

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

Le Trait dans l'œuvre d'Henri Michaux entre écriture et dessin

Llewellyn BROWN

(Université de Paris X-Nanterre)

Adresse personnelle :

11, rue de l'Espérance

75013 PARIS

lbrown@free.fr

Résumé

La création double d'Henri Michaux — partagée entre réalisations écrites et œuvres graphiques — trouve son point d'unité dans le trait. Celui-ci prend la forme d'une inscription matérielle qui met en échec le déploiement des représentations figuratives. Cette valeur se renverse : le trait apparaît alors comme une manifestation de la singularité absolue du sujet, permettant à celui-ci de s'affranchir des signifiants éprouvés comme rigides et oppressants.

Abstract

Henri Michaux's double creation — divided between written and graphic works — finds its unifying principle in the drawn line (*trait*). The latter takes the form of a material inscription that impedes the unfolding of figurative representations. This value is then reversed : the drawn line also appears as a manifestation of absolute subjective singularity. As such, it affords a liberation from signifiers experienced as rigid and oppressive.

L'œuvre de Michaux se singularise par son élaboration à travers deux modes de création : l'écriture et la production graphique, où chaque forme accompagne l'autre, lui apportant un prolongement et un enrichissement. À ce titre, elle se révèle particulièrement apte à éclairer les complexes rapports qui s'établissent entre l'écriture et une expression picturale qui privilégie souvent des traits dessinés à l'encre.

L'importance de l'aspect visuel s'appréhende dans de nombreux écrits de Michaux, où le lecteur rencontre les étranges

créatures qui peuplent le « Pays de la magie », des « animaux fantastiques » (*PL*, I, 581 s.¹) ou les « meidosems² ». Tout en donnant à voir et à imaginer, ces représentations verbales s'imposent par leur qualité énigmatique, par la manière dont elles se dérobent à notre saisie. Elles dévoilent ainsi l'emprise d'une force obscure qui aspire à faire chavirer les représentations que les personnages et créatures de Michaux cherchent à ériger, afin de se loger dans un monde habitable. Dans cette instance capricieuse et tyrannique, nous pouvons situer la pratique du trait comme lieu de rencontre du dessin et de l'écriture, du pictural et du verbal.

1. Inconsistance des représentations

Une réalité réputée consistante et vraisemblable — qu'elle soit d'ordre graphique ou verbal — suppose un principe d'unité, de mise en perspective, la constitution d'un ensemble où les choses sont dotées de formes reconnaissables. Or ces qualités paraissent éminemment problématiques chez Michaux. Dans *Saisir*, l'auteur note, au sujet de sa pratique du dessin : « J'avais toujours eu des ennuis avec les formes / J'étais tout antipathie pour les formes » (*S*, III, 948). Pouvoir reconnaître les formes suppose que celles-ci fassent partie d'un répertoire, d'un trésor culturel. De même, les reproduire implique la recherche de la ressemblance. Cependant, Michaux fait état d'un refus, fermement ancré, de s'inscrire dans une telle dimension de communauté : « Refus de la représentation, refus de les faire ressemblants, refus de me soumettre à la ressemblance en général, refus de me rendre semblable [...] » (III, 938³).

1. Dans les pages qui suivent, toutes nos références renvoient à la pagination des *Œuvres complètes* dans la collection de la « Pléiade » (Paris, Gallimard) ; 1998, vol. I ; 2001, vol. II ; 2004, vol. III. Les références sont signalées, dès leur première occurrence dans le paragraphe, par la tomaisson en chiffres romains suivie du numéro de page en chiffres arabes.

Les abréviations qui suivent servent à préciser de quels ouvrages les passages cités sont extraits ; *CCT* : *Chemins cherchés, Chemins perdus, Transgressions* ; *E* : *Ecuador* ; *EE* : *Épreuves, exorcismes* ; *ER* : *Émergences, résurgences* ; *FV* : *Face aux verrous* ; *L* : *Lecture par Henri Michaux de huit lithographes de Zao Wou-Ki* ; *PD* : *Peintures et dessins* ; *PDT* : *Par des traits* ; *PL* : *Plume, précédé de Lointain intérieur* ; *S* : *Saisir*.

2. « Portrait des meidosems », *La Vie dans les plis*.

3. cf. « Un je ne sais quoi depuis des dizaines d'années me barre le chemin de la ressemblance, de toute ressemblance. » (*S*, III, 955).

Par conséquent, quand le regard du peintre se porte sur la forme, celle-ci n'habille plus l'objet mais paraît comme un obstacle gênant : « Je bute contre le volume des corps, contre le “dehors” des vivants, cette enveloppe qui me les intercepte et intercepte leur intérieur qu'en vain j'essaie de me représenter. » (*S*, III, 956). Loin de s'imposer par leur ressemblance, les apparences faussent la perception. Au lieu d'être l'expression de son pouvoir d'observateur, un tel regard qui vise l'essence des choses naît de la soumission du sujet au regard scrutateur d'un Autre qui ne lui laisse aucune réserve intime. C'est ainsi que, dans *Saisir*, Michaux explique comment son regard d'enfant traduisait sa profonde incrédulité à l'égard des apparences et des semblants : « Enfant, mon regard traversait les gens sans s'y arrêter/ Rien ne me retenait » (III, 948).

Dès lors, le sujet michaldien a tendance à voir sa consistance corporelle s'amenuiser, au point de ressembler à un fil, à un trait sans épaisseur et sans division : « Au bout d'une longue maladie, au bout d'une profonde anémie, je rencontrais les hommes en fil [...] » (*EE*, I, 784⁴). Au lieu de se concevoir comme la victime de ces êtres étranges — voyant son corps exposé à leurs incursions —, l'auteur de ce texte y découvre une part humaine qui reste indestructible. Aussi cherche-t-il à saisir, dans l'être-fil, une parcelle qui ne connaît pas la mort, qui reste inentamée par la perte. Se trouvant « dans le froid des approches de la mort », il regarde « comme pour la dernière fois les êtres, profondément » et découvre un « alphabet » :

Cependant je les fouaillais, voulant retenir d'eux quelque chose que même le Mort ne pût desserrer.

Ils s'amenuisèrent et se trouvèrent enfin réduits à une sorte d'alphabet, mais à un alphabet qui eût pu servir dans l'autre monde, dans n'importe quel monde.

Par là, je me soulageai de la peur qu'on ne m'arrachât tout entier l'univers où j'avais vécu. (*EE*, I, 785⁵)

La proximité de la mort met le narrateur au contact de cette dimension qui relève de son inscription première dans le langage et

4. Voir le dessin correspondant (*PD*, I, 936).

5. Voir le dessin correspondant (*PD*, I, 930-933).

dans la vie : ce face à quoi les apparences et les aléas de l'existence quotidienne se dissolvent et dévoilent leur vanité.

2. Ravinement de la signification

Cette topologie, où les formes s'effondrent au profit d'un être filiforme, nous conduit à interroger l'écriture en tant que tracée. Chez Michaux, la dimension de la lettre prend la forme d'une force opaque et irrésistible, d'un point inassimilable à la signification et aux représentations imaginaires. L'écriture témoigne ainsi de la façon dont le signifiant, loin d'être une abstraction, marque le corps. Michaux exprime ce caractère de l'écriture avec précision quand il note, dans « Tranches de savoir » : « Le mal trace, le bien inonde. » (*FV*, II, 464⁶). Le fait de tracer se voit rapporté au « mal », que nous pouvons assimiler tout autant à la souffrance corporelle qu'à une détresse spirituelle. En effet, le mal ôte au sujet toute initiative, tout sentiment d'autonomie, l'astreignant à un régime où il ne commande plus, où il se trouve livré à un bourreau qui jouit de son corps infiniment ouvert et sans défense.

L'ampleur de cette force qui trace rend nécessaire une discrimination entre la lecture et la compréhension. Notre désir de « comprendre » est conforté tant qu'il existe une dialectique entre signifiant et signifié : ce dernier relève du compréhensible mais sa logique s'appréhende à l'aide du signifiant qui structure le langage. Cependant, alors que l'œuvre écrite de Michaux semble solliciter notre volonté de compréhension, toute une part de cette création se dérobe, nous laissant confronté à la matérialité du signifiant et à l'opacité de son inscription.

Une tension se manifeste entre la part de l'écriture qui reste déterminée par le signifiant et celle qui cède aux pressions de la lettre. Ainsi, dans l'écriture — orientée par sa qualité de parole adressée et obéissant aux règles de la syntaxe —, des forces font irruption et exercent une poussée incontrôlable sur le plan de la lettre. Le graphisme se déforme et la communication écrite se met à valoir comme dessin :

Dans l'écriture, certains jambages s'élançaient démesurés, faussant le mot, sortant du mot, leur graphie emportée à part par leur élan propre, et aussi par l'appel pressant à la représentation et à la

6. Formulation qui trouve un écho dans le texte au titre évocateur : « Le Malheur, mon grand laboureur » (*PL*, I, 596).

figuration de ce dont il était question et dont, maladroitement et insuffisamment, perçait les soudaines, rapides tentations, les ébauches trop tôt interrompues. (*ER*, III, 627)

Malgré ces distorsions survenues dans la forme écrite, la logique graphique de ces lettres les fait apparaître comme autant de « signes » qui nous invitent à y discerner des formes. Cependant, dans la mesure où elles émanent d'une force irrépressible, ces formes sont systématiquement brisées dans leur élan, n'atteignant jamais leur plein épanouissement, sur le plan de la représentation⁷.

Le trait dessiné met en œuvre des forces de destruction dont nous pouvons examiner, en détail, les effets dans un texte qui se trouve dans la série intitulée « Les Ravagés » (*CCT*). Le « ravage » évoqué dans cette vignette réalise la continuité entre écriture et dessin (III, 1169-70), réunissant ces deux pratiques dans leur commune dimension d'inscription. Le personnage que ce texte décrit se trouve dénué de moyens signifiants — étant « sans pouvoir sur le dehors » — aptes à composer des représentations et établir un lien avec le monde. Aussi se révèle-t-il impuissant à réaliser un dessin achevé :

Le dessin qu'il fait, qu'il va faire, n'importe par où il le commence et par où il le reprend, s'achève dans l'inextricable. Si considérables en effet que soient les formes animales ou humaines représentées au début, elles partent en fragments, qui à leur tour, [...] se prolongent et s'achèvent en rameaux, et ces rameaux en fibres ou fils.

Prises et ficelées par les lassos de lignes sans fin, les représentations premières ont disparu totalement. (III, 1169)

La première partie de ce texte établit un double mouvement : d'abord le personnage exprime la volonté de se donner des « armes », de se doter de représentations formées, même si « la partie » est perdue d'avance. Puis, son travail avance vers la destruction de ces formes, dans le but de les mettre à l'abri. Ce mouvement s'accomplit, manifestement, sous le regard d'un Autre qui inspire une indicible « méfiance » chez le personnage, et l'élaboration de son dessin vise à extraire cette création de l'emprise de l'instance malveillante. Le texte conduit vers un état de repli où le personnage peut s'affirmer comme exception, n'étant

7. Conformément au principe énoncé dans « Tranches de savoir » : « Attention au bourgeonnement ! Écrire plutôt pour court-circuiter. » (*FV*, II, 454).

ni engouffré, ni saisissable dans les formes : « Ainsi l'intransmissible ne sera pas trahi. » (III, 1169).

Ce premier but atteint, on passe du domaine du dessin à celui de l'écriture (CCT, III, 1170), assistant au même processus de destruction : « Fils et fibres à présent se continuent en écriture, sur laquelle il revient, la faisant plus fine, toujours plus fine, la recouvrant, la traversant de manière qu'elle puisse vraiment échapper à tout déchiffrement. » Au moyen de cette destruction, le personnage se trouve « à l'abri » : « Une indéchiffrable seconde a été ainsi réalisée qui ne manquera pas de lasser la patience des espions qui voudraient le saisir, le "retenir". »

Grâce à ce double mouvement — celui de dépli (développement des formes et de l'écriture) et de repli (la destruction, et le retour à l'illisible) —, le personnage parvient à s'affirmer comme détenteur de ce que son Autre tyrannique ne peut connaître, de ce qui lui échappera, à la fin de cette opération.

L'action même de cette destruction se matérialise, sur le plan typographique, dans le dessin d'une ligne pointillée. Contrairement à la première rupture des paragraphes (CCT, III, 1169), où le sujet poursuivait sa création, la pointillée survient au moment où sont évoqués les « espions » (III, 1170). En réaction à cette intrusion de l'Autre⁸, le narrateur reprend la parole, formulant le constat : « Plus tard le dessin déjà défiguré multiplement sera déchiré en infinis fragments, ensuite dispersés en des lieux éloignés. C'est plus sûr. » Le narrateur prévoit la nécessité de la destruction totale de ses créations, geste qui annulerait les mouvements précédents.

Par contraste avec ce vœu d'anéantissement, qui s'exprime sur le plan du récit, la seule véritable solution pour l'écrivain réside dans la réalisation écrite — et parfaitement lisible — qui l'emporte sur la menace représentée par les « espions ». L'enjeu de la violence reste palpable, néanmoins, dans le dessin des traits et la peinture.

3. Tyrannie du verbal, libération par le trait

L'opposition que nous discernons entre l'écriture signifiante et la dimension de la lettre relève d'une scission qui traverse la

8. Le même signe graphique est utilisé dans le texte d'*Un certain Plume* intitulé « Dans les appartements de la reine » (I, 626-628), au moment où le Roi surprend Plume couché aux côtés de la Reine.

création de Michaux. En effet, l'aliénation au langage, qui est constitutif de l'humain, et l'impossibilité de s'extraire de l'expression verbale qui en fait le support, sont parfois éprouvées comme une lourde contrainte. Dans *Par des traits*, Michaux évoque la nécessité de se libérer des significations et des usages qui parasitent le sujet, l'effort pour s'affranchir de « l'empire des bureaux » (*PDT*, III, 1252). Toute vérité subjective, tout désir, se laissent corrompre par l'usage des mots où la langue devient « une entreprise » (III, 1281), une « administration », et où le sujet michaldien se trouve entravé par les « menottes des mots » (III, 1281). Selon cette vision, la société déploie un discours étouffant. Les mots sont chargés d'un épais sédiment de significations et d'échos culturels qui, loin d'offrir des possibilités d'expression, excluent la subjectivité, la résorbant dans le déjà-dit par tous les autres.

Le langage paraît rigide en raison de sa fonction de nomination, à cause de sa tendance à fermer une boucle dont le sujet ne parvient pas à s'affranchir :

Le nom. Je cherchais des noms et j'étais malheureux. Le nom : valeur d'après coup, et de longue expérience.

Il n'y a en que pour les peintres dans le premier contact avec l'étranger ; le dessin, la couleur, quel tout et qui se présente d'emblée ! [...] C'est après de mûrs examens détaillés, et un point de vue décidé qu'on arrive au nom. Un nom est un objet à détacher. (*E*, I, 151)

Le nom est le produit d'une opération de rétroaction : dès qu'il advient, il donne un sens et une orientation à ce qui, jusqu'alors, pouvait être omniprésent mais éludait les tentatives de l'identifier. Le nom abolit cette existence pleine de potentialités pour la réduire à quelque chose d'identifiable, de familier, engageant le cheminement qui — on le voit seulement à présent — y a conduit. La nomination produit ainsi l'opération de perte ou de séparation que Michaux désigne par le verbe « détacher » : l'inconnu s'inscrit dans la série des représentations communes et transmissibles.

Or dans son approche de la peinture, Michaux cherche à restaurer le dynamisme et la vitalité de cette existence qui n'est pas encore nommée, qui n'a pas été entamée par la perte, qui n'a pas été enfermée dans la signification qui impose un sens au passé et engage l'avenir. S'étant posé, pour l'occasion, en ennemi résolu de

l'expression verbale, Michaux recourt à la peinture comme à un antidote. Il s'en explique dès le début d'*Émergences-résurgences* : « Né, élevé dans un milieu et une culture uniquement du "verbal" / je peins pour me déconditionner. » (III, 543).

Dans ses textes sur la peinture, Michaux souligne les vertus du travail plastique, par contraste avec l'élaboration verbale. Le signifiant semble imposer une force contraignante face à laquelle il faut inventer des stratégies de libération. Le recours à l'image peinte représente l'une de ces stratégies qui oriente Michaux dans sa lecture des lithographies de Zao Wou-Ki. La préface qu'il écrit à un choix d'images par cet artiste chinois ouvre sur la déclaration suivante : « Les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé, unique. » (*L*, II, 263). De cette tyrannie exercée par le discours, il est possible de s'affranchir grâce à l'expansion offerte par la peinture.

En effet, dans le tableau, c'est l'ouverture qui domine : « Immédiat, total. À gauche, aussi, à droite, en profondeur, à volonté. » Cette absence de contraintes apparaît comme l'envers de l'opacité des discours puisque, loin d'être un lieu de perte, elle autorise tous les itinéraires : « Pas de trajet, mille trajets, et les pauses ne sont pas indiquées. Dès qu'on le désire, le tableau à nouveau, entier. Dans un instant, tout est là. » (*L*, II, 263). Ces chemins représentent autant de potentialités inexplorées : « Tout, mais rien n'est connu encore. C'est ici qu'il faut vraiment commencer à lire. » Dans cet emploi du verbe « lire », Michaux désigne explicitement la peinture comme une nouvelle forme d'écriture qui comprend en elle une dialectique entre pli — caractérisée par le marquage du signifiant et le tracé d'une voie — et le dépli, ouvrant à la diversité des formes adoptées et la réception par de nombreux lecteurs.

À cet endroit, il convient de préciser le statut de la représentation picturale et la prééminence, chez Michaux, du trait. Dans son livre *La Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Gérard Wajcman observe que, depuis Alberti⁹, le geste inaugural du peintre consiste à dessiner le cadre qui crée une ouverture : « [...] tracer un cadre sur une surface, c'est ouvrir une fenêtre¹⁰. »

9. Son traité *De pictura* date de 1435.

10. Gérard Wajcman, *La Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004 (« Philia ») p. 84.

À ce stade, le tracé du cadre est sans contenu : il n'enserme pas encore un monde. Le trait fondateur prélève et inscrit un vide, au sein de la surface virtuellement illimitée. On trouve un écho de ce paradoxe dans *Idéogrammes en Chine* : « Caractères variés à n'en pas finir. / La page qui les contient : un vide lacéré. / Lacéré de multiples vies indéfinies. » (III, 819). De tels traits apparaissent comme autant de singularités qui n'entrent en série qu'après coup, au moment de la composition picturale.

Ce geste apparemment simple de dessiner un cadre possède un caractère double, ce que chacun peut constater en réduisant progressivement l'ampleur du tracé encadrant jusqu'à ce qu'il ne forme plus qu'un point sur le fond blanc. À la suite de cette transformation, le cadre n'entoure plus aucun contenu mais ne cesse pour autant de marquer un point incontournable sur la surface. Ce point ou trait se retourne, s'imposant comme l'élément encadrant d'un fond qui a cessé, désormais, d'être vierge et illimitée : « Le carré du tableau cadre la surface du tableau, mais il encadre aussi tout le reste du mur ; il y a un plan logiquement illimité qui encadre le tableau qui, lui, du coup, le cadre¹¹. » Dans ce sens, Slavoj Žižek note : « [...] le cadre [est] toujours encadré par une partie de son contenu [...] » ; ajoutant que « l'horizon de la signification est toujours lié, comme par une sorte de cordon ombilical, à un point à l'intérieur du champ qu'il dévoile¹². » Le point ou le trait, malgré son apparence unitaire et indivise, témoigne d'une logique binaire dans le refoulement qu'il opère sur l'étendue vide.

Le trait isolé est, on le voit, susceptible de marquer un point singulier au sein d'une surface, mais il reste très difficile d'établir ce qui rend ce point différent d'un autre. Si un second trait venait s'inscrire quelque part sur la surface, on ne pourrait savoir ce qui le distingue du premier, ou même s'il ne s'agit d'une nouvelle occurrence de la même inscription. Ainsi s'ouvrirait une série potentiellement infinie : les traits pourraient essaimer, faire une foule innombrable, sans que l'on puisse discerner la singularité de

11. *Idem*, p. 102.

12. « Why does a Letter always arrive at its Destination ? », *Lacanian Ink* n°2, [New York] Winter 1991, p. 16. Notre traduction ; cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 71.

chacun, et les rapports qui le lient aux autres. Ou, à l'inverse, tels qu'on les observe généralement chez Michaux, les traits apparaissent comme des singularités absolues. Michaux note, au sujet de ses hommes-signes : « Dans des centaines de pages, *un à un*, comme énuméré (quatre ou cinq par feuille, chacun à part dans une invisible niche, sans communiquer l'un avec l'autre), l'homme m'arrive, me revient, l'homme inoubliable. » (*ER*, III, 580). Chaque trait s'affirme comme une singularité, qualité que confirme l'absence de communication entre eux. Seulement ensuite, suivant une logique graphique, l'auteur les dispose-t-il dans un ensemble composé d'éléments discrets. Cette démarche le pousse à réaliser, à l'aide des formes esquissées, une sorte d'« alphabet », étranger à tout assemblage qui serait cautionné par l'orthographe (*EE*, I, 785).

Dans cet esprit, nous pouvons distinguer le trait de la figure élémentaire de la croix qui — signe classique d'adhésion pratiqué par ceux qui ne peuvent transcrire la parole — représente l'aboutissement de trois mouvements consécutifs. Dans cet acte, l'inscription d'un premier trait isolé est redoublée par un second trait. Au lieu que ces deux marques se tiennent à distance, en parallèle ou en écho, il se produit un moment de recouplement. Ce troisième temps achève de refouler un segment du premier trait¹³.

Ainsi se produit, sur la surface illimitée, un point singulier que l'on ne saurait confondre avec un autre. À partir du point localisé par une croix — fondateur des coordonnées x et y —, s'inscrit une troisième dimension : celle où le premier trait est rejeté en dessous du second¹⁴. Cette inscription suffit pour structurer le quadrillage qui guide toute représentation perspectiviste, la réalisation de l'espace de la représentation.

Cette opération à trois temps refoule l'inscription première au profit de représentations partagées qui confortent les apparences vraisemblables. Par ce biais, la dimension figurative ne serait pas à rejeter — comme dans les saillies contre le langage mortifiant — mais permettrait une construction marquée par la dialectique, où le sujet aurait toute latitude de loger sa singularité : les représentations

13. Dans un dessin, le segment qui passe en dessous accuserait cet effacement par un blanc, visible de part et d'autre du trait qui le traverse.

14. Thème développé par Richard Abibon, « Neuvième démonstration des trois torsions de la bande de Möbius », http://perso.wanadoo.fr/topologie/3_torsions_Moebius_9eme_demonstration.htm.

offriraient ainsi un semblant nécessaire. Cependant, dans sa pratique de la peinture, Michaux affirme sa volonté de renverser le cadre des représentations — dénoncées pour leur opacité étouffante — et de détruire les formes afin de puiser, dans la matière, une énergie salubre et purifiante : « [...] mes peintures 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. » (ER, III, 573). Dans cette démarche, le trait occupe une place privilégiée, s'affirmant au détriment du contour, dans la mesure où celui-ci favorise le déploiement des apparences et des ressemblances : « Pas de contour. / Pas faire le tour. / Traverser ! » (S, II, 959). Le trait signe le retour à l'inscription subjective première, d'où il prend toute sa force. À défaut d'inscrire la coupure de la séparation, le trait noir, chez Michaux, occupe le premier plan, compromettant — ou bannissant — toute représentation réaliste qui chercherait à prendre corps. Le trait s'impose alors dans son épaisseur, se révélant comme creuset rempli d'une jouissance obscure et sauvage¹⁵.

Les traits de Michaux révèlent ainsi leur richesse et leur puissance. En tant qu'expression de celui qui se proclame « contre », les traits servent à barrer et à réduire à néant les discours communs, ainsi que Michaux le précise dans *Par des traits* : « Retour au pur, au sobre, au stoïque / d'un trait biffer tout » (III, 1253). Dans cette force de négation, se lit l'affirmation d'une subjectivité dotée d'un caractère absolu. Celle-ci est capable de tout effacer, tout en paraissant infime et sans extension (comme un « fil »), par comparaison avec la collectivité : « traits, la durée d'un instant / mettant fin à tout / à jamais ». De cette manière, le pouvoir structurellement subversif du sujet — le fait que les discours reposent nécessairement sur ce dernier, tout en étant trahis par lui — se voit porté à la hauteur de la force nue du désir : la capacité de surpasser, de s'affranchir de toute aliénation aux discours et aux signifiants institués¹⁶.

15. Lacan évoque l'écriture comme un « godet prêt à toujours faire accueil à la jouissance, ou tout au moins à l'invoquer de son artifice. » « Litraterre », *Ornicar* ? n° 41, p. 13.

16. On pourrait rapprocher cette affirmation de celle que Lacan fait au sujet d'Antigone : « [...] pur et simple rapport de l'être humain avec ce dont il se trouve être miraculeusement porteur, à savoir la coupure signifiante, qui lui confère le pouvoir infranchissable d'être, envers et contre tout, ce qu'il est. »

Ainsi, le trait représente l'inscription du sujet, exprimant son irréductible singularité. À cet égard, la peinture de Michaux ne diffère que formellement des traits, dans la mesure où la visée de ces deux pratiques est souvent la même. Dans *Émergences-résurgences*, l'auteur note que la peinture permet une mise à « zéro » (III, 600¹⁷), une séparation d'avec les « ancêtres » qui exercent leur influence à travers les signifiants codés. Il s'agit, pour lui, d'« insignifier par des traits » (*PDT*, III, 1250), d'inscrire des « signes » qui donnent corps à sa vérité subjective :

Signes des dix mille façons d'être en équilibre dans ce monde mouvant qui se rit de l'adaptation

Signes surtout pour retirer son être de la langue des autres
faite pour gagner contre vous, comme une roulette bien réglée [...]

Signes, non pour être complet, non pour conjuguer
mais pour être fidèle à son « transitoire » (*FV*, II, 441)

Ce que Michaux appelle, ici, des « signes » n'a manifestement rien à voir avec le concept linguistique et son analyse des mécanismes de la signification. Ces traits marquent, non un état soutenu par une image constituée, mais un processus, une action, un dynamisme fondé sur l'indomptable désir du sujet. Alors que la fonction de la nomination repose sur l'idée d'un après-coup, l'action du trait maintient l'ouverture de la progrédience : « La spontanéité, qui dans l'écriture n'est plus, s'est totalement reportée là [...] » (*ER*, III, 575). Alors que le nom ferme, obture, le trait maintient l'ouverture anticipative : « Un auteur n'est pas un copiste, il est celui qui avant les autres a vu, qui trouve le moyen de débloquer le coincé, de défaire la situation inacceptable. [...] / L'artiste est d'avenir, c'est pourquoi il entraîne. » (*ER*, III, 606¹⁸).

Nous pouvons interroger les dessins de Michaux à la lumière de la logique binaire propre au trait. Dans son livre *Par des traits*, Michaux précise que le trait est simultanément affirmation et négation. Ce caractère double et sa logique élémentaire sont indiqués par l'insistance sur les prépositions contradictoires « Pour » et « Contre » dans les vers suivants : « Contre les barbelés

Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1986, p. 328.

17. « La peinture est une base où on peut commencer à zéro. Support qui doit moins aux ancêtres. Au moins je fais éclater un des couvercles qui me retenait. »
18. On peut lire, dans cet énoncé, un écho de Rimbaud, sans que Michaux revendique, outre mesure, le caractère prophétique qu'exaltait le poète d'un siècle marqué par le Romantisme.

d'aujourd'hui / contre l'écartelé de demain, [...] / Pour le dépouillement / pour les retournements / pour démanteler / pour déréaliser » (III, 1250, 1251).

La pratique du trait montre ainsi sa parenté avec les œuvres de Michaux sur « l'exorcisme » (*Épreuves, exorcismes*), où le personnage assène des coups contre une force hostile qui l'envahit. Comme dans l'exorcisme, ces réalisations expriment l'insistance de la Chose qui s'incarne dans l'opacité du trait, dans une inscription qui ne forme pas un objet identifiable sur le plan de la représentation. En effet, quand il s'agit de « Percer / [...] / cherchant toujours la sortie du terrier » (*PDT*, III, 1250) ou de briser les obstacles — « Pour dégager / Pour desserrer » (III, 1250) —, les dimensions d'ouverture et de fermeture ne cessent de coexister. L'acte fondateur de toute existence subjective consiste à dire « non », ce qui ne saurait se concevoir comme un mouvement unilatéral mais comme impliquant une terrible attirance vers l'instance aliénante, tout autant que le violent rejet de celle-ci : « [...] je revenais au double acte primordial du "oui" et du "non", de l'acceptation et de l'horreur de l'acceptation. Je me livrais tantôt à l'un, tantôt à l'autre [...] » (III, 938). Le geste d'inscrire le trait trouve son point d'articulation dans cette simultanéité du oui et du non, là où l'existence réelle du sujet s'affirme hors ressemblance.

Le trait signe un point de rebroussement, incarnant la dimension réfractaire à la clarté de l'expression et donnant une assise matérielle à l'écriture autant qu'à la représentation picturale : « Noyau d'énergie (c'est pourquoi son objet ou son origine m'importe) il est l'obstacle et le tremplin magique qui va me donner ma vitesse de libération. » (*ER*, III, 594). Alors que les représentations confinent le sujet dans le registre de la signification et des formes constituées, la pratique du trait vise à mobiliser toute l'intensité de l'être : « C'est pour en arriver là qu'on se dirige, conscient ou inconscient, vers un état au maximum d'élan, qui est le maximum de densité, le maximum d'être, maximum d'actualisation, dont le reste n'est que le combustible — ou l'occasion. » Les traits donnent substance au point d'ancrage du sujet, ce à partir de quoi il peut se régénérer : « S'ARCBOUTANT SUR DES TRAITS » (*PDT*, III, 1251).

Confronté à la qualité dénudée du trait, l'écrivain se trouve au plus près du basculement entre le statut de sujet et d'objet, ainsi

qu'il le formule dans *Saisir* : « saisir / voulant saisir, saisir m'accapara// je n'étais plus que ça, je l'étais trop / l'esprit saisi, l'être saisi ». Si la « forme » et le « fond » se trouvent à ce point solidaires, c'est que le signifiant « saisir » signe le lieu de l'action de l'objet : « saisir et que ce soit saisissant avec le style même du "saisir" » (*S*, III, 951). Le sujet se trouve aux prises avec la chose, au lieu même de sa réversibilité.

Dans sa forme radicale, le dessin du trait apparaît comme un combat : « Je gravitais autour jusqu'à arriver à les dépouiller de leur dehors — l'ayant fouetté plutôt. / Un face à face graphique ne doit pas être une caresse. » (*S*, III, 960). Dès lors qu'il se trouve privé du voile des formes, le trait s'impose comme tracé premier, inscrivant un cadre sans Autre signifiant. Le dessinateur se bat avec la Chose qui constitue son être : « [...] pas le mouvement tel qu'on le voit en photographie, mais le mouvement initial, essentiel, à la base, tel qu'on le ressentirait les yeux bandés. » (III, 962). Encore, Michaux explique : « J'aurais voulu dans un homme représenter le geste, partant de l'intérieur, le déclenchement, l'arrachement ; l'*irruption* coléreuse de cette intense, subite, ardente concentration d'où va partir le coup, plutôt que le coup arrivé à destination. » (III, 963). Cet acte intense se refuse à la satisfaction du geste achevé, accompli, se tenant tout entier dans une anticipation sans terme. Michaux cherche à éviter la nomination qui porte la représentation du côté de la communauté, du regard collectif. À ce titre, le dessin des traits vise à accomplir une transformation subjective : « POUR CHANGER / pour à la longue finir par réellement changer l'être / qui nous a été donné en cadeau / en charge plutôt, le jour de notre naissance / et bien auparavant » (*PDT*, III, 1251). À défaut d'une véritable transmission symbolique¹⁹, la pratique du trait permet de relever une certaine dimension d'héritage, prenant appui sur l'imprescriptible singularité du sujet et l'échec de son inscription dans la communauté langagière.

4. Trait, peinture, écriture

La parenté entre les réalisations écrites (poèmes et vignettes) de Michaux et ses œuvres graphiques relève de la dimension du trait, qui ne cesse de déterminer et d'hypothéquer la dimension figurative, empêchant celle-ci de se déployer avec conviction.

19. Échec que décrit un texte comme « Portrait de A. » (*PL*).

Cependant, le registre de la représentation n'est jamais totalement évacué, conduisant le lecteur à discerner des figures familières dans les œuvres composées de traits. On rencontre de « sombres pseudopodes » (*ER*, III, 591) ; des hommes en pirogue (*PDT*, III, 1247) ; des signes qui peuvent être « en forme de racine » ou homme « tout de même » (*ER*, III, 580) ; des formes humaines et des animaux (*PDT*, III, 1255) en rang ; on croit reconnaître des champs de « bataille » ou des « naufrages » (*ER*, III, 642²⁰). Michaux situe l'origine de ces éléments figuratifs dans le dynamisme de sa façon de peindre : « Me débattant avec la tache, il y a des combats. Promptement réifiés, les rages, les emportements sont devenus des combattants, des silhouettes de combattants partant à l'escalade, à l'assaut, sont devenus des fuyards, ou des unités défaites, en débandade générale. » (*ER*, III, 591). Ainsi, ce qui commença dans la lutte avec une tache d'encre revêt le visage de personnages et de scènes identifiés, participant d'une représentation figurative.

Cependant, l'auteur revendique la pureté de l'action du trait, notant que des observateurs peuvent discerner tout autre chose dans ces marques ; puis il affirme la nécessité de « repousser » toute identité qui entraverait l'énergie première de la création, telle qu'elle se manifeste dans ces dessins :

Certains regardant ces peintures, croient y voir des batailles. Mais des batailles d'un désorganisé, d'un désordonné comme on n'en vit jamais, d'une dislocation indéfiniment continuée, différentes, en toutes directions et toutes plausibles. Des batailles et des traversées de fleuves encore torrentueux.

Des naufrages aussi, naufrages multiples, dans des vagues dressées, rageuses, soudaines, déferlantes. En les regardant, on va vers un étourdissement. (*ER*, III, 642)

Alors que les dessins à l'encre semblent indiscutablement posséder un versant figuratif, celui-ci n'est pas fixé, puisqu'il reste raviné par l'action du trait. Dès lors, chacun est susceptible d'y reconnaître une forme différente, selon son inclination personnelle.

La dialectique qui se développe entre le pli du trait et le dépli de la figuration, se trouve renforcée par le caractère double des livres comme *Émergences-résurgences*, *Par des traits*, *Saisir*, *Par la voie des rythmes*, où l'auteur met en regard l'œuvre graphique et son

20. Voir les images : III, 643, 644, 645.

commentaire. Dans ces livres, le recours au langage écrit ne vient pas entraver la créativité et briser la pureté de l'élan, selon l'une des perceptions que Michaux a développées ; au contraire, le dessin des traits se voit complété par le déploiement signifiant. Le texte qui accompagne les dessins donne à ces derniers une dimension de récit : il les transforme en l'histoire d'une quête spirituelle, les inscrivant dans une syntaxe. Ainsi, dans le récit qui se déploie dans *Saisir*, on assiste à l'apparition des hommes qui paraissent gravir des pentes (III, 963) ; puis des gisants allongés en nombre sur des plages (III, 967) pour, enfin, engager un mouvement d'abstraction qui conduit « vers plus d'insaisissable / vers accomplissement » (III, 980, 983).

Seuls, le dessin et la peinture révèlent leurs limites : l'image se referme sur son unicité, sur son caractère spatial et bidimensionnel, se présentant comme trace de l'intensité d'une expérience passée, d'une liberté qui fut, d'une solitude et d'une sauvagerie qui défient la transmission. Par le silence qu'elle impose, l'image engendre un sentiment d'apaisement²¹, refermant ce qui, durant le temps de l'expérience vécue, était ouvert, inaccompli et qui disséminait un terrible sentiment d'altérité. Le texte est explication, l'image est évidence énigmatique ; le texte fait rêver, l'image fixe.

Ainsi, les dessins livrent la vérité de l'inscription, tandis que les phrases leur offrent une extension, assurant une certaine compréhension de ces réalisations graphiques²². De cette manière, l'auteur instaure une indispensable dialectique entre la trace énigmatique et son dépli verbal ; celui-ci étant, en retour, porté vers la vérité du trait, orienté vers l'intime et l'essentiel. En commentant les dessins qui traduisent les visions produites par des drogues,

21. Cf. Jacques Lacan : « [Le peintre] donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C'est là l'effet pacifiant, apollinien, de la peinture. Quelque chose est donné non point tant au regard qu'à l'œil, quelque chose qui comporte abandon, dépôt, du regard. » *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 93.

22. Pour sa part, Roland Barthes souligne l'unité qui caractérise le tracé, par contraste avec la diversité des représentations signifiantes : « [...] l'écriture est une : le discontinu qui la fonde partout fait de tout ce que nous écrivons, peignons, traçons, un seul texte. » Roland Barthes, « L'Esprit de la lettre » in *L'Obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992 (« Points ; essais »), p. 98.

Michaux note les sensations qu'il a éprouvées : « Tout à coup, formidable coup de gong, le coup de gong de la couleur, de quantité de couleurs, fortes, fortes, qui me tapaient dessus, pressées, perçantes, dissonantes comme des bruits. Martyrisantes. » (*ER*, III, 608). Au lieu de se réduire à une expérience visuelle, ce texte nous porte loin de ce que l'on peut objectivement reconnaître dans le dessin à l'encre — où l'on discerne la vibration des plis parallèles, ponctués par des nœuds — pour évoquer l'expérience vécue : des sensations d'où la forme est absente et où se mêlent des couleurs, la sensation auditive et une expérience de l'intensité. Le recours aux mots permet de mobiliser la dimension colorée des significations multiples, les liens qu'offrent la métaphore et la comparaison.

Le langage écrit, mobilisant les ressources de la syntaxe, avec sa logique temporelle — qui fonctionne par anticipation et rétroaction —, nous fait participer à quelque chose de ce que l'auteur a éprouvé et nous porte en avant dans une succession d'états qui ressemblent à autant d'éclats. L'expérience se renouvelle pour l'écrivain et ce, à l'intention de son lecteur :

Phénoménal rassemblement aigu, exalté, de couleurs distinctes, se pressant l'une contre l'autre, point à point, sans jamais se confondre, sans ralentir leur zigzagant mouvement sans fin, sans qu'on en pût devenir l'échelle de grandeur, soit microscopique, soit « métropolis », soit cosmique ou même située peut-être dans un autre monde... (*ER*, III, 609)

Les mots, qui semblent refermer le vécu dans un nombre déterminé de significations, obéissent aux contraintes de la grammaire, permettant de produire une forme analogue à l'événement passé et qui reste intraduisible. La description devient une nouvelle expérience. Au lieu que l'envahissement de la jouissance contraigne le sujet pâtissant, les mots viennent imposer — par leur signification, par la dynamique phrastique et le style — la réalité renouvelée à laquelle ils donnent forme et existence. Le dessin et l'écriture deviennent des moyens d'une réappropriation subjective de l'expérience, prenant appui sur la dimension d'adresse et de transmission qu'engage la création. La production — comme achèvement, par opposition au dynamisme anticipatif de l'acte de création — est un moment où se domestique l'étrangeté, autant qu'elle devient partiellement transmissible.

Une partie importante de l'œuvre de Michaux s'élabore entre la création graphique et l'écriture. Quel que soit son degré de représentation figurative, la peinture puise sa force dans la dimension du trait, conçu comme une action qui réaffirme la marque originelle grâce à laquelle le sujet fut inscrit dans le langage. Le trait donne corps et expression à cet endroit où le sujet est saisi dans sa chair pâtissante, envahi, dénudé, aux prises avec ce qui menace de l'abolir. Le trait appelle néanmoins à son renversement, conduisant au plan opposé, où le sujet déplie ses représentations — dans l'écriture et dans l'art pictural — dans des évocations de mondes et de créatures imaginaires. L'image et le trait, la peinture et l'écriture, la représentation et l'inscription représentent des paires opposées qui instituent un mouvement binaire, l'oscillation indispensable qui régit l'œuvre de Michaux, et à travers laquelle s'entend sa singularité créative.

BIBLIOGRAPHIE

ABIBON, Richard, « Neuvième démonstration des trois torsions de la bande de Mœbius », http://perso.wanadoo.fr/topologie/3_torsions_Moebius_9eme_demonstration.htm.

BARTHES, Roland, « L'Esprit de la lettre » in *L'Obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992 (« Points ; essais »), p. 95-98.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, vol. I ; 2001, vol. II ; 2004, vol. III (« Bibliothèque de la Pléiade »).

WAJCMAN, Gérard, *La Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004 (« Philia »).

LACAN, Jacques, « Lituraterre », *Ornicar ?* n° 41, 1987, p. 5-13

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

ZIZEK, Slavoj, « Why does a Letter always arrive at its Destination ? », *Lacanian Ink* n° 2, [New York] Winter 1991, p. 9-27.