, 1998, p. 131.

³⁸ Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. CXXXII.

Tout d'abord, nous verrons comment les premiers « essais d'écriture », respectivement intitulés *Alphabet* et *Narration*, amorcent la quête d'une langue à caractère idéographique qui hantera Michaux depuis le début de sa carrière jusqu'à sa toute fin. Bien qu'il se tienne à l'écart des différents mouvements artistiques occidentaux, un survol de l'ensemble de son œuvre nous permettra de constater à quel point certains canons de la peinture chinoise ont transformé l'esthétique de cet être à part. Dans les ouvrages *Émergences-Résurgences*, *Passages* et *Misérable miracle*, nous décèlerons également l'influence qu'ont exercée les mystiques indiennes au sein de la pensée de Michaux, influence qui se manifeste tantôt par l'occurrence de la figure du Bouddha dans plusieurs de ses écrits³⁹, tantôt par une chasse aux démons intérieurs qu'il théorise de diverses façons: « exorcismes par ruse⁴⁰ », « magie de malédiction⁴¹ », ou « voie vers le soulagement⁴² ». Enfin, au terme de la première partie de ce mémoire, nous désignerons l'expérience esthétique d'Henri Michaux comme étant une forme de *ch'an* qui n'appartient qu'à l'artiste lui-même, soit un *ch'an* michalcien⁴³.

³⁹Voir notamment Henri Michaux, « Le portrait de A. » et « postface », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, op. cit., p. 112, 217; Bouddha » et « Danse », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 668, 699; « Portrait des Meidosems », dans *La vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972, p. 150.

⁴⁰Henri Michaux, « Préface à Épreuves, exorcismes », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 774.

⁴¹Henri Michaux, « Note sur les malédictions », dans *Passages* [1950], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1963, p. 106.

⁴²Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève, Albert Skira, Paris, Flammarion, coll. « Les sentiers de la création/champs », 1972, p. 39.

⁴³En ce sens, notre réflexion s'inscrit dans la lignée de celles de Claude Fintz, François Trotet et Geneviève André-Acquier, trois chercheurs qui abordent l'entreprise artistique de Michaux avec un lorgnon d'orientaliste. Voir Claude Fintz, *Expérience esthétique et spirituelle chez Henri Michaux*, Paris, L'Harmattan, 1996, 335 p.; Claude Fintz, « L'Orient de Michaux: un yoga de l'art », dans *Quelques orientes d'Henri Michaux*, Niort, Fidakly, 1966, p.139-158; François Trotet, op. cit.; Geneviève André-Acquier, « L'Appel de l'Orient dans l'œuvre d'Henri Michaux », *Littératures Toulouse France*, n° 16, p. 95-102.

Dans la seconde partie du mémoire, notre réflexion portera sur les savoirs orientaux à l'œuvre dans le double *Portrait des Meidosems* créé par Michaux aux confins des années quarante⁴⁴. Certes, bon nombre d'horizons michalciens mériteraient d'être scrutés lorsqu'on s'intéresse à la question de l'Orient dans l'imaginaire d'un auteur qui cherchait à renier ses racines occidentales. Les ouvrages *Un barbare en Asie*, *Idéogrammes en Chine* ou *Par des traits*, notamment, se prêteraient aisément à une telle interprétation. Or pourquoi nous intéresser précisément aux *Meidosems*? Hormis la mention du nom « Bouddha » dans un des portraits de la fresque poétique, cette œuvre semble peu marquée par le sceau de l'Orient. D'ailleurs, peu de chercheurs ont, jusqu'à ce jour, abordé les *Meidosems* sous cet angle⁴⁵. Pourtant, l'étude des corrélations interartistiques entre les lithographies et les poèmes en prose, consacrés à cette singulière tribu, révèle que les pratiques méditatives chinoises et indiennes ont imprégné le processus créateur du peintre-poète. À la croisée des chemins entre mots et dessins, nous présenterons donc la peuplade meidosemme tel un ensemble de signes qui, à l'instar des idéogrammes chinois, « concourent à des allusions sans fin⁴⁶ » et témoignent des rythmes intérieurs d'un lettré qui allégorise sa parole en train de s'écrire. L'étude des

⁴⁴À cet effet, nous étudierons tant les lithographies, parues en 1948 lors de la première édition de cette œuvre, que les poèmes en prose, publiés pour une seconde fois en 1949, au sein de l'ouvrage *La vie dans les plis*.

⁴⁵À ce sujet, on pourra consulter un des rares articles qui corrobore plusieurs de nos hypothèses: voir Geneviève André-Acquier, « Lecture au fil des mots: *Portrait des Meidosems* », dans Catherine Mayaux (dir.), *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Paris, Hazan, 1993, p. 141-156. Voir aussi un second article au sein duquel l'auteur fait une brève allusion à la médecine chinoise: Jean-Claude Mathieu, « *Portrait des Meidosems* », *Littérature*, n° 115, septembre 1999, p. 29.

⁴⁶Comme nous le verrons, Michaux était fasciné par la calligraphie. Pour lui chaque mot contenu dans un poème chinois « est un paysage, un ensemble de signes dont les éléments, même dans le poème le plus bref, concourent à des allusions sans fin ». Voir Henri Michaux, « *Un barbare en Asie* », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 367.

Meidosems nous permettra ainsi de constater que le taoïsme, l'hindouisme et le bouddhisme ont joué un rôle essentiel dans la philosophie de la création d'Henri Michaux.

PREMIÈRE PARTIE:
HENRI MICHAUX ET L'ORIENT

Ceux qui ont déjà une forme se cristallisent grâce à la peinture. Ceux qui n'ont pas encore de forme naissent grâce à la peinture.

Tchou King Yuan⁴⁷

Si les mystiques chrétiens ont fasciné Henri Michaux, la spiritualité orientale demeure la clef de voûte d'une grande partie de son œuvre. Du *Barbare en Asie* jusqu'à *Par des traits*, en passant par les recueils *Mouvements* ou *Idéogrammes en Chine*, la culture asiatique a nourri et bercé tout le parcours artistique de ce peintre-poète. Tantôt elle fournit des citations ou des épigraphes, tantôt des noms de sages ou de maîtres, qui nous permettent maintenant de retracer le fil de ses lectures, et, par le fait même, le fil de sa pensée. « L'Asie, maintenant loin, revient me submerger par moments, par longs moments. Les pays où a compté souverainement "La Paix Profonde" ne m'ont pas quitté⁴⁸ », avoue-t-il en 1972, dans *Émergences-Résurgences*. Fasciné par la calligraphie avant même d'avoir foulé le sol oriental, Michaux, dans les textes qu'il a consacrés à sa pratique picturale, montre clairement son appartenance au « monde des signes et des lignes⁴⁹ ». Or, un être aussi indépendant et autodidacte que Michaux pouvait-il ainsi souscrire aux « Vérités » orientales alors qu'il refusait en bloc celles de l'Occident? Afin de cerner cette question, nous ferons d'abord la genèse de sa pratique artistique,

⁴⁷Tchou King-Yuan est un artiste œuvrant sous le règne des T'ang (618-907). Il est l'auteur du *T'ang Tchao Ming Houa Lou*. À ce sujet, consulter les ouvrages suivants: Michel Courtois, *La peinture chinoise*, Lausanne, Éditions Rencontre, coll. « Histoire générale de la Peinture », 1967, p. 190; François Cheng, *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 25. Cette citation est cependant tirée d'un recueil d'Henri Michaux. Il s'agit de l'épigraphe du texte « Peindre », dans *Passages*, op. cit., p. 57.

⁴⁸Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, op. cit., p. 13.

⁴⁹*Ibid.*, p. 12.

puis nous verrons que l'ensemble de son œuvre témoigne d'une indéniable fascination pour l'Asie. À cet effet, nous montrerons comment certains enseignements chinois et indiens ont imprégné sa philosophie de la création jusqu'à transformer son *Grand combat* en ce que l'on nommera un « *ch'an* michalcien ».

A) *Fable des origines d'un peintre-poète*

En l'an 1914, alors que la Belgique est occupée par les Allemands, Henri Michaux, âgé de quinze ans, ressent l'appel de la littérature. Attablé devant sa toute première composition française, les pouvoirs de son imagination lui causent un « choc » semblable à celui survenu lors de sa découverte de Ruysbroek l'Admirable et d'Angèle de Foligno⁵⁰. Professeurs et camarades insistent, l'incitent à poursuivre dans cette prometteuse voie, mais il s'affranchit d'une telle

« tentation [...] qui pourrait le détourner de l'essentiel. Quel essentiel? Le secret qu'il a depuis sa première enfance soupçonné d'exister quelque part et dont visiblement ceux de son entourage ne sont pas au courant⁵¹ ».

La seule littérature qui intéresse alors le jeune Michaux est celle d'Ernest Hello: « Je faisais toutes les librairies pour trouver ses livres pratiquement introuvables en Belgique occupée. Il me galvanisait et me servait à rejeter *tous* les autres écrivains qu'on nous faisait étudier⁵² » avoue-t-il, en 1959, à Robert Bréchon. Rejetant *tous* les autres écrivains, ses futurs semblables, ne se reniait-il pas lui-même⁵³? En fait, il échafaudait son propre *espace du dedans* en intériorisant un idéal lettré dont les résonances mystiques viendront plus tard hanter ses pages.

⁵⁰ En effet, il est intéressant de constater que dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, Michaux parle de sa première composition française comme d'un « choc », alors que dans une entrevue avec Robert Bréchon il déclare: « Auparavant, [avant sa rencontre avec Lautréamont qui l'incita à écrire] j'avais subi un autre choc: Ernest Hello, qui m'a fait connaître Ruysbroek l'Admirable et Angèle de Foligno traduits par lui du latin dans une langue admirable, sobre et sur moi cinglante ». Voir Robert Bréchon, « Dialogues », *op. cit.*, p. 208.

⁵¹ Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. CXXX-CXXXI.

⁵² Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 208.

⁵³ Pendant toute sa vie, Michaux lira beaucoup, mais peu de littérature. Il s'attardera surtout aux dictionnaires et à « ces textes archaïques de peuples étrangers où la poésie n'est pas mise à part, et où elle vient à l'improviste, on ne sait comment, alors qu'on n'était pas occupé d'elle ».

Cette « tentation d'écrire », il la repousse jusqu'en 1922, date où la lecture des *Chants de Maldoror* provoque l'écrivain assoupi au tréfonds de lui-même. En entrevue, il confesse avoir été possédé par Lautréamont au point d'avoir dû s'en délivrer⁵⁴. Confidence à laquelle il ajoute :

C'est grâce à lui que j'ai écrit. Jusque là, je n'en avais pas trop envie et je n'aurais pas osé. Quand j'ai lu les *Chants de Maldoror* et su qu'on pouvait écrire et publier ce qu'on avait en soi de vraiment extraordinaire, j'ai pensé qu'il y avait place pour moi⁵⁵.

Ses premiers écrits, et plus particulièrement *Cas de folie circulaire*, témoignent d'ailleurs de l'emprise exercée par ce « copain de génie⁵⁶ » qui « ne le laissait pas exister⁵⁷ ». Puis, un jour, il reprend ses mots en mains et envoie monsieur le Comte rejoindre la « foule en mouvement⁵⁸ » de ses pensées. Mais entre ses lignes flottera longtemps une odeur de cruauté rappelant qu'il s'est déjà cru Maldoror⁵⁹. Grandement admiré au point d'être « un de ceux qu'on remercie l'espèce humaine d'avoir fait naître⁶⁰ », Franz Kafka fait également partie des influences littéraires d'Henri Michaux, même si ce dernier soutient que sa rencontre avec l'auteur de *La Métamorphose* est survenue trop tard pour

Idem. Ailleurs, Michaux va jusqu'à qualifier Cicéron, La Bruyère et Bazin de « petits hommes qui aiment écrire ». Voir Henri Michaux, « Le cas Lautréamont », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 68.

⁵⁴ Lors d'un dialogue avec Robert Bréchon il déclare : « Lautréamont m'a possédé. Au point que je dus me délivrer de lui. Il ne me laissait pas exister ». Voir Robert Bréchon, op. cit., p. 208.

⁵⁵ *Idem.* Michaux dira aussi : « J'ai aimé sans restriction ni explication deux hommes : Lautréamont et Ernest Hello. Le Christ aussi pour dire vrai ». Voir Henri Michaux, « Le cas Lautréamont », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 68.

⁵⁶ Dans « Amours », Michaux écrit : « les copains de génie / que j'ai tant aimés, Ruysbroek et toi Lautréamont / qui ne te prenais pas pour trois fois zéro ». Henri Michaux, *La nuit remue*, op. cit., p. 175.

⁵⁷ Robert Bréchon, op. cit., p. 208.

⁵⁸ Henri Michaux, « Postface » dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, op. cit., p. 218.

⁵⁹ Nous faisons ici référence à l'épigraphe du premier chapitre de *Cas de folie circulaire*, où Michaux note : « Il se croit Maldoror ». Henri Michaux, « Cas de folie circulaire », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 3.

⁶⁰ Robert Bréchon, op. cit., p. 208.

exercer une réelle ascendance sur lui. Plusieurs critiques se plaisent, du reste, à réfuter cet avis, en relevant le pessimisme de l'écriture michalcienne⁶¹. Pessimiste, Michaux? Longtemps considéré comme un incapable au sein de sa bourgeoise famille, devenu écrivain, il œuvre sans fierté, pour assumer son « ratage en quelque sorte⁶² ». Se penchant sur les reflets de lui-même qui jaillissent entre ses pages, sans cesse il ressasse sa honte et ses angoisses : « Un écrivain est un homme qui sait garder le contact, qui reste joint à son trouble, à sa région vicieuse jamais apaisée. Elle le porte⁶³ », observe-t-il en 1950. Et si sa plume emprunte souvent un ton humoristique, l'apparition d'un « *sentiment porteur*⁶⁴ » heureux se fait plutôt rare. À moins qu'il ne s'agisse d'un « Bonheur bête » manquant de personnalité et de temps pour s'épanouir, car en terrain michalcien, le « grand essieu⁶⁵ » du malheur s'approche toujours pour *remuer ses nuits* et *faucher ses lointains intérieurs*. Son aventure artistique le mène toutefois à rencontrer d'autres écrivains, des contemporains, qui apportent un peu de lumière dans ses difficiles débuts. En effet, comment passer sous silence l'importance des Franz Hellens, Jean Paulhan et Jules Supervielle?

⁶¹Robert Bréchon, par exemple, souligne que l'œuvre de Michaux, à l'instar de celle de son prédécesseur tchèque, « est essentiellement un témoignage de l'angoisse de l'homme moderne ». *Ibid.*, p. 123.

⁶²Michaux écrit à propos de ses premiers écrits : « J'assumais mon ratage en quelque sorte ». Voir Robert Bréchon, « Dialogues », *ibid.*, p. 205. Il est intéressant de constater à quel point la thématique de l'échec est fréquente dans le discours de Michaux. Il décrit notamment le succès remporté par ses aquarelles comme un « [t]riomphe par le ratage même ». Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, *op. cit.*, p. 39.

⁶³Henri Michaux, « Observations », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁴*Idem.*

⁶⁵Henri Michaux, *La nuit remue*, *op. cit.*, p. 49.

Au début des années vingt, Hellens, directeur de la revue *Le disque vert*, est le premier à s'intéresser aux écrits inédits de ce jeune Belge sans le sou et sans profession. Successivement, il publie « Cas de folie circulaire », « Les idées philosophiques de Qui-je-fus », et « Fables des origines ». Peu après, Jean Paulhan prend en charge la carrière du nouveau-venu en imprimant d'abord « Le Grand Combat » dans *La Nouvelle Revue française*, puis *Qui je fus* aux Éditions de la N.R.F. dans la collection « Une œuvre, un portrait ». Par la suite, plusieurs de ses textes paraissent dans la revue *Commerce* alors considérée comme un « laboratoire expérimental⁶⁶», car le milieu littéraire parisien n'accueille pas avec ferveur les débuts de ce singulier auteur. René Bertelé rapporte que les premières parutions dans la N.R.F. provoquent de vives réactions chez les abonnés: « Ce n'est pas là de la littérature », écrivait-on parfois à Jean Paulhan⁶⁷. Et Bertelé ajoute que Michaux, sur ce sujet, « était tout prêt [...] à leur donner raison⁶⁸ ». En revanche, un écrivain comme Jules Supervielle crut d'emblée en un « Michaux littéraire », mais ce dernier n'aimait pas « devoir écrire. Ça empêche de rêver. Ça le fait sortir. Il préfère rester lové⁶⁹ ». Longtemps, il refusera son statut de poète, car l'acte d'écrire est paradoxal chez Henri Michaux.

⁶⁶ René Bertelé, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 33.

S'il ressent la nécessité de se réfléchir sur une page, les mots, ces « collants partenaires⁷⁰ », le rebutent. Dérisoires, ceux-ci lui paraissent inaptes à figurer ses mouvantes pensées, toutes de spontanéité et de vitesse. La langue l'engluie et il ne l'accepte qu'en façonnant ses propres règles, en trouvant sa propre voie. Répondant aux agressions du monde extérieur, il use des mots comme des armes, et fait exploser vocabulaire et syntaxe en onomatopées et en néologismes qui expriment sa singularité et son refus. Ce nouveau langage, en dehors des « menottes des mots⁷¹ », des normes syntaxiques et des conventions tyranniques de la langue française, René Bertelé le nomme « espéranto lyrique⁷² ». Vigoureusement utilisé dans *Le Grand Combat* ou *Glu et Gli*, l'écho de cet espéranto se répercute ensuite dans de nombreuses œuvres. De la *Grande Garabagne* à *Poddema*, en passant par le *Pays de la Magie* et celui des *Meidosems*, il résonne dans les noms et coutumes de moult peuples imaginaires, tous plus étranges les uns que les autres, et il retentit encore à la toute fin de la carrière de Michaux où, troquant la révolte contre la sagesse, celui-ci formule l'utopie d'une

langue sans prétention, pour des hommes sachant qu'ils ne savent pas. Pas vraiment une langue, mais toute vivante, plutôt des émotions en signes qui ne seraient déchiffrables que par la détresse et l'humeur; signes dont le manque nous fait vivre maintenant en état de frustration⁷³.

Cette utopie langagière exposée dans son dernier ouvrage intitulé *Par des traits*, forme d'espéranto vers lequel tendaient déjà ses premiers écrits, Henri Michaux

⁷⁰ Henri Michaux, « Postface de *Mouvements* », dans *Face aux verrous*, op. cit., non paginé.

⁷¹ Dans *Par des traits* Michaux écrit : « Maîtresse, la langue couvrira tous les besoins (!) : Ainsi font les tyrannies. Les menottes des mots ne se relâcheront plus ». Henri Michaux, *Par des traits*, Saint Clément, Fata morgana, 1984, non paginé.

⁷² René Bertelé, op. cit., p. 21.

⁷³ Henri Michaux, *Par des traits*, op. cit., non paginé.

l'approchera davantage par le biais des arts visuels. D'écrivain peu attiré par la peinture, il devient un poète du geste pictural saisissant au vol les vibrations de sa pensée à l'instant même où elle jaillit, au lieu de l'emprisonner dans le carcan des mots.

En date de 1925⁷⁴, notre lettré amorce ainsi « un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire⁷⁵ » : le déplacement des activités créatrices. Cette curieuse aventure lui permet non seulement une plongée en lui-même, mais aussi une

[é]trange décongestion, [une] mise en sommeil d'une partie de la tête, la parlante, l'écrivante (partie, non, système de connexion plutôt). On change de gare de triage quand on se met à peindre. La fabrique à mots (mots-pensées, mots-images, mots-émotions, mots-motricité) disparaît [...]. Le bourgeonnement s'arrête. Nuit. Mort locale. Plus d'envie? d'appétit parleur. La partie de la tête qui s'y trouvait la plus intéressée, se refroidit. C'est une expérience surprenante. Et quel repos⁷⁶.

Plus précisément, c'est au moment où il s'apprête à quitter la France que Michaux entame ce singulier « voyage ». Attendant frénétiquement dans une chambre d'hôtel le bateau qui l'emportera avec le poète Alfredo Gangotena vers les forêts équatoriales et le Napo⁷⁷, il couvre moult feuilles de petits signes illisibles disposés comme dans une page d'écriture, et les intitule *Alphabet* et *Narration*. Redevenant un enfant dénué de connaissances⁷⁸, puisqu'il n'a aucune expertise en arts visuels, il invente enfin son propre langage. À la

⁷⁴ Les deux premières œuvres peintes d'Henri Michaux datent de 1925. Il s'agit d'une trace d'aquarelle bleue où l'on croit pouvoir distinguer une forme de visage et d'une composition abstraite à l'encre de Chine.

⁷⁵ Henri Michaux, « Peindre », dans *Passages*, op. cit., p. 57.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ Voir Henri Michaux, « Équateur », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 137-250.

⁷⁸ Henri Michaux, « Peindre », dans *Passages*, op. cit., p. 58.

croisée des chemins entre vocables et dessins, ces gribouillis d'alphabets permettent à l'écrivain qu'il se refusait d'être de se *reposer* en revenant à un degré plus primitif du signe: après avoir fait exploser les normes de la langue française, il boude littéralement les mots, leur préférant des traits auxquels il n'accorde ni sens, ni forme prédéfinie. Fruits de l'alliance entre un faux départ pour l'Équateur et une première envolée graphique, ces « essais d'écriture » annoncent plusieurs aspects que prendra l'œuvre de Michaux dans les années quarante et cinquante. Songeons par exemple aux alphabets *d'Épreuves*, *exorcismes*, aux *Mouvements* ou à *Misérable miracle*. Une recherche idéographique qui culminera ensuite dans les recueils *Par la voie des rythmes* et *Par des traits*. « [P]articiper au monde par des lignes⁷⁹ »: voilà le plus cher désir de notre poète. Or un tel désir est indissociable du « ravissement⁸⁰ » qu'il éprouve face à la culture extrême-orientale, lieu d'une éternelle alliance entre poésie et peinture.

⁷⁹ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁰ Henri Michaux, « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 367.

Par la Voie de l'art

En Chine, écriture et usage du pinceau vont de pair à cause de la facture idéographique d'une langue « faite pour la calligraphie⁸¹ », « dont les caractères au graphisme astucieux⁸² » enchantent Michaux. D'ailleurs, lorsqu'on aborde la question de l'écriture chinoise, la coutume consiste à évoquer, avant tout, son aspect imagé car cette pratique repose sur une combinaison de « traits simples, mais déjà signifiants en soi⁸³ », ou celle de caractères complexes, eux-mêmes composés d'au moins deux caractères simples⁸⁴. Ainsi, pour notre auteur occidental, chaque mot devient :

un paysage, un ensemble de signes dont les éléments, même dans le poème le plus bref, concourent à des allusions sans fin. Un poème chinois est toujours trop long, tant il est surabondant, véritablement chatouillant et chevelu de comparaisons.

Dans *bleue* [...], il y a le signe de casser du bois et celui de l'eau, sans compter la soie. Dans *clair*, il y a la lune, et le soleil à la fois. Dans *automne*, le feu, et le blé et ainsi de suite.

Si bien qu'après trois vers seulement, il y a une telle affluence de rapprochements et de raffinements, qu'on est intensément ravi⁸⁵.

Par le truchement du pinceau, la rencontre avec la calligraphie, cette « Voie par l'écriture⁸⁶ », permet donc à Michaux de se réconcilier avec l'acte d'écrire.

⁸¹Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, Saint Clément, Fata morgana, 1975, non paginé. À l'origine, ce texte avait été conçu pour préfacier l'ouvrage suivant : A. Tchang Long Van, *La calligraphie chinoise*, Paris, Club Français du livre, 1971.

⁸²Michaux écrit, au sujet de la Chine : « Plus que tout, sa langue dont les caractères au graphisme astucieux m'enchantent, me font signe, que je ne peux retenir longtemps par devers moi, ignorance humiliante ». Voir « Quelques rêves quelques remarques », dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Paris, Gallimard, coll. « Le point du jour », 1969, p. 116.

⁸³François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 13.

⁸⁴Cheng écrit : « Le cas le plus général d'un caractère complexe est du type "radical + signe phonétique", soit : un radical fait d'un caractère simple (désigné également sous le nom de clé, car le radical est censé indiquer la rubrique à laquelle appartient le mot ; l'ensemble des mots chinois est réparti en 214 rubriques, c'est-à-dire sous 214 clés : clé de l'eau, clé du bois, clé de l'homme, etc.), et une autre partie faite aussi d'un caractère simple qui sert de signe phonétique ». *Ibid.*, p. 12.

⁸⁵Henri Michaux, « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 367.

Tanguant constamment entre arts visuels et littérature, ce mariage entre deux disciplines se révélera prolifique pour l'ensemble de sa carrière: tantôt il commente ses propres créations picturales ou celles de ses contemporains (Klee, Matta, Zao Wou Ki), tantôt il expose sa philosophie de la création dans des essais dont les propos sont généralement élogieux envers les pratiques orientales et plutôt irrévérencieux à l'égard de celles de l'Occident.

Certes, des artistes tels Giorgio de Chirico, Max Ernst et Paul Klee ont eux aussi leur part à jouer dans la naissance d'un Michaux peintre. Avant leur rencontre, « il haïssait la peinture et le fait même de peindre, "comme s'il n'y avait pas encore assez de la réalité, de cette abominable réalité, pensait-il. Encore vouloir la répéter, y revenir!"⁸⁶ ». D'entrée de jeu, on sait que Chirico et Ernst ont tous deux participé au mouvement surréaliste, mouvement qui a influencé notre peintre-poète mais au sein duquel il n'a jamais œuvré. Quant à Klee, considéré par Breton et ses amis comme un précurseur, il chercha bien avant Michaux à inventer un nouvel alphabet en laissant « rêver⁸⁸ » les lignes sur ses toiles. Somme toute, il s'agit de trois artistes dont l'expression plastique s'est attaquée aux principes de la représentation réaliste qui rebutaient tant Henri Michaux⁸⁹. Pour cette triade de plasticiens, la figuration naît tantôt sous la

⁸⁶ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit., non paginé.

⁸⁷ Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. CXXXII.

⁸⁸ Dans la préface d'un livre consacré à Paul Klee (W. Grohmann, *Paul Klee*, Flinker, Paris, 1954), Michaux écrit: « Une ligne rêve. On n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne ». Voir « Aventures de lignes », dans *Passages*, op. cit., p. 115.

⁸⁹ Notons également que Klee, Ernst et Michaux se sont tous trois intéressés aux formes d'expressions picturales des malades mentaux.

« [d]ictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison⁹⁰», tantôt elle se perd dans un espace purement pictural qui ne reproduit pas la réalité mais cherche à saisir le sentiment des choses et le cortège d'images mentales qu'elles provoquent. Rappelons ici la célèbre formule de Paul Klee, tirée du « Credo du créateur », mais pouvant s'appliquer à l'ensemble de son œuvre: « L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible⁹¹». Pour Michaux comme pour ses incitateurs, mots ou pâte picturale ne doivent pas servir à imiter la nature, mais bien à créer, comme la nature elle-même. Or cette conception de l'art, exposée dans les traités mystico-esthétiques des peintres abstraits modernes⁹², peut se comparer à celle des traités esthético-religieux des peintres taoïstes ou *ch'an* d'époques aussi reculées que celles des Song (960-1279) ou des T'ang (618-907).

Dès le VIII^e siècle, l'utilisation par Wang Wei et ses pairs de moyens abstraits propres à la calligraphie, comme la qualité expressive de la ligne et l'originalité du travail du pinceau, ouvrit de nouvelles avenues picturales aux Chinois. « Lettré accompli » à qui l'on doit notamment l'invention de la peinture monochrome, Wang Wei fut le premier à appliquer aux paysages la méthode « "p'o mo", l'encre éclaboussée, brisée, "rompue", dérivée de l'écriture

⁹⁰ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1985, p. 3.

⁹¹ Paul Klee, « Credo du créateur » dans *Théorie de l'art moderne* [1956], traduction de Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, coll. « Folio/essais », [1964], 1985, p. 34.

⁹² On pense ici aux écrits de Paul Klee ou de Wassily Kandinsky, par exemple. Voir Paul Klee, *ibid.*; Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, traduction de Pierre Volboudt, Paris, Éditions Denoël, [1954], 1969.

d'herbe⁹³». Guidé par son intuition novatrice mais fidèle à la sagesse des anciens, dans le *Shan-shui lun*, il soutient qu'« en peignant un tableau de paysage, le peintre doit avoir son pinceau guidé par le *i* », concept chinois que François Cheng traduit par idée, désir, intention, conscience agissante ou juste vision⁹⁴. Unissant pratique picturale et principes cosmologiques, Wang Wei cherchait ainsi à communier avec la nature, à imprimer sur la soie tant son propre état d'âme que celui du paysage contemplé.

À sa suite, plusieurs originaux cherchèrent à marier « juste vision » des choses et expression spontanée par des essais qui devançant, et de plusieurs siècles, le tachisme d'un Wols, le *dripping* d'un Pollock, ou même le *fantomisme* d'un Michaux⁹⁵. Les partisans de l'*Yi pin* (l'école de peinture sans contraintes), parfois considérés comme des ivrognes ou des fous⁹⁶, se sont par exemple livrés à d'étranges « jeux d'encre ». Tantôt ils peignaient avec un pinceau usé ou même avec leur natte, tantôt ils éclaboussaient de l'encre sur la soie pour redessiner un paysage à partir des taches, ou encore ils concevaient leur œuvre au rythme d'une musique, en tournant le dos à leur création⁹⁷. Sous le règne des Song, âge d'or de l'art chinois, les membres du « Jardin de l'Ouest » firent

⁹³ Michel Courtois, *op. cit.*, p. 33. Cette technique consistait à « rompre », à l'aide de petits traits dits *ts'un*, rides ou plis, la monotonie des lavis à l'encre. Wang Wei est donc l'inventeur d'une forme appelée « ride de la goutte de pluie », ou encore rides « en fibres de chanvres emmêlées ». Voir James Cahill, *La peinture chinoise*, Genève, Skira, coll. « Les trésors de l'Asie », 1950, p. 29. Dans *Idéogrammes en Chine*, Michaux évoque d'ailleurs « l'admirable Wang Wei » et son invention : la ride « de la pluie et de la neige ». Voir Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, *op. cit.*, non paginé.

⁹⁴ François Cheng, *Souffle-esprit*, *op. cit.*, p. 141.

⁹⁵ Voir « En pensant au phénomène de la peinture », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 59. Nous reviendrons sur le *fantomisme* de Michaux dans la seconde partie de ce mémoire.

⁹⁶ Un groupe d'artiste auquel Michaux fait sûrement référence lorsqu'il évoque « les passionnés qui furent appelés "fous de la calligraphie" », dans *Idéogrammes en Chine*, *op. cit.*, non paginé.

⁹⁷ Michel Courtois, *op. cit.*, p. 41.

eux aussi progresser la peinture sur cette voie. Deux personnages principaux de ce cercle de lettrés, regroupés autour du prince impérial mais marginal Wang Chen, soit Sou Che, plus connu sous le nom de Sou Tong-p'o, et son acolyte Mi Fou, fondèrent le *wen-jen-houa*: style qui marque un tournant décisif dans toute l'histoire de la peinture extrême-orientale. Jusque là, personne n'avait osé remettre en question le principe essentiel voulant que la peinture se substitue à ce qu'elle représente: remué par un paysage, l'artiste transférait son émotion dans la peinture afin que l'œuvre, à son tour, touche les yeux et le cœur du spectateur⁹⁸. Or Sou Tong-p'o décréta: « Toute personne qui parle de ressemblance en peinture [...] est bonne à renvoyer chez les enfants⁹⁹ ». Dès lors, les adeptes de cette nouvelle école simplifièrent les images et les thèmes pour mieux transformer les corps solides en traces évanescences. Souvent réduite à son strict minimum, la ligne atteint ainsi le paroxysme de son éloquence. Au fil du temps, cette nouvelle tradition tendra cependant vers une idéalisation excessive du paysage, une douceur de plus en plus accentuée, qui la rendra presque stérile. Mais « l'école du Sud » forma plusieurs peintres mystiques, lettrés indépendants ou amateurs qui firent bande à part et permirent à la peinture chinoise de poursuivre son évolution sur la route d'une bien précoce « modernité ».

Modernité? Voilà effectivement l'expression utilisée par François Cheng lorsqu'il aborde l'art de Chen Tcheou, peintre de la période Ming (1368-1644)

⁹⁸Un des six principes essentiels émis par Sia Ho est le suivant: « Figurer les formes en conformité avec les objets ». Voir François Cheng, *Souffle-esprit*, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁹James Cahill, *op. cit.*, p. 91.

qu'il compare à Matisse¹⁰⁰. D'ailleurs, un siècle avant Chen Tcheou, Ni Tsan sut faire fi de toutes les règles de composition: « Ma peinture, [...] est un ensemble de quelques traits de pinceau qui expriment les pensées spontanées de mon esprit, pour m'amuser, jamais pour atteindre une ressemblance¹⁰¹ », écrit-il. Ses paysages, sans aucun personnage et faits d'à peu près rien se méritent, de la part des connaisseurs, les qualificatifs de « plats » et d'« insipides », des termes tout à fait élogieux en Orient¹⁰². Tao Tsi (1660-1710), quant à lui, est assurément un digne précurseur des mouvements d'arts abstraits occidentaux auxquels on associe souvent Michaux: tachisme, *action painting*, ou existentialisme en peinture¹⁰³. Plutôt que de chercher à imiter le style de ses maîtres, cet excentrique, adepte du style « librement inspiré¹⁰⁴ » (*xie-yi*) et indépendant par rapport aux idées reçues du néo-académisme, déclara « que la meilleure méthode, en peinture, [...] [était] de ne pas avoir de méthode, et de faire passer l'expérience personnelle avant la copie de modèles célèbres¹⁰⁵ ». Déclaration proche parente de celle de notre Franco-Belge qui s'écrie, quelques siècles plus tard: « Je ne veux apprendre que de moi, même si les sentiers ne sont pas visibles, pas tracés, ou n'en finissent pas, ou s'arrêtent

¹⁰⁰ Cheng ajoute que cette modernité rejoint une tradition qui remonte au X^e siècle: « l'art du mu-gu (« sans os »), qui consiste à figurer des objets réduits à une simple juxtaposition de taches sans contours ». François Cheng, *D'où jaillit le chant*, Paris, Phébus, 2000, p. 116.

¹⁰¹ Michel Courtois, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ À ce sujet, on pourra notamment consulter les ouvrages suivants: « Margit Rowell, *La peinture, le geste, l'action. L'existentialisme en peinture*, Paris, Klincksieck, 1972; René Bertelé, « Notes pour un itinéraire de l'œuvre plastique d'Henri Michaux », dans *Henri Michaux. Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1966; Henri-Alexis Baatsch, *Henri Michaux. Peinture et poésie*, Paris, Hazan, 1993.

¹⁰⁴ François Cheng, *D'où jaillit le chant*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁵ Michel Courtois, *op. cit.*, p. 93.

soudain. Je ne veux plus rien "reproduire" de ce qui est déjà au monde¹⁰⁶». Mais peut-on certifier qu'Henri Michaux connaissait les préceptes chinois précédemment évoqués?

Plusieurs écrits témoignent de son inclination pour cet art établi sous le double règne de la quintessence et de la spontanéité. Tour à tour il couvre d'éloges « l'admirable Wang Wei¹⁰⁷ », commente la liberté d'action des « fous de la calligraphie¹⁰⁸ » ou louange la pratique picturale de son frère d'armes et d'âme Zao Wou Ki, « plus libéré du concret que ses prédécesseurs¹⁰⁹ », mais digne héritier d'un certain « Tao de la peinture¹¹⁰ ». Aux dires de Wou Ki, Michaux est même « un des seuls [Occidentaux] qui comprennent vraiment le sentiment oriental¹¹¹ ». Puisque sa production picturale se situe dans le prolongement exact de son écriture, il reconnaît en notre peintre-poète les qualités d'un lettré chinois:

Ses recherches ne sont pas celles de la peinture traditionnelle occidentale. C'est une peinture qui dépend beaucoup plus d'une façon d'écrire et cela devient un autre langage, un nouveau langage personnel par l'invention de signes. Elle est plus précisément un ensemble de signes qui, en bougeant, créent une grande diversité et complexité de mouvements, le geste d'écrire n'étant finalement que le point de départ vers une aventure [...]. Il ne faut pas oublier qu'en Occident, le départ de la peinture, c'est le dessin, alors qu'en Chine, c'est la calligraphie¹¹².

¹⁰⁶ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, op. cit., p. 13.

¹⁰⁷ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit., non paginé. Voir également la préface d'un livre consacré à Zao Wou Ki: Henri Michaux, « Jeux d'encre », dans *Zao Wou Ki. Encres*, Paris, Cercle d'Art, 1980.

¹⁰⁸ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit., non paginé.

¹⁰⁹ Henri Michaux, « Jeux d'encre », dans *Zao Wou Ki. Encres*, op. cit., non paginé.

¹¹⁰ *Idem*.

¹¹¹ Geneviève Bonnefoi, « Entretiens et témoignages sur l'œuvre peint d'Henri Michaux », dans *Henri Michaux. Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 385.

¹¹² Zao Wou Ki, « Dialogue avec Françoise », dans *Zao Wou Ki. Encres*, op. cit., non paginé.

Au reste, certaines réflexions esthétiques d'Henri Michaux s'apparentent parfois singulièrement à celles d'esthètes ou de peintres chinois. À titre d'exemple, rappelons ce catalogue d'exposition où il affirme :

Je peins comme j'écris. Pour être le buvard des innombrables passages qui en moi [...] ne cessent d'affluer. Pour montrer aussi les rythmes de la vie et, si c'est possible, les vibrations mêmes de l'esprit ¹¹³.

Semblable assertion rappelle en effet un des six principes essentiels de la peinture chinoise, le *ch'i-yün*, état de grâce par lequel les peintres arrivent à « animer les souffles harmoniques¹¹⁴ » ou à saisir le « mouvement vital de l'esprit par le rythme des choses¹¹⁵ », selon diverses traductions.

Théorisé au VI^e siècle par Sie Ho, ce canon exerça une influence déterminante sur la pensée esthétique extrême-orientale puisqu'il résume, en quelque sorte, l'argument principal de la philosophie taoïste d'un Lao-tseu ou d'un Tchouang-tseu. En effet, pour ces deux illustres penseurs, l'univers découle du Tao, Souffle primordial qui engendre les souffles vitaux : le yin et le yang. Par leur « action concertante¹¹⁶ », ces deux emblèmes régissent les « dix mille êtres¹¹⁷ », monde auquel l'homme prend part et au sein duquel il doit s'intégrer

¹¹³ Wieland Schmied, « Henri Michaux : Réflexions », dans *Michaux*, Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1973, p. 13.

¹¹⁴ François Cheng, *Souffle-esprit*, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁵ Le *ch'i-yün* est parfois traduit par « résonance de l'esprit (ou de la vitalité) et mouvement de la vie », « vitalité rythmique », ou encore « mouvement vital de l'esprit par le rythme des choses ». Voir Osvald Siren, « Comment les Chinois envisagent l'art de la peinture », conférence faite le 30 novembre 1993 à l'Association française des amis de l'Orient, dans Michel Courtois, *op. cit.*, p. 105.

¹¹⁶ Marcel Granet, « Les idées directrices. Le yin et le yang », dans *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1968, Livre II, p. 102.

¹¹⁷ François Cheng, « Bref rappel de la cosmologie chinoise », dans *Souffle-esprit*, *op. cit.*, p. 147. Cheng fait ici référence au *Tao tō King* : « Le Tao engendre Un. / Un engendre Deux. / Deux engendre Trois. / Trois engendre tous les êtres du monde ». Voir Lao-tseu, *Tao tō King*, traduction de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, 1967, chap. XLII.

de façon harmonieuse. Pour être fidèle aux six principes exposés par Sie Ho, un tableau doit donc recréer l'interaction des souffles vitaux et permettre au peintre de retrouver, par un acte de Création véritable, l'unité originelle avec le Souffle primordial. Célébré et observé même par des marginaux comme Sou Tong P'o, Mi Fou et leurs successeurs des époques Yuan (1279-1368), Ming (1368-1644), et Ts'ing (1644-1911), le *ch'i-yün* était assurément connu de Michaux puisque, dans *Un barbare en Asie*, il évoque le *Kiaï-Tseu-Yuan Houa Tchouan* (*Les Enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde*), une compilation des principaux traités de peinture et d'histoire de l'art chinois¹¹⁸. Peu après, dans *Portrait du Chinois*, il affirme: « Le premier précepte d'un traité de peinture, *Le Jardin du grain de Sénevé*, est "Des choses, des êtres, dégagez le mouvement vital"¹¹⁹». Règle d'or qui rejoint presque littéralement certaines traductions de l'expression *ch'i-yün*, précédemment mentionnées.

À la lumière des remarques précédentes, on constate que, de tout temps, les esthètes chinois firent progresser leurs pratiques picturales en s'appuyant sur des préceptes ancestraux. Sie Ho lui-même alléguait tenir son savoir des Anciens. À l'instar du « peuple du pinceau¹²⁰», Michaux s'intéressa lui aussi à l'antique sagesse orientale. L'ouvrage *Un barbare en Asie*, où il fait étalage de son érudition, prouve qu'il est loin d'être néophyte en la matière. Du reste, on

¹¹⁸Notons que, dans ce texte, Michaux écrit *Kiaï-Tseu-Yuan Houa Tchouan* au lieu de *Jieziyuan huazhuan*. Voir Henri Michaux, « Un barbare en Asie » et « notes et variantes », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 385 et p. 1149.

¹¹⁹Henri Michaux, « Portrait du Chinois », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 541.

¹²⁰Henri Michaux, « Jeux d'encre », dans *Zao Wou Ki. Encres*, op. cit., non paginé.

sait qu'il souhaita longtemps traduire le *Tao tō King* avec son ami Zao Wou Ki¹²¹. Un survol de l'ensemble de son œuvre révèle également à quel point la notion de rythme, essentielle chez les théoriciens chinois, est primordiale pour Michaux. Hormis les arts visuels et la littérature, il s'intéressa même à la musique qui sert à « questionner, [...] ausculter, [...] [et] approcher le problème d'être¹²²», et qu'il considère comme

un ensemble de trajets, un parcours de lignes brisées. Chaque trajet est sensible, sauts, chutes, montées, descentes jamais vagues, toujours mesurables. [...] Descentes et montées, ascensions infinies dans l'abstrait¹²³.

Pareille définition témoigne assurément de son intérêt pour le système sémiotique chinois composé de caractères « qui cherchent à "signifier d'eux-mêmes", [et] frappent par leur aspect gestuel et emblématique¹²⁴». Définition qui pourrait, d'une part, fort bien s'appliquer à sa pratique picturale, souvent d'une facture expressionniste-abstraite. D'autre part, cette importance accordée à la puissance des rythmes se manifeste aussi dans sa poésie, qui foisonne d'anaphores, et dont l'aspect incantatoire rappelle les vertus du son propres au mantra-yoga ou au laya-yoga indiens. Dans un essai consacré à « Un certain phénomène qu'on appelle musique », Michaux renvoie d'ailleurs ses lecteurs à une double référence orientale: le *Li-ki*, mémorial des rites confucianistes, et le *Nâdâ-bindu-Up*, ouvrage consacré au laya-yoga. Dès lors, il importe de souligner une différence entre l'art des Chinois et celui de Michaux, différence

¹²¹Claude Roy, *Zao Wou Ki*, Paris, Cercle d'Art, 1988, p. 56.

¹²²Henri Michaux, « Premières impressions », dans *Passages*, op. cit., p. 87.

¹²³Henri Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique », dans *Passages*, ibid., p. 126.

¹²⁴François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 13.

fondamentale qui implique le déplacement de notre étude vers les lumières de l'Inde.

En Extrême-Orient, même si certains marginaux firent preuve d'une grande liberté dans le maniement du pinceau, son usage nécessite un laborieux apprentissage imposé à tout lettré qui doit d'abord apprendre à tracer correctement les idéogrammes. Pour Michaux, seuls son « manque de savoir-faire, [...] [et son] incapacité à peindre¹²⁵» lui permettent de retrouver le caractère primitif et primordial de ses paysages intérieurs¹²⁶. « Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du "verbal", je peins *pour me déconditionner*¹²⁷», affirme-t-il dans *Émergences-Résurgences*. Or le conditionnement de l'homme et son corollaire, le déconditionnement, sont fondamentaux au sein des voies de connaissance indiennes¹²⁸. Le yoga, pratique traditionnelle d'une grande ancienneté, est le meilleur moyen dont dispose l'Hindou pour accéder à un ordre supérieur où l'être se trouve, en quelque sorte, déconditionné. Il nous reste donc à montrer comment Michaux, aussi intéressé par l'Inde que par la Chine, intègre certains concepts hindouistes et bouddhiques au sein de son expérience esthétique.

¹²⁵ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, op. cit., p. 35.

¹²⁶ Michaux écrit : « Les écrits manquent de *rusticité*. [...] Dans la peinture, le primitif, le primordial mieux se retrouve ». Voir Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, op. cit., p. 14.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁸ Mircea Eliade, *Le Yoga. Immortalité et liberté*, Paris, Payot, 1954, p. 8.

Vers un *ch'an* michalcien

Henri Michaux fut envoûté par l'Inde, « pays par excellence des forces occultes¹²⁹ ». Les enseignements rencontrés en ce lieu le fascinent et ce, qu'ils proviennent du Bouddha, d'un guru yogi ou de l'homme de la rue susceptible de parler divinités ou d'expliquer l'art de bien respirer, « exercice national¹³⁰ » du Moyen-Orient. « Toute pensée indienne est magique¹³¹ », affirme l'auteur d'*Un barbare en Asie* qui, dans plusieurs textes postérieurs à « son voyage¹³² », se plaît à représenter l'Indien tel un mage possédant des forces mystérieuses¹³³. D'autres écrits, comme la postface de *Misérable miracle* ou « Un certain phénomène qu'on appelle musique », nous permettent de repérer des ouvrages qui ont guidé notre artiste à travers les méandres de la mystique indienne. On pense ici aux célèbres *Yoga-sutras* de Patanjali, ou encore à un essai intitulé « Yoga, méthode de réintégration » d'Alain Daniélou, musicien et philosophe contemporain de Michaux ayant vécu vingt ans en Inde. Rappelons également que notre auteur, durant les années trente, fit partie du comité de rédaction de la revue *Hermès*, laquelle avait pour objet l'étude d'expériences mystiques. En

¹²⁹ Henri Michaux, « Note sur les malédictions », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 103. Signalons que ce texte parut pour la première fois comme postface à « Poésie pour Pouvoir », *Les Cahiers de la Pléiade*, 1950.

¹³⁰ Michaux écrit : « La respiration contrôlée dans un but magique peut être considérée comme l'exercice national indien ». Voir « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 288.

¹³¹ Henri Michaux, *ibid.*, p. 287.

¹³² Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. CXXVIV.

¹³³ Les textes « Idoles » ou « Danse », notamment, poursuivent ce genre de réflexions. Henri Michaux, « Textes épars. 1938-1939 », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 693-699. Voir aussi : « Note sur les malédictions », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 103-106.

1970, il participa même à une exposition d'art tantrique au « Point Cardinal¹³⁴». Force est donc de constater que, sans progresser sous la tutelle d'un maître, comme le veut la tradition hindoue, notre « barbare occidental¹³⁵» s'initia à diverses voies de connaissances indiennes qui ont pu influencer sa pratique artistique.

En effet, la pensée michalcienne, à l'instar de celle des Indiens, tend souvent vers la magie. D'une part, on constate la fréquente occurrence de cette thématique au sein de l'œuvre littéraire de Michaux: à deux reprises il intitule un texte « Magie¹³⁶», puis il fabule tout un voyage *Au pays de la Magie*. D'autre part, le geste d'écrire ou de peindre se transforme parfois lui-même en véritable pouvoir. Le recueil *Épreuves, exorcismes* témoigne à ce titre de l'effort fourni par l'écrivain pour « tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile¹³⁷» qui l'assaillent. Enfant d'un siècle de génocides, Michaux a subi les affres de deux guerres mondiales. Par les ruses d'un exorcisme emprunté à la « religion des démons¹³⁸» indienne, qui possède tout un panthéon de dieux à idolâtrer ou à craindre, il cherche à expulser ses monstres intérieurs, nés d'une civilisation qui cultive l'horreur. Quant au poème « Agir, je viens », dédié à sa défunte épouse Marie-Louise Thelmet, il s'agit d'une tentative de guérison par la

¹³⁴Michaux conçut le poème « Yantra », qui figure avec brio le tracé d'un diagramme mystique, pour accompagner cette exposition d'art tantrique. Voir *Moments. Traversées du temps*, Paris, Gallimard, coll. « Le point du jour », 1973, p. 123-131. Rappelons qu'un « yantra » est un support de méditation, utilisé par certains cultes indiens, notamment par le tantrisme.

¹³⁵Claude Fintz, « L'Orient de Michaux: un yoga de l'art », dans *Quelques orientes d'Henri Michaux*, op. cit., p. 140.

¹³⁶Voir Henri Michaux, « Mes propriétés », dans *La nuit remue*, op. cit., p. 135; « Entre centre et absence », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, op. cit., p. 9.

¹³⁷Henri Michaux, « Épreuves, exorcismes », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 774.

¹³⁸Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, op. cit., p. 330.

force des mots¹³⁹. Pendant le long « calvaire¹⁴⁰ » de sa dulcinée, décédée à la suite d'atroces brûlures, c'est d'ailleurs la pratique de l'aquarelle qui permet à notre peintre-poète de conjurer sa souffrance à coups de pinceaux.

Ainsi, pour Henri Michaux, l'art est un « tremplin magique¹⁴¹ » : « c'est le plus énergétique moyen intérieur dont je dispose contre le proche ou le moyen entourage, celui qui me recharge le plus, qui donne réponse à cent situations¹⁴² », affirme-t-il dans *Émergences-Résurgences*. Certaines descriptions qu'il fait de sa pratique picturale nous autorisent du reste à considérer celle-ci comme une entreprise de salut :

Chargées de dizaines d'années d'inharmonie, de gênes, de heurts en des milieux inacceptés, mes peintures devaient se faire, avaient besoin de se faire, par le chemin du désordre, de la sauvagerie, de l'annihilation.

Toujours à la dissolution, comme à un préalable nécessaire, je dois avoir recours.

[...] Jamais je ne n'ai pu faire une peinture à l'eau valable sans absence, sans quelques minutes au moins de véritable aveuglement¹⁴³.

Pareil combat contre la matière peut d'abord sembler fort éloigné des postures méditatives du yogi ou de l'attitude impassible du Bouddha, « homme par excellence de la non-violence¹⁴⁴ ». Mais l'idée de « dissolution », outre le fait qu'elle figure l'eau dont Michaux baigne ses tableaux, peut évoquer une

¹³⁹ Voir Henri Michaux, « Pouvoirs », dans *Passages*, op. cit., p. 135-137. Signalons que ce texte fut écrit à la demande de la revue musicale *Melos*, Mayence, 1958.

¹⁴⁰ Pendant l'hospitalisation de son épouse, dans une lettre adressée à Jean Paulhan, Michaux écrit : « Marie-Louise, mieux. Pas au bout de son calvaire. Il en reste, des stations ». Cité dans Brigitte Ouvry-Vial, op. cit., p. 177.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 39-40.

¹⁴⁴ Henri Michaux, « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 309.

purification de la conscience, proche parente de celle que permet l'exercice du yoga.

Pratique qui vise à arrêter « l'activité automatique du mental¹⁴⁵ » afin de « recentrer » le yogi, le yoga est une discipline privilégiée tant par la spiritualité hindouiste que par l'éthique bouddhique, deux voies de connaissance qui ont pour finalité une certaine félicité. Or le taoïsme ancien est parfois lui aussi considéré comme une « religion de salut¹⁴⁶ ». Et c'est par la pratique de la méditation que se rejoignent ces trois doctrines. Dans chacun des cas, celle-ci doit mener à une forme d'« aveuglement », voire de constat: le vide de l'existence est à l'image de celui de l'univers¹⁴⁷. Si le saint chinois fait l'expérience de l'Illumination en retournant au Tao¹⁴⁸ (*ming*, dans son acception taoïste), l'Indien, quant à lui, contemple d'un regard intérieur la vraie nature du Bouddha (*shûnyatâ*), atteint l'état de *nirvâna*, ou encore s'identifie à Shiva, dieu de la destruction, de la dissolution ou de l'Absolu transcendantal¹⁴⁹. De concert

¹⁴⁵ Dans les Sutras, Patanjali expose ainsi sa définition du yoga: « Yogashchittavrittinirodhah » (Le Yoga est l'arrêt des perturbations du mental). « Tadâ drashtuh svarûpé avasthânam » (Alors se révèle notre Centre, établi en lui-même). Voir Patanjali, « Samâdhi Pâda », dans *Yoga-sutras*, traduction de Françoise Mazet, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1991, chap. I, v. 2-3.

¹⁴⁶ André Migot, « Le bouddhisme en Chine », dans *Présence du bouddhisme*, Paris, Gallimard, 1987, p. 563. Signalons qu'il s'agit d'un recueil de textes vraisemblablement lu par Michaux. Voir « Notes et variantes », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1154.

¹⁴⁷ Certes, l'aveuglement est généralement synonyme d'ignorance (*avidyâ*). Or certains dogmes du bouddhisme, le *ch'an* par exemple, sur lequel nous reviendrons plus loin, « enseignent qu'aveuglement et Illumination [...] ne font qu'un ». Pour être « Éveillé », l'adepte doit, en fait, être conscient de son aveuglement antérieur. Voir Guy Schoeller, dir., « Aveuglement », dans *Dictionnaire de la sagesse orientale*, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 40.

¹⁴⁸ Voir le chapitre XVI du *Tao tō King*: « Atteins à la suprême vacuité / et maintiens-toi en quiétude, / Devant l'agitation fourmillante des êtres / ne contemple que le retour. / [...] Connaître le constant, c'est l'Illumination ». Lao-tseu, *Tao tō King*, op. cit.

¹⁴⁹ Guy Schoeller, dir., « Shiva », dans *Dictionnaire de la sagesse orientale*, op. cit., p. 517-518. Au sujet de la « révélation shivaïte », on pourra aussi consulter l'ouvrage suivant, cité par

avec Claude Fintz, nous croyons donc que l'expérience esthétique d'Henri Michaux s'apparente à un *yoga de l'art*. Si cette « pratique transformatrice¹⁵⁰ » ne lui permet pas de parvenir à un véritable « Éveil », ou encore à l'union divine shivaïste, il s'agit néanmoins d'un exercice grâce auquel Michaux se réfugie dans ses territoires intérieurs, « lové » en lui-même, à l'abri de ce « damné XX^e siècle homicide¹⁵¹ » où il se voit « cloué », et dont il refuse de partager les valeurs.

Vécue sur un mode plus sensible que la littérature, la peinture devient une *méthode de réintégration* privilégiée par Michaux. Peindre l'éclaire sur sa propre nature, car l'écart entre l'œuvre de sa main et la force agissante de sa pensée est moins grand que lorsqu'il écrit avec cet « [i]mmense préfabriqué qu'on se passe de génération en génération, la langue¹⁵² ». D'ailleurs, c'est à travers l'expérience des sens et en allant au-delà de cette expérience, que le yogi peut saisir à la fois l'unité et la dualité de son être, puis se dissoudre au sein de l'harmonie cosmique¹⁵³. Michaux plongera même dans les affres hallucinogènes de la mescaline, *Misérable miracle* qui lui permet d'élargir sa conscience en confrontant l'infini, voire d'atteindre une forme de réalité supérieure presque comparable à celle de l'« Éveil » : « Au sortir de la Mescaline

Michaux dans « Un certain phénomène qu'on appelle musique » (*Passages*, *op. cit.*, p. 123) : Alain Daniélou, *Yoga, méthode de réintégration*, Paris, L'Arche, [1951], 1973, pp. 12, 131-138.

¹⁵⁰ Claude Fintz, « L'Orient de Michaux : un yoga de l'art », *op. cit.*, p. 140.

¹⁵¹ Henri Michaux, « Peindre », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 64. Ajoutons que dans les « Tranches de savoir », aphorismes sur lesquels nous reviendrons ultérieurement, Michaux déclare : « À chaque siècle sa messe. Celui-ci, qu'attend-il pour instituer une grandiose cérémonie du dégoût ? » *Face aux verrous*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵² Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵³ À ce sujet, consulter l'ouvrage d'Alain Daniélou, *op. cit.*, p. 10.

on sait mieux qu'aucun bouddhiste que tout n'est qu'apparence. Ce qui était avant, n'était qu'illusion de santé. Ce qui a été pendant était illusion de la drogue. On est converti¹⁵⁴», déclare-t-il en 1955. Amèrement déçu par le catholicisme, Michaux n'aurait-il pas alors troqué sa foi en un Dieu judéo-chrétien contre une adhésion aux spiritualités orientales? Selon Alain Daniélou, spécialiste du yoga indien, c'est

[l]a conception dualiste chrétienne de l'être humain divisé en un corps et une âme, niant la divinité du corps et ne différenciant pas suffisamment l'âme de l'intellect [qui] tend à livrer l'homme à l'esclavage du mental, aux absurdes spéculations théologiques, aux disciplines morales arbitraires qui sont les moyens les plus efficaces pour le maintenir en esclavage, pour l'empêcher d'approcher de la réalité transcendante¹⁵⁵.

Au fil du temps, l'écriture de Michaux sera marquée par une forme de déisme ou encore par des réflexions figurant les « Partages de l'homme »: tantôt il propose une nouvelle version de la genèse¹⁵⁶, invoque un Dieu « boule¹⁵⁷» ou un Dieu « de la destruction¹⁵⁸», tantôt il met en scène l'indépendance d'une âme adorant nager¹⁵⁹ ou refusant de chuter en bas d'un immeuble de soixante étages¹⁶⁰. Cependant, si de tels exemples illustrent bien les préoccupations ontologiques dualistes de notre artiste, nul ne songerait à soutenir que Michaux s'est véritablement « converti » aux religions orientales.

¹⁵⁴ Henri Michaux, *Misérable miracle*, Paris, Gallimard, 1972, p. 80.

¹⁵⁵ Alain Daniélou, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁶ Henri Michaux, « Fables des origines », dans *Qui je fus* [1927] précédé de *Les Rêves et la Jambe, Fables des origines et autres textes*, Paris, Gallimard, [1998] 2000, p. 112-131.

¹⁵⁷ Henri Michaux, « Portrait de A. », dans *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁵⁸ Henri Michaux, « Mon Dieu. Mes propriétés », dans *La nuit remue*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁵⁹ Henri Michaux, « La paresse. Mes propriétés », dans *La nuit remue*, *op. cit.*, p. 110. Signalons que le concept d'âme (*âtman*), essentiel dans les religions hindoues, est cependant absent dans les enseignements bouddhiques.

¹⁶⁰ Henri Michaux, « Partages de l'homme », dans *Qui je fus*, *op. cit.*, p. 188.

Une étude approfondie d'*Un Barbare en Asie* permet de constater à quel point Michaux refuse d'adhérer pleinement à l'une ou l'autre école de pensée asiatique, à l'image des camets du barbare, qui s'ouvrent avec un aphorisme de Lao-tseu et se ferment sur un précepte du Bouddha. D'ailleurs, les références orientales que l'on note dans cette œuvre souffrent souvent d'un manque d'exactitude aisément attribuable à la conception de la lecture prônée par Michaux: pour lui, la connaissance s'obtient non par la puissance de l'intellect, mais par la révélation¹⁶¹. Du reste, il ne peut considérer aucune vérité tel un Absolu, car « même si c'est vrai, c'est faux¹⁶² ». Aussi, tout juste avant de céder définitivement la parole au Bouddha, conclut-il son récit de voyage en déclarant: « Non, Confucius n'est pas grand. / Non, Tsi Hoang Ti n'est pas grand, ni Gautama Bouddha. Mais depuis, on n'a pas fait mieux¹⁶³ ». Semblable assertion témoigne assurément de l'admiration que Michaux porte aux sages chinois ou indiens, mais elle confirme également le fait qu'il possède réellement une pensée de « type infidèle¹⁶⁴ »: s'il puise certaines idées au sein des enseignements orientaux, c'est pour mieux les interioriser à sa guise.

Tour à tour, Michaux fait le procès de l'éloquence en paraphrasant Lao-tseu¹⁶⁵, l'apologie de l'ignorance en greffant son propre mot d'ordre à un conseil

¹⁶¹ Voir Henri Michaux, « Portrait de A. », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, op. cit., p. 114-116.

¹⁶² Henri Michaux, « Tranches de savoir », dans *Face aux verrous*, op. cit., p. 59.

¹⁶³ Henri Michaux, « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 498.

¹⁶⁴ Henri Michaux, « Idées de traverse », dans *Passages*, op. cit., p. 27.

¹⁶⁵ Rappelons que l'utopie langagière décrite dans *Par des traits* est fondée sur une « langue sans prétention, pour des hommes sachant qu'ils ne savent pas » (*Par des traits*, op. cit., non paginé). Dans « Danse », Henri Michaux écrit aussi: « [...] la parole est déjà de l'excès, du luxe, de la superstructure et d'ailleurs il n'y a qu'à se taire » (« Danse », op. cit., p. 698). Or, bien

du Bouddha¹⁶⁶ ou s'improvise porte-parole de la philosophie du yoga, dont la caractéristique essentielle est « le mépris de l'intellect¹⁶⁷ », en déclarant: « étudier, apprendre, c'est accepter, accepter d'accepter¹⁶⁸ ». Non content de fusionner différentes écoles au sein de sa propre pensée, il confond également les pratiques indiennes et chinoises. Ainsi, l'ouvrage *Idéogrammes en Chine* s'achève sur la réflexion suivante: « Chine, pays où l'on méditait sur les tracés d'un calligraphe, comme en un autre pays [l'Inde] on méditera sur un mantra, sur la substance, le principe, ou sur l'Essence¹⁶⁹ ». Ailleurs, il présente la Voie des traits comme une « hygiène », une « thérapie » assurant sa « [s]urvie¹⁷⁰ »: « [p]our se déprendre, [...] pour lâcher, pour déréaliser / par les traits ». Le génie du trait, on le sait, est le propre des Chinois. Pourtant, lors d'une conférence donnée au congrès des P. E. N.-club de Buenos Aires, c'est le bouddhisme que Michaux décrit comme une « hygiène de l'âme [...] [qui] conduit à la magie¹⁷¹ ». De plus, si on se réfère aux *Yoga-sutras*, les expressions « déprendre » et « lâcher » rappellent la notion de « lâcher-prise » sur laquelle se fonde tout l'enseignement de Patanjali. Pour Michaux, la philosophie

avant lui, Lao-tseu déclarait: « Celui qui sait ne parle pas, / celui qui parle ne sait pas » (Lao-tseu, *Tao t'ï King*, op. cit., chap. LVI).

¹⁶⁶ Michaux écrit: « [...] mes doigts jouant avec mon ignorance, ma grande, bonne, vraie compagne de toute ma vie, mon ignorance, mon appui, mon intérieur, ou formant sans insister une lente chaussée d'îles... » (« Premières impressions », dans *Passages*, op. cit., p. 83). Comme nous le verrons plus loin, Michaux reprend fréquemment à son compte le précepte bouddhique suivant: « Sois ta propre île, sois ton propre refuge et ne cherche point d'autres refuges. Que la Vérité soit ton île, que la Vérité soit ton refuge et que tu ne cherches point d'autres refuges ». Voir l'article du Vénérable Mahâthera Nyânâtîloka intitulé « L'Essence de l'enseignement du bouddha », dans *Présence du bouddhisme*, op. cit., p. 100.

¹⁶⁷ Alain Daniélou, op. cit., p. 9.

¹⁶⁸ Robert Bréchon, op. cit., p. 205. Notons que semblable déclaration peut également être inspirée par Lao-tseu qui écrit: « Abandonner l'étude c'est se délivrer des soucis ». Voir Lao-tseu, *Tao t'ï King*, op. cit., chap. XX.

¹⁶⁹ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit., non paginé.

¹⁷⁰ Henri Michaux, *Par des traits*, op. cit., non paginé.

¹⁷¹ Voir Henri Michaux, « Recherche dans la poésie contemporaine », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 980.

orientale, opposée aux philosophies occidentales, participe donc d'un seul et même mouvement de pensée donnant accès au pouvoir ou à la sagesse: « Les philosophies occidentales font perdre les cheveux, écourtent la vie. / La philosophie orientale fait croître les cheveux et prolonge la vie¹⁷²», déclare-t-il dans *Un barbare en Asie*, usant de lieux communs généralement attribués aux sages chinois, comme la quête d'immortalité taoïste, alors qu'il commente la religion des Hindous¹⁷³.

Vues sous cet angle, l'Inde et la Chine constituent un « ailleurs » idéal, une terre d'adoption pour l'Occidental déraciné qu'Henri Michaux souhaite être. Mais plutôt que de souscrire aux doctrines rencontrées en ce lieu mythique, il forge sa propre philosophie de la création en gauchissant certaines idées hindouistes, taoïstes ou bouddhiques, ce qui incite sans doute Étiemble à sous-entendre que Michaux n'a pas compris Lao-tseu et à le qualifier d'« esprit confus¹⁷⁴». La seule Vérité que notre peintre-poète semble avoir respectée pendant toute sa carrière est tirée du *Dhammapada*, célèbre ouvrage de canons

¹⁷² Henri Michaux, « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 287.

¹⁷³ D'une part, il est reconnu que les adeptes du taoïsme magico-religieux postérieur à Lao-tseu ou à Tchouang-tseu recherchaient l'immortalité par diverses pratiques. Michaux fait peut-être aussi allusion au mythe entourant la naissance de Lao-tseu, mythe selon lequel il serait venu au monde vieillard. D'autre part, les sages, dans l'iconographie bouddhique, sont généralement représentés chauves (ou peu chevelus) alors que le sage chinois arbore une longue chevelure et une longue barbe, comme en témoigne cette déclaration de Tao Tsi, peintre chinois de la période Ts'ing (1644-1911): « Les barbes et les sourcils des vieux maîtres ne peuvent pousser sur mon visage ». Cité par Michel Courtois, op. cit., p. 96.

¹⁷⁴ Dans la préface du *Tao tō King* traduit par Liou Kia-hway, Étiemble écrit: « [...] si Michaux a raison de célébrer "l'effacement suprême" à quoi aspire le philosophe taoïste, je doute qu'il soit fondé à tenir et publier que Lao-tseu "ne dit chose qui ne soit claire, certaine" ». Plus loin, il ajoute: « Dire qu'il se trouve encore des gens pour célébrer la clarté, l'évidence du Tao tō king! Clair, oui, à tout esprit confus, et à quiconque ne sait pas un mot de chinois ». Lao-tseu, op. cit., p. 14, 19. Étiemble critique sans doute cette déclaration de Michaux: « Lao Tseu est un homme qui sait. [...] Il parle le langage de l'évidence. Néanmoins, il n'est pas compris ». Henri Michaux, « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 381.

bouddhiques pali. Paradoxalement, semblable mot d'ordre lui permet tous les écarts:

*À l'avenir, soyez votre propre lumière, votre propre refuge.
Ne cherchez pas d'autre refuge.
N'allez en quête de refuge qu'auprès de vous-même.*

.....
*Ne vous occupez pas des façons de penser des autres.
Tenez-vous bien dans votre île à vous.
COLLÉS À LA CONTEMPLATION¹⁷⁵.*

Fidèle aux conseils de « son ami¹⁷⁶ », Michaux demeure ainsi « dans son île », à l'écart des mouvements artistiques de son temps, mais à l'affût du moindre état d'âme ou de la plus infime sensation. Bien centré sur les résonances de son propre *Espace du dedans*, il semble avoir cherché à contempler, dans le miroir de ses pages, « l'esprit du bouddha » terré au fond de lui-même.

Néanmoins, notre Franco-Belge est conscient que « c'est un autre Bouddha peut-être impossible qui cherche l'Europe, le Bouddha du mouvement, celui qui l'identifierait au Monde par ses mouvements¹⁷⁷ ». Or nous avons vu que Michaux, par les arabesques de son art, tente de créer des signes ou des « gestes-mouvements¹⁷⁸ » proches parents de la peinture ou de la langue idéographique des Chinois. Semblable description d'un Bouddha occidental, philosophe ne s'exprimant que par la danse et par la science des « passages »¹⁷⁹, s'apparente dès lors à sa propre expérience esthétique. Philosophe, Henri Michaux? Adeptes d'un *ch'an* michalcien, plutôt. Déjà,

¹⁷⁵ Henri Michaux, « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 409. En majuscules dans le texte.

¹⁷⁶ Henri Michaux, « Postface », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, op. cit., p. 217.

¹⁷⁷ Henri Michaux, « Danse », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 699.

¹⁷⁸ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, op. cit., p. 107.

¹⁷⁹ Henri Michaux, « Danse », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 699.

nous avons souligné certaines correspondances entre les pratiques indiennes et chinoises, mais il importe maintenant de mentionner que cette parenté a donné naissance à une secte, évoquée dans *Idéogrammes en Chine*: le *ch'an*.

Mieux connue sous le nom de Zen, rejeton japonais du *ch'an-na*¹⁸⁰, cette spiritualité est née d'une alliance entre deux écoles privilégiant la pratique de la méditation: le taoïsme et le bouddhisme *dhyâna*, introduit en Chine par le maître indien Bodhidharma au VI^e siècle de notre ère. Le but ultime des taoïstes était le retour au Tao. Celui des adeptes du bouddhisme *dhyâna* consistait à atteindre le *samâdhi*, dernier stade du yoga de Patanjali où la conscience se trouve libérée de toutes les « pensées parasites » qui voilent le Soi¹⁸¹. Or, si les méthodes de méditation prônées par ces deux écoles pouvaient se ressembler, la fusion entre leurs doctrines respectives ne se produisit pas sans heurts. En effet, à leur arrivée en terre extrême-orientale, les premiers missionnaires indiens durent camoufler certains aspects de leur philosophie car, pour les fidèles du bouddhisme, le corps matériel et l'âme n'ont aucune « existence propre, l'un et l'autre n'étant que des agrégats d'éléments, sans existence réelle », alors que les adeptes du taoïsme magico-religieux postérieur à Lao-tseu et à Tchouang-tseu visaient l'immortalité matérielle du corps. La traduction des textes sacrés était cependant effectuée par des lettrés chinois qui, faute de vocabulaire adéquat, exprimaient souvent les termes indiens par des

¹⁸⁰ *Ch'an* est une abréviation du terme chinois « ch'an-na », lui-même dérivé du mot *dhyâna*, en sanskrit. Ce terme « désigne la concentration de l'esprit et le recueillement, état dans lequel s'abolissent toutes les distinctions entre Je et Tu, sujet et objet, vrai et faux ». Guy Schoeller, dir, « Zen », dans *Dictionnaire de la sagesse orientale*, op. cit., p. 702.

¹⁸¹ Voir Patanjali, « Kaïvalya Pâda », dans *Yoga-sutras*, op. cit., chap. IV.

équivalents empruntés au vocabulaire taoïste. Cette confusion facilita l'implantation du bouddhisme, mais elle donna lieu à des controverses lorsque des traductions plus rigoureuses virent le jour. Toutefois, grâce au fameux esprit synchrétique du peuple chinois, chez qui confucianisme, taoïsme et bouddhisme finirent par former une seule et même culture, les enseignements de Bodhidharma se transformèrent peu à peu jusqu'à devenir « plus chinois [...] que bouddhique¹⁸²», selon certains sinologues.

La stance classique grâce à laquelle on définit souvent l'essence du *ch'an* est la suivante: « Une transmission par-delà les écritures; Ne se fiant ni aux paroles ni à la lettre; Pointer droit sur l'âme de l'homme; Voir dans sa nature et atteindre l'état de bouddha¹⁸³». Par divers procédés d'Éveil parfois surprenants, allant de l'amputation d'un doigt au silence éloquent du maître qui, plutôt que de répondre à la question d'un de ses disciples, dirige son regard vers une fleur, le *ch'an* permet de « réaliser l'esprit du bouddha inhérent à chacun de nous¹⁸⁴». Plutôt que par la connaissance livresque, la méditation sur la doctrine s'effectue par le biais d'aphorismes ou d'énigmes (*kung-an*) qui doivent eux aussi provoquer l'expérience de l'Illumination. Hormis les aspects philosophiques et spirituels véhiculés par l'avènement du bouddhisme en Chine, celui-ci a joué un rôle important dans l'épanouissement artistique des Chinois. Wang Wei et les peintres dits de « l'école du Sud » furent, par exemple, de

¹⁸² J. Gernet, *Le monde chinois*, A. Colin, 1972, p. 259. Cité dans Vladimir Grigorieff, *Philo de base. L'Inde et la Chine*, Alleur, Marabout, 1998, tome II, p. 214.

¹⁸³ David Schiller, *Le petit livre de sagesse Zen* [1994], Paris, Robert Laffont, 1998, p. 91.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

grands adeptes du *ch'an*, car ses pratiques méditatives favorisaient une totale communion avec la nature. L'histoire de la peinture de paysage se révèle donc indissociable de celle de l'expansion du bouddhisme, qui connut son apogée sous le règne des T'ang (618-907) et des Song (960-1279).

Soulignons également que la fortune du *ch'an* ne se résume pas au succès de cette école en Chine: ses ramifications s'étendent jusqu'au Japon, où elle prend le nom de Zen et acquiert rapidement ses lettres de noblesse, et même jusqu'en Occident où, au XX^e siècle, de nombreux artistes se tournent vers le Zen. Parmi eux, Henri Michaux, qui invente même ses propres aphorismes. Certes, ses « Tranches de savoir » ne visent pas nécessairement à provoquer l'« Éveil » du lecteur, mais elles se révèlent fort éclairantes lorsqu'on s'intéresse à l'aventure artistique michalcienne. En effet, ces tranchantes formules prouvent à maintes reprises que Michaux médita les doctrines orientales. Cependant, s'il s'est abreuvé à certains textes sacrés, le déconditionnement auquel il aspire ne s'obtient que par la création elle-même, car « [q]ui laisse une trace, laisse une plaie¹⁸⁵ ». Nous croyons donc qu'Henri Michaux, à l'image du peuple extrême-oriental, fit preuve d'une pensée synchrétique en appréhendant un ensemble de savoirs indiens et chinois au sein de sa propre expérience esthétique. Esthétique qui n'appartient qu'à lui seul, d'où l'expression « *ch'an* michalcien ».

¹⁸⁵Henri Michaux, « Tranches de savoir », dans *Face aux verrous*, *op. cit.*, p. 64.

Comme nous l'avons vu, les premières œuvres plastiques de notre homme de lettres, peu fier de l'être, constituent une réponse face au malaise qu'il éprouva d'emblée envers le langage: nouvelle riposte contre l'impuissance ressentie au contact des mots. Or, si Michaux s'est réconcilié avec l'acte d'écrire, c'est grâce à des Occidentaux tels Klee, Chirico et Ernst qui lui ont d'abord permis de s'intéresser à la peinture. Mais c'est surtout à la magie des traits et des rythmes asiatiques qu'il doit vraiment son émancipation artistique car, pour lui, les Orientaux jouissent d'une parole plus efficace que les Occidentaux: les Hindous connaissent les secrets de la magie et les Chinois possèdent « la faculté de réduire l'être à l'être signifié¹⁸⁶ ». Certes, sa poésie aux pouvoirs destructeurs ou sa peinture-exorcisme semblent bien loin du calme bouddhique, mais elles ne sont guère éloignées des rituels extatiques hindous. D'ailleurs, en temps de guerre, même des peintres chinois, tels Siu Wei, Chu Ta et Tao Tsi, œuvraient avec agressivité, voire avec violence¹⁸⁷. Au fil des ans qui le séparent des génocides de son siècle, inspiré par diverses voies de connaissance orientales telles l'hindouisme, le bouddhisme et le taoïsme, Henri Michaux troque l'aspect combatif de son art contre une pratique artistique que nous avons nommée « *ch'an* michalcien ». Dans la mesure où une œuvre comme les *Portraits des Meidosems* fut créée au mitan de la carrière de Michaux, on peut dès lors se demander si elle ne porterait pas à la fois les

¹⁸⁶ Henri Michaux, « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 364.

¹⁸⁷ François Cheng, *D'où jaillit le chant*, *op. cit.*, p. 36, 38. Signalons que François Cheng utilise le système de transcription officielle de l'État chinois (pinyin). Il évoque donc ces peintres sous les noms Xu Wei, Zhu Da et Shitao. Nous avons préféré conserver la transcription de l'École Française d'Extrême-Orient (EFEO) qui avait précédemment été utilisée. Notons également que Shitao est le nom de peintre de Tao Tsi qui, en EFEO se lirait Che Tao. Courtois, *op. cit.*, p. 185.

germes de la révolte et de la sagesse. Telle est la problématique que nous aborderons dans la seconde partie de ce mémoire.

DEUXIÈME PARTIE:

RÉFLEXIONS ESTHÉTIQUES SUR LES *MEIDOSEMS*

Ce n'est pas dans la glace qu'il faut se considérer. Hommes, regardez-vous dans le papier¹⁸⁸.

Henri Michaux

1948: Henri Michaux dirige son regard et ses mots vers une contrée étrange. Il a déjà foulé les sols de l'Inde, de la Chine, de la Malaisie et de l'Équateur, dont il a ramené les journaux de voyages bien connus *Un Barbare en Asie* et *Ecuador*. Sa plume a également parcouru des territoires plus imaginaires lors d'un séjour en *Grande Garabagne*, *Au pays de la Magie*, ou à *Poddema*. Armé d'encre et de papier, Michaux part à la conquête de nouveaux espaces, mais il se munit aussi de gomme arabique, d'eau, de pinceaux et de pierre. Bientôt des « tête[s] constellée[s] de ventouses¹⁸⁹ », des « grands singes filamenteux¹⁹⁰ » (p. 137) et des effilochés de tous genres surgissent entre les langes d'une presse à gravure, puis se démultiplient en plus d'une soixantaine de fragments poétiques: les *Meidosems* sont nés. Publiés pour la première fois en 1948 dans un recueil qui comptait des poèmes en prose et des lithographies, les *Meidosems* sont réédités en 1949. Cette fois, Michaux retranscrit les estampes et insère la fresque poétique, dorénavant intitulée *Portrait des Meidosems*, au cœur du recueil *La vie dans les plis*.

¹⁸⁸ Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », dans *Passages, op. cit.*, p. 60.

¹⁸⁹ Henri Michaux, « Portrait des Meidosems », dans *La vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972, p. 141. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par la mention de la page figurant dans le corps du texte.

¹⁹⁰ Comme le souligne à juste titre Jean-Claude Mathieu, dans un article consacré au *Portrait des Meidosems*: « [l]a langue ne connaît que "filamenteux" ». Toutefois, contrairement à Mathieu qui spécifie que « les coquilles ne sont pas rares dans les éditions de Michaux », nous croyons qu'il ne s'agit pas d'une coquille mais d'un néologisme, construit à l'aide des mots « filaments » et « mentaux », au même titre que les néologismes « Meidosem » et « sphérule ». Mathieu cite d'ailleurs ce dernier terme sans mentionner qu'il s'agit d'un néologisme. Voir Jean-Claude Mathieu, *loc. cit.* p. 28.

Dès lors, on peut se demander quelles raisons ont poussé l'artiste à supprimer toutes les planches gravées et ce, si peu de temps après leur première parution: insatisfaction de la part d'un Michaux néophyte en gravure ou volonté d'associer son récit de voyage à la longue série de portraits, écrits ou peints, témoins de cette « fièvre de visages¹⁹¹ » qui le hantait? Comme nous le verrons, la facture des lithographies témoigne d'une « rusticité¹⁹² » originelle recherchée par Michaux. Lors d'une seconde publication, n'aurait-il pas sciemment délaissé les estampes, plaies vives imprégnées de sa douleur, pour leur préférer les poèmes, plus près d'une écriture idéographique inspirée par l'Orient? Afin de répondre à ces questions, nous observerons les échanges de procédés syntaxico-sémantiques entre le langage plastique des lithographies et celui des poèmes. Ce faisant, nous cernerons les savoirs qui s'inscrivent en filigrane des portraits des *Meidosems*, lesquels présentent plusieurs caractéristiques du *ch'an* michalcien précédemment défini. Plus précisément, nous montrerons comment les *Meidosems* constituent à la fois une résurgence du passage de Michaux dans un atelier de lithographie et un autoportrait abstrait qui peut se lire à la lumière de l'esthétique chinoise. Par la suite, en abordant certains concepts taoïstes, hindouistes et bouddhiques, nous constaterons que ce périple imaginaire s'apparente à une méditation sur papier.

¹⁹¹ Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹² Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, *op. cit.*, p. 14.

A) De l'âge de pierre à « un instant de flanelle »

Quiconque pose les yeux sur les estampes consacrées à l'étrange tribu meidosemme constate sans peine qu'elles se situent à mi-chemin entre l'abstraction et la figuration, caractéristique récurrente de la production picturale michalcienne¹⁹³. D'une part, on ne peut considérer qu'elles sont complètement atemporelles comme, par exemple, les œuvres de Malévitch, uniquement composées de formes géométriques élémentaires et de couleurs pures. D'autre part, les éléments picturaux qu'elles mettent en scène n'imitent pas fidèlement la réalité: ils reprennent plutôt des thématiques chères à Michaux, tels les insectes, les animaux étranges, les visages monstrueux ou encore les signes en mouvements. Ici, on croit reconnaître une araignée, un éléphant ou une bête quelconque, là on entrevoit un squelette, une tête difforme ou un « homme en fil »¹⁹⁴. Très peu de repères spatiotemporels nous permettent cependant d'effectuer la « lecture » de ces œuvres. Nulle « histoire », nul trompe-l'œil, nul point de fuite: la profondeur se crée uniquement de façon aérienne, par un contraste de taches noires et blanches.

¹⁹³ Pour la reproduction des estampes, voir l'Annexe. Toutes les reproductions, sauf la planche VI, sont tirées d'un catalogue (Wieland Schmied, *Michaux, op. cit.*, 48 p.). Pour sa part, la planche VI provient de l'ouvrage suivant: Henri Michaux, *Meidosems*, traduction d'Elizabeth R. Jackson, Santa Cruz, Moving Parts Press, 1992, 145 p.

¹⁹⁴ À ce sujet, voir les articles et ouvrages suivants qui tissent plus ou moins brièvement des liens entre les portraits écrits et gravés qui constituent l'objet de notre étude: Jean-Claude Mathieu, *loc. cit.*, p. 16-17; Richard L. Hattendorf, « The visual pen: instances of intermedia slippage in Henri Michaux's *Meidosems* », *Word & Image*, n° 2, avril-juin 1993, p. 132-139; Geneviève André-Acquier, « Lecture au fil des mots: *Portrait des Meidosems* », dans *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme, op. cit.*, p. 154-155; Henri Michaux, *Meidosems*, traduction d'Elizabeth R. Jackson, *op. cit.*, pp. VI-XXI et 100-11.

Cet éclatement du cadre temporel se retrouve également dans la fiction: tout comme le graveur fait fi du point de fuite, l'auteur supprime le fil conducteur qui aurait pu permettre aux visiteurs de l'étrange pays meidosem de se représenter les êtres polymorphes qui y résident. Par exemple, le récit de voyage commence abruptement par la locution adverbiale « d'ailleurs », ce qui catapulte le lecteur dans un monde imaginaire où s'agitent des mutants numineux, jusqu'à ce que certains d'entre eux s'éteignent ou que d'autres s'envolent hors champ, quittant l'espace du texte sans offrir de véritable dénouement: « Silence. Envois. Ce que les Meidosems ont tant désiré, ils y sont arrivés. Les voilà » (p. 184). Nulle réponse à l'énigme meidosemme. La trame narrative s'immobilise sur un point final qui, au lieu de clore le récit, le laisse grand ouvert, suspendant celui-ci au moment même où le lecteur s'attend à ce qu'on lui livre la clé du mystère.

Une lecture approfondie permet toutefois d'établir des liens entre les différents portraits, comme dans un récit de rêve, par le biais de déplacements métonymiques¹⁹⁵. Par exemple, si l'élasticité du Meidosem lui permet de bondir en tout sens, son enveloppe corporelle l'emprisonne et l'étouffe. Qu'il s'agisse « du chapelet de mailles qui le tient par les yeux » (p. 139) ou de son « corps corseté » (p. 159), cet effet de serre le poursuit même jusqu'aux lieux où il vit: « surtout dans des camps de concentration » (p.171), image qui n'est pas sans

¹⁹⁵ D'une part, rappelons que Michaux était fasciné par les récits de rêves et leur interprétation, comme le prouvent « Les Rêves et la jambe » (Henri Michaux, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 18-25), « Mes rêves d'enfant », (*ibid.*, p. 62-65) et *Façons d'endormi, façons d'éveillé* (op. cit.) D'autre part, signalons que Jean-Claude Mathieu interprète un extrait des *Meidosems* comme un récit de rêve éveillé, voire comme « un mauvais rêve, où se multiplient les embarras, les mauvais tours » (« Portrait des Meidosems », loc. cit., p. 25).

rappeler les horreurs de la guerre¹⁹⁶. Par ailleurs, la fréquente association entre les Meidosems et le monde des insectes perpétue cette modalité associée à l'image du corps, puisque la forme de ces petits animaux invertébrés renvoie littéralement à un « corps [...] divisé par étranglements¹⁹⁷ ». En fait, l'existence des Meidosems, qui sont eux-mêmes divisés entre un « dominateur droit » et un « épouvantant gauche » (p. 136), semble scindée en deux pôles : premièrement, souffrance et misère associées à leur anatomie et leur vie terrestre, et, deuxièmement, quête extatique de vitesse, lumière, hauteur, légèreté, vide, bref, de tout ce qui les libère du « peu de forme fixe » (p. 125) qu'ils possèdent.

Rompant avec la tradition aristotélicienne qui veut qu'une histoire réussie possède un bon début, un développement garni de rebondissements et un dénouement, l'arabesque que trace Michaux s'amorce et se brise à chacun des épisodes, au gré des fluctuations meidosemmes. À leur tour, les fragments d'histoire éclatent en miettes, accumulent moult détails contradictoires au sein d'un même tableau, ou donnent l'impression que le narrateur peut se situer tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des créatures qu'il observe. Or, ce fractionnement du récit et cette mouvance de l'observateur rappellent une technique picturale

¹⁹⁶ D'ailleurs, le motif de l'étouffement que l'on retrouve dans le *Portrait des Meidosems* peut fort bien rappeler l'expérience vécue par Michaux pendant la Seconde Guerre mondiale puisque, du 1^{er} octobre 1940 au 2 juillet 1943, il fut « isolé, presque immobilisé » avec son épouse dans une maison au Lavandou. Voir Henri Michaux, « Chronologie », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. CXVI.

¹⁹⁷ Josette Rey-Debove et Alain Rey, dir., « insecte », *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996, p. 1182. Outre l'association corps-prison, la figure de l'insecte évoque deux autres modalités de l'image du corps des Meidosems, soit leurs métamorphoses perpétuelles et l'aspect flasque de leur corps, l'insecte étant un « animal invertébré [...] dont la larve parvient à l'âge adulte après une série de métamorphoses » (*Idem*).

chinoise, théorisée au XI^e siècle par Kouo Hi¹⁹⁸ et abondamment utilisée pendant la période des Song du nord (960-1127): la perspective dite « aux points dispersés », ou « aux taches dispersées », comme il convient de l'appeler sous le règne des Song du sud (1127-1279)¹⁹⁹.

Cette perspective extrême-orientale s'oppose à la vision occidentale qui, depuis la Renaissance, se fixe traditionnellement sur un seul point de fuite, technique picturale que Michaux considère comme un « véritable pénitencier, inventé par un pion, hélas géomètre²⁰⁰ ». L'esthétique des Song, quant à elle, repose sur une « perspective de l'ensemble²⁰¹ » qui exige du peintre le respect simultané de trois principes de distance. Comme le rapporte François Cheng, Kouo Hi écrit, dans son ouvrage intitulé *Hauts messages des forêts et des sources*:

Les montagnes ont trois types de distance ou perspective. Lorsque, du pied de la montagne, le spectateur élève son regard vers le sommet, c'est le *kao-yuan* [distance ou perspective en hauteur]; lorsque, depuis le devant de la montagne, le spectateur jouit d'une vue plongeante sur les montagnes derrière, c'est le *shen-yuan* [distance ou perspective en profondeur]; lorsque, depuis une montagne proche, le spectateur dirige horizontalement son regard vers les montagnes lointaines, c'est le *p'ing-yuan* [distance ou perspective plane]²⁰².

¹⁹⁸ Kouo Hi est l'auteur d'un ouvrage intitulé: *Hauts messages des forêts et des sources*. Composé d'écrits et de propos recueillis par Kuo Szu, fils de Kouo Hi, cet ouvrage « a joué un rôle décisif dans le développement de l'esthétique chinoise ». Voir François Cheng, *Souffle-esprit*, op. cit., pp. 105 et 154.

¹⁹⁹ Voir Dong Quiang, « La perspective du dedans », *Magazine littéraire*, n° 364, avril 1998, p. 59-60.

²⁰⁰ Henri Michaux, « Combat contre l'espace », dans *Passages*, op. cit., p. 48.

²⁰¹ Comme l'explique Dong Quiang, « Avec le terme du "lointain", le peintre chinois essaie de créer un espace dans lequel on se meut (souvent sous forme de voyageur sur un âne, suivi par un valet). Il existe alors trois "lointains" [...] à respecter: le *haut-lointain* [...], le *profond-lointain* [...], et le *plat-lointain* [...] permettant de créer un paysage avec des monts et des eaux ». Dong Quiang, loc. cit., p. 59.

²⁰² François Cheng, *Souffle-esprit*, op. cit., p. 105. Cheng traduit.

Plusieurs critiques s'accordent à dire que les grands paysagistes utilisaient cette technique pour conférer des proportions gigantesques à la nature qu'ils peignaient. À titre d'exemple, mentionnons le cas de Fan K'ouan, « maître des hauteurs et des lointains²⁰³ », reconnu pour son style monumental. Dans un article intitulé « La perspective du dedans », Dong Quiang explique, quant à lui, que cette pratique permet à l'artiste de pallier les manques de ses capacités sensorielles: en rendant à portée de la main ce qui ne saurait être touché, la perspective « aux points dispersés » favorise la projection des paysages intérieurs du peintre sur sa toile. Ainsi, c'est la rencontre avec la calligraphie et la peinture chinoises qui a permis à Michaux « de mettre en pratique la "perspective du dedans"²⁰⁴ », perspective qu'il déploie dans son *Portrait des Meidosems*. Version gravure, façon Michaux, cette pratique picturale aux taches dispersées nous offre un « Bovin Bouddha de sa bête ... [qui] médite [son] monde inférieur en lui sans défaire ses courbes » (p. 150), comme l'illustre, en quelque sorte, la planche I. Or, n'est-il pas singulier d'aborder des principes s'appliquant aux paysages chinois, alors que l'objet de notre étude est un portrait?

Dans sa fresque poétique, signalons en premier lieu que Michaux peint les Meidosems sans représenter ni visages ni traits humains, et ce, malgré l'emploi d'un vocabulaire qui, fréquemment, met à l'avant-plan des détails anatomiques. Sous la loupe du narrateur ethnologue, on entrevoit tour à tour

²⁰³ Michel Courtois, *op. cit.*, p. 59.

²⁰⁴ Dong Quiang, *loc. cit.*, p. 59.

une « tête habitée d'arborescences » (p. 142), un nez assorti d'« une espèce de lance courbe » (p. 161) ou un être « tout couturé de jambes et de mains jusque dans le cou » (p. 141), mais il est fort difficile de cerner la véritable morphologie des créatures observées. En fait, plus le récit avance, plus le lecteur éprouve l'impression que le portraitiste cherche à désincarner les êtres qu'il dépeint: « [d]'une brume à une chair » (p. 156), ceux-ci ne sont qu'une suite de « passages », pour reprendre une expression chère à Michaux. Du reste, l'auteur accorde autant d'importance aux lieux où vivent les Meidosems qu'à leur physionomie: des paysages constitués d'échelles, de murs, de pavillons, de « fleuve[s] de boue » (p. 164) ou de « plaines mamelonnées » (p.172). Qu'il s'agisse de la nature environnante ou des maisons aux « plafonds crevés » qui leurs servent d'abris, le pays meidosem se révèle tout aussi mystérieux que les êtres qui l'habitent.

En second lieu, il importe d'insister sur une caractéristique essentielle des traités esthétiques extrême-orientaux. Pour les Chinois, l'art du portrait est soumis aux mêmes principes que celui du paysage, « dans la mesure où un visage humain est perçu comme un paysage²⁰⁵ ». Les peintres chinois s'attachent en effet à rendre la « physionomie²⁰⁶ » de la nature en appréhendant ses constituantes comme s'il s'agissait d'un corps:

La montagne a les cours d'eau pour artères, les arbres et les herbes pour chevelure, les brumes et les nuages pour expression. Ainsi, la montagne doit à l'eau sa vie, aux arbres et aux herbes sa beauté, aux brumes et aux nuages son mystère. L'eau, elle, a la montagne pour visage, les kiosques

²⁰⁵ François Cheng, *Souffle-esprit*, op. cit., p. 14.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 105.

et les pavillons pour sourcils et yeux; et la simple présence d'un pêcheur lui donne de l'esprit. Ainsi, l'eau doit à la montagne sa grâce, aux kiosques et aux pavillons sa clarté, au pêcheur en sa barque son allure insouciant et libre²⁰⁷.

À l'instar des Chinois, Michaux effectue lui aussi une synthèse entre portrait et paysage, ce qui lui permet de rejeter, à sa façon, la conception occidentale de l'espace. Trois ans avant la création des *Meidosems*, l'auteur de « Combat contre l'espace » a d'ailleurs déclaré qu'une « nouvelle guerre²⁰⁸ » se préparait. Faisant l'éloge de Picasso, tout en le critiquant à mots couverts, il se réapproprie les thèses de Kouo Hi et les explique aux lecteurs de la revue *Vrille* en ces termes:

P... fait un visage en soudant une demi-face à un profil, visage deux fois plus vivant que le réel.

Cette synthèse, type de celles que nous faisons à chaque instant dans la réalité, à mi-chemin entre le jugement et les images associées, est également applicable à l'espace.

En soudant avec l'à-propos et le magnétisme convenable l'éloigné et le proche, le haut et le bas, ce qui est vu comme en plongée et ce qui est vu de face, ce qui est vu en coin et ce qui est comme au bout du nez, en jouant sur les inégalement distants comme sur les soufflets d'un accordéon, nous fondrons les tueuses géométries, nous briserons ce frêle et dur triangle qui se perd au loin avec les choses que nous désirions voir et l'espace redeviendra ce qu'il était, un immense rendez-vous de cent espaces qui baignent les uns dans les autres et où baignent avec nous les objets et les êtres²⁰⁹.

Confronté à cet « immense rendez-vous », carrefour de visages et d'espaces absolument imaginaires, le visiteur du pays meidosem est ainsi convié à découvrir les « Lieux inexprimables » qui hantent Michaux, panoramas intérieurs habités de ses monstres familiers.

²⁰⁷ Kouo Hi, *Hauts messages des forêts et des sources*, cité et traduit par François Cheng, *ibid.*, p. 106.

²⁰⁸ Henri Michaux, « Combat contre l'espace », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 49.

²⁰⁹ *Idem.*

Comme nous l'évoquions précédemment, un simple coup d'œil aux lithographies permet de reconnaître ces spectres michalciens. Pour ce qui est de la poésie, un lecteur attentif notera que l'utilisation d'un vocabulaire anatomique rappelle l'aspect tératologique des estampes ou encore il retrouvera le même bestiaire fantastique devenu poème en prose. À titre d'exemple, référons-nous à la gravure centrale de l'édition de 1948 (planche II), à laquelle répond, en écho, l'épisode de l'araignée noire au « triangulaire visage en poils de tentation, où percent, où coulent cent regards de pluie » (p. 151). Malgré certains vestiges de figuration, dans cette lithographie, l'artiste préconise le mouvement et la ligne au détriment du modelé. Quant au portrait poétique, désir et douleur y giclent en sanglots comme pigments et eau violemment projetés sur une toile, car l'araignée crache « pour arrêter le temps un instant », tout comme Michaux peint « [p]our être le buvard des innombrables passages qui en [...] [lui] ne cessent d'affluer. Pour les arrêter un instant et plus qu'un instant²¹⁰ ». Entre les lignes de ce poème en prose, se dessine même l'image d'un pinceau, dégoulinant d'eau ou d'encre. Cette inondation de regards pleureurs rappelle ainsi la facture des aquarelles michalciennes, « voie vers le soulagement²¹¹ » découverte dans l'adversité, et, du même coup, la mort de Marie-Louise Thelmet, survenue en 1948. Dès lors, on peut se demander si Michaux souhaitait vraiment que ses lithographies illustrent ses textes ou encore que sa poésie décrive de façon imagée ses planches gravées. N'aurait-il pas

²¹⁰ Wieland Schmied, « Henri Michaux: Réflexions », dans *Michaux, op. cit.*, p. 13.

²¹¹ Michaux utilise cette expression pour décrire les aquarelles exécutées après l'accident qui lui a ravi son épouse, une « façon de peindre [qui] aurait dû cesser petit à petit, mais ne cessa pas - n'a plus cessé », par la suite. Voir Henri Michaux, *Émergences-Résurgences, op. cit.*, p. 39.

plutôt cherché, par le biais de l'écriture, à imiter le geste de peindre, utilisant les mots comme une matière première contre laquelle il se bat afin d'exorciser sa souffrance?

À la lumière des constatations effectuées dans la première partie de ce mémoire, nous croyons que Michaux s'est inspiré de sa pratique picturale, et même de son expérimentation de la lithographie, pour réfléchir, par le biais des mots, ses fantômes intérieurs. Les connaisseurs considèrent d'ailleurs cet art comme celui de la confiance, « [c]ar la surface lithographique est une des plus sensibles aux moindres modulations de trait et aux plus légères traces des médiums à dessiner dont elle a la propriété de s'imprégner²¹² ». Rappelons en effet que, contrairement à ce que colporte la croyance populaire, l'exercice de la lithographie ne consiste pas à tracer des sillons dans une pierre. Le granit est une surface qui permet à l'artiste de dessiner ou de peindre des traits qui seront, par la suite, imprimés sur papier au gré d'un procédé chimique fondé sur « le principe de la répulsion du gras et de l'eau²¹³ ». Semblables soucis techniques ont certes pu rebuter Michaux, pour qui la spontanéité du geste prime dans l'acte créateur. Toutefois, comme le souligne Roland Giguère dans la préface d'un ouvrage consacré à l'estampe, la gravure, outre le fait d'être « un art de tradition, un art de respect, c'est aussi un métier de réflexion où le repentir n'est

²¹² Nicole Malenfant, *op. cit.*, p. 13. En ce sens, nous sommes légèrement en désaccord avec Geneviève André-Acquier. Si cette dernière a bien vu que Michaux a été « attiré dans cette technique par la nature profonde du matériau » qui stimule son imagination, elle ajoute néanmoins que « [c]'est avant tout un support qui résiste, [et] qu'il convient d'affronter sans gêne ». Déclaration qui va à l'encontre des connaissances que nous avons de la lithographie. Voir Geneviève André-Acquier, *op. cit.*, p. 155.

²¹³ *Ibid.*, p. 14.

pas de mise²¹⁴». Détail qui a pu plaire à Michaux, car en peinture, il ne « délibère pas. Jamais de retouches, [jamais] de correction²¹⁵», comme le prouve la facture de ses estampes.

Dans les planches lithographiées de 1948, Michaux ne vise assurément pas à obtenir des effets délicats ou des lavis discrets. Au contraire, son geste rappelle les tracés primitifs de l'art pariétal ou la naïveté d'un dessin d'enfant (voir notamment la planche III). Maladresse de la part du poète ou volonté de se libérer de ces *règles d'or* contre lesquelles il livre un « Grand combat »? Dans *Émergences-Résurgences*, hormis ses aveux d'appartenance « au monde des signes et des lignes²¹⁶», il fait l'éloge de la peinture rupestre et de ceux qui, pendant des siècles, ont pu peindre avec deux couleurs et dessiner avec une seule, afin de « rendre quelque chose d'important, de capital, d'unique, qui autrement eût été ignoré²¹⁷». Du reste, dans « Combat contre l'espace », il insinue que « [p]our retrouver un espace dégagé, où l'on se sente libre²¹⁸», il faut remonter le temps jusqu'à la préhistoire. Art pauvre par excellence, puisqu'il s'agit d'un procédé d'impression instauré par un graveur sans le sou pour acheter du cuivre, la lithographie a sans doute incité Michaux à traquer « le primitif, le primordial²¹⁹» de ses *lointains intérieurs*. En outre, il imprime ses planches avec une seule couleur, le noir qui, selon lui « ramène au fondement,

²¹⁴Roland Giguère, « préface », dans Nicole Malenfant, *op. cit.*, p. XV.

²¹⁵Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, *op. cit.*, p. 40.

²¹⁶*Ibid.*, p. 12.

²¹⁷*Ibid.*, p. 15.

²¹⁸Henri Michaux, « Combat contre l'espace », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 48.

²¹⁹Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, *op. cit.*, p. 14.

à l'origine²²⁰». Et c'est par-delà ces étendues d'encre sombre, « antre d'où tout peut surgir, où il faut tout chercher²²¹», que jaillissent nos frustes petits Meidosems.

Dans un même ordre d'idées, les habitants de cette singulière contrée font parfois preuve d'une certaine barbarie, surtout lorsqu'ils décident de s'empaler sur leur lance qui se transforme alors en « tuteur féroce » (p. 144). Animés par des pulsions contradictoires telles l'agressivité, l'euphorie, ou cette peur hyperbolique d'une souris qui les fait fuir en groupe, les Meidosems donnent parfois l'impression d'une tribu à l'allure plutôt archaïque. N'y aurait-il pas lieu d'y voir, inscrit dans l'espace des pages comme sur la paroi d'une caverne, un vestige des souffrances vécues pendant l'année 1948 entremêlées au récit idéographique de son voyage dans un atelier de lithographie? D'une « [r]oche d'âme » contre laquelle il n'y a « pas de recours » (p. 163) aux « [o]rganes épars, courses rompues, [et] intentions prises dans la pierre » (p. 140), les figures du durcissement et de la pétrification se démultiplient au sein des poèmes en prose. D'une part, on sait que, pour notre auteur, fortement influencé par les penseurs taoïstes, le solide, le statique et le figé sont des qualificatifs généralement teintés d'un aspect péjoratif: ils entravent le flux perpétuel du Tao, « *continuum*²²² » auquel Michaux aspire. D'autre part, la

²²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²²¹ *Ibid.*, p. 24.

²²² Michaux écrit: « Je voudrais un *continuum*. Un *continuum* comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie ». Voir *Émergences-Résurgences*, *op. cit.*, p. 9.

récurrence du motif de la pierre nous autorise à croire qu'il s'agit d'une réminiscence de son « aventure » de lithographe.

Certains portraits, qui paraissent insolites lors d'une première lecture, témoignent en effet de sa rencontre avec cette technique d'impression fort énigmatique, bien que singulièrement apparentée au dessin et à la peinture²²³. La « grande pierre pelée » (p. 182) qui accueille des tourbillons de joies emmêlées rappelle par exemple le geste du graveur qui, avant de s'adonner à la frénésie de la création, a dû grener sa pierre pour la rendre plus sensible. Dans un autre épisode, alors que les pattes d'un Meidosem sont présentées « comme des gommes, comme de l'ennui qui court » (p. 169), comment ne pas ressentir la lassitude du peintre, face à ces couches successives de gomme arabique qu'il faut appliquer pour désensibiliser le calcaire²²⁴? Calcaire qui devra, par la suite, être constamment mouillé pour que cette colle sèche n'adhère pas au papier pendant le passage sous presse, tout comme « [l]es rosées de l'herbe des prairies ne s'attachent pas » aux pattes gommeuses (p. 169). Quant aux « infinis [...] passages en pays meidosem » (p. 156), ceux-ci connotent tant les multiples impressions faites par notre lithographe, que la façon dont il entend vivre son art: comme une succession de reflux et de *Passages*, titre d'un recueil éponyme réunissant des essais sur la musique, la peinture ou la poésie.

²²³ Michaux commente d'ailleurs cette technique d'impression en ces termes: « La litho, simple dépendance de la peinture et du dessin dont je n'attendais rien » (« Le lac près de l'opéra. Quelques rêves, quelques remarques », dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, op. cit., p. 102). En revanche, dans le même ouvrage, il se rengorge à l'idée de faire partie - ou presque - de « [l]a catégorie des lithographes - dont [...] [il fait] secrètement une sorte de club pour maîtres » (« Tempérament de nuit », dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, ibid., p. 46).

²²⁴ On sait que toute matière collante horrifiait Michaux. Voir notamment Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », op. cit., p. 74.

En somme, le fait de peindre ou de dessiner sur la pierre semble avoir déclenché l'apparition des Meidosems, expérience qui a inspiré à Michaux quelque écriture hiéroglyphique digne des temps les plus reculés. Or, dans ses écrits, l'auteur du *Portrait des Meidosems* fait non seulement l'éloge de la peinture rupestre mais aussi celle de l'enfance, âge d'or où l'homme entretient une relation privilégiée avec le monde qui l'entoure:

L'enfant avance dans le monde des masses qui partout s'expriment, avance, risque un frêle signe. Première tête dessinée par l'enfant, si légère, d'une si fine charpente! Quatre menus fils, un trait qui est bouche comme œil, et ce signe, c'est la tentative la plus jeune et la plus vieille de l'humanité, celle d'une langue idéographique, la seule langue vraiment universelle que chaque enfant partout réinvente²²⁵.

Semblable déclaration ne manquera pas de rappeler au visiteur du pays meidosem la lithographie III que nous évoquions précédemment. Plus encore, cette fascination pour l'art infantile se double chez Michaux d'un intérêt pour la culture chinoise. Dans « Un barbare en Chine », il écrit notamment: « Le premier plaisir qu'en général les enfants ont de l'exercice de l'intelligence est loin d'être le jugement ou la mémoire. Non, c'est l'idéographie²²⁶ ». Influencé par les philosophies orientales qui méprisent l'aspect rationnel de la pensée, Michaux n'aurait-il pas cherché à retrouver l'innocence de l'enfant, s'inspirant de l'écriture idéographique des Chinois pour s'exprimer *Par des traits* et se réfléchir sur papier? On sait que les Extrêmes-Orientaux conservèrent, à travers les âges, un système d'écriture qui vise moins à décrire le monde qu'à le représenter par une combinaison de traits significatifs « visant à restituer le

²²⁵ Henri Michaux, « Enfants », dans *Passages*, op. cit., p. 37.

²²⁶ Voir Henri Michaux, « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 386.

rythme primordial et les gestes vitaux²²⁷». De plus, chez les Chinois, l'encre et la plume furent, de tout temps, des miroirs dans lesquels l'âme d'un calligraphe, d'un poète ou d'un peintre, pouvaient aisément se mirer. En ce sens, il convient de nous pencher maintenant sur les rythmes et les figures, voire les « rythmes visualisés²²⁸» qui constituent ces *Moments* meidosems vécus par Michaux, « instant[s] de flanelle » (p. 62) où les créatures portraiturees ressemblent davantage à des traits qu'aux membres d'une tribu, si étrange soit-elle.

²²⁷Voir François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, p. 20.

²²⁸François Cheng évoque l'écriture des Chinois en ces termes. Voir François Cheng, *op. cit.*, p. 11.

B) Miroirs meidosems: pour une calligraphie de l'âme

Tout d'abord, attardons-nous un moment au mot « meidosem », situé au cœur de l'énigme. Fréquemment scandé comme un refrain intrigant, Michaux l'utilise tantôt comme un patronyme, tantôt comme un adjectif, ou encore il lui ajoute la particule « emme » qui confère au mot un genre féminin (Meidosemme) et rappelle un des personnages de *La nuit remue*: le pauvre Emme, « pure palindrome du M de l'auteur²²⁹ », selon Jean-Claude Mathieu. À ce titre, soulignons que Michaux avait l'habitude de réduire sa signature à ses seules initiales: on n'a qu'à penser aux nombreuses œuvres picturales ainsi paraphées ou à son autobiographie « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », signée H.M. On connaît également sa fascination pour l'invention d'*Alphabets*, qu'il s'agisse de « compositions d'idéogrammes²³⁰ » ou encore d'écrits au sein desquels le nom d'un « personnage » est réduit à une ou plusieurs lettres, comme dans le « Portrait de A. », ou même, nous le verrons, dans un tableau du *Portrait des Meidosems*.

Par ailleurs, le fait de nommer le peuple meidosem par un tel néologisme sous-entend les intentions d'un artiste qui ne veut « plus rien "reproduire" de ce qui est déjà au monde²³¹ ». Ainsi, le mot « meidosem » lui-même devient un signe mystérieux que tout un chacun tente de déchiffrer. Sans chercher à

²²⁹ Jean-Claude Mathieu, « Portrait des Meidosems », *loc. cit.*, p. 18. Voir Henri Michaux, « Emme et son parasite » et « Emme et le médecin », dans *La nuit remue*, *op. cit.*, p. 59-60.

²³⁰ Henri Michaux, « Postface de *Mouvements* », dans *Face aux verrous*, *op. cit.*, non paginé.

²³¹ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, *op. cit.*, p. 13.

répertorier la totalité des hypothèses élaborées jusqu'à ce jour, signalons qu'on peut y reconnaître le concept grec *eidos*²³², encadré d'un côté par la lettre « M » (initiale du nom de l'auteur), et de l'autre par son homonyme, écrit « em »²³³. Une lecture à rebours révèle également le préfixe grec *meso*²³⁴, suivi du mot latin, décliné, *diem*²³⁵. Une fois de plus, Michaux invente donc son propre langage: retournant aux racines de la langue française, il emprunte des éléments aux langues originelles, le grec et le latin, qu'il réutilise à sa guise pour façonner une écriture « loin des mots, des mots, des mots des autres »²³⁶. Or, semblable décryptage étymologique ne pourrait-il pas également suggérer que le *Portrait des Meidosems* ouvre un « entre/jour », voire une brèche donnant accès à *L'espace du dedans* de Michaux? Le terme *Portrait*, ajouté à l'édition de 1949, amplifie cette impression car, pour notre artiste:

Un portrait est un compromis entre les lignes de forces de la tête du dessinateur et la tête du dessiné.

Le trajet définitif est le résultat de la lutte. Certains trajets renforcés, d'autres annulés, quelques-uns détournés²³⁷.

²³² *Eidos* est un des nombreux mots qui, dans le vocabulaire scientifique et rhétorique du grec ancien, s'appliquaient au concept de forme : « *Morphè* et *eidos* étaient la Forme ou l'Idée qui "informe" la matière; *skhèma*, la pure forme perçue par les sens ». Voir Erich Auerbach, *Figura* [1944], traduction de Marc André Bernier, Paris, Bêlin, coll. « L'extrême contemporain », 1993, p. 13.

²³³ À cet égard, selon Jean-Claude Mathieu et Jean-Michel Maulpoix, le « M » que l'on retrouve au début et à la fin du mot « meidosem » renvoie à l'initiale de Michaux. (Jean-Claude Mathieu, *loc. cit.*, p. 18; Jean-Michel Maulpoix, « L'amour des Meidosems », *Europe*, n° 698-699, juin-juillet 1987, p. 60). Pour sa part, Geneviève André-Acquier écrit à ce sujet: « Il n'est pas rare [...] de rencontrer quelque lettre seule, comme pour éviter le mot ou le remplacer, signe minimum qui peut évoquer le poète: A. pour le contraindre à s'imaginer en première de l'alphabet, N. dans *Moriturus* pour se donner de la résonance ». Voir Geneviève André-Acquier, *op. cit.*, p. 152.

²³⁴ *Meso* est un élément du mot grec *mesos* qui signifie « au milieu, médian ». Voir Josette Rey-Debove et Alain Rey, dir., « més(o)- », *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, *op. cit.*, p.1391.

²³⁵ *Diem* provient du mot latin *dies* qui signifie « jour ». Notons que l'origine de cette hypothèse, fréquemment émise lorsqu'on étudie le *Portrait des Meidosems*, provient de l'ouvrage suivant: Henri-Alexis Baatsch, *Henri Michaux. Peinture et poésie*, *op. cit.*, p. 131.

²³⁶ Henri Michaux, « Postface de *Mouvements* », dans *Face aux verrous*, *op. cit.*, non paginé.

²³⁷ Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 66.

Dans le cas d'un portrait où le sujet à peindre est une peuplade imaginaire, ne serait-il pas légitime de croire que l'œuvre constitue un autoportrait, sorte d'« épiphénomène de la pensée²³⁸ » de Michaux? À plusieurs reprises, l'auteur des *Meidosems* laisse entendre que l'on peut associer les propos du narrateur aux gestes des créatures portraiturees. Par exemple, lorsque celui-ci déclare: « Et pendant qu'il la regarde, il lui fait un enfant d'âme », d'entrée de jeu, le pronom « la » semble référer à cette meidosemme qui, dans le premier tableau, rêvait, comme toutes les autres, « d'entrer au Palais de Confettis » (p. 113). Toutefois, la lecture d'ouvrages critiques comme *Émergences-Résurgences* ou *Passages* nous autorise à considérer que ce « il » inconnu désigne l'écrivain, posté devant sa page (« la »), ce qui transforme le poème précédemment cité en aveu: pendant la fresque meidosemme, le poète se regardera dans le papier mieux que dans une glace. À la lumière de la définition que Michaux lui-même fait d'un portrait, on constate donc que l'énigmatique *Portrait des Meidosems* présente une variante poétique du fantomisme michalcien, école de peinture sur laquelle il importe dès maintenant de nous attarder.

Michaux est à la fois l'initiateur et l'unique disciple de ce pseudo-mouvement artistique, également appelé « psychologisme²³⁹ ». C'est en 1946, dans la préface de *Peintures et dessins* intitulée « En pensant au phénomène

²³⁸ *Ibid.*, p. 60.

²³⁹ Dans « En pensant au phénomène de la peinture », Michaux déclare: « Si donc j'aimais les ismes et devenir capitaine de quelques individus, je lancerais bien une école de peinture, le FANTOMISME (ou le psychologisme) ». *Ibid.*, p. 62. Évidemment, on sait que Michaux refusait d'appartenir à quelque école que ce soit, ce qui nous amène à déclarer qu'il est à la fois l'initiateur et l'unique disciple de ce « pseudo-mouvement artistique ».

de la peinture », que Michaux explique les règles de cet art visant à faire « *le portrait des tempéraments*²⁴⁰ ». En effet, pour lui, peindre un visage consiste à projeter, sur papier ou sur toile, l'essence d'un modèle, son double fluide plutôt que son apparence :

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 fluide 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 sauf, insigne malheur, précisément aux peintres. [...]

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'yeux)²⁴¹.

Semblable assertion vise, bien sûr, à critiquer la peinture dite figurative que Michaux exècre, mais elle rapproche également son esthétique de celle d'un Chinois comme Teng Ch'un, pour qui le pouvoir de la peinture « tient à un seul adage : "Transmettre l'esprit"²⁴² ». Directement inspiré par le *ch'i-yün*, canon de Sie Ho que nous avons déjà abordé dans la première partie de ce mémoire, ce principe était surtout respecté par les peintres taoïstes ou *ch'an* qui souhaitaient saisir l'essence d'un paysage, mais tout bon lettré l'honorait quand venait le temps de faire un portrait. Hormis ses œuvres fantomistes, Michaux s'adonne d'ailleurs fréquemment à ce genre de pratique : on n'a qu'à penser aux *Mouvements* de 1951, « [m]ouvements d'écartèlement et d'exaspération

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 63.

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² Il s'agit d'une inscription qui figure dans un tableau de Teng Ch'un, lettré de la dynastie Song (960-1279) et fils de Mi Fou, intitulé « L'esprit révélé des nuages et des montagnes ». Cité par François Cheng, *Souffle-esprit*, op. cit., p. 27.

intérieure plus que mouvements de la marche », aux *Arbres des Tropiques*²⁴³, ou même aux kyrielles d'êtres fictifs engendrées par un peintre-poète qui cherche à « rendre, [...], non leurs formes mêmes insolites, mais leurs lignes de force, leurs élans²⁴⁴ ».

D'autre part, François Cheng théorise un concept, le *i*, qui rejoint certaines constatations faites par Michaux dans « En pensant au phénomène de la peinture ». D'abord étonné de voir sans cesse surgir des visages sous les traits et dégoulinades de ses pinceaux, Michaux en vient à déclarer qu'il s'agit peut-être de la « conscience de [...] [sa] propre tête agissante²⁴⁵ ». Or Cheng, alors qu'il explique différents termes techniques propres à l'art pictural des Chinois, traduit justement le terme *i* par « conscience agissante²⁴⁶ ». Selon lui, cette notion

concerne la disposition mentale de l'artiste au moment de la création, d'où l'adage : « Le *i* doit précéder le pinceau et le prolonge. » Dans l'optique chinoise cette part de l'homme ne relève pas de l'arbitraire d'une pure subjectivité. C'est seulement dans la mesure où l'artiste, par le truchement du *ch'i* et du *li*, a intériorisé le *i* [intentionnalité] qui habite toutes choses que son *i* à lui peut-être réellement souverain et efficient²⁴⁷.

Notons toutefois que l'approche artistique de Michaux, contrairement à celle des Chinois, n'échappe pas au domaine du subjectif : plutôt que de contempler un paysage avec attention pour en saisir à la fois sa matérialité (*ch'i*) et les principes internes qui l'animent (*li*), Michaux préfère se concentrer sur les

²⁴³ Dans cette œuvre, Michaux entend saisir l'essence, voire le « caractère » des arbres tropicaux. Voir Henri Michaux, « Arbres des Tropiques », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 721-743.

²⁴⁴ Wieland Schmied, « Henri Michaux: Réflexions », op. cit., p. 13.

²⁴⁵ Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », dans *Passages*, op. cit., p. 59.

²⁴⁶ François Cheng, *Souffle-esprit*, op. cit., p. 141.

²⁴⁷ Idem. François Cheng traduit.

« foules²⁴⁸», les « fleuves de boues » (p. 164) et les « [r]oche[s] d'âme » (p. 163) qui jonchent son propre espace intérieur. Il délaissera rapidement, du reste, les photos qui inspiraient ses premiers tableaux fantomistes pour se tourner vers une peinture davantage non-figurative.

À l'inverse des Extrêmes-Orientaux, Michaux cherche en effet à s'abstraire de l'univers plutôt qu'à s'y fondre harmonieusement: « Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire. D'un monde de choses confuses, contradictoires, j'ai à me défaire²⁴⁹», écrit-il à propos de l'année 1948, année où, rappelons-le, les *Meidosems* voient le jour. Pour lui comme pour bon nombre de ses contemporains, choisir l'abstraction participe d'un recul devant le monde: monde repoussant que ce siècle hanté par les génocides, année douloureuse où des flammes dévastatrices lui enlèvent son épouse, « excessive vie faciale²⁵⁰» occidentale dont il cherche à s'évader. « Abstraire, c'est se libérer, se désenliser²⁵¹», écrit-il plus tard dans *Idéogrammes en Chine*. Certaines estampes des *Meidosems*, notamment la planche IV, témoignent à ce titre de l'effort fourni par Michaux pour se libérer de cette « fièvre de visages²⁵²» qui l'obsède. Dans cette lithographie, ne réussit-il pas à évacuer presque toute trace de *mimésis*? Sur un fond noir, plane un signe fluide s'apparentant peut-être à une flèche, symbole qui témoigne de « [l]a contradiction entre notre

²⁴⁸ Michaux écrit: « ...Foule, je me débrouillais dans ma foule en mouvement. Comme toute chose est foule, toute pensée, tout instant ». Voir Henri Michaux, « Postface », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, op. cit., p. 218.

²⁴⁹ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, op. cit. p. 31.

²⁵⁰ Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », dans *Passages*, op. cit., p. 59.

²⁵¹ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit., non paginé.

²⁵² *Idem*.

impuissance physique et notre faculté d'embrasser à volonté par la pensée les domaines terrestres et supra-terrestre²⁵³», selon Paul Klee, un des théoriciens de l'art qui a vraisemblablement influencé Michaux. Une forme dynamique, en train de s'effacer ou de naître, mais jamais immuable, pourrions-nous ajouter dans le cas des Meidosems qui sont fréquemment décrits comme des flèches. Par exemple, certains d'entre eux subissent « l'appel de l'échelle » (p. 177) et se propulsent sans cesse entre ciel et terre vers une « vaine hauteur » (p. 181) car ils doivent « tôt ou tard redescendre » (p. 180), alors que d'autres, soumis à leurs obligations terrestres, « circulent entre les échelles [et] travaillent, entretiennent famille, paient, paient à des encaisseurs de toute tenue qui arrivent constamment » (p. 177). Dès lors, on pourrait lire l'énigmatique *Portrait des Meidosems* comme un autoportrait abstrait qui révèle l'agitation intérieure du poète, ou encore comme des idéogrammes, certes illisibles aux yeux d'un Chinois, mais dignes héritiers des *Alphabets* ou des *Mouvements* michalciens.

Semblable hypothèse nous oblige, tout d'abord, à éclaircir la question suivante: comment l'abstraction proprement dite peut-elle se manifester au sein d'un texte? Selon Mario Praz, les parallèles entre les arts plastiques et la littérature sont évidents dans le passé, mais pour la période moderne, il n'en va pas de même. Dans un ouvrage consacré à ce sujet, il écrit:

²⁵³Paul Klee, *op. cit.*, p.128.

« l'énormité devenant norme » et les « sauts d'harmonie inouïs » frappent violemment lorsqu'ils sont exprimés sur la toile, ou sur le métal ou la pierre, mais [ils] sont moins édifiants sur la page imprimée²⁵⁴.

L'apparition des étranges initiales U.L., qui réduisent le nom d'un personnage à un « simple signe graphique pour l'oeil²⁵⁵», provoque cette impression d'art abstrait dans un des portraits. De plus, ces phonèmes se répercutent dans l'ensemble de l'épisode (assonances en « u », « u » consonne ou « ou » et multiplication d'allitérations en « i » consonne et « l »; puis, au fil des mots, modulation des allitérations en « t » ou en « n »), et même, à maintes reprises, dans ce qui donne forme aux Meidosems. Par exemple, « ils prennent la forme de bulles pour rêver » (p. 119), ils se perdent « dans les pédoncules » (p. 125), ils ont des têtes de « sphérule », de « libellule » (p. 154), etc.

Ainsi, Michaux file une multitude d'images à partir de leurs phonèmes communs, plutôt que par leurs unités significatives²⁵⁶. Certains néologismes comme « sphérule contractée de tête d'insecte, de tête de libellule » (p. 154), semblent construits tant pour personnaliser le langage, en ajoutant au mot sphère un petit ornement, que pour créer un écho sonore entre deux segments de phrase. En outre, toujours dans cette portion de vers, presque tout le vocabulaire choisi s'enchaîne au gré d'allitérations en « t » et en « k », hormis, bien sûr, « sphérule » et « libellule ». Ces consonnes occlusives durcissent les

²⁵⁴Mario Praz, *Mnémosyne. Parallèle entre littérature et arts plastiques*, Paris, Gérard-Julien Salvat Éditeur, 1986, p. 249.

²⁵⁵*Ibid.*, p. 144.

²⁵⁶Sur le schéma du système des beaux-arts établi par Étienne Souriau, la peinture en tant qu'art pur évacue tout le côté représentatif de l'œuvre. En littérature et en poésie, ce premier degré s'atteindrait, toujours selon Souriau, grâce à la prosodie pure. Voir Étienne Souriau, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969, p. 227.

mots, contribuant ainsi à faire de l'image du corps un étai souffrant, thématique essentielle du *Portrait des Meidosems* sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

L'univers mis en mots par Michaux s'éloigne donc du nôtre, tout comme celui des lithographies, et ce, même jusque dans les œuvres où l'on note certains vestiges de figuration. Reprenons, à ce titre, l'exemple de la planche II où notre portraitiste évite de représenter le monde visible en faisant la pauvre copie d'une araignée. Plutôt que de camoufler l'acte de peindre avec des artifices fallacieux, le pouvoir créateur du geste prime : coups de pinceaux et traces de doigts, les traits se multiplient et se superposent en suivant les rythmes intérieurs du graveur. Très proche de l'expressionnisme abstrait, la facture de cette estampe évoque fort efficacement la mobilité compulsive qui tourmente les Meidosems. En outre, cette agitation se répercute jusque dans l'énonciation du texte.

Dans bon nombre d'épisodes, Michaux utilise une surabondance de prépositions qui, comme le souligne Jean-Pierre Martin dans son « Petit glossaire de mots secrets, [...] et pourtant si proches²⁵⁷ », sont « indicatrice[s] d'un mouvement, d'une recherche infinie, d'une déprise, [...] d'une indirection, d'une intranquillité, [...], d'un lieu mieux, [ou] d'un lieu autre²⁵⁸ ». Cet excès permet à l'auteur d'accumuler quantité de données, souvent contradictoires, qui

²⁵⁷ Jean-Pierre Martin, « De quelques mots en sourdine », *Magazine littéraire*, loc. cit., p. 42.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

constituent l'« étrange naturel des Meidosems »: « Meidosem qui s'envole par un rideau, revient par une citerne / Meidosem qui se jette dans un ruisseau, se retrouve dans un étang » (p. 168). Cette pratique d'écriture michalcienne confère parfois aux portraits un rythme essoufflant. Par la simultanéité d'une série de compléments, certaines phrases semblent même se perpétuer à l'infini:

Des coulées d'affection, d'infection, des coulées de l'arrière-ban des souffrances, caramel amer d'autrefois, stalagmites lentement formées, c'est avec ces coulées-là qu'il marche, avec elles qu'il appréhende, membres spongieux venus de la tête, percés de mille petites coulées transversales, allant jusqu'à terre, extravasées, comme d'un sang crevant les artérioles, mais ce n'est pas du sang, c'est le sang des souvenirs, du percement de l'âme, de la fragile chambre centrale, luttant dans l'étoupe, c'est l'eau rougie de la veine mémoire, coulant sans dessein, mais non sans raison en ses boyaux petits qui partout fuient; infime et multiple crevaisson (p. 138)²⁵⁹.

Ailleurs, la cadence est menée par une alternance de répétitions et d'ellipses: « Immensité déserte. Château pareillement désert. Altier, mais désert. Et pendille son enfant dans le vent, dans la pluie » (p. 115). Dans de tels exemples, ce style elliptique ne semble pas répondre au désir « d'écrire plus court²⁶⁰ », mais il vise peut-être à « soumettre la parole à l'urgence de la pensée²⁶¹ ».

²⁵⁹ Notons à quel point ce passage rappelle les aquarelles qu'effectuait Michaux, tout juste après l'accident de Marie-Louise Thelmet: « à la plume, rageusement raturant, je balafre les surfaces pour faire ravage comme ravage toute la journée est passée en moi, faisant de mon être une plaie. Que ce papier aussi vienne une plaie ! [...] Je lance l'eau à l'assaut des pigments, qui se défont, se contredisent, s'intensifient ou tournent en leur contraire, bafouant les formes et les lignes esquissées, et cette destruction, moquerie de toute fixité, est sœur et frère de mon état qui ne voit plus rien tenir debout ». Voir Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, op. cit., p. 31-36. Ainsi, la présence de certaines métaphores comme « le sang des souvenirs » ou « l'eau rougie de la veine mémoire, coulant sans dessein, mais non sans raison [...] » peuvent faire allusion à ces moments de souffrance vécus par l'auteur.

²⁶⁰ Jérôme Roger, « La traversée des formes », *Magazine littéraire*, loc. cit., p. 48.

²⁶¹ *Idem*.

À propos de cette « mouvance meidosemme » dont l'amplitude teinte tant les lithos que les poèmes, mentionnons aussi la fréquente utilisation de procédés contraires à la logique qui font et défont l'image du Meidosem au sein d'un même tableau: « Ce troupeau qui vient là, comme des pachydermes, avançant à la file, leur masse est, et n'est pas » (p. 121), déclare le mystérieux ethnologue. Ainsi, Michaux construit-il son texte tantôt à coups de tiers inclus²⁶², tantôt en juxtaposant simultanément plusieurs actions conjuguées à des temps différents, ce qui situe les tableaux dans l'immédiateté de leur création:

Le voilà qui file comme un obus. Vitesse que l'oeil ne peut suivre. Qu'arrivera-t-il? Qu'il se rompra en cent morceaux à l'arrivée, à coup sûr et dans le sang. Oh non, il n'est même pas parti. Il n'est parti que de sa marche d'âme (p. 124).

D'une part, semblable décomposition prismatique de la forme meidosemme (puisque la forme cylindro-conique de l'obus constitue une portion de sphère) peut rappeler certaines phases du cubisme. En outre, les Meidosems empruntent souvent l'aspect de figures géométriques plus ou moins solides: « Cuisses rondes, buste rond, tête ronde. Mais ces yeux? Obliques, dégringolés, percés. Mais cet entre-deux yeux? Si grand, si grand, si vide » (p. 146). D'autre part, les techniques d'écriture précédemment relevées s'apparentent à l'*action-painting*, forme d'art abstrait régie essentiellement par la rapidité, l'ampleur et la violence du geste. Toutefois, si l'on décèle quelques affinités entre l'esthétique michalcienne et celle des mouvements d'avant-garde

²⁶² Par l'expression principe du tiers inclus, nous entendons une logique qui va à l'encontre de celle du tiers exclu, logique au sein de laquelle deux propositions contradictoires peuvent être aussi vraies l'une que l'autre.

du XX^e siècle occidental, il n'en demeure pas moins que Michaux conservait de fortes réticences envers ceux-ci:

Les plus terroristes des peintres n'osent violenter l'espace. Quand ils s'en occupèrent, ce fut sans s'en rendre compte et plutôt pour le boucher. Dans un tableau cubiste, c'est bien connu, on n'y voit pas à plus de trois mètres. Et même les Klee, quand ils ne sont pas aériens, sont bouchés²⁶³.

Pour l'auteur des *Meidosems*, seuls les Orientaux ont su laisser « place à l'espace²⁶⁴ », une caractéristique que certains spécialistes attribuent précisément à la peinture Zen²⁶⁵ (ou *ch'an*). D'ailleurs, la spontanéité est un autre aspect essentiel de cet art qui, selon Michaux, « demande de la vitesse²⁶⁶ » d'exécution, doublée d'un indéniable savoir-faire.

Somme toute, alors que les estampes s'amenuisent en un frêle tracé primitif, au sein des poèmes en prose, anaphores, assonances, allitérations, comparaisons et métaphores surgissent de toutes parts tant pour donner forme aux *Meidosems* que pour élargir la spatialité des portraits. Cette utilisation de procédés rhétoriques ne permet certes pas à Michaux d'évacuer tout le côté

²⁶³ Henri Michaux, « Combat contre l'espace », dans *Passages*, op. cit., p. 47.

²⁶⁴ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit., p. 95.

²⁶⁵ Dans un chapitre qui porte sur la peinture Zen, Eugen Herrigel écrit: « Qu'est-ce qui la caractérise? Tout d'abord l'espace. L'espace qui y joue un rôle n'est certes pas l'espace des Occidentaux avec ses mesures, son milieu homogène, dans lequel les objets se dressent, qui les entoure et les sépare les uns des autres. Cette étendue morte qui se laisse repousser par les objets matériels, qui est confinée aux rapports visuels de gauche et de droite, d'en haut et en bas, de devant derrière. Espace qui ne touche que la surface des corps, les entoure comme un récipient et qui, par conséquent, là où il est inoccupé, demeure, aussi, vide de sens et dépourvu de prérogatives. L'espace du peintre Zen, par contre, est éternellement immobile, et cependant dynamiquement agissant ». Voir Eugen Herrigel, *La Voie du Zen*, Paris, G.-P. Maisonneuve, 1961; cité dans Michel Courtois, op. cit., p. 113.

²⁶⁶ Michaux écrit: « Une certaine peinture chinoise de paysage demande de la vitesse, ne se peut faire qu'avec la même détente soudaine que la patte du tigre qui bondit ». De plus, il spécifie, en note infrapaginale: « La détente du tigre, même en religion. Dans le Tch'an, dans le Zen, c'est l'instantanéité de l'illumination qui là-bas frappe ». Voir Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit., non paginé.

« *savant*²⁶⁷ » de la littérature, mais en faisant dériver les unités significatives, il transforme notre langue en une matière malléable qu'il modèle à sa guise, comme l'annonçait déjà le titre évocateur *Meidosems*. Pareille alliance entre « ignorance²⁶⁸ » et *technè* nous autorise du reste à considérer le geste de Michaux comme celui d'un véritable Créateur, ce qui le rapproche une fois de plus de la tradition extrême-orientale pour laquelle créer, c'est recréer l'univers²⁶⁹. Lointain héritier de « l'espéranto lyrique²⁷⁰ » qui caractérise les premiers écrits d'Henri Michaux, le *Portrait des Meidosems* s'inscrit donc dans la foulée d'une recherche idéographique amorcée par *Alphabets* et *Narration*, recherche qui culmine avec les recueils *Par la voie des rythmes* et *Par des traits*.

En ce sens, le corps des Meidosems est fréquemment réduit à une structure métallique (lances, treillis, barbelés) ou encore à une forme longiligne en mouvement (fils, fibres, cordes, ou balanciers), ce qui les donne à voir comme des « rides en coups de haches²⁷¹ », ou des coups de pinceaux en « fibres de chanvres emmêlées²⁷² », si on utilise la terminologie imagée du

²⁶⁷ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, op. cit., p. 15.

²⁶⁸ Michaux considère son ignorance comme la « vraie compagne » de toute sa vie. Voir « Premières impressions », dans *Passages*, op. cit., p. 83.

²⁶⁹ Les peintres chinois, fidèles à la notion de *ch'i-yün* que nous avons déjà abordée, « cherchent à imiter "l'acte du Créateur" en fixant les lignes, les formes et les mouvements essentiels de la nature ». Voir François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 20.

²⁷⁰ René Bertelé, *Henri Michaux*, op. cit., p. 21.

²⁷¹ Notons que ce tracé dit « à la hache » fut introduit au milieu du XIII^e siècle par Ma Yuan et son fils Ma Lin. Voir François Cheng, *D'où jaillit le chant*, op. cit., p. 23.

²⁷² Voir *supra* p. 27, note 93.

vocabulaire technique chinois²⁷³. Prenons, à titre d'exemple, un portrait où Michaux joue habilement sur la polysémie de l'expression « faire face »:

Trente-quatre lances enchevêtrées peuvent-elles composer un être? Oui, un Meidosem. Un Meidosem souffrant, un Meidosem qui ne sait plus où se mettre, qui ne sait plus comment se tenir, comment faire face, qui ne sait plus être qu'un Meidosem (p. 118).

Calligraphe à sa manière, Michaux exprime ainsi les rythmes de son être profond. Par les « rapports contrastés ou équilibrants des traits signifiants²⁷⁴» que sont les Meidosems, il imprime, dans le miroir de ses pages, « les multiples aspects de sa sensibilité: force et tendresse, élan et quiétude, tension et harmonie²⁷⁵». D'ailleurs, dans la postface de *Plume*, alors qu'il explique sa théorie du « flux pensant », Michaux affirme que ses « images » ne sont que « des rapports » et que ses « pensées » révèlent les « contrariétés » de son « moi »: « pertes d'équilibre (phase 2), ou recouvrements d'équilibre (phase 3) du mouvement du "pensant"²⁷⁶». Vus sous cet angle, les Meidosems *ne sont que des Meidosems*: des coulées d'encre engendrées par un auteur qui ne sait plus comment « faire face » et balafre le papier pour y refléter ses propres plaies d'âme.

Or, la souffrance est un thème généralement peu prisé par les artistes extrêmes-orientaux. On se souvient sans doute que les exorcismes michalciens prennent davantage racine au Moyen-Orient. Comme nous l'avons vu dans la

²⁷³ Du côté des lithographies, le meilleur exemple d'une telle facture serait assurément la planche V.

²⁷⁴ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 16.

²⁷⁵ *Idem*.

²⁷⁶ Henri Michaux, « Postface », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, op. cit., p. 218.

première partie de ce mémoire, la pensée de Michaux s'est forgée dans un creuset oriental où ce Franco-Belge, souhaitant renier ses ancêtres à tout jamais²⁷⁷, procède à un heureux alliage entre savoirs chinois et indiens. Par conséquent, Michaux n'aurait-il pas fait preuve d'un tel syncrétisme afin de transformer son récit de voyage imaginaire en un périple initiatique digne du *ch'an* michalcien précédemment théorisé? Pour répondre à cette question, il convient maintenant de nous intéresser plus précisément aux options philosophiques inscrites en filigrane du *Portrait des Meidosems*.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 215-216.

C) Allégories du Souffle, de la Souffrance et du Vide

Subissant tour à tour les jeux et triomphes alternés de la douleur et de l'extase, de l'immobilité et de la vitesse, du bas et du haut, de l'ombre et de la lumière, du plein et du vide, au fil des portraits, la Meidosemme et le Meidosem se suivent sans se ressembler. Un temps yin, un temps yang: voilà les Meidosems, pourrions-nous dire en paraphrasant un vieil aphorisme chinois tiré du *Hi ts'eu* et cité par Michaux dans *Idéogrammes en Chine*²⁷⁸. Figurant constamment les « aspects antithétiques²⁷⁹ » d'une existence irréaliste ou encore des « poussées antagonistes²⁸⁰ », ces deux emblèmes s'emmêlent, se démultiplient ou s'estompent au fil des portraits, tels les rythmes intérieurs d'un poète qui lance ses mots comme pigments et eau sur une toile. À maintes reprises, l'auteur présente d'ailleurs ses Meidosems comme des ondes vibratoires, des spasmes, ou même des influx nerveux:

Ces centaines de fils parcourus de tremblements électriques, spasmodiques, c'est avec cet incertain treillis pour face que le Meidosem angoissé essaie de considérer avec calme le monde massif qui l'environne (p. 123).

Jean-Claude Mathieu a bien vu en quoi l'agitation des Meidosems est déterminée par le tempérament de l'auteur: « Pour qui écrit « nerveusement », la trame de l'âme est toute en nerfs, en treillis de fils frissonnants²⁸¹ ». En ce

²⁷⁸ Michaux écrit: « Yi Tin [sic], Yi Yang, tche wei Tao / Un temps Yin, un temps Yang / Voilà la voie, voilà le tao ». Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit., non paginé.

²⁷⁹ Selon Marcel Granet, dans le *Hi ts'eu*, l'aphorisme chinois précédemment cité et ses variantes suggèrent l'impression que les notions de yin et de yang s'insèrent dans un ensemble de représentations dominé par l'idée de rythme. Une idée qui « peut avoir pour symbole toute image enregistrant deux aspects antithétiques ». Voir Marcel Granet, « Les idées directrices. Le yin et le Yang », dans *La pensée chinoise*, op. cit., p. 105.

²⁸⁰ Henri Michaux, « Mouvements », dans *Face aux verrous*, op. cit., p. 17.

²⁸¹ Jean-Claude Mathieu, loc. cit., p. 29.

sens, poursuit-il, « Michaux connaît assez la Chine et sa médecine pour entendre sous les Meidosems les "méridiens", ces douze trajets de l'énergie vitale marqués de points cutanés²⁸² ». Mathieu réfère ici à un concept que nous avons déjà abordé par le biais de l'expression *ch'i-yün*: le *ch'i*, « énergie vitale » qui doit circuler librement dans le corps pour assurer santé et équilibre chez l'homme, ou « souffle » que certains adeptes du taoïsme renforçaient par la pratique de la respiration embryonnaire²⁸³. Car si le *ch'i* peut évoquer « les émotions de l'homme et même, dans son acception la plus moderne, l'activité du système neuro-hormonal²⁸⁴ », ce terme désigne également « la force de vie, l'esprit cosmique qui pénètre et anime toutes choses²⁸⁵ ». Voilà pourquoi le *ch'i* se révèle un concept central du taoïsme, concept sur lequel il convient de nous attarder un instant.

Pour les taoïstes, le monde est l'émanation du Tao, c'est-à-dire de l'« Un indifférencié » dans lequel les deux principes vitaux, le yin et le yang, se confondent en un Souffle primordial, parfois appelé « *ch'i* primitif²⁸⁶ ». Cependant, si l'unité est perçue par les Chinois comme le « fondement de

²⁸² *Idem.*

²⁸³ Ces pratiques centrées sur la rythmisation et la rétention du souffle avaient pour objet l'atteinte de la « longue vie », but ultime que recherchaient les adeptes d'un taoïsme magico-religieux postérieur à Lao-tseu et à Tchouang-tseu. Comme le souligne à juste titre Mircea Eliade, ce processus de « physiologie mystique » ressemble dans une certaine mesure au hatha-yoga indien. Voir Mircea Eliade, *Le Yoga. Immortalité et liberté*, Paris, Payot, 1954, p. 68-69.

²⁸⁴ Guy Schoeller, dir., « Ch'i », dans *Dictionnaire de la sagesse orientale*, op. cit., p. 109.

²⁸⁵ *Idem.* Notons que *ch'i* peut également se traduire par « tempérament », traduction intéressante lorsqu'on sait que Michaux faisait des portraits de « tempéraments ». Voir Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », dans *Passages*, op. cit., p. 63.

²⁸⁶ *Idem.*

l'univers²⁸⁷», l'organisation de sa matière dépend de la scission du *ch'i* primitif, laquelle permet à l'Un de devenir multiple:

Ce que le Yang-ch'i reçut monta, clair et léger, et devint le ciel. Ce que le Yin-ch'i reçut, sombra, trouble et lourd, dans les profondeurs et devint la terre. Et ce qui reçut à la fois le Yin-ch'i et le Yang-ch'i et se montra juste et équilibré, fut l'homme²⁸⁸.

Vue sous cet angle, c'est « l'action concertante²⁸⁹ » du yin et du yang qui engendre les « dix mille êtres²⁹⁰ » dont l'homme fait partie. Ainsi, le concept *ch'i* est-il étroitement lié à l'idée de « mutation » qui sous-tend toute la philosophie chinoise, et ce depuis son plus ancien livre: le *Yi king*, un ouvrage qui représente, en 64 hexagrammes composés de traits pleins (yang) ou brisés (yin), toutes les réalités de l'univers, c'est-à-dire tous ses « états de transformations²⁹¹ ».

À cet égard, le terme *ch'i* est indissociable du principe de l'harmonie des contrastes, principe que Marcel Granet explique en ces termes: « L'Ordre efficace qui régit la pensée et l'action [des Chinois] est fait de *contrastes*, mais

²⁸⁷ Étienne Perrot, trad., « Préface du traducteur français », dans *Yi King. Le livre des transformations*, Paris, Librairie de Médicis, 1973, p. XI.

²⁸⁸ Ce texte taoïste est cité d'après Miyuki. Voir Guy Schoeller, dir., « Ch'i », dans *Dictionnaire de la sagesse orientale*, op. cit., p. 109.

²⁸⁹ Marcel Granet, op. cit., p. 102.

²⁹⁰ L'expression les « dix mille êtres » est un symbole fréquemment utilisé par les taoïstes, notamment par Lao-tseu. Voir *supra* p. 31, note 117. Signalons également qu'en 1951, Michaux reprend à son compte ce symbole chinois puisqu'il décrit ainsi ses *Mouvements*: « Signes des dix mille façons d'être en équilibre dans ce monde mouvant qui se rit de l'adaptation ». D'ailleurs, Véra Mihailovich-Dickman a vu, dans la composition de cette œuvre, une référence intertextuelle chinoise au *Yi King*. Voir Véra Mihailovich-Dickman, « Idéogrammes: l'apport de la Chine ou voie par l'écriture », dans *Quelques orientes d'Henri Michaux*, Niort, op. cit., p. 168.

²⁹¹ *Yi King*, op. cit., p. 11. L'invention de ces hexagrammes est généralement attribuée à Fou Hi, personnage célèbre de la mythologie chinoise. La tradition établit aussi un lien entre ces idéogrammes et l'invention de l'écriture chinoise. Voir François Cheng, op. cit., p. 14.

exclut la possibilité de *contraires* tant au sens absolu qu'au sens relatif²⁹²». Pour sa part, Liou Kia-hway affirme qu'un taoïste comme Tchouang-tseu « n'admet pas le principe occidental de contradiction²⁹³ ». Au chapitre II du *Tchouang-tseu*, le célèbre philosophe s'exclame en effet: « Comment le Tao s'est-il obscurci au point qu'il doive y avoir une distinction entre le vrai et le faux? Comment la parole s'est-elle obscurcie au point qu'il doive y avoir une distinction entre l'affirmation et la négation²⁹⁴ »? Dans le *Tao tō King*, son prédécesseur, Lao-tseu, se livrait déjà à un tel questionnement: « [...] en quoi diffèrent oui et non? En quoi diffèrent bien et mal²⁹⁵ »? Cette dialectique permet évidemment aux penseurs taoïstes de louer les vertus du Tao, « Souffle primordial » ou « Voie » à suivre, tout en faisant le procès de l'éloquence, ce qui a certes forgé quelques plis dans la pensée d'Henri Michaux.

Ainsi, l'auteur du *Portrait des Meidosems* décrit-il ces derniers en faisant fi des contraires, affirmant et niant à la fois ce qui constitue leur « étrange naturel », alors qu'ailleurs il abolit la distinction entre celui qui relate le singulier voyage, et le Meidosem portraituré. Du reste, dans plusieurs poèmes en prose, on relève l'idée d'une unité scindée ou recherchée, proche parente de celles qui gravitent autour du concept *ch'i* des Chinois: tantôt le narrateur commente l'apparition d'un Meidosem souffrant en déclarant qu'« [i]ls ont détruit son "un" » (p. 118), tantôt il raconte la mort d'un autre « qui, indivisé, eût pu fuir » (p. 136);

²⁹² Marcel Granet, *op. cit.*, p. 276-277.

²⁹³ Liou Kia-hway, trad., « Notes », dans *L'œuvre complète de Tchouang-tseu*, Paris, Gallimard, coll. « Unesco », 1969, p. 277.

²⁹⁴ Tchouang-tseu, « La réduction ontologique », *ibid.*, chapitre II.

²⁹⁵ Lao-tseu, *op. cit.*, chap. XX.

ou encore, il explique comment certains membres de la tribu veulent faire comprendre aux vautours et aux aigles « combien en somme ils sont pareils, Meidosems et oiseaux » (p. 178). Dès lors, n'y aurait-il pas lieu de considérer les *Portraits des Meidosems* telle une allégorie du « souffle » de l'auteur, voire de sa parole en train de s'écrire? Les deux premiers portraits, qui mettent respectivement en scène un « elle » et un « il » impersonnels, peuvent d'une part figurer l'« action concertante » du yin et du yang²⁹⁶. D'autre part, dès le second tableau, le lecteur apprend qu'il assistera à une naissance, laquelle survient au début du troisième portrait, à même l'espace d'une page vierge: « Immensité déserte. Château pareillement désert. Altier, mais désert. Et pendille son enfant dans le vent, dans la pluie » (p. 115) écrit Michaux qui, une fois de plus, semble se représenter au gré d'étranges initiales puisque c'est le « souffle [...] retenu » de l'énigmatique U.L. qui veille l'« enfant d'âme » meidosem. Et c'est ainsi que s'incarne le *ch'i* de Michaux, « unité qui fourmille²⁹⁷ » personnifiée tant par U.L. que par le Meidosem, trait plutôt que chair, coulées d'encre emblématiques plutôt que créature portraituree²⁹⁸.

Par ailleurs, la vision moniste des Chinois a tenu un rôle majeur dans l'invention de leur écriture. Comme l'explique François Cheng dans *L'écriture*

²⁹⁶ François Trotet considère d'ailleurs qu'un des premiers critères de la « poésie de la Vacuité », écriture contemplative à laquelle il associe certaines œuvres de Michaux, réside dans son caractère impersonnel. En ce sens, la position pseudo-scientifique préconisée par un Michaux-narrateur implique, d'emblée, un certain détachement qui peut la rapprocher de cette *Sagesse du Vide*, théorisée par Trotet. Voir François Trotet, « Lecture taoïste de Henri Michaux », *loc. cit.*, p. 125. À ce sujet, on pourra aussi consulter un essai du même auteur: *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, *op. cit.*

²⁹⁷ Henri Michaux, « Mouvements », dans *Face aux verrous*, *op. cit.*, p. 9.

²⁹⁸ À ce titre, souvenons-nous qu'un des néologismes inventés par Michaux est forgé du mot « sphère » auquel il a ajouté la sonorité « ul », soit « sphérule ».

poétique chinoise, le premier idéogramme est fait d'un unique trait horizontal, caractère simple qui signifie à la fois « un » et « unité originelle », et c'est en combinant ce « trait initial » à des traits de base, « et en s'appuyant sur les idées qui les sous-tendent qu'on obtient d'autres idéogrammes²⁹⁹ ». En ce sens, souvenons-nous à quel point Michaux plie et déplie sa syntaxe à l'image de l'arabesque meidosemme, transformant parfois une simple phrase en un essoufflant paragraphe qui figure les rythmes - ou le souffle - de son âme. Ailleurs, le Meidosem lui-même se dédouble et foisonne :

fils légers qui désirent s'emmêler à d'autres fils, qui attendent des effilochés du même genre, qui passent en flocons emportés par le vent, qui eux-mêmes attendent un courant qui les soulève, les ascende et leur fasse rejoindre ou des isolés ou une troupe plus grosse de « Meidosems de l'air » (VP, p. 182).

Par conséquent, ne pourrait-on pas lire le *Portrait des Meidosems* comme un simple trait, « enfant d'âme » qui se démultiplie en peuplade et tisse sous les yeux du lecteur une « merveilleuse ficelle à nœuds et à secrets³⁰⁰ », proche parente de la cordelette nouée dont Lao-tseu et Tchouang-tseu vantent l'usage ?

À une époque mythique qui remonte à la plus haute antiquité chinoise, l'usage était de faire un grand ou un petit nœud dans une cordelette, pour marquer l'importance des événements du monde humain. Des penseurs tels Lao-tseu ou Tchouang-tseu évoquent cette pratique pour faire tantôt le procès

²⁹⁹François Cheng, *op. cit.*, p. 13. Par le fait même, puisqu'en Chine, calligraphie, poésie et peinture sont trois disciplines indissociables, le système philosophique qui définit l'unité comme principe fondateur de l'univers a joué un rôle dans toutes les pratiques artistiques chinoises. Ainsi, un peintre comme Tao-Tsi faisait l'éloge du Simple Trait du pinceau en ces termes : « source de toute existence, racinité des phénomènes ». Ce qui revient presque à dire, selon James Cahill : « au commencement était le Trait ». Voir James Cahill, *op. cit.*, p. 11.

³⁰⁰Henri Michaux, « Dessiner l'écoulement du temps », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 129.

de l'érudition, tantôt l'apologie d'une ère idéale qui aurait eu lieu avant l'avènement de l'écriture³⁰¹. On comprend donc à quel point ce symbole a pu marquer l'esthétique d'un poète comme Michaux qui, depuis le début de sa carrière jusqu'à sa toute fin, sera préoccupé par l'idée de tracer des pictogrammes ou même des trajets pictographiés. Du reste, dans un texte d'abord paru sous le titre « Vitesse et tempo », puis réintitulé « Dessiner l'écoulement du temps », Michaux résume sa conception de l'art en se réappropriant ce symbole cher aux penseurs taoïstes:

Au lieu d'une vision à l'exclusion des autres, 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 se déroule sinueuse, et, dans l'intime, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans. Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps. Comme on se tâte le pouls³⁰².

Plusieurs portraits des *Meidosems* témoignent d'ailleurs de cette intrusion d'un dehors intériorisé par le poète: à travers le réseau des poèmes en prose, on trouve ici des allusions au passage de Michaux dans un atelier de lithographie, là une profusion de métaphores textiles qui font pressentir l'écrivain à l'œuvre, en train de se réfléchir sur papier. De surcroît, moult images insolites rappellent certaines figures déjà utilisées par Michaux pour représenter son combat contre le langage. Par exemple, dix ans avant la création des *Meidosems*, l'auteur de « Mes propriétés » déclarait:

Parfois, certains mots restent comme des tours. Je dois m'y prendre à plusieurs reprises, et, déjà bien avant dans mes dévastations, tout à coup au détour d'une idée, je revois cette tour. Je ne l'avais donc pas assez

³⁰¹Voir Lao-tseu, *op. cit.*, chapitre LXXX., et Tchouang-tseu, « Voleurs de coffrets », *op. cit.*, chapitre X.

³⁰²Henri Michaux, « Dessiner l'écoulement du temps », *op. cit.*, p. 129.

abattue, je dois revenir en arrière et lui trouver son poison et je passe ainsi un temps interminable³⁰³.

Or, dans le *Portrait des Meidosems*, Michaux écrit:

Un jeune Meidosem se plie, se replie, s'efface tant qu'il peut, se rejetant en arrière comme un lasso. Mais la terrible tour animée qui le menace, penchée sur lui comme l'écroulement prochain d'un building sur l'auvent d'un petit pavillon...

Mais la terrible tour... en cet instant de flanelle... (p. 162)

Plus loin, la « ville des murs » qui emprisonne les Meidosems (p. 176) semble faire écho à l'aveu suivant: « Il ne faudrait pas que jamais j'oublie. J'étouffais. Je crevais entre les mots. J'étais paralysé devant les murs³⁰⁴ ». Quant aux pattes du Meidosem qui « sont comme des gommes, comme de l'ennui qui court » (p. 169), hormis le fait de rappeler l'expérience d'un lithographe horrifié par toute matière collante, elles peuvent également figurer les mystérieux idéogrammes que le poète laisse « courir » sur sa page au gré de ses mouvantes pensées, surtout lorsqu'on sait que Michaux considérait les mots comme de « collants partenaires³⁰⁵ ».

À la lumière de ces constatations, le mystérieux voyage en terres meidosemmes s'apparente à un exercice d'« hygiène de l'âme³⁰⁶ » grâce auquel l'auteur filtre les impuretés qui obstruent sa conscience - ou ses « méridiens » - en épanchant son « flux pensant » sur papier. De concert avec Claude Fintz, nous croyons en effet que la poésie et la peinture sont, pour Michaux, des

³⁰³ Henri Michaux, « Une vie de chien. Mes propriétés », dans *La nuit remue*, p. 103.

³⁰⁴ Henri Michaux, « Premières impressions », dans *Passages*, op. cit., p. 85.

³⁰⁵ Henri Michaux, « Postface de *Mouvements* », dans *Face aux verrous*, op. cit., non paginé.

³⁰⁶ Henri Michaux, « Recherche dans la poésie contemporaine », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 980.

« postures de méditation³⁰⁷ » semblables à celles qu'enseignent le yoga ou les pratiques méditatives chinoises. À l'inverse des Orientaux, c'est toutefois *en* créant et non pas *avant* de créer que cet artiste occidental, adepte d'un *ch'an* bien michalcien, procède à une forme d'exercice spirituel. Vue sous cet angle, la démultiplication du couple meidosem ressemble au « scintillement indéfini et désordonné³⁰⁸ » d'une pensée encore non-unifiée qui se laisse penser plutôt que de penser véritablement. Filant son récit de voyage au gré de ses contrariétés, des souvenirs qui le hantent³⁰⁹ ou de ses perceptions immédiates, l'auteur dote ainsi ses Meidosems d'une bien étrange plasticité:

Un nuage ici fait un nez, un large nez tout répandu, comme l'odeur autour de lui, fait un oeil aussi, qui est comme un paysage, son paysage devant lui, et maintenant en lui, dans la géante tête, qui grandit, grandit, démesurément (p. 155).

Se répandre jusqu'à s'effacer: voilà une aspiration digne des habitants de l'étrange contrée meidosemme, lieu poétique où s'anéantissent toutes les oppositions. Et s'effacer pour cesser de souffrir, faut-il encore ajouter, car la matérialité des Meidosems se révèle la cause de leur supplice:

Le visage qui porte des chaînes, le voici.
Le chapelet de mailles le tient par les yeux, s'enroule autour de son cou, retombe, arrache, le fait souffrir du poids des mailles uni au poids de l'esclavage (p. 139).

Perpétuellement perdus de douleur face à leur existence terrestre ou éperdus de joie pendant de brefs moments d'extase où ils atteignent vitesse, hauteur ou vacuité, les Meisosems n'ont qu'un seul désir: se libérer du « peu de forme

³⁰⁷ Claude Fintz, « L'Orient de Michaux: un yoga de l'art », dans *Quelques orientes d'Henri Michaux, op. cit.*, p. 152.

³⁰⁸ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 57.

³⁰⁹ Notamment ceux associés à son aventure de lithographe ou au décès de son épouse.

fixe » qu'ils possèdent (p. 125). Dès lors, on peut reconnaître moult résurgences orientales qui affluent dans les pensées de Michaux. Comme on le sait, l'effacement est une vertu célébrée par les penseurs taoïstes extrêmes-orientaux qui ont contribué à son évolution philosophique et esthétique³¹⁰. De plus, l'équation désir, douleur et existence constitue la notion primordiale sur laquelle est fondée l'éthique bouddhique: le concept de *dukkha*. À cet effet, il convient de nous attarder plus précisément aux figures du vide et de la souffrance, deux motifs essentiels du *Portrait des Meidosems*.

Si on regarde de près l'ensemble des gravures que nous avons temporairement délaissées, on remarque que l'artiste n'a pas cherché, par une accumulation de lignes, à obtenir différentes teintes de gris: au contraire, le contraste noir/blanc est omniprésent dans toutes les lithographies. À ce titre, Michaux semble avoir voulu « dessiner » ses portraits avec du vide, optant tantôt pour des lavis d'encre plus ou moins dilués (planche I), tantôt pour la surimpression d'un fond noir sur des traits très pâles (planche III), ou encore en s'adonnant directement à ce que les connaisseurs appellent la « manière noire³¹¹ » (planches V et VII). L'effet créé par cette absence de matière sur le papier, creuse la forme du corps comme s'il était atteint d'une « perte de substance » (p. 133), ce qui va de pair avec la version poétique des portraits au

³¹⁰ Michaux aborde la question de « l'effacement suprême » taoïste « auquel tant de Chinois ont rêvé » comme étant la « souplesse que donne la compréhension de *Tao* ». Voir « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 381-382.

³¹¹ Comme l'explique Nicole Malenfant, la manière noire est un procédé « utilisé pour créer un dessin négatif, c'est-à-dire blanc sur fond noir. Pour l'obtenir, on couvre la pierre ou une section de celle-ci de crayon gras, de tusche ou d'un lavis et, au moyen d'un grattoir ou d'une pointe, on gratte le fond noir pour obtenir des traits blancs ». Voir Nicole Malenfant, op. cit., p. 29.

sein desquels les Meidosems passent sans cesse d'un état solide à un état de « non-matière³¹² » symbolisé tour à tour par leur vitesse, leur inconstance ou leur inconsistance. En outre, Michaux décrit fréquemment les Meidosems par la négative, donnant à voir ce qu'ils ne « sont pas » au lieu de définir clairement leurs attributs : « Les pattes qui le font courir au bout du monde ne sont pas poilues, ne sont pas soutenues d'os, ne sont pas accrochées à un bassin solide circulaire » (p. 169). Ailleurs, l'auteur pointe la présence du vide au moyen d'un signe graphique, comme la majuscule, qui teinte un simple nom commun d'un pouvoir symbolique aussi évocateur que celui des noms propres qui apparaissent dans d'autres épisodes (le Christ, Bouddha) : « Il étend la surface de son corps pour se retrouver. Il renie la présence de lui-même pour se retrouver. Il vêt d'une chemise quelques vides pour, avant l'autre Vide, un petit semblant de plein (p. 179) ». Dans une perspective taoïste, semblable allusion au « Vide » appelle une forme d'élargissement de la conscience, puisque la vacuité (*wu*) est une des vertus du Tao et, par le fait même, ce qui caractérise la nature du sage pendant l'expérience de l'Illumination³¹³. Du « Palais de Confettis » (p. 113) auquel rêvent d'accéder les Meidosemmes dès le début de la fresque poétique, jusqu'au dernier tableau où d'immatérielles créatures s'envolent vers les sphères célestes de « l'empyrée » (p. 184), en passant par

³¹²Pour Michaux, c'est « [g]râce au rythme, [que] le mouvement enlève le plus grave de la matière, son poids, sa résistance. Vitesse, soulagement du mal, du bas, du lourd. Sorte d'anti-matière, d'idéal au premier degré ». Voir « Notes sur les malédictions », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 105.

³¹³Lao-tseu explique ainsi la nature de la vacuité : « Trente rayons convergent au moyeu / mais c'est le vide médian qui fait marcher le char. / On façonne l'argile pour en faire des vases, / mais c'est du vide interne que dépend leur usage. / Une maison est percée de portes et de fenêtres, / c'est encore le vide / qui permet l'habitat. / L'être donne des possibilités, / c'est par le non-être qu'on les utilise ». Voir Lao-tseu, *op. cit.*, chapitre XI.

« Cela qui serait sans murs, sans limites, sans fin et même sans un commencement » (p. 176): voilà autant d'images qui connotent le retour au vide et à l'indéfini (*wu-ch'i*) prisé par Lao-tseu et Tchouang-tseu³¹⁴.

Or, le concept du vide n'est pas exclusif à la philosophie chinoise: il s'agit également d'une notion essentielle du bouddhisme³¹⁵. Dans ses « Quatre Nobles Vérités³¹⁶ », le Bouddha enseigne, par exemple, que la souffrance (*dukkha*) réside dans toutes les formes d'attachement et de désir, une idée que l'on pourrait mettre en parallèle avec l'aphorisme suivant de Lao-tseu: « C'est par le sans désir et la quiétude que l'univers se règle de lui-même³¹⁷ ». En ces années d'après-guerre où Michaux perdit à la fois son frère et sa femme, peut-être cherchait-il à recouvrer un peu de « Paix Profonde³¹⁸ » en méditant les leçons des taoïstes et celles de Gautama Bouddha, ce « grand homme du passé³¹⁹ » qui, dans l'univers meidosem, prête son nom à un bovidé?

Bovin Bouddha de sa bête...

Le monde inférieur se médite en lui sans défaire ses courbes, et paît le Meidosem, l'herbe invisible des douleurs remises en place.

Il domine? Non; seulement il n'est pas égalé (p. 150).

³¹⁴ Notons également que, selon Jérôme Roger, l'emploi imprévisible d'une majuscule est « une marque d'intensité et de déliaison, qui réactualise le pouvoir idéographique de la lettre, et permet de signifier autrement et diversement l'emploi du mot ». Voir Jérôme Roger, « L'idéogramme dans la phrase », dans *Quelques orientes d'Henri Michaux*, op. cit., p. 206.

³¹⁵ Rappelons que c'est par la pratique de la méditation et par l'expérience de l'illumination que les voies de connaissance chinoises et indiennes se rejoignent. On se souviendra que l'illumination amène le sage, chinois ou indien, à prendre conscience du vide de l'existence qui est à l'image de celui de l'univers. Ainsi, le méditant réalise en lui-même l'unité et la vacuité.

³¹⁶ Guy Serraf, trad., « Introduction à la pensée bouddhique », dans *Dhammapada*, Verdun, Louise Courteau, 1988, p. 15.

³¹⁷ Lao-tseu, op. cit., chapitre XXXVII.

³¹⁸ Rappelons une phrase de Michaux que nous avons déjà citée dans la première partie de ce mémoire: « L'Asie, maintenant loin, revient me submerger par moments, par longs moments. Les pays où a compté souverainement "La Paix Profonde" ne m'ont pas quitté ». Voir Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, op. cit., p. 13.

³¹⁹ Henri Michaux, « Postface », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, op. cit., p. 217.

Dans ce tableau, dont la clausule ressemble étonnamment à celle d'*Un barbare en Asie*³²⁰, Michaux se réfère presque explicitement à la doctrine bouddhique. Outre le fait que le nom de famille du Bouddha historique signifiait « le meilleur des bovidés³²¹ », dans le *Dhammapada*, l'herbe figure fréquemment les peines et souffrances engendrées par l'interminable soif de désir à laquelle nous soumettent nos sens³²². De plus, les « créatures » portraiturees par Michaux sont souvent éblouies par une force mystérieuse que l'on peut aisément associer à la *mâyâ*, autre principe fondamental de la pensée indienne, généralement traduit par « illusion cosmique³²³ ». Qu'il s'agisse du pâturage où broute le Meidosem, ou d'un monde physionomique envoûtant, l'étrange pays visité par l'écrivain est empreint de phénomènes trompeurs qui enchaînent ses habitants à la fatalité de leur existence:

Ici une plaine mamelonne éperdue vers le Meidosem qui s'arrête stupéfait, lâchant son travail, auquel il était pourtant fort occupé, lâchant tout pour obéir à la fatale fascination.

Les élastiques de son être se tendent, se gonflent.

Ce n'est peut-être pas si dangereux qu'on pourrait croire (p. 172).

³²⁰ Rappelons que Michaux écrit: « Non Confucius n'est pas grand. / Non, Tsi Hoang Ti n'est pas grand, ni Gautama Bouddha. Mais depuis on n'a pas fait mieux ». Ainsi on constate que, pour le poète, les Vérités orientales elles-mêmes ne doivent pas être considérées comme des absolus. Voir Henri Michaux, « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 498.

³²¹ Vladimir Grigorieff, op. cit., p. 110.

³²² Voir « Tanha Vagga », dans *Dhammapada*, op. cit., chapitre X, v. 335. Nous faisons référence au *Dhammapada* car il s'agit d'un célèbre ouvrage de canons bouddhiques dont l'origine remonte à une très haute antiquité. Selon la tradition, ce recueil aurait « conservé en vers des paroles prononcées par le Bouddha en diverses circonstances de sa longue vie de prêche » (Guy Serraf, trad., « Introduction à la pensée bouddhique », dans *Dhammapada*, *ibid.*, p. 7). Du reste, on sait que Michaux avait lu le *Dhammapada* puisqu'il le cite dans une de ses œuvres: voir Henri Michaux, « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 409.

³²³ Voir notamment Mircea Eliade, op. cit., p. 10. La *mâyâ* est un concept connu de Michaux puisqu'il l'évoque dans *Un barbare en Asie*: « Quant à son indifférence [celle de la vache, animal sacré des Indiens] vis-à-vis du monde extérieur, là encore elle est supérieure à l'Hindou. Visiblement, elle ne cherche pas d'explication, ni de vérité dans le monde extérieur. *Maya* tout cela. *Maya*, ce monde. Ça ne compte pas. Et si elle mange ne fût-ce qu'une touffe d'herbe, il lui faut plus de sept heures pour méditer ça ». Voir « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 285.

Se laissant tantôt berner par un monde illusoire, tantôt entraîner vers de « vaste[s] agrandissement[s] » libérateurs (p. 164), les Meidosems figurent ainsi les pôles opposés d'un concept qui implique deux attitudes vis-à-vis la réalité du monde extérieur: l'aveuglement ou la connaissance. D'ailleurs, dans sa fresque poétique, Michaux emprunte une autre image marquante du *Dhammapada*, celle de l'araignée, qui piège l'homme dans les « filets du désir³²⁴ » tissés par la *mâyâ*:

Démons féminins de l'excitation de l'encre du désir, triangulaire visage en poils de tentation, où percent, où coulent cent regards de pluie, cent regards accrocheurs, de regards pour regards en retour. Petite araignée noire, naine et crachant lentement, pour arrêter le temps un instant (p. 151).

« Pour arrêter le temps », écrit Michaux. Or « s'affranchir de la temporalité³²⁵ » est précisément le but de la concentration bouddhique où le méditant cherche à fixer le flux de sa conscience, à « unifier » sa pensée afin de découvrir les lumineuses évidences que seul un regard intérieur peut saisir. La traversée en pays meidosem aurait-elle permis au poète, camouflé derrière son lorgnon d'ethnologue, d'atteindre un autre mode d'être?

Après une suite effrénée de soixante-neuf « jeux d'encre », le dernier tableau, au langage aérien et évasif, adopte une facture contemplative:

Des ailes sans têtes, sans oiseaux, des ailes pures de tout corps volent vers un ciel solaire, pas encore resplendissant, mais qui lutte fort pour le resplendissement, trouant son chemin dans l'empyrée comme un obus de future félicité. Silence. Envols. Ce que les Meidosems ont tant désiré, enfin ils y sont arrivés. Les voilà (p. 184).

³²⁴ « *Tanha Vagga* », dans *Dhammapada*, *op. cit.*, chapitre X, v. 343 et 347.

³²⁵ À ce sujet, on pourra consulter l'ouvrage de Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 12.

Puisant son éloquence dans le silence, Michaux cède la parole au blanc du papier. Terminant son récit par une arrivée « Entre centre et absence » plutôt que de dénouer l'énigme meidosemme, il convie le lecteur à se laisser imprégner par l'élan et l'immatérialité qui gagnent ses « enfants d'âme ». Figure de la souffrance plutôt que singulière peuplade, l'arabesque meidosemme s'estompe enfin, au sein d'un Vide résonnant. Quant à la douzième et dernière lithographie de l'édition de 1948 (planche VI), il s'agit d'une des rares estampes où l'utilisation d'un fond noir a définitivement été écartée. À mi-chemin entre les visages fantomistes et les *Mouvements* michalciens, on aperçoit un personnage éclaté, « obus de future félicité » explosant en de multiples traits, « ailes sans têtes » et « sans oiseaux », imprimés sur un arrière-plan de vide.

À cet égard, il importe d'approfondir les liens unissant les deux derniers portraits, écrits ou gravés, au tout premier, qui se lit comme suit: « D'ailleurs, comme toutes les Meidosemmes, elle ne rêve que d'entrer au Palais de Confettis » (p. 113). D'une part, l'image d'un édifice constitué de confettis reflète bien l'idée d'une matière en mouvement aussi fuyante et insaisissable que le Tao lui-même³²⁶. De plus, semblable métaphore rappelle une notion fondamentale de l'esthétique chinoise: l'opposition « plein-vider » (*hsü-shih*) qui, en peinture, introduit l'idée d'infini et celle du « souffle rythmique » (*ch'i-yün*)

³²⁶ Lao-tseu écrit: « La caractéristique d'une grande vertu réside dans son adhésion exclusive au Tao. / Le Tao est quelque chose de fuyant et d'insaisissable. / Fuyant et insaisissable, il présente cependant quelque image, / insaisissable et fuyant, il est cependant quelque chose. / Profond et obscur, il contient une sorte d'essence. / Cette sorte d'essence est très vraie et comporte l'efficience ». Lao-tseu, *op. cit.*, chapitre XXI.

dont l'univers est animé. Comme le souligne François Cheng, c'est la présence du vide qui permet d'« unir le temps et l'espace, le dedans et le dehors et, en fin de compte, le sujet (de qui, [...] procède le vrai vide) et le monde³²⁷». Souvent figuré par la brume ou les nuages qui, dans les rouleaux chinois, permettent aux espaces de se fondre l'un dans l'autre, ce « vide médian³²⁸» crée une sorte de « cinquième dimension³²⁹» et suscite un « mouvement circulaire qui replonge les choses dans un processus de devenir réciproque³³⁰». Ainsi, la fresque poétique de Michaux se déploie-t-elle en s'élargissant, puisqu'elle s'ouvre sans véritable début et se ferme sans dénouement, ce qui provoque un « mouvement circulaire » proche parent du vide dynamique qui imprègne l'espace pictural des tableaux chinois.

D'autre part, hormis le fait de préfigurer l'envolée salutaire des *Meidosems* vers un « Lieu inexprimable » qui évoque la conscience apaisée d'un Michaux trouvant enfin la quiétude du silence, le métaphorique « Palais de Confettis » met en cause une forme qui, dans les *Meidosems* comme dans l'ensemble de l'œuvre michalcienne, connote un retour à la perfection et au repos: celle du cercle³³¹. En ce sens, Michaux a peut-être été influencé par

³²⁷ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 22.

³²⁸ Lao-tseu, op. cit., chapitre XI.

³²⁹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 22.

³³⁰ *Idem*.

³³¹ Par exemple, le poème « Entre centre et absence », écrit à « l'aurore d'une convalescence », se termine ainsi: « C'était pendant l'épaississement du Grand Ecran. Je VOYAIS! "Se peut-il, me disais-je, se peut-il vraiment ainsi qu'on se survole?" / C'était à l'arrivée, entre centre et absence, à l'Euréka, dans le nid de bulles... » (Henri Michaux, « Entre centre et absence », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, op. cit., p. 38). Voir aussi le « Dieu [...] boule », synonyme de « perfection », dans le « Portrait de A. » (*ibid.*, p. 112). Quant aux *Meidosems*, notons que ceux-ci prennent parfois « la forme de bulles pour rêver » (p. 119).

Paul Klee, mystique occidental pour qui le cercle est la « plus pure des formes en mouvement, la forme cosmique [qui] n'apparaît qu'avec la suppression de la pesanteur. (Avec la disparition des amarres terrestres)³³² ». Dans sa *Théorie de l'art moderne*, Klee imagine cet événement survenant au milieu d'un mouvement de pendule: quand celui-ci s'élance en cercle, la nécessité du va-et-vient disparaît et la nouvelle forme demeure la même³³³. Par conséquent, n'y aurait-il pas lieu de voir la fin de l'aventure meidosemme comme le décollage aérien d'un pendule, « Accident libérateur » (p. 161) provoqué par un « casse-tout » (p. 161) qui « secoue ce qui n'est pas définitivement stable [...] en lui et qui ainsi va pouvoir - qui sait? - partir d'un mouvement soudain, neuf et vivant³³⁴»? Semblable hypothèse nous permet de relier l'étrange expression « Accident libérateur », qui apparaît dans un des portraits, aux autres mots omés d'une majuscule que nous évoquions précédemment, symboles d'un éventuel retour au Tao ou d'un renversement du regard vers les sphères intérieures de l'être, comme c'est le cas dans un tableau où Michaux utilise un autre signe graphique, l'italique, pour personnaliser son langage³³⁵. Chez les Chinois, la

³³² Paul Klee, *op. cit.*, p. 125.

³³³ *Idem.*

³³⁴ Wieland Schmied, « Henri Michaux: Réflexions », dans *Michaux, op. cit.*, p. 13.

³³⁵ Nous nous référons ici au portrait suivant: « Un bandeau sur les yeux, un bandeau tout serré, cousu sur l'œil, tombant inexorable comme volet de fer s'abattant sur fenêtre. Mais c'est avec son bandeau qu'il voit » (p. 158). À cet égard, notons que, chez les Chinois, l'œil « symbolise les désirs artificiels fabriqués par l'intelligence de l'homme » (Liou Kia-hway, trad., *Tao tō King, op. cit.*, p. 72). Ce qui pourrait s'apparenter, chez les Indiens, à la notion d'aveuglement (*avidyā*) puisque, d'après la conception bouddhique, « l'aveuglement est provoqué par les six sens (le sixième étant l'intellect, la pensée discursive et discriminatrice). (Guy Schoeller, « Aveuglement », *op. cit.*, p. 40.) Or, rappelons que c'est en usant de ses sens, par le biais de l'écriture ou de la peinture, que Michaux cherche à atteindre une forme de transcendance lui permettant de contempler la vraie nature du Bouddha terrée au fond de lui-même, ou de s'unir avec le Tao.

figure du cercle renvoie du reste à l'« origine des origines³³⁶ » (*wu-ch'i*), c'est-à-dire le non-conditionné, le sans qualité, le sans forme, l'invisible³³⁷, bref, l'état qui précédait la création de l'univers et vers lequel tous les phénomènes du monde visible reviennent inévitablement car, comme l'écrit Lao-tseu: « Le retour est le mouvement du Tao³³⁸ ». De nouveau, les Meidosems se présentent donc comme des trajets, pictographiés par un peintre-poète qui cherche à atteindre, *Par la voie des rythmes*, la plénitude du Vide ou, du moins, un bref moment de « lâcher-prise³³⁹ ».

En fixant son attention sur un objet unique, un Meidosem, que l'on voit naître, foisonner, puis se dématérialiser au seuil du « resplendissement », Michaux transforme le geste d'écrire en une posture qui s'apparente à la concentration en un seul point, l'*ekâgratâ*³⁴⁰, qui est la base de la méditation yoga. Ainsi, l'étrange néologisme devient l'idée qui donne forme aux mots, matière abstraite avec laquelle le Créateur exécute ses tableaux. Plongeant la plume dans son encrier intérieur, il trace ses pensées en « cortège » (p. 161) jusqu'à ce que sa main, vidée de tout influx, mette un terme aux allées et venues incessantes des « créatures » qu'elle dessinait. Quelques traits yin,

³³⁶ *Yi King*, *op. cit.*, p. 10. Notons que le symbole bien connu du cercle divisé, manifestation de l'union entre le clair (yang) et l'obscur (yin), renvoie pour sa part au *t'ai ch'i* (« la poutre faîtière ») qui désigne l'Unité dans le multiple, c'est-à-dire le « Grand commencement » alors que le *wu-ch'i* symbolise le « Sans commencement ». *Idem*.

³³⁷ Guy Schoeller, dir., « Wu-ch'i », dans *Dictionnaire de la sagesse orientale*, *op. cit.*, p. 661. Pour sa part, Lao-tseu, définit ainsi le *wu-ch'i*: « Il y avait quelque chose d'indéterminé / avant la naissance de l'univers. / Ce quelque chose est muet et vide. / Il est indépendant et inaltérable. / Il circule partout sans se lasser jamais. / Il doit être la Mère de l'univers. / Ne connaissant pas son nom, Je le dénomme Tao ». Lao-tseu, *op. cit.*, chapitre XXV.

³³⁸ Lao-tseu, *ibid.*, chapitre XL.

³³⁹ Rappelons que le yoga, tel qu'enseigné par Patanjali, est fondé sur la notion de « lâcher-prise » qui s'apparente au déconditionnement auquel aspire Michaux.

³⁴⁰ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 57.

quelques traits yang, les vibrations qui peuplent l'*Espace du dedans* de Michaux se déversent sur papier. Cherchant la « Voie³⁴¹ », ce peintre-poète a trouvé l'art, lieu d'un exorcisme où, par la magie du geste d'écrire comme de celui de peindre, il présente son « aventure d'être en vie³⁴² ». Quant à savoir pourquoi, lors de la seconde parution des *Meidosems*, l'auteur choisit de supprimer d'un seul coup toutes les gravures, il nous faut réitérer que Michaux haïssait le « "prévu", le fatal, le satisfait³⁴³ » : voilà peut-être la raison pour laquelle, en 1949, à l'instar de plusieurs ouvrages rapidement reniés ou dénigrés³⁴⁴, il retranche les planches lithographiées. De son vivant, il s'objectera même à ce que son œuvre soit consacrée par Gallimard qui souhaitait l'immortaliser dans sa prestigieuse « Bibliothèque de la Pléiade ». Tanguant constamment d'une discipline à une autre, l'aventure artistique de Michaux est un *continuum* de poèmes et de tableaux qui s'enchevêtrent, se complètent, et sont publiés sous diverses formes : recueils de poésie, essais ou catalogues, sans compter les nombreuses éditions revues et améliorées qui démultiplient sa production. Fidèles à cette image, les *Meidosems* sont filés ou fracassés en de multiples points,

³⁴¹ Nous utilisons ici un terme qui peut référer au Tao de Lao-tseu, fréquemment traduit par l'expression « la Voie ». Par ailleurs, signalons que « le Dhamma, (Dharma en sanskrit) signifie la Loi, la Voie, la Doctrine vraie » du Bouddha, telle que présentée dans les versets (« Pada ») du *Dhammapada*. Voir Guy Serraf, trad., « Introduction à la pensée bouddhique », dans *Dhammapada*, op. cit., p. 7.

³⁴² Henri Michaux, « Observations », dans *Passages*, op. cit., p. 93.

³⁴³ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, op. cit., p. 39.

³⁴⁴ On pense notamment aux recueils *Qui je fus* ou *Un barbare en Asie*. En effet, dans la « Préface nouvelle » de ce dernier ouvrage, Michaux écrit : « Il date, ce livre. De l'époque à la fois engourdie et sous tension de ce continent; il date. De ma naïveté, de mon ignorance, de mon illusion de démystifier, il date. [...] Ce livre qui ne me convient plus, qui me gêne et me heurte, me fait honte, ne me permet de corriger que des bagatelles le plus souvent ». Voir Henri Michaux, « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 279-281.

« traces³⁴⁵ » douloureuses qui reflètent tantôt le conflit mondial qui entache le vingtième siècle occidental, tantôt un drame plus individuel, soit le long calvaire de Marie-Louise Thelmet, mais surtout, la déloyauté de Michaux envers ses racines occidentales. En somme, à travers le prisme de l'Orient, le *Portrait des Meidosems* se révèle un compte-rendu d'expérience où l'écrivain a su conjuguer poésie, peinture et connaissance de soi.

³⁴⁵Rappelons qu'une des « Tranches de savoir » michalciennes se lit comme suit: « Qui laisse une trace, laisse une plaie ». Henri Michaux, « Tranches de savoir », dans *Face aux verrous*, *op. cit.*, p. 64.

CONCLUSION

Attention au bourgeonnement!
Écrire plutôt pour court-circuiter³⁴⁶.

Henri Michaux

A) « Vers la sérénité »

Cette formule, tirée de l'ouvrage *La nuit remue*³⁴⁷, traduit bien l'expérience esthétique vécue par Michaux pendant la création de son *Portrait des Meïdosems*, lui-même à l'image de l'aventure artistique d'un peintre-poète qui, peu à peu, se laisse gagner par une sagesse aux accents d'Orient. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce mémoire, l'ensemble de l'œuvre michalcienne révèle une quête ontologique tout imprégnée par les pratiques méditatives chinoises ou indiennes. En effet, si certains Occidentaux tels Lautréamont, Kafka, Klee, Ernst ou Chirico ont eu un rôle à jouer dans l'évolution esthétique de Michaux, il n'en demeure pas moins que, dans ses écrits, il manifeste beaucoup plus d'appartenance aux traditions orientales qui le fascinent et le ravissent. Dans *Émergences-Résurgences*, par exemple, il avoue :

[...] 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 [...] voilà qui me parlait, me prenait, m'emportait³⁴⁸.

³⁴⁶ Henri Michaux, « Tranches de savoir », dans *Face aux verrous* [1967], Paris, Gallimard, 1992, p. 44.

³⁴⁷ Michaux intitule ainsi deux poèmes en prose : voir *La nuit remue*, *op. cit.*, pp. 50-52 et 90-91.

³⁴⁸ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, *op. cit.*, p. 12.

Au fil des années, Michaux délaisse donc la révolte et l'hostilité qui caractérisaient ses premières œuvres pour tendre vers une écriture dépouillée et aérienne qui réussit à contourner l'« [i]mmense préfabriqué » du langage en se mariant au dessin. Du côté des arts visuels, les monstres intérieurs aux visages difformes et hideux cèdent peu à peu la place à des signes inspirés par les principes idéographiques de la langue ou de la peinture chinoise. Ainsi, l'auteur du recueil *Meidosems* retranche-t-il, dès 1949, les planches lithographiées que nous avons déjà qualifiées de tératologiques, pour ne laisser qu'une fresque poétique où défilent des êtres polymorphes, traits plutôt que créatures, idéogrammes inventés par un homme qui cherche à s'abstraire du monde dans lequel il se voit contraint de vivre.

À cet égard, on se souviendra qu'au moment où la singulière tribu meidosemme voit le jour, Michaux émerge lentement d'une sombre période: au début de l'année 1948, Marie-Louise Thelmet meurt, gravement brûlée dans un accident domestique. Nul ne sera donc surpris qu'entre les lignes d'un auteur, déjà ébranlé par le conflit mondial qui vient de s'achever, surgissent l'ombre de la guerre ou celle de la camarade. Du reste, on sait qu'en tout temps, c'est son « aventure d'être en vie³⁴⁹ » que Michaux confie à l'encre et au papier, dans la mesure où l'art lui sert à exorciser ses tourments. À l'écoute de la moindre vibration de la main ou de l'âme, il tente de se recentrer, de dissoudre ses conflits intérieurs et de retrouver un semblant d'équilibre, l'instant d'une Création. Œuvre charnière qui survient peu de temps après la découverte de

³⁴⁹ Henri Michaux, « Observations », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 93.

l'aquarelle comme voie de soulagement, mais aussi première tentative d'un Michaux lithographe, le *Portrait des Meidosems* se situe au carrefour des « formes pensées³⁵⁰ » et des formes « en mouvement³⁵¹ » michalciennes. Comme nous l'avons vu dans la seconde partie du mémoire, l'auteur dessine, en filigrane de ses portraits, des arabesques qui s'élancent en flèches, s'étirent, s'effilent ou se nouent, alors qu'ailleurs, il montre les Meidosems comme des taches qui se déploient ou se diluent, tel un lavis d'encre. Dès lors, on constate que la description des paysages meidosems et ses habitants imitent ou préfigurent de nombreuses avenues picturales empruntées par un peintre-poète constamment à la recherche d'un nouveau langage constitué d'« émotions en signes³⁵² ».

Dans la lignée des Hacs, des Émanglons, des Omobuls, des Mastadars, des Gours ou des Hivinizikis, l'invention d'un peuple nommé « meidosem » permet également à Michaux de poursuivre la pratique de deux genres: celui du récit de voyage fictif et celui du portrait. Cependant, chercher à se représenter ce qu'est un Meidosem s'avère inutile puisque le *Portrait des Meidosems* est conçu comme une suite de tableaux abstraits qui témoignent des rythmes intérieurs de leur Créateur:

Une gale d'étincelles démange un crâne douloureux. C'est un Meidosem. C'est une peine qui court. C'est une fuite qui roule. C'est l'estropié de l'air qui s'agite, éperdu (p. 131).

³⁵⁰ Henri Michaux, « Postface de *Mouvements* », *op. cit.*, non paginé.

³⁵¹ *Idem.*

³⁵² Henri Michaux, *Par des traits*, *op. cit.*, non paginé.

Mouvement et souffrance: voilà sans doute deux termes qui définissent adéquatement ces êtres oniriques engendrés par un poète qui médite à la fois sa douleur et des Vérités orientales susceptibles de l'aider à surmonter ses épreuves et à se ressourcer dans son *propre refuge*, pour reprendre un célèbre adage indien. Laissant d'abord bourgeonner ses mots, Michaux trace, au gré de sa plume impulsive, une « merveilleuse ficelle à nœuds et à secrets³⁵³ » qu'il offre au lecteur. Ficelle qui, au commencement, est constituée d'une seule ligne, d'une seule brindille d'âme qui pendille dans les intempéries et qui, par la suite, se multiplie,

faisant par-ci par-là rencontre de quelques autres, faisant buisson ici, enlacement là, plus loin livrant bataille, se roulant en pelote ou - sentiments et monuments mêlés naturellement - se dressant, fierté, orgueil, ou château ou tour...³⁵⁴

Mais ce dédale intérieur présenté par un artiste qui, comme les Meidosems, se bute contre les structures rigides du monde « [l]ourd, épais et embarrassant³⁵⁵ » auquel il appartient, ne révèle-t-il qu'une série de « nœud[s] indivisible[s] » (p. 53)? Même s'il n'y a « guère d'enfants d'âmes heureux » (p. 116) au pays imaginaire de Michaux, les Meidosems prennent parfois « la forme de bulles pour rêver » (p. 119) jusqu'à ce que, libérés de toute pesanteur, ils foncent vers l'empyrée, monde supraterrestre auquel ils rêvaient dès la première page du recueil et qui figure le silence intérieur d'un poète temporairement apaisé. Car

³⁵³ Henri Michaux, « Dessiner l'écoulement du temps », dans *Passages*, p. 129.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 130.

³⁵⁵ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, *op. cit.*, p. 26.

Michaux écrit, jusqu'à ce que la plénitude du Vide le submerge et court-circuite son flux pensant, « fabrique à mots³⁵⁶ » qui foisonne, douloureusement.

Vue sous cet angle, l'entreprise esthétique de Michaux est tantôt qualifiée de « spirituelle³⁵⁷ », tantôt décrite comme une « appréhension de la Vacuité³⁵⁸ » ou un « Tao de la poésie³⁵⁹ ». Plusieurs critiques, en effet, ont déjà abordé la question des influences orientales sur la pratique artistique d'un Occidental ayant trouvé sa terre d'adoption de l'autre côté de l'hémisphère: là où la parole est plus efficace et où règne un certain désir de déconditionnement. Or cet Orient, que l'on découvre à travers différents écrits tels *Un barbare en Asie*, *Idéogrammes en Chine* ou *Par des traits*, est le fruit d'une imagination fort fertile: celle d'un Michaux qui gauchit les préceptes chinois et indiens plutôt que d'y adhérer. Pour désigner semblable pratique, nous avons choisi d'utiliser l'expression « *ch'an* michalcien », expression qui témoigne bien de la pensée syncrétique d'un peintre-poète pour qui créer consiste à explorer les contenus de son *espace du dedans*. À ce titre, on se souviendra que les adeptes du *ch'an*, une spiritualité née du mariage entre le taoïsme et le bouddhisme, cherchent à percer les secrets de la nature de l'être et à atteindre l'état de Bouddha en prenant conscience de la fugacité des phénomènes du monde visible et de la vacuité de l'existence. De telles aspirations visent, bien sûr, à insérer l'individu au sein de l'univers ce qui peut, de prime abord, sembler loin

³⁵⁶ Henri Michaux, « Peindre », dans *Passages*, *op. cit.*, p. 57.

³⁵⁷ Claude Fintz, *Expérience esthétique et spirituelle chez Henri Michaux*, *op. cit.*

³⁵⁸ François Trotet, « Lecture taoïste de Henri Michaux », *loc. cit.*, p. 124.

³⁵⁹ Geneviève André-Acquier, « L'appel de l'Orient dans l'œuvre d'Henri Michaux », *loc. cit.*, p. 95.

des préoccupations de Michaux. Pourtant, les descriptions qu'il fait de sa pratique artistique - et surtout de sa pratique picturale - nous autorisent à considérer celle-ci comme une entreprise de salut, périple initiatique qui se poursuit durant toute une vie, comme une longue marche « Vers la sérénité ».

Cette quête, Michaux la mena seul. Reniant ses origines et refusant d'appartenir à quelque chapelle, ce Franco-Belge déplaça son être bien à l'abri des écoles reconnues. Or, en s'inspirant des philosophies chinoises et indiennes pour renouveler l'art occidental, il a malgré lui fait partie d'un vaste réseau d'artistes qui, dès le début du XIX^e siècle et pendant tout le XX^e siècle, se sont tournés vers les lumières de l'Orient. De Paul Claudel à Jack Kerouac, en passant par le théâtre cruel d'Artaud ou les romans *Siddhartha* d'Hermann Hesse et *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau, voilà autant d'écrivains qui, comme Michaux, se sont laissés imprégner par la culture asiatique. Quant aux peintres, comment ne pas songer à Georges Mathieu, Hans Hartung ou Pierre Soulages, maîtres de l'abstraction lyrique qui se sont tous inspirés de la calligraphie? Wassily Kandinsky, père de l'art moderne, fait d'ailleurs une brève apologie des coutumes hindoues dans son ouvrage intitulé *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*³⁶⁰. En outre, son refus de l'imitation réaliste se traduit par une recherche sur l'importance du geste et de la couleur. Car, pour Kandinsky, l'art doit exprimer *l'univers intérieur*³⁶¹ de l'artiste qui, œuvrant par

³⁶⁰ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 59.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

nécessité, fait vibrer son âme, « instrument aux mille cordes³⁶²»; ce qui n'est pas sans rappeler certains canons de la peinture chinoise, notamment le *ch'ī yün*.

Par conséquent, Henri Michaux fut certes novateur, mais il fut loin d'être le seul à interroger la culture orientale et à s'y abreuver. De concert avec Geneviève André-Acquier, nous croyons que « [s]a singularité tient [...] à la profondeur du dialogue entretenu et à sa persistance³⁶³ ». Or, l'esthétique de Michaux, bien qu'imprégnée d'Orient, fut également renouvelée par les nombreuses expériences poétiques ou picturales auxquelles il se livrait, cherchant sans cesse différentes façons de prendre le pouls de sa conscience. À l'instar des lettrés chinois qui, solitaires, partaient à la recherche de paysages émouvants où ils pourraient méditer leurs réactions intimes devant la nature, les sites visités par Michaux fécondaient son écriture, qu'il s'agisse d'effectuer un voyage « réel entre deux imaginaires³⁶⁴ », d'affronter l'univers hallucinogène de la mescaline ou d'explorer un atelier de lithographie. Malgré son indéniable fascination pour la magie des traits et des élans propres au « peuple du pinceau³⁶⁵ », l'auteur des *Meidosems* ne s'est toutefois jamais totalement astreint aux rituels sévères qui caractérisent leur art³⁶⁶, tout comme il ne

³⁶² *Ibid.*, p. 89.

³⁶³ Geneviève André-Acquier, « L'appel de l'Orient dans l'œuvre d'Henri Michaux », *loc. cit.*, p. 95.

³⁶⁴ Henri Michaux, « Préface nouvelle » à « Un barbare en Asie », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 280.

³⁶⁵ Henri Michaux, « Jeux d'encre », dans *Zao Wou Ki. Encres*, *op. cit.*, non paginé.

³⁶⁶ Peintres, poètes ou calligraphes chinois doivent entrer en communion avec la nature en méditant de longues heures avant de s'adonner à leur art. Michaux commente cette pratique dans *Idéogrammes en Chine*, *op. cit.*, non paginé.

cherchait nullement à tracer d'authentiques caractères. Somme toute, au contact de l'esthétique chinoise et des voies de connaissance indiennes, il s'est forgé une pratique artistique à son image: celle d'un autodidacte épris d'Orient.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

MICHAUX, Henri, *Qui je fus* [1927] précédé de *Les Rêves et la Jambe, Fables des origines* et autres textes, Paris, Gallimard, [1998] 2000, 296 p.

MICHAUX, Henri, *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963, 220 p.

MICHAUX, Henri, *Passages* [1950], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1963, 165 p.

MICHAUX, Henri, *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966, 375 p.

MICHAUX, Henri, *La nuit remue*, Paris, Gallimard, 1967, 199 p.

MICHAUX, Henri, *Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1967, 246 p.

MICHAUX, Henri, *Face aux verrous* [1967], Paris, Gallimard, 1992, 196 p.

MICHAUX, Henri, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Paris, Gallimard, coll. « Le point du jour », 1969, 243 p.

MICHAUX, Henri, *La vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972, 213 p.

MICHAUX, Henri, *Misérable miracle*, Paris, Gallimard, 1972, 195 p.

MICHAUX, Henri, *Émergences-Résurgences*, Genève, Albert Skira, Paris, Flammarion, coll. « Les sentiers de la création/champs », 1972, 128 p.

MICHAUX, Henri, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, Saint Clément, Fata morgana, 1972, 72 p.

MICHAUX, Henri, *Moments. Traversées du temps*, Paris, Gallimard, coll. « Le point du jour », 1973, 130 p.

MICHAUX, Henri, *Idéogrammes en Chine*, Saint Clément, Fata morgana, 1975, non paginé.

MICHAUX, Henri, *Par des traits*, Saint Clément, Fata morgana, 1984, non paginé.

MICHAUX, Henri, *Déplacements Dégagements*, Paris, Gallimard, 1985, 136 p.

MICHAUX, Henri, *Affrontements*, Paris, Gallimard, 1986, 278 p.

MICHAUX, Henri, *Meidosems*, traduction d'Elizabeth R. Jackson, Santa Cruz, Moving Parts Press, 1992, 145 p.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran, 1998, 1430 p.

Catalogues

HULTEN, Pontus et COLL., *Henri Michaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1978, 205 p.

SCHMIED, Wieland, *Michaux*, Kestner-Gesellschaft, Hanovre, 1972, 48 p.

Articles et ouvrages consacrés à Michaux

ANDRÉ-ACQUIER, Geneviève, « L'appel de l'Orient dans l'œuvre d'Henri Michaux », *Littératures Toulouse France*, n° 16, 1987, p. 95-102.

BAATSCH, Henri-Alexis, *Henri Michaux. Peinture et poésie*, Paris, Hazan, 1993, 174 p.

BERTELÉ, René, *Henri Michaux*, Paris, Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 5, 1957, 223 p.

BELLOUR, Raymond, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1986, 344 p.

BELLOUR, Raymond et COLL., *Henri Michaux. Cahiers de l'Herne*, Éditions de l'Herne, Paris, 1966, 526 p.

BRAULT, Jacques, « Le genre Michaux », *Chemin faisant*, PUM, 1975, p. 123-126.

BRÉCHON, Robert, *Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1959, 223 p.

DESSONS, Gérard, « Lire la peinture », *Littérature*, n° 115, septembre 1999, p. 48-54.

FINTZ, Claude, *Expérience esthétique et spirituelle chez Henri Michaux*, Paris, L'Harmattan, 1996, 335 p.

HALPERN, Anne-Elisabeth et COLL., *Quelques orientes d'Henri Michaux*, Niort, Fidakly, 1996, 238 p.

L. HATTENDORF, Richard, « The visual pen: instances of intermedia slippage in Henri Michaux's *Meiosems* », *Word & Image*, n° 2, avril-juin 1993, p. 132-139.

MARTIN, Jean-Pierre, « Michaux dans la Pléiade », *Magazine littéraire*, n° 364, avril 1998, p. 36-37.

MARTIN, Jean-Pierre, « De quelques mots en sourdine », *Magazine littéraire*, n° 364, avril 1998, p. 42-46.

MATHIEU, Jean-Claude, « Limite et illimité chez Michaux », *Cahiers RITM*, n° 15, 1998, p. 17-30.

MATHIEU, Jean-Claude, « Portrait des Meidosems », *Littérature*, n° 115, septembre 1999, p. 14-30.

MAULPOIX, Jean-Michel, « L'amour des Meidosems », *Europe*, n° 698-699, juin-juillet 1987, p. 60-62.

MAYAUX, Catherine et COLL., *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Paris, L'Harmattan, 1997, 359 p.

OUVRY-VIAL, Brigitte, *Henri Michaux. Qui êtes vous?*, Lyon, La Manufacture, 1989, 253 p.

PEYRÉ, Yves, *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*, Paris, Librairie José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1999, 121 p.

QUIANG, Dong, « La perspective du dedans », *Magazine littéraire*, n° 364, avril 1998, p. 59-60.

QUIANG, Dong, « Acérer la plume, "lacérer le vide". Une lecture d'*Idéogrammes en Chine* », *Littérature*, n° 115, septembre 1999, p. 55-69.

ROGER, Jérôme, « La traversée des formes », *Magazine littéraire*, n° 364, avril 1998, p. 36-37.

SMADJA, Robert, *Poétique du corps. L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Beme, Peter Lang, 1988, 247 p.

SUPERVIELLE, Jules, « Présentation de Henri Michaux à l'occasion d'une conférence », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 14, hiver 1980, p. 4-9.

TROTET, François, « Lecture taoïste de Henri Michaux », *Europe*, n° 698-699, juin-juillet 1987, p. 123-133.

TROTET, François, « Ombres et silences d'Henri Michaux », *Nouvelle-Revue-Française*, 1990, p. 55-66.

TROTET, François, *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Albin Michel, 1992, 365 p.

Contemporains de Michaux

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1985, 173 p.

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1954], traduction de Pierre Volboudt, Paris, Denoël, 1969, 182 p.

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne* [1964], traduction de Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, coll. « Folio/essais », 1985, 153 p.

WOU KI, Zao, *Encres*, Paris, Cercle d'Art, 1980, non paginé.

Ouvrages consacrés aux arts ou à l'Orient

AUERBACH, Erich, *Figura* [1944], traduction de Marc André Bemier, Paris, Bélin, coll. « L'extrême contemporain », 1993, 94 p.

BERTHIER, François, *Masques et portraits*, Paris, Publications orientalistes de France, 1957, 100 p.

BERVAL, René et COLL., *Présence du Bouddhisme*, Paris, Gallimard, 1987, 816 p.

BOULLART, K. « Ouverture sur les autres arts », dans *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, sous la dir. de Maurice Delacroix et Fernand Hallyn, Paris, Duculot, 1987, p. 72-84.

BOURNEUF, Roland, *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même, 1998, 164 p.

CAHILL, James, *La peinture chinoise*, Genève, Skira, coll. « Les trésors de l'Asie », 1960, 211 p.

CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise* suivi d'une *Anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 262 p.

CHENG, François, *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 190 p.

CHENG, François, *D'où jaillit le chant*, Paris, Phébus, 2000, 156 p.

COURTOIS, Michel, *La peinture chinoise*, Lausanne, Rencontre, coll. « Histoire générale de la Peinture », 1967, 207 p.

DANIÉLOU, Alain, *Yoga, méthode de réintégration* [1951], Paris, L'Arche, 1973, 211 p.

ELIADE, Mircea, *Le Yoga. Immortalité et liberté*, Paris, Payot, 1954, 434 p.

GRANET, Marcel, *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1968, 564 p.

GRANET, Marcel, *La religion des Chinois* [1951], Paris, Imago, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1980, 175 p.

GRIGORIEFF, Vladimir, *Philo de base. L'Inde et la Chine*, Allier, Marabout, 1998, tome II, 448 p.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Toronto, Éditions du Gref, 1996, 236 p.

MACKENZIE, Finlay, *L'art chinois*, Paris, O.D.E.J., 1962, 88 p.

MALENFANT, Nicole, *L'estampe*, Québec, Éditeur officiel du Québec, coll. « Formart », 1979, 307 p.

NAUBERT-RISER, Constance, *La création chez Paul Klee*, Paris, Klincksieck, 1978, 136 p.

PRAZ, Mario, *Mnemosyne. Parallèle entre littérature et arts plastiques*, Paris, Gérard-Julien Salvly Éditeur, 1986, 338 p.

ROWELL, Margit, *La peinture, le geste, l'action. L'existentialisme en peinture*, Paris, Klincksieck, 1972, 162 p.

ROY, Claude, *Zao Wou Ki*, Paris, Cercle d'Art, 1988, 221 p.

SCHILLER, David, *Le petit livre de sagesse Zen* [1994], Paris, Robert Laffont, 1998, 388 p.

SCHOELLER, Guy, dir., *Dictionnaire de la sagesse orientale*, Paris, Robert Laffont, 1986, 752 p.

SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969, 319 p.

STEENS, Eulalie, *La Chine antique. De la préhistoire à 220 après J.-C.*, France, Éditions du Rocher, coll. « Civilisation et Tradition », 1989, 504 p.

TISSOT, Henri, *L'art oriental*, Lausanne, Grammont, 1975, 142 p.

Textes fondateurs de la pensée orientale

[s.a.], *Dhammapada*, traduction de Guy Serraf, Verdun, Louise Courteau, 1988, 132 p.

LAO-TSEU, *Tao tō King*, traduction de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, 1967, 188 p.

LAO-TSEU, *Tao te king*, traduction de Richard Wilhem et Étienne Perrot, Paris, Librairie de Médicis, 1974, 177 p.

PATANJALI, *Yoga-sutras*, traduction de Françoise Mazet, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1991, 217 p.

TCHOUANG-TSEU, *L'œuvre complète de Tchouang-tseu*, traduction de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, coll. « Unesco », 1969, 388 p.

[s.a.], *Yi King. Le livre des transformations*, traduction de Richard Wilhem et Étienne Perrot, Paris, 1973, Librairie de Médicis, 413 p.

[s.a.], *Yi King. Le livre des transformations*, traduction d'Elena Judica Cordiglia, Ottawa, Éditions de Mortagne, 1996, 462 p.

ANNEXE:

SIX LITHOGRAPHIES DES *MEIDOSEMS* (1948)

Planche I

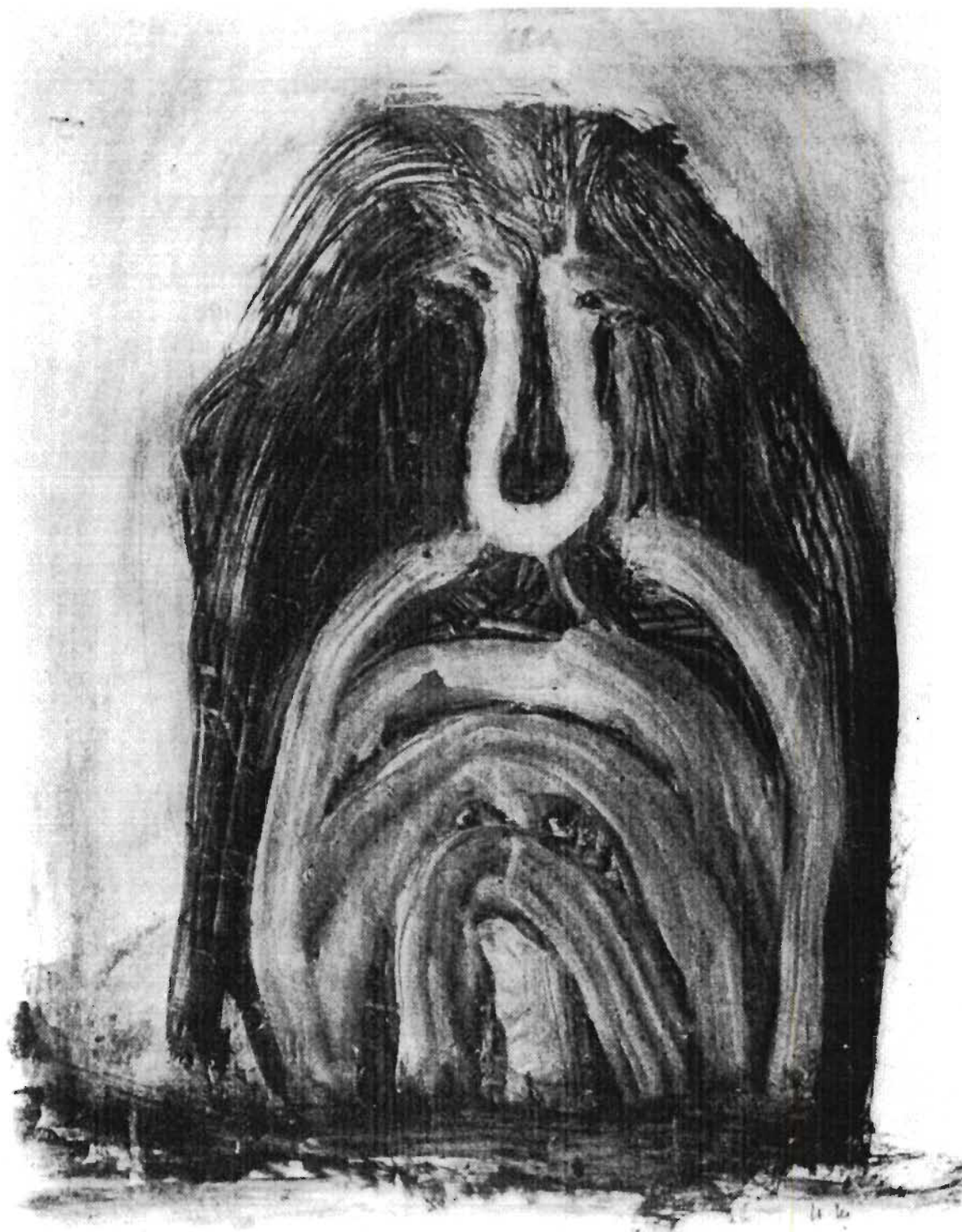


Planche II

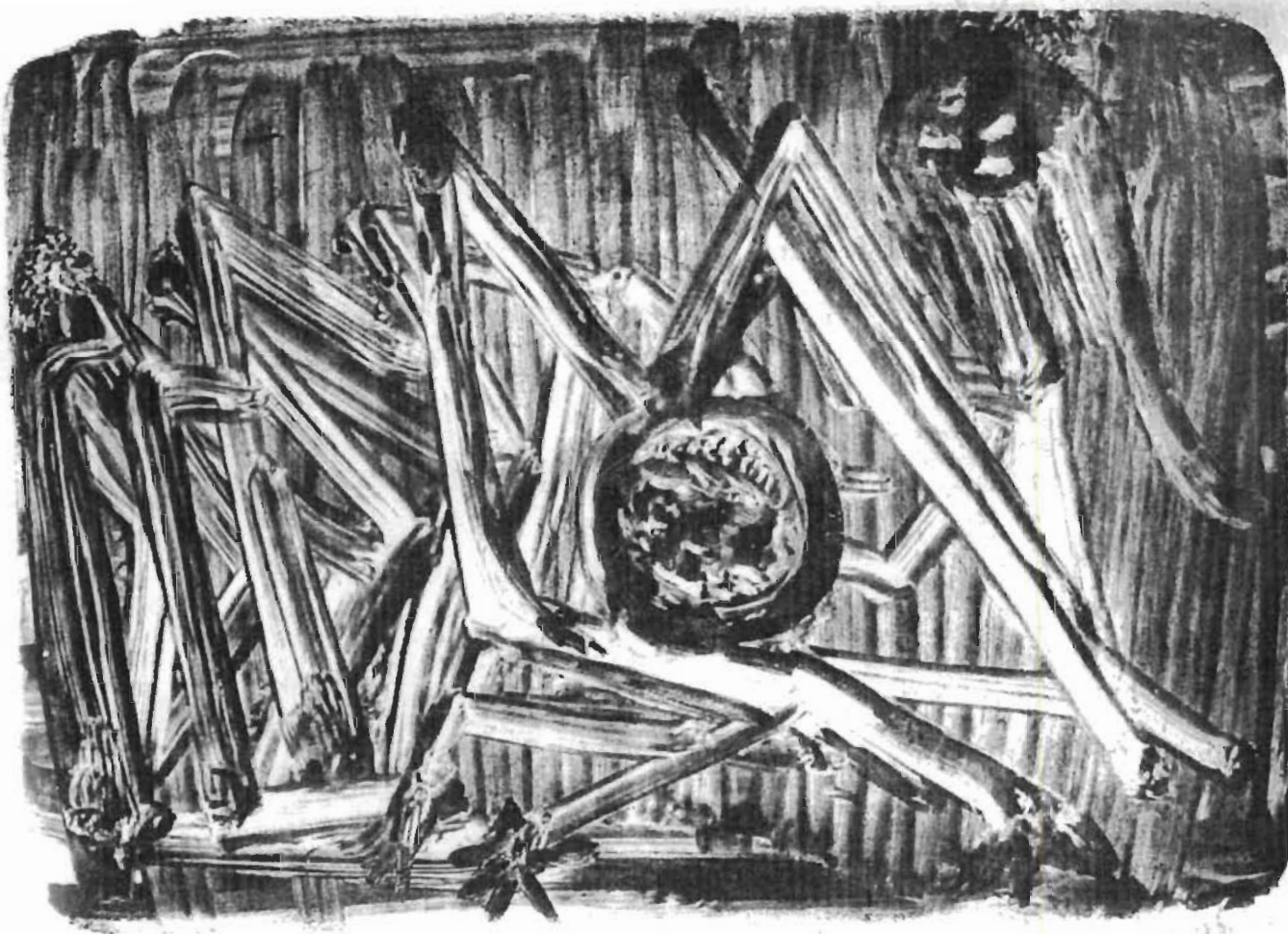


Planche III

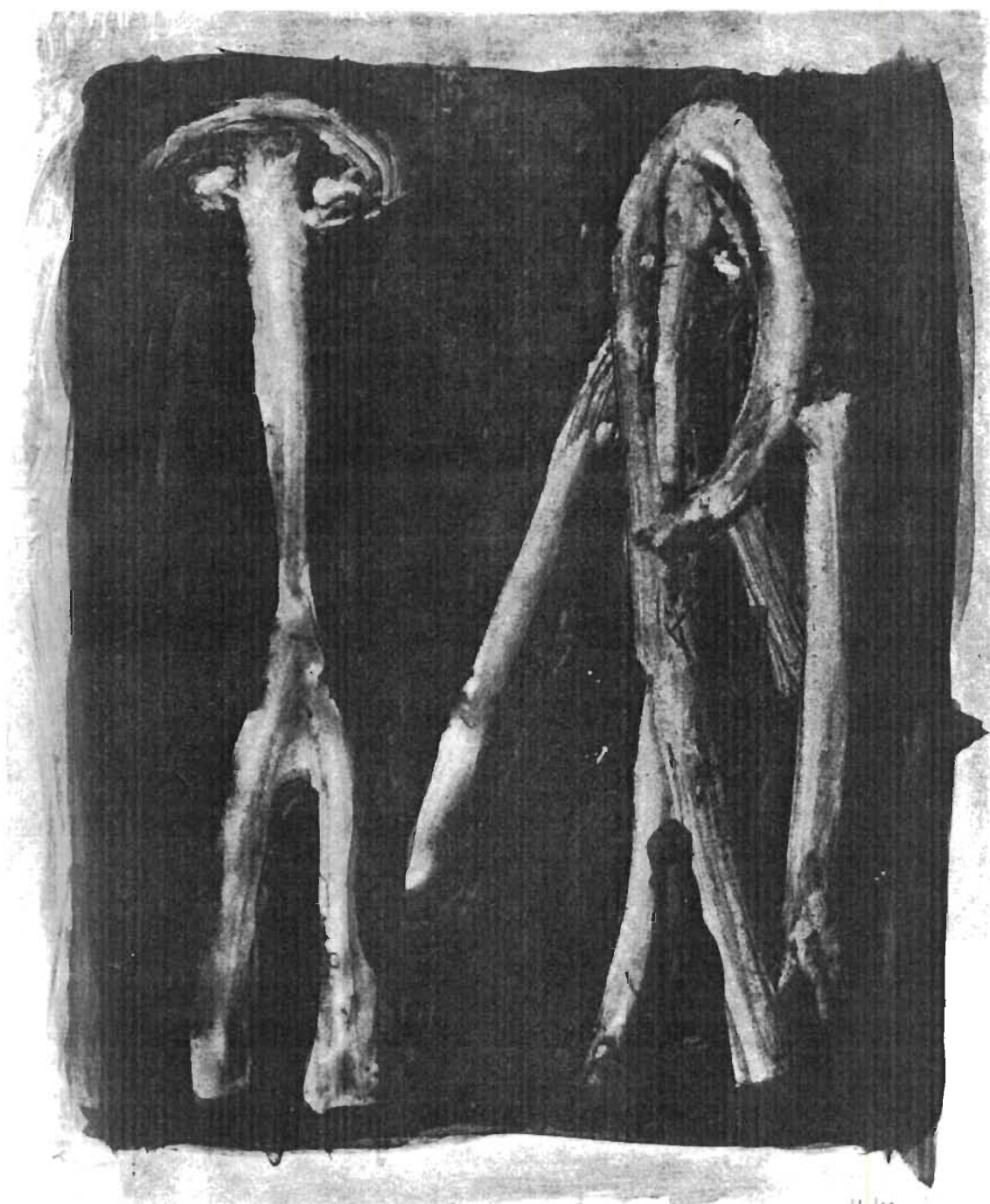


Planche IV

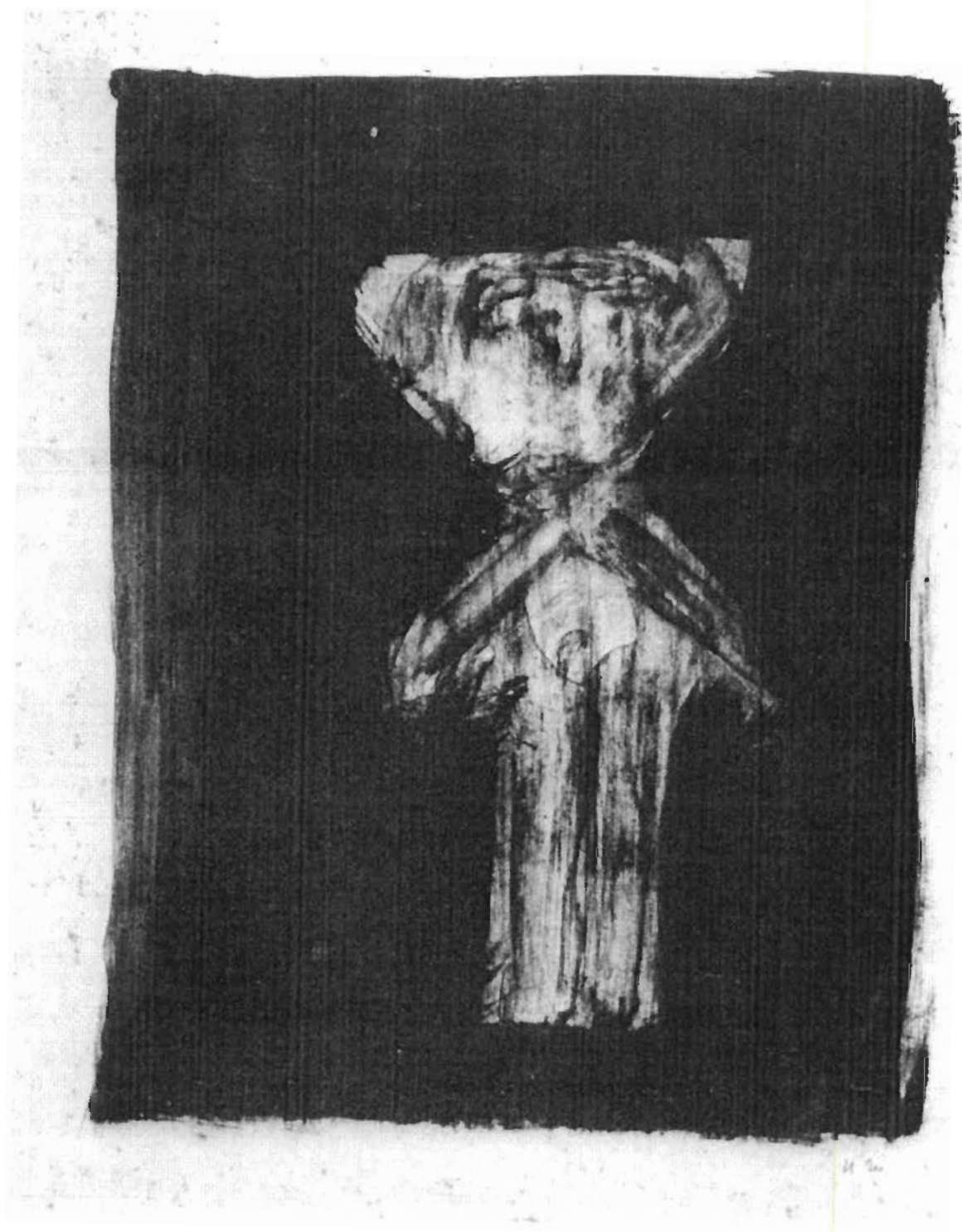


Planche V

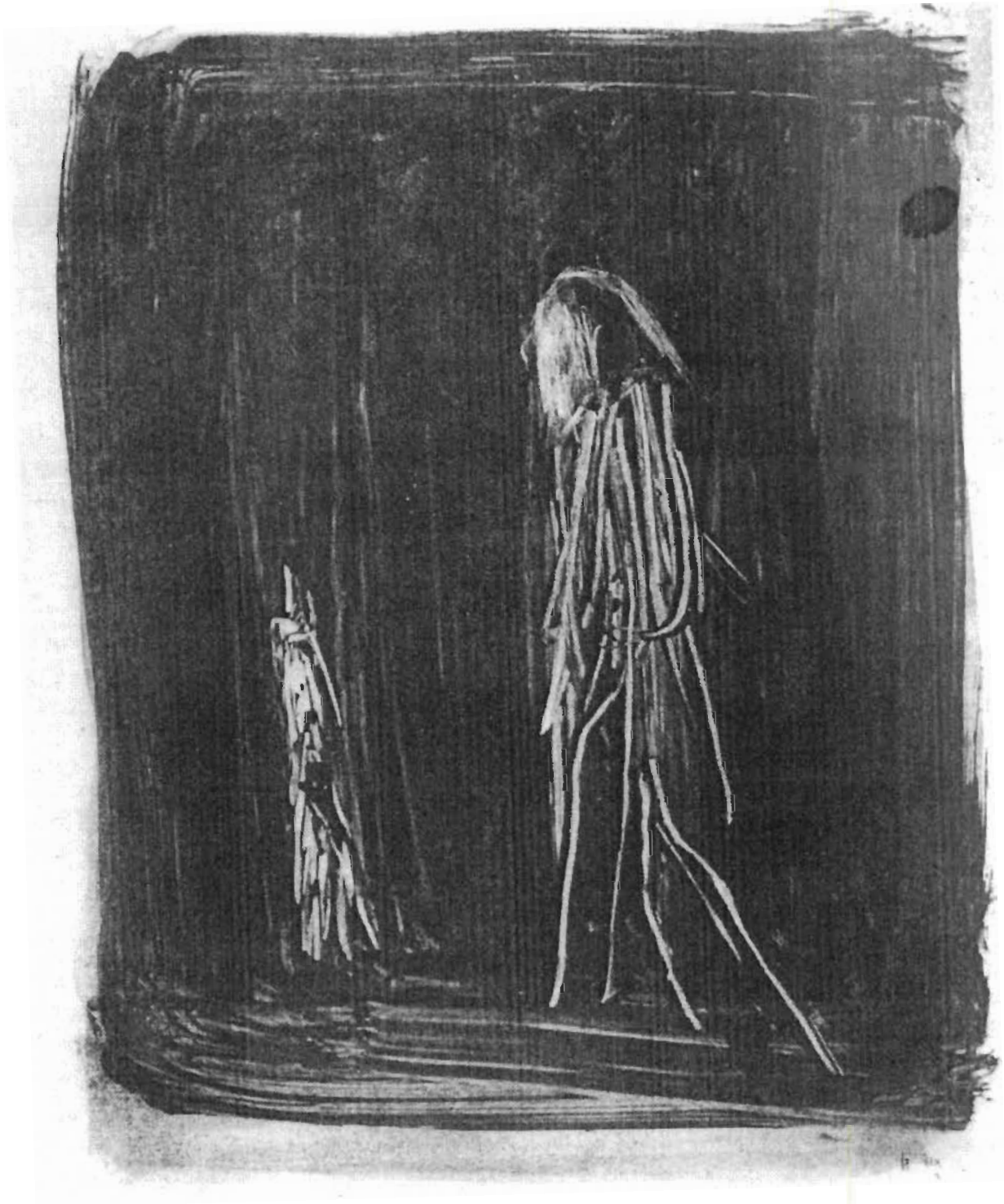


Planche VI

