

ÉLODIE LAÜGT
Idéogrammes en Chine
L'altérité dans l'écriture d'Henri Michaux

Parmi les nombreux chemins qu'explore l'écriture michaudienne, celui qu'ouvre la rencontre du poète avec l'écriture idéographique marque profondément l'œuvre de Michaux et sa quête d'altérité. Un texte clef, à cet égard, est *Idéogrammes en Chine*, au creux duquel l'idéogramme, comme parole de l'Autre et comme système d'écriture radicalement différent du sien, ne saurait avoir une simple fonction illustrative, mais constitue un repère spatial, et ce à plusieurs niveaux. En effet, pour Michaux, l'idéogramme s'inscrit dans un espace géographique autre: le Japon et / ou la Chine; en outre, l'idéogramme utilise autrement la page comme espace d'écriture, et les directions selon lesquelles le tracé (puis la lecture) s'effectue. L'idéogramme enfin, comme « matériau » de la calligraphie, implique une gestuelle et un mouvement du corps tout entier de celui qui tient la pierre à encre et le pinceau. Je souhaite ici me pencher sur le processus d'appropriation des idéogrammes par Michaux. Pour ce faire, j'examinerai dans un premier temps, à partir de la question du statut et du genre littéraire d'*Idéogrammes en Chine*, comment l'idéogramme comme écriture implique une illisibilité recelant elle-même la possibilité d'une redéfinition de la lecture. Il s'agira de voir comment Michaux restitue le caractère indéchiffrable de l'idéogramme au niveau de son propre texte en suscitant la question de l'objet de la lecture. Puis je verrai comment l'idéogramme apparaît comme un « centre absent » de l'écriture michaudienne, tel qu'il rend possible un désapprentissage de l'écriture par le poète et l'exploration de l'écriture comme geste ou mouvement. La question se posera alors de savoir dans quelle mesure l'idéogramme n'est qu'un prétexte à l'écriture michaudienne, qui, pour découvrir ses propres possibilités, soulève la question du pouvoir (au double sens d'aptitude et de maîtrise) en jeu dans l'appropriation de l'idéogramme par Michaux.

Idéogrammes en Chine paraît en 1975 et se présente comme un long poème: le ton de l'ouvrage n'est pas celui de l'essai, ni celui du récit, et ce même si Michaux y entreprend de raconter l'histoire des idéogrammes. Ainsi, la phrase inaugurale, du fait de sa structure nominale, ouvre le recueil sur une évocation qui s'apparente à la description sans toutefois être clairement donnée pour telle, frappant le texte d'une forme d'atemporalité.

Idéogrammes en Chine se déploie alors progressivement et comme d'une traite; seuls des sauts de lignes en indiquent les différents moments. Ces temps, Richard Sieburth les compte au nombre de cinq et les dégage ainsi: « L'écriture à son origine; la perte de l'origine; le retour à l'origine *via* l'étymologie; l'écriture-comme-représentation évoluant vers l'écriture-comme-signification; le retour, *via* l'abstraction, à la Nature et aux origines¹. »

Idéogrammes en Chine raconterait ainsi une histoire, mais une histoire qui, pour se dérouler dans le temps de manière linéaire, semble tout à la fois n'être qu'un va-et-vient, un retour renouvelé vers l'« origine » de l'écriture idéographique, la structure même du texte michaudien suggérant un mouvement involutif de l'histoire des idéogrammes dont les lettrés et calligraphes chinois modifieraient le cours.

Statut ambigu donc, que celui de ce texte précédé d'aucune préface et dont l'écriture, pour reprendre les termes de Jérôme Roger, « ne cesse de se frayer un espace propre entre le poème et le commentaire² ». Le lecteur de Michaux se trouve en présence d'un texte qui semble écrit en regard de quelque chose dont le titre nous informe qu'il s'agit d'idéogrammes. L'absence d'article et l'emploi du pluriel (« Idéogrammes ») suggèrent le caractère lacunaire ou non exhaustif de ce que l'on s'apprête à lire: il ne va pas être question de tous les idéogrammes, mais de quelques-uns dont rien *a priori* n'indique s'ils ont été retenus plutôt que d'autres et pourquoi. L'ouvrage s'ouvre ainsi sur des idéogrammes dont le lecteur a déjà une représentation propre, informée par ses lectures antérieures ou encore ses voyages, et que le titre laisse dans une certaine indétermination. Ainsi, la référence spatiale (« en Chine ») introduit un doute: les idéogrammes seraient-ils chinois? Et si c'est le cas pourquoi ne pas l'annoncer tout à fait clairement? Le titre suggère à lui seul et d'emblée une interrogation au moins double: quel est le référent du texte? Et de fait, alors: de quelle nature est ce texte? Que lit-on donc? Depuis où le texte est-il écrit? Quelle est son appartenance en termes géographiques et littéraires? Quel est son statut? Autant d'interrogations dont le point de convergence réside dans la question de la référentialité d'*Idéogrammes en Chine*.

À propos d'un autre texte de Michaux, *Dessins commentés*, Catherine Mayaux écrit que le texte se construit « en miroir » du dessin et que « la distance semble maintenue entre les deux réalités »³. Or la question se pose de savoir si et comment pareille construction en miroir fonctionne dans *Idéo-*

1. Richard Sieburth, « Ideograms: Pound / Michaux », *L'Esprit créateur*, Vol. XXVI, n° 3, fall 1986 (« writing at its origin; the loss of origin; the recovery of origin via etymology; writing-as-representation moving toward writing-as-signification; the return, via abstraction, to Nature and origins » [ma traduction]).

2. Jérôme Roger, « Le savoir du ventriloque », dans *Henri Michaux. Corps et savoir*, textes réunis par Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1998, p. 214.

3. Catherine Mayaux, « Dessins commentés ou le fantôme du poète », *ibid.*, p. 19.

grammes en Chine. Car la mise en page de l'ouvrage suggère bien une mise en miroir, d'un côté (sur les pages de droite), d'un texte typographié à l'encre noire et, de l'autre (sur les pages de gauche), d'idéogrammes à l'encre rouge. Cette mise en regard, du reste, n'est pas systématique: certaines pages de gauche sont laissées blanches ou sont occupées par des notes signalées par une étoile, tandis que sur d'autres pages les caractères idéographiques côtoient les notes. De sorte que la mise en page, tout en semblant reposer sur un principe de mise en miroir, lui fait un certain nombre d'entorses: le face-à-face des deux systèmes d'écriture n'est pas maintenu comme tel. En effet, les oppositions duelles rouge / noir et idéogrammes / écriture phonétique apparaissent inclusives plutôt qu'exclusives du fait de leurs répartitions sur des pages qu'elles partagent quelquefois. La distance nécessaire à tout effet de miroitement est en quelque sorte maintenue à travers ses variations au niveau de la mise en page, sans toutefois que la construction du texte de langue française soit signalée dans un rapport avec les idéogrammes qui l'accompagnent. Aucune référence explicite ne permet d'établir une relation directe entre les deux systèmes d'écriture, l'absence de ce lien que le lecteur est laissé libre de rétablir renforçant encore le doute quant au référent par rapport auquel s'écrit le texte de Michaux: s'agit-il bien de ces idéogrammes-là? Ou bien le texte renverrait-il encore à d'autres caractères idéographiques dont Michaux aurait gardé le souvenir? Il me semble que, dès lors, la question même de savoir d'où proviennent les idéogrammes reproduits en rouge ne se pose que du fait du silence dont Michaux l'entoure.

Ainsi, dans la première partie d'*Idéogrammes en Chine*, ce que révèle Michaux de l'histoire de l'idéogramme est décontextualisé, sans repères véritables, qu'ils soient géographiques ou temporels. Michaux rêve l'idéogramme, et plus que les idéogrammes, c'est sa propre rêverie qu'il objectivise progressivement en écrivant. Car Michaux n'est-il pas parfaitement conscient, en écrivant *Idéogrammes en Chine*, si ce n'est de l'impossibilité, du moins de la difficulté de décrire un système graphique fondamentalement différent du sien, et ce même si l'écriture chinoise, parce qu'elle est une écriture justement, ne constitue pas une altérité absolue? Il semble alors qu'en réponse à cette impasse, au lieu d'interroger la position du locuteur par rapport à l'Autre et à ce qu'il peut dire de l'Autre, Michaux choisit d'abuser de l'autorité qu'il détient en tant que locuteur: l'absence apparente de mise en question du locuteur a pour effet de situer le texte du côté du phantasme et de l'arracher à tout projet de dire ce qu'est (réellement, objectivement – si tant est que cela soit possible) la langue de l'Autre.

L'intertextualité d'*Idéogrammes en Chine* repose sur une construction en miroir de l'écriture dont l'idéogramme devient un pré-texte: il se situe en amont du texte de Michaux, dont on ne sait même pas très bien d'ailleurs où il commence réellement; la page de gauche faisant face à celle dont on est tenté de dire qu'elle est la première, comporte une sorte de pictogramme blanc sur fond rouge ainsi qu'une note (précédant donc ce qui

l'appelle). L'intertextualité au sein de l'ouvrage de Michaux se construit donc sur un double silence: celui portant sur les lieux de provenance respectifs des deux écritures.

Julia Kristeva explique l'espace intertextuel de l'écriture poétique par rapport au fait que « le texte poétique est produit dans le mouvement complexe d'une affirmation et d'une négation simultanée d'un autre texte⁴ ». Elle nomme ce processus d'« absorption » et de négation d'un autre texte « alter-jonction discursive », et l'exemplifie à l'aide des liens qui unissent les écritures de Poe, Baudelaire et Mallarmé. Ceci me permet de reposer la question du référent dans *Idéogrammes en Chine*, en tant que ce référent est décrit (c'est-à-dire affirmé) au moyen d'une succession de négations. Ainsi, les caractères sont:

Sans corps, sans formes, sans figures, sans contours, sans symétrie, sans un centre, sans rappeler aucun connu.

Sans règle apparente de simplification, d'unification, de généralisation.

Ni sobres, ni épurés, ni dépouillés⁵.

Si le phénomène d'alter-jonction que décrit Kristeva implique la négation d'un autre texte au niveau de son contenu intelligible, la négation à l'œuvre dans les premières lignes d'*Idéogrammes en Chine* est davantage négation du signe comme signifiant, c'est-à-dire dans la mesure où le signifiant n'a de sens que par rapport à un signifié qui lui est extérieur. En effet, le signe – le caractère idéographique – n'est pas « corps », « forme » ou « figure », c'est-à-dire qu'il n'est pas « corps », « forme » ou « figure » *d'autre chose*, et surtout pas d'un sens dont il serait le véhicule. La négation michaudienne implique alors un questionnement du genre de texte que forment les idéogrammes pour le poète. Car s'ils sont un « autre texte », ils ne sont pas un texte de plus ou différent: l'adjectif « autre » doit être entendu dans le sens fort de l'altérité qu'il contient. Et ce qui intéresse Michaux dans les idéogrammes, c'est précisément qu'ils ne s'adressent pas à lui comme un système de mots. Cette altérité, Michaux l'exprime à travers la répétition du terme « sans », grâce auquel il nie l'idéogramme comme signifiant, procédant à l'évidement de l'idéogramme en tant que signe *de* quelque chose. L'idéogramme apparaît sous la plume de Michaux comme un signe concave, en creux, qui ne livre pas un sens: les mots « idéogrammes sans évocation » suggèrent que les idéogrammes sont des signifiants vides de sens.

Il en va, en effet, d'une forme de vacuité du signe que Michaux peut alors s'approprier en se plaçant dans la marge de non-connaissance que constituent les idéogrammes en tant qu'ils lui sont indéchiffrables. Ainsi, si l'idéogramme

4. Julia Kristeva, *Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 196.

5. Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, Fata Morgana, 1975 [p. 3]. (Afin de pallier l'absence de pagination de cette édition, j'ai choisi de numéroter les pages de l'ouvrage à partir du recto de celle sur laquelle apparaissent un idéogramme en rouge ainsi que la première note de Michaux indiquée par une étoile.)

apparaît comme un signe vide de sens, c'est qu'il peut alors recevoir, accueillir une multiplicité de sens. Michaux ne s'approprie l'idéogramme que pour l'investir de son propre rêve d'écriture. Cette appropriation se traduit par une prolifération et une multiplication du sens possible du signe idéographique par la retenue. En soustrayant en quelque sorte du sens (d'abord comme direction spatiale et par là même comme contenu intelligible / déchiffable) à l'idéogramme, Michaux se situe dans l'espace d'une projection imaginaire où il s'approprie le signe « vide », de telle sorte que cette vacuité est élargissement de l'espace d'interprétation qu'offre tout signe. Autrement dit: plus les sens particuliers retranchés du signe sont nombreux, plus les sens possibles de ce même signe se multiplient, c'est-à-dire plus Michaux peut investir l'idéogramme du ou des sens que lui même souhaite lui donner.

Les idéogrammes apparaissent alors indéchiffrables plutôt qu'illisible dans l'écriture michaudienne. En effet, ce qui est illisible dans l'idéogramme pour Michaux (qui n'a pas étudié le chinois) acquiert une autre lisibilité, en cela que si Michaux ne comprend pas le sens que véhicule le signe idéographique, il lui applique cependant un autre mode de lecture et trouve ou produit du sens à partir du signe qu'il perçoit: le signe est lu par Michaux même s'il n'est pas déchiffré par lui. C'est de cette autre lecture que Michaux nous fait part dans *Idéogrammes en Chine*.

En effet, que l'idéogramme se présente tout d'abord à Michaux comme indéchiffrable est métaphorisé spatialement au sein de sa propre écriture en termes de désorientation du poète en tant que lecteur. Ainsi, Michaux écrit: « Chacun comme éparpillé, tel est le premier abord⁶. » Mais le lecteur de Michaux s'aperçoit bien vite que cette désorientation ne consiste pas, paradoxalement, en une absence de directions; bien au contraire, c'est la multiplicité des directions qu'emprunte l'idéogramme qui frappe Michaux:

Traits dans toutes les directions. En tous sens des virgules, des boucles, des crochets, des accents, dirait-on, à toute hauteur, à tout niveau; déconcertants buissons d'accents⁷.

Et, plus loin, « caractères ouverts sur plusieurs directions » ajoute-t-il, suggérant un investissement plus complexe et plus total de l'espace par l'idéogramme. Ainsi, sans doute Michaux est-il sensible à ce que François Cheng souligne à propos de l'écriture poétique chinoise, à savoir que:

Dès l'origine se révèle ce rapport contradictoire, dialectique, entre les sons représentés et la présence physique tendue vers le mouvement gestuel, entre l'exigence de la linéarité et le désir d'une évasion spatiale⁸.

6. *Ibid.* [p. 3].

7. *Ibid.*

8. François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, suivi d'une *Anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 11.

En effet, la structure d'*Idéogrammes en Chine* repose alors elle-même sur une mise en tension de deux types d'écriture: d'une part un développement linéaire du texte, obéissant aux impératifs de la lecture (qui se fait de gauche à droite et de haut en bas); d'autre part, une écriture qui voudrait s'affranchir de la progression logique de la lecture, et procède en quelque sorte par «à-coups», comme tendent à l'indiquer l'absence de pagination ainsi que les notes qui jalonnent le texte. Ainsi, au sein même de l'écriture de Michaux, à l'exigence de linéarité fait pendant un désir que l'écriture se déploie dans des directions multiples. Et cette multiplicité directionnelle que Michaux tente de donner à son écriture signale que sa propre désorientation face au caractère indéchiffrable des idéogrammes lui permet un cheminement au sein de l'écriture idéographique.

«Voie par l'écriture⁹», écrit Michaux. Il semble bien en effet que l'écriture michaudienne en tant qu'elle est sollicitée, induite par la lecture des idéogrammes, se fait à son tour «voie». À cet égard, la multiplicité des termes relatifs au déplacement dans *Idéogrammes en Chine* est évocatrice et ne cesse de confirmer le caractère essentiellement dynamique de l'écriture idéographique, dont Michaux tente d'identifier – en se l'appropriant – ce qui la constitue.

L'idéogramme apparaît alors comme le point de départ, en tant qu'il est indéchiffrable, de l'écriture michaudienne, et devient un phantasme d'écriture, c'est-à-dire ce que Michaux voudrait qu'il soit. L'idéogramme représente, au sein d'*Idéogrammes en Chine*, la possibilité d'un espace d'écriture ouvert sur des directions multiples, tel que ce vers quoi tend l'écriture michaudienne reste toujours à venir, et consiste en un investissement toujours renouvelé de l'idéogramme comme signe vide. Il en va d'une production de sens par Michaux / lecteur. Cette idée d'une multiplicité de sens de chaque idéogramme est développée dans *Idéogrammes en Chine* à partir de celle d'*allusivité*¹⁰:

Il y eut pourtant une époque où les signes étaient encore parlants, ou presque, allusifs déjà, montrant plutôt que choses, corps ou matières, montrant des groupes, des ensembles, exposant des situations¹¹.

L'idée qui doit être retenue ici, est celle de signe «allusif», c'est-à-dire qui suggérerait en quelque sorte (bien qu'il y ait sans doute une différence de degré d'intention entre l'allusif et le suggestif) les rapports des choses entre elles. La notion d'*allusivité* est développée par François Jullien au sujet du motif poétique chinois, en ces termes:

9. Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit. [p. 25].

10. J'emprunte la notion d'allusivité à François Jullien, *Le Détour et l'Accès, Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995, p. 182.

11. Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit. [p. 5].

Le déploiement du motif poétique est sa capacité à s'ouvrir à toutes les perspectives en dépassant leurs différences; et c'est cette complète *disponibilité* du sens, à laquelle fait accéder l'incitation poétique, qui constitue son *allusivité*¹².

Et Jullien explique en quoi consiste l'allusivité de la poésie chinoise: «La poésie chinoise n'est descriptive ni du concret ni de l'essence, elle n'est ni mimétique (et par là pittoresque) ni non plus symbolique¹³.»

L'idéogramme et la poésie chinoise ne sont bien sûr pas une seule et même chose. Mais la notion d'*allusivité* qui leur est commune permet de comprendre un peu mieux le rêve d'écriture que Michaux cristallise autour de l'idéogramme. Je voudrais suggérer ici l'idée de tracé «allusif», qui dépasserait les rapports logiques de la pensée rationnelle occidentale telle qu'elle est centrée sur la pensée de l'être, non pas au sens d'avoir une réalité, d'exister, mais en tant que verbe, copule, reliant l'attribut au sujet. Un tracé qui, tel le rhizome, aurait «pour tissu la conjonction “et... et... et...” [lorsqu'il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être¹⁴».

C'est ce que révèle la lecture d'un long passage d'*Idéogrammes en Chine*¹⁵, dans lequel le poète, après avoir évoqué la création d'un dictionnaire grâce auquel les signes auraient été ressuscités, évoque leur plénitude, laquelle contamine en quelque sorte toute la page: autour d'une multiple reprise des termes «pleine» et «et», la plénitude de sens des signes se déroule en s'augmentant. Sur plus de deux pages, l'écriture michaudienne se laisse entraîner dans la prolifération des images, évoquant le cycle de la vie et de la mort, les hommes et la nature, les mythes et leurs créatures, «tout ce qui existe dans l'univers / tel quel ou autrement assemblé». Ce moment du texte tout en longueur s'achève alors sur ces mots: «groupes pour résulter en idées / ou pour se résoudre en poésie¹⁶».

La polysémie du verbe «se résoudre» fait écho à l'idée de résultat ou de découverte, et implique tout en même temps celles de transformation, de disparition et de résorption. Ainsi, la poésie consisterait en une économie de signes, un moindre recours aux mots; l'idéogramme ferait entrevoir l'altérité au sein de l'écriture michaudienne comme effacement des mots. Une écriture qui se situerait du côté de l'altérité ne viserait pas à dire l'autre, mais serait tournée vers la région du langage au sein de laquelle le mot s'absente, là où elle devient si «juste» qu'elle se passe de mots. La justesse de l'écriture idéographique pour Michaux ne consiste pas à dire ce qu'une chose est ou ce qu'elle n'est pas selon les critères du vrai et du faux, mais à

12. François Jullien, *Le Détour et l'Accès*, op. cit., p. 182.

13. *Ibid.*, p. 183-184.

14. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 36.

15. Le passage que j'évoque ici débute à la treizième page d'*Idéogrammes en Chine*.

16. *Ibid.* [p. 17].

pouvoir laisser être multiplement; elle est « juste balance des contradictoires¹⁷ ».

Aussi, peut-être Michaux tente-t-il de reproduire au niveau de la lecture de son propre texte ce que lui a d'abord suggéré l'impossibilité de déchiffrer les idéogrammes. En effet, Michaux nous invite à lire autrement, et ce au moyen d'une économie au niveau de la structure d'*Idéogrammes en Chine*. Les sauts de lignes seuls indiquant les différents temps du texte apparaissent comme autant d'espaces « vides » que le lecteur de Michaux peut s'approprier à son tour en les investissant de sa propre rêverie. Ainsi Michaux essaie de transposer au niveau de son propre texte cet autre mode de lecture découlé de l'impossibilité de déchiffrer les idéogrammes: une méditation. L'idée de méditation que les dernières lignes d'*Idéogrammes en Chine* me paraissent très exactement décrire, s'oppose à celle de la lecture comme analyse: « Calligraphie auprès de laquelle plus simplement, on se tient comme auprès d'un arbre, d'un rocher, d'une source¹⁸. »

Cette idée de lecture comme méditation surgit du fait que l'ouvrage de Michaux se construit autour d'une double vacuité: vacuité au niveau du signe idéographique lui-même (en tant qu'il est indéchiffrable); et vacuité au niveau de la structure du texte de Michaux. Cette double vacuité induit un mode de lecture différent et qui procède peut-être alors en deux temps: il s'agit tout d'abord pour le lecteur de Michaux de suivre l'invitation que celui-ci lance à la rêverie, invitation à une contemplation des idéogrammes en tant qu'ils sont indéchiffrables; puis il s'agit pour le lecteur de Michaux d'investir de sa propre rêverie les espaces laissés blancs au sein de son texte par ce dernier. Ce que tente d'écrire Michaux, ce n'est donc pas l'idéogramme chinois ni ce qu'il est, mais un rêve d'écriture qui s'éploie sur la base d'un investissement du signifiant vide de sens qu'est l'idéogramme pour lui, l'idéogramme lui permettant ainsi, pour reprendre les mots de Roland Barthes, « de “flatter” l'idée d'un système symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre¹⁹ ».

Il s'agit maintenant d'examiner en quoi consiste ce rêve d'écriture dont Michaux investit l'idéogramme, quand il cherche à s'inscrire dans une marge silencieuse de l'écriture, qu'il se représente dans *Émergences-Résurgences* comme une ligne, ligne qui n'apparaîtra véritablement multiple – non pas à la fois écrite et dessinée ou peinte, mais tantôt scripturale (c'est-à-dire comme écriture de signes vecteurs de sens prédéfinis) tantôt picturale (comme tracé de signes dont le sens n'est pas prédéterminé) – qu'au terme d'une évolution. Ainsi, au début d'*Émergences-Résurgences*, Michaux semble rêver, comme avant lui Rimbaud et sans doute tout poète, d'une sorte de

17. *Ibid.* [p. 29].

18. *Ibid.* [p. 37].

19. Roland Barthes, *L'Empire des signes* (1970), Genève, Skira, « Les sentiers de la création »; Paris, Flammarion, « Champs », 1984, p. 7.

synthèse des divers modes de création dans la forme d'un alphabet nouveau qui s'inventerait sans cesse parmi l'infinité des tracés possibles. La ligne michaudienne du début d'*Émergences-Résurgences* se situerait dans une zone intermédiaire où le sens est diversement lisible au creux du signe, où le signe cache plutôt qu'il ne révèle le sens. Ce rêve cède alors la place au désir de s'armer de multiples techniques et moyens d'expression, car « L'écriture comme seul pilier, c'était le déséquilibre²⁰. »

L'idéogramme apparaît, à cet égard, à Michaux comme une sorte de carrefour, c'est-à-dire comme recelant la possibilité d'un tracé qui relèverait tout à la fois des pratiques poétiques, calligraphiques et picturales. Les idéogrammes pour Michaux, seraient donc autant de signes où le tracé ferait se rencontrer l'écriture et le dessin, mais un dessin, nous dit-il, ayant coupé « le cordon ombilical de la ressemblance », et se soustrayant progressivement au « charme » de celle-ci :

Longtemps, le Chinois avait, comme en d'autres domaines, subi le charme de la ressemblance; d'abord de la proche, puis de la lointaine ressemblance, puis de la composition aux éléments ressemblants.

Barrière aussi. Il avait fallu la sauter.

Même celle de la plus lointaine ressemblance. Course sans retour. Ressemblance définitivement en arrière²¹.

Michaux indique par là que le tracé n'a pas pour vocation de reproduire le réel, mais au contraire de s'en abstraire: « Abstraire, c'est se libérer, se désenliser²². » Et l'on peut lire plus loin: « Ne plus imiter la nature. La signifier. Par des traits, des élans. » L'équilibre auquel Michaux est sensible dans l'idéogramme consiste pour lui en ce rapport de l'écriture au réel: rapport de participation active de l'une à l'autre, tel qu'il se fonde sur l'effacement du lien de ressemblance qui rapproche le signe graphique du réel tel qu'il est perçu. Ainsi, comme l'a expliqué François Cheng, l'idéogramme signifie des interactions entre les choses et les mises en relation dans lesquelles elles apparaissent, plutôt que les résultats tangibles de ces mises en relation. D'où l'emploi répété, sous la plume de Michaux, du verbe « s'abstraire » dont la forme réflexive suggère que le phénomène d'abstraction est lié à la dynamique propre du tracé et ne résulte pas d'une décision ni d'une convention à laquelle l'idéogramme aurait été soumis. Il cristallise autour de l'idéogramme le fantasme d'un tracé dont le sens (au sens double) se réinventerait sans cesse au niveau de son écriture comme à celui de sa lecture, par un geste renouvelé d'appropriation du signe graphique dont la signification ne serait pas fixée une fois pour toutes :

20. Henri Michaux, *Émergences-Résurgences* (1972), Genève, Skira, « Les sentiers de la création »; Paris, Flammarion, « Champs », 1987, p. 15.

21. Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit. [p. 21].

22. *Ibid.*

Sincère? J'écris pour que ce qui était vrai ne soit plus vrai.
Prison montrée n'est plus une prison²³.

Voilà qui évoque de manière très juste le paradoxe au cœur de l'écriture de Michaux, en même temps que cela permet de comprendre son travail à partir des idéogrammes: si l'écriture est une manière pour le poète de mettre à distance le monde et les choses du monde, et par là de s'en dégager, le signe graphique comme mot impose au poète une fixité telle que toute nomination revient à un emprisonnement, non seulement de la chose à laquelle elle se rapporte, mais aussi du sujet énonciateur lui-même, car « un signe, c'est aussi un signal d'arrêt²⁴ ». Michaux s'inscrit ainsi, mais avec le souci de la dépasser, dans la tradition platonicienne selon laquelle le corps / signe est un tombeau. Corps / signe – c'est corps qu'est le signe lorsqu'il a pour fonction de désigner une chose et ainsi de l'objectiver en se substituant à elle pour en permettre le maniement conceptuel. Le travail du signe par Michaux vise à déjouer le piège de la fixité en explorant un ou des lieux de passage du signe – mot au signe comme tracé, c'est-à-dire d'un code graphique à l'écriture comme geste. Le désir de Michaux de s'affranchir des limites de l'écriture en tant qu'elle repose sur des caractères établis dont le nombre des combinaisons est nécessairement limité, passe par une sorte de prolifération de ce qu'il nomme ses « compositions d'idéogrammes ».

Ces « compositions d'idéogrammes » constituent des unités graphiques dont le tracé n'est guidé par aucune intention particulière si ce n'est celle de trouver un mouvement qui lui permette de « se libérer des mots ». Ainsi, Michaux rêve d'une écriture émancipée des mots et qui se passerait presque d'eux – « utiliser seulement un petit nombre de mots », écrit-il – de même qu'elle se passerait de la langue, « immense préfabriqué qu'on se passe de génération en génération²⁵ ». Son écriture est portée par un désir d'ameuser, de réduire, de minimaliser le signe graphique. Au niveau du tracé cela se traduit pour Michaux en termes d'abstraction. Cette abstraction ne lui paraît possible qu'en tant que l'écriture se fait geste, c'est-à-dire non pas perpétuelle reproduction d'un tracé antérieur, mais devenir du signe graphique, du tracé en tant qu'il est avant tout geste et mouvement, non seulement de la main, mais du corps tout entier. Et Michaux consacre alors toute la deuxième moitié d'*Idéogrammes en Chine* à la calligraphie, c'est-à-dire à l'art de former les caractères, « art de l'écriture²⁶ » précise-t-il, lorsque la calligraphie lui apparaît justement comme un tracé-geste.

23. Henri Michaux, *Passages*, dans *Œuvres complètes*, éd. Raymond Bellour et Ysé Tran, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. 2, 2001, p. 347.

24. Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, *op. cit.*, p. 9.

25. *Ibid.*, p. 14.

26. Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, *op. cit.* [p. 18].

Le processus d'appropriation de l'écriture idéographique par Michaux ne vise pas le transfert, depuis une écriture vers une autre, d'un contenu déterminé; pas plus qu'il ne vise l'acquisition d'une technique. Ainsi, si la question d'une technique calligraphique est abordée – même indirectement – dans *Idéogrammes en Chine*, il semble qu'elle participe du phantasme de Michaux autour du tracé: elle consiste davantage en une évocation du mouvement tant spirituel que physique au commencement du tracé, qu'en la description des étapes successives propres à l'élaboration des caractères. Le terme même de « technique » comme « ensemble de procédés employés pour produire une œuvre ou obtenir un résultat déterminé²⁷ », n'apparaît en fait pas sous la plume de Michaux: il est sans doute trop empreint de l'idée d'arrêt ou de celle de convention. Car Michaux s'intéresse davantage à la marge de liberté par rapport aux techniques enseignées que peut investir chaque calligraphe, de sorte que chaque caractère, selon lui, « va, par son tracé, revivre en tout scripteur une vie particulière ». Et d'ajouter: « On peut l'observer, chez l'un, chez l'autre, en chacun lui-même et partout différent²⁸. » Cette idée d'appropriation du caractère idéographique par chaque calligraphe est alors exprimée en termes de spontanéité:

Dans cette calligraphie – art du temps, expression du trajet, de la course – ce qui suscite l'admiration (en dehors de l'harmonie, de la vivacité, et les dominant), c'est la spontanéité qui peut aller presque jusqu'à l'éclatement²⁹.

Michaux évoque donc bien une manière de procéder, mais cette évocation reste ouverte sur l'imaginaire. Il décrit dans un premier temps une disposition intérieure proche de l'état méditatif qui consiste en deux temps (recueillement et délivrance), le passage de l'un à l'autre se caractérisant par la soudaineté:

Semblablement [avec la même détente soudaine que la patte du tigre qui bondit] le calligraphe doit d'abord se recueillir, se charger d'énergie pour s'en délivrer ensuite, s'en décharger. D'un coup³⁰.

Le geste du calligraphe semble reposer sur un rapport de rythmes, le passage de l'immobilité au mouvement, et une sorte d'immédiateté du tracé – « Ascèse de l'immédiat, de l'éclair³¹. » Le mouvement d'abstraction en tant qu'il provient d'une vitesse d'exécution du tracé coïncide avec le désir de Michaux de définir l'écriture en la dégageant du critère de lisibilité (au sens de ce qui est déchiffrable). Michaux évoque bien un « savoir » et les outils

27. Cf. « technique » dans *Le Petit Robert*.

28. Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit. [p. 31].

29. *Ibid.* [p. 27].

30. *Ibid.* [p. 23].

31. *Ibid.* [p. 27].

ou instruments de la calligraphie, dont il relève la complexité, mais qu'à aucun moment il n'entreprend d'analyser.

Le savoir, les « quatre trésors » de la chambre de littérature (le pinceau, le papier, l'encre, l'encrier), est considérable et complexe. Mais ensuite³²...

Les termes « mais ensuite » et l'emploi des points de suspension annoncent un rapport d'opposition avec ce qui suit, comme si ce préalable au geste n'avait pour vocation que de s'effacer ou de disparaître pour ne faire qu'un avec la « main » :

La main doit être vide afin de ne pas faire obstacle à l'influx qui lui est communiqué. Doit être prête à la moindre impulsion comme à la plus violente. Support d'effluves, d'influx³³.

La main se fait passage et son mouvement fait alors l'objet d'une comparaison avec celui de l'eau :

D'une certaine façon semblable à l'eau, à ce qu'elle a de plus fort et de plus léger, de moins perceptible, comme sont les rides, qui toujours furent un sujet d'étude en Chine³⁴.

L'accomplissement du savoir-faire tient à son effacement, Michaux semblant prendre le parti que la technique ne vaut que dans son oubli, d'autant que l'écriture michaudienne se situe bien ici dans le rêve. Mais cet oubli ne se fait pas tant au profit d'un résultat, que pour permettre une participation au monde : c'est ce que la comparaison entre la main et l'eau évoque, c'est aussi ce que le terme « rides » implique en tant qu'il désigne d'abord les ondes parcourant une surface liquide, mais aussi le passage du temps.

Cette idée de participation au monde rejoint, d'une part, le propos de François Cheng lorsqu'il écrit :

En pratiquant cet art [la calligraphie], tout Chinois retrouve le rythme de son être profond et entre en communion avec les éléments³⁵.

Et d'autre part, et de nouveau, l'idée développée par les auteurs de *Mille plateaux* :

Se réduire à une ligne abstraite, un trait, pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et ainsi entrer dans l'eccléité comme dans l'impersonnalité du créateur. Alors on est comme l'herbe : on a fait du monde, de tout le monde, un

32. *Ibid.*, [p. 23].

33. *Ibid.*

34. *Ibid.* [p. 25].

35. François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, *op. cit.*, p. 16.

devenir, parce qu'on a fait un monde nécessairement communicant, parce qu'on a supprimé de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser au milieu des choses³⁶.

L'idée que, par le geste du tracé, le calligraphe se « glisse entre les choses » apparaît sous la plume de Michaux qui écrit: « La calligraphie, son rôle médiateur, et de communion, et de suspens³⁷. » L'idée de « médiation » soulève le paradoxe au creux de l'écriture de Michaux par rapport à la manière dont il envisage le devenir de sa propre écriture, son devenir-geste (au sens du devenir deleuzien), et suscite la question du pouvoir lié à la pratique littéraire michaudienne.

De l'écriture calligraphique, Michaux retient surtout la puissance et l'efficacité du geste:

Si éloigné que soit de l'ancien le caractère nouveau, il peut réanimer l'objet par le mot. Il y est poussé. Son graphisme tente³⁸.

Puissance et efficacité liées à l'idéogramme chinois, que François Cheng exprime ainsi:

En calligraphiant, il [le calligraphe] ressuscite tout le mouvement gestuel et toute la puissance imaginaire des signes³⁹.

Michaux partage cette « croyance profonde en la puissance magique des caractères⁴⁰ ». Que la puissance des caractères idéographiques soit « imaginaire » ou « magique » semble indiquer que leur efficacité réside bien en ce pouvoir d'évocation, cette *allusivité* que Michaux leur reconnaît, lorsque sa propre écriture se donne comme la recherche d'une pragmatique, c'est-à-dire l'espace d'une action qui rejoint l'idée d'une participation. À cet égard, *Idéogrammes en Chine* peut être envisagé à partir de la dialectique entre les notions de *pouvoir* et d' telles qu'elles sont développées par Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* :

La lecture du poème, c'est le poème lui-même qui s'affirme œuvre dans la lecture, qui, dans l'espace tenu ouvert par le lecteur, donne naissance à la lecture qui l'accueille, devient pouvoir de lire, devient la communication ouverte entre le pouvoir et l'impossibilité, entre le *pouvoir* lié au moment de la lecture et l'*impossibilité* liée au moment de l'écriture⁴¹.

36. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 343-344.

37. Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit. [p. 29].

38. *Ibid.* [p. 19].

39. François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 16.

40. *Ibid.*, p. 25.

41. Maurice Blanchot, « La communication », dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « folio / essais », 1995, p. 263.

Il apparaît, au sein d'*Idéogrammes en Chine*, que le caractère indéchiffrable des idéogrammes par Michaux est justement ce qui rend possible une autre lecture comme investissement du signe vide qu'est l'idéogramme pour lui. Autrement dit, les notions d'impossibilité et de pouvoir sont en jeu dès le moment de la lecture et suscitent un devenir autre de la lecture (comme méditation). L'impossibilité de déchiffrer l'idéogramme ouvre sur un pouvoir de lire (autrement) et par là d'écrire. Et l'écriture, la possibilité de l'écriture michaudienne, tient donc à ce jeu entre impossibilité et pouvoir de la lecture de l'idéogramme par Michaux.

Si l'écriture michaudienne est rendue possible, elle est tout à la fois impossible: elle voudrait s'inscrire dans une marge silencieuse à laquelle elle échappe nécessairement. Ainsi, la rencontre de Michaux avec les idéogrammes au Japon se solde par une sorte d'échec. En témoigne ce passage d'*Émergences-Résurgences*:

Moi aussi, je fus au Japon. Infirmes là-bas celui qui ne sait pas avec des signes signifier. Des signes graphiques.
Infirmes. Je repars infirmes.
Choc et honte au Japon⁴².

L'idée d'infirmité me semble impliquer celle d'exclusion, en tant que non-participation, voire d'exil, que le départ du Japon ne suffit pas à renverser ou à annuler: une fois ressentie, l'infirmité reste. Il est significatif que Michaux conçoive son infirmité comme impossibilité de «signifier» (c'est-à-dire d'écrire autrement qu'avec des mots) aussi bien que comme impossibilité de lire. Paradoxalement sans doute, c'est justement parce qu'elle repose sur une impossibilité (celle de se passer de mots, de devenir tout à fait allusive au sens où le sont les idéogrammes) et qu'elle met en scène cette impossibilité, que l'écriture dans *Idéogrammes en Chine* acquiert un pouvoir d'évocation et qu'elle devient, pour reprendre les termes de Blanchot,

[...] elle-même communication, intimité en lutte entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire, entre la mesure de l'œuvre qui se fait pouvoir et la démesure de l'œuvre qui tend à l'impossibilité, entre la forme où elle se saisit et l'illimité où elle se refuse [...] ⁴³.

Cette mise en scène (ou mise en fiction) de l'impossibilité et du pouvoir de l'écriture (à la fois sienne et idéographique) par Michaux ne se fait pas alors seulement en termes de pouvoir, mais aussi de «devoir». Ainsi, l'écriture idéographique acquiert aux yeux de Michaux une portée morale ou éthique: «L'écriture doit avoir une vertu tonifiante. Elle est une conduite⁴⁴.»

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

43. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 263.

44. Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, op. cit. [p. 35].

Je ne suis pas certaine que l'écriture évoquée ici par Michaux soit l'écriture idéographique seule, et je tendrais plutôt à penser que le poète exprime du même coup ce qu'il souhaite que devienne sa propre écriture. L'emploi du verbe «devoir» et celui du terme «conduite» impliquent l'idée de code (comme code de conduite). Ainsi, Michaux envisage bien l'écriture idéographique en termes d'aptitude ou de possibilité, mais suggère également la notion de pouvoir comme contrôle et maîtrise: maîtrise à la fois de soi-même et du tracé comme geste, mais aussi maîtrise de l'autre, c'est-à-dire de celui à qui l'écriture s'adresse ou – et à plus forte raison – de celui à qui elle ne s'adresse pas. Michaux a ainsi conscience que l'écriture idéographique recèle des stratégies politiques – ce qu'il exprime en termes de secret (autre sens possible de «code»):

Le plaisir de tenir caché l'a emporté. Ainsi l'écrit désormais à l'abri, secret; secret entre initiés.

Secret difficile, long, coûteux à partager, secret pour faire partie d'une société à l'intérieur d'une société. Cercle qui, des siècles et des siècles durant, va demeurer au pouvoir, oligarchie des subtils⁴⁵.

Sur la même page apparaissent quatre occurrences du terme «emporté» que l'on retrouve également deux fois sur la page suivante. «L'emporter», c'est gagner, «s'emparer de quelque chose par la force», «conquérir», «avoir le dessus», «se montrer supérieur»⁴⁶. En adoptant cette perspective historique, Michaux manifeste, et c'est là l'enjeu problématique de sa propre écriture, que l'appropriation d'une langue abrite nécessairement un rêve de pouvoir, que ce pouvoir soit la possibilité d'une rencontre à travers la création d'un espace de dialogue, ou qu'il se réalise dans la maîtrise de l'autre.

La recherche michaudienne d'un tracé-geste, dans *Idéogrammes en Chine*, se fait donc sans qu'un certain nombre de questions soient posées. Ainsi, comme l'écrivent Deleuze et Guattari, il apparaît que pour Michaux: «Où allez-vous? d'où partez-vous? où voulez-vous en venir? [sont] des questions bien inutiles⁴⁷.»

De là le caractère paradoxal d'*Idéogrammes en Chine* qui raconte une histoire, celle des idéogrammes, mais en omettant les éléments constitutifs du récit (indications spatio-temporelles). De sorte que si le voyage de Michaux au sein de l'écriture passe par une appropriation de la parole de l'Autre, cette appropriation est avant tout participation au mouvement qu'est l'écriture. Ce mouvement, le poète l'identifie au moyen de l'écriture idéographique, mais il s'efforcera alors de le retrouver en dehors de l'idéogramme, dans sa propre écriture. Dès lors, si l'écriture michaudienne dans *Idéo-*

45. *Ibid.* [p. 6].

46. Cf. «emporter», dans *Le Petit Robert*.

47. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 36.

grammes en Chine se construit bien en regard d'une autre, ce n'est que pour mieux pouvoir l'abandonner ensuite, pour pouvoir elle-même devenir, c'est-à-dire continuer d'évoluer dans des directions qui lui sont propres. La calligraphie offre alors une ouverture sur la possibilité d'un dés-apprentissage. Car apprendre à désapprendre, voilà bien l'enjeu du travail du tracé par Michaux: que la plume ou le crayon s'emploie à autre chose qu'à reproduire des mots, en s'inventant des directions nouvelles jusque-là jamais empruntées.

Au niveau d'une réflexion sur l'orientalisme et sur la possibilité de sa remise en question, l'appropriation des idéogrammes par Michaux revêt un caractère paradoxal, puisque d'une part Michaux instrumentalise en quelque sorte l'idéogramme en s'en servant comme signifiant vide; et d'autre part, en tant qu'il est chinois l'idéogramme ne l'intéresse pas tellement. À la lumière d'*Idéogrammes en Chine*, comme l'écrit Barthes:

Ce qui peut être visé, dans la considération de l'Orient, ce ne sont pas d'autres symboles, une autre métaphysique, une autre sagesse (encore que celle-ci apparaisse bien désirable); c'est la possibilité d'une différence, d'une mutation, d'une révolution dans la propriété des systèmes symboliques⁴⁸.

Apparaît alors à la lecture d'*Idéogrammes en Chine* un retournement du rapport de pouvoir entre le locuteur (Michaux) et l'Autre (l'idéogramme chinois). Michaux n'écrit pas *pour* dire ou décrire l'idéogramme; il ne *permet* pas à l'idéogramme chinois (et par là à la culture de l'Autre / Chine) d'être représenté au sein de son écriture. Mais l'idéogramme chinois, en tant qu'il participe d'une tradition qui associe très étroitement écriture poétique, calligraphie et peinture, met Michaux « en situation d'écriture⁴⁹ ».

Élodie Laiigt

48. Roland Barthes, *L'Empire des signes*, *op. cit.*, p. 7-8.

49. *Ibid.*, p. 10.