



HAL
open science

Poétique du geste chez Henri Michaux : mouvement, regard, participation, danse

Marie-Aline Villard

► **To cite this version:**

Marie-Aline Villard. Poétique du geste chez Henri Michaux : mouvement, regard, participation, danse. Littératures. Université de Grenoble, 2012. Français. NNT : 2012GRENL009 . tel-00919040

HAL Id: tel-00919040

<https://theses.hal.science/tel-00919040>

Submitted on 16 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : Lettres et arts

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Marie-Aline VILLARD

Thèse dirigée par **M. Claude Fintz**

préparée au sein du Laboratoire CRI
dans l'École Doctorale n°50 LLSH

Poétique du geste chez Henri Michaux Mouvement, regard, participation, danse

Pré-rapporteurs : **M. Éric BENOIT**, PR, Bordeaux III
M. Jérôme ROGER, PR, Bordeaux III

Thèse soutenue publiquement le **16 novembre 2012 à 14h30**
devant le jury composé de :

Mme. Anne BOISSIERE

PR, Lille III, Membre

M. Claude COSTE

PR, Grenoble III, Membre

M. Gérard DANOU

PR, Cergy Pontoise – Paris VII, Président du jury

M. Claude FINTZ

PR, Grenoble II-III, Directeur de la thèse

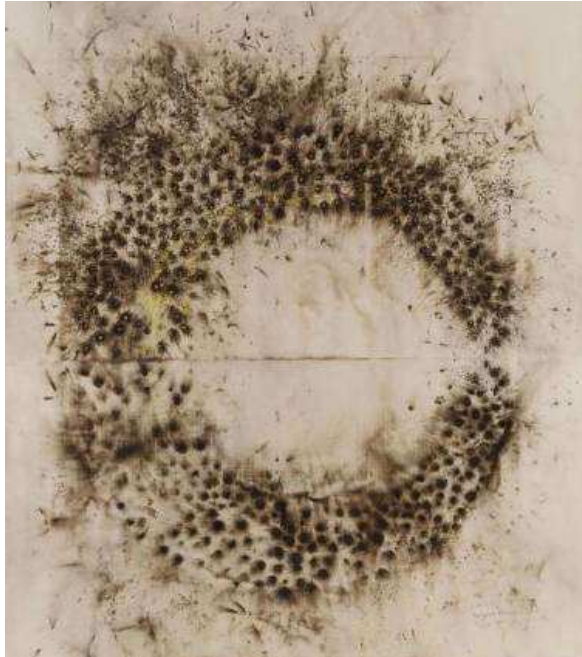
M. Pierre VILAR

MC, Paris VII, Membre



Marie-Aline Villard

Poétique
chez Henri
mouvement



du geste
Michaux
regard

participation

danse

À Antoine et Irène, mes grands-parents,

REMERCIEMENTS

Merci à Claude Fintz pour sa disponibilité, son acuité et sa bienveillance, merci à ma famille pour leurs encouragements et à mes amis : Luc l'indispensable « enfant du fleuve », Marion et Lucas les hyper présents, les deux Steph, Amandine, Cynthia, Mathieu, Thomas, Annabelle, les Charentais et les Bordelais(e)s pour leurs joyeusetés encourageantes et enfin les musiciens et poètes rencontrés pour la danse.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE	6
INDEX DES PLANCHES.....	8
ABRÉVIATIONS.....	9
INTRODUCTION GÉNÉRALE	11
PREMIERE PARTIE : APPROCHE THÉORIQUE DU GESTE.....	23
1.1 OÙ EST MICHAUX ?.....	24
1.1.1 Mettre des mots sur le corps. Le geste : signe du Logos et de l'âme.	27
1.1.2 Les jeux du geste : son action sur le monde et sur soi.....	56
1.1.3 Peinture et danse : geste, mouvement, acte ?	87
1.2 ESQUISSES ET ESQUIVES DU GESTE CHEZ LES COMMENTATEURS DE MICHAUX	114
1.2.1 Autour du sujet et du signe	115
1.2.2 Autour de la trace et du corps	124
1.3 DE L'INSUFFISANCE DU CORPS ET DES MOTS : MICHAUX À LA RECHERCHE D'UNE FORME DE VIE MOUVANTE.....	132
1.3.1 Le piège de « la trop fameuse communication »	133
1.3.2 Comment trouver son moyen et son terrain ?	140
1.3.3 Annonce de la nécessité du mouvement : le texte <i>Danse</i>	149
DEUXIEME PARTIE : LA VIE PLASTIQUE D'HENRI MICHAUX OU LA CRÉATION DE SON PROPRE MILIEU PAR LES GESTES.....	169
2.1 LES GESTES IMAGINAIRES.....	172
2.1.1 Les rêves vigiles : un monde sans les mots en gestation.....	172
2.1.2 La création d'un champ de forces régi par le geste	182
2.2 L'EXPÉRIENCE DU DESSAISSEMENT OPTIQUE ET SPATIAL POUR RETROUVER LE GESTE	198
2.2.1 L'épreuve temporelle et gestuelle des peintures de Lascaux	199
2.2.2 L'enfant : salamandre des grottes et peintre rupestre	207
2.3 LES GESTES QUI TRACENT : PLASTICITÉ / CORPORÉITÉ.....	216
2.3.1 Autour de la calligraphie chinoise	218
2.3.2 Commentaire de la postface de <i>Mouvements</i> : les signes dessinés, continuations des rêveries vigiles ?	238

2.3.3 Peinture et dessin - pratiques de la corporéité : interaction, déclenchement et modification.....	260
2.3.4 Le geste de l'aventure mescalinienne : comment réactiver la trace de l'expérience ?.....	295
TROISIEME PARTIE : COMMENT PARTICIPER ? LA POSSIBILITÉ D'UNE DANSE	317
3.1 AFFINITÉS ENTRE LIGNE ET GESTE.....	319
3.1.1 Comment « imiter » la musique ?	319
3.1.2 De l'Einfühlung à l'empathie kinesthésique	324
3.2 EXERCICE ET PARTICIPATION : LIRE <i>MOUVEMENTS, PAR LA VOIE DES RYTHMES ET PARCOURS</i>	331
3.2.1 Le transport de <i>Mouvements</i>	331
3.2.2 Activités du regard - lire <i>Par la voie des rythmes et Parcours : la kineception</i>	342
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	361
TABLE DES MATIÈRES	368
GLOSSAIRE.....	372
BIBLIOGRAPHIE.....	374

INDEX DES PLANCHES

- P.3, Planche 1**, Cai Guo-Qiang, *Drawing for transient rainbow*, août 2003, Gunpowder on two sheets of paper, 198 3/4 x 157 1/2" (504.8 x 400 cm). Fractional and promised gift of Clarissa Alcock Bronfman, Museum of Modern Art New York.
- P. 116, Planche 2**, H. Michaux, *Arbres des tropiques*, OC1, p. 739.
- P. 224, Planche 3**, H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 818.
- P. 235, Planches 4, 5,6**, H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 531, p.561, p.563.
- P. 263, Planches 7,8, 9**, H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 593, p. 651, p. 587. (Gouache, 1969 (28,5 x38,5). Paris, collection Le Point Cardinal. (Photo Maurice Babey, Bâle)
- P. 284, Planche 10**, H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 542. (Dessin tiré de *Les Feuilles libres*, numéro spécial consacré à Léon-Paul Fargue, juin 1927. (Photo Maurice Babey, Bâle)
- P. 301, Planche 11**, H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 689.
- P. 304, Planche 12**, H. Michaux, *Paix dans les brisements*, OC2, p. 981.
- P. 342-343, Planches 13, 14**, H. Michaux, *Parcours*, OC3, p. 434 et *Par la Voie des rythmes*, OC3, p. 782.

ABRÉVIATIONS

- OC1 MICHAUX. Henri, *Œuvres complètes*, Tome I, [R. Bellour, Y. Tran], Paris, Gallimard, 1998, 1430 p.
- OC2 MICHAUX. Henri, *Œuvres complètes*, Tome II, [R. Bellour, Y. Tran], Paris, Gallimard, 2001, 1418 p.
- OC3 MICHAUX, Henri. *Œuvres complètes*, Tome III, [R. Bellour, Y. Tran, M. Cardot], Paris, Gallimard, 2004, 1959 p.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Ça (me) bouge ! » Mais comment et où ? Qu'est-ce qui bouge ? Est-ce moi en lisant le poème qui projette une impression mouvante ? Ou est-ce le poète et peintre qui a réussi une composition mouvante, seule, autonome, qui agit sur moi ? De quelle type de rencontre s'agit-il, comment l'appeler, comment l'expliquer ? Y a-t-il nécessairement besoin de déplacement pour qu'il y ait du mouvement ? À quel point l'état de création parvient à faire passer ce mouvement chez l'autre ? Qu'est-ce qui précisément s'échange entre l'œuvre et le lecteur/spectateur ?

Le livre de Michaux *Face aux verrous*¹ sur le sol, ouvert au poème *Mouvements*, dans le silence d'abord. Je dois composer une danse pour un examen. Les gestes se manifestent avec une facilité déconcertante, la composition se déroule d'elle-même, tout me semble naturel, logique et tellement proche. Je ne me force pas à chercher, à calquer une image en miroir, ce sont les phrases, l'enchaînement des mots qui me mettent en mouvement : des courses, des sauts, des suspensions, et surtout des élans, des élans retenus, au bord du déséquilibre et parfois des élans jusqu'à la chute au sol mais qui ne se fixe pas, qui continue la course du poème. Quelque chose de l'ordre de la résonance s'est produit, quelque chose qui se situerait entre la parole et le silence. D'où cela partait ? À quoi faisaient appel les gestes écrits du poème ? Étaient-ce des images ou directement des gestes ? Cette écriture appelait-elle les gestes dans leur effort à effectuer musculairement ou appelait-elle des gestes imaginaires ?

Au-delà de son aboutissement sensible, l'œuvre nous met en présence d'une profondeur, d'un mystère ; chez Michaux elle est une cavité remplie de l'attente de notre relais par la lecture. Son œuvre supporte « la genèse secrète et fiévreuse des choses ² ». Il en va de même du corps en mouvement. Il ressemble à l'œuvre dans la mesure où il ne se laisse pas comprendre d'un seul coup d'œil et de façon intégrale : la lecture de l'œuvre et du corps ne nous incitent-elles pas à exercer notre regard ?

L'œil et l'esprit de Merleau-Ponty, deuxième déclencheur de nos interrogations les plus tenaces après Michaux illustre les énigmes du corps vivant en présence de l'œuvre. Le fait d'« apporter son corps³ » à la toile entraînerait un

¹ H. Michaux, *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, (1954), 1992, 288p.

² M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Collection Folio Essais, Paris, Gallimard, 1964, p. 30.

³ M. Merleau-Ponty, *Ibid.*, p. 16.

changement de substance corporelle. Cette « transsubstation ⁴ » ne serait possible que si un état de disponibilité est créé en amont par l'artiste qui se laisse « transpercer, ensevelir ⁵ ». Quels sont les enjeux de ce « transpercement » et de cet « ensevelissement », comment y parvenir ? Pourquoi l'artiste devrait-il d'abord se laisser engoutir pour pouvoir espérer créer quelque chose qui nous touche ?

Michaux est de ceux qui ont tenté l'aventure du déconditionnement ⁶. L'expérience de la mescaline est sans doute celle qui a montré avec le plus d'évidence le risque de ne pas pouvoir remonter la pente et ainsi celui de s'abîmer dans la folie. Ce type de déconditionnement empêcherait pourtant au regard et au geste d'exister, car ceux-ci réclament, en définitive, un certain écart entre le sujet et le mouvement.

De notre point de vue du geste, l'expérience mescaliniennne prendrait toute sa valeur dans les (re)trouvailles avec le geste. Sa plus grande découverte avec la mescaline n'est-elle pas finalement celle de la volonté ? En cela, le volontaire et l'involontaire seront primordiaux dans la problématisation du geste chez Michaux. Les gestes ne seraient-ils que la manifestation de ce que je subis du monde, de l'altérité, de l'œuvre ? Quelle est ma part de liberté face à ceux-ci ? Me font-ils pression à ce point que je ne puisse pas m'en dégager ?

H-R Jauss avait constaté que l'observateur ne pouvait pas seulement se contenter de recevoir une beauté idéale dans le sens platonicien de contemplation, mais qu'il ne pouvait qu'« entrer dans le mouvement que l'œuvre déclenche en lui et prendre conscience de sa liberté en face de ce qui lui est donné ⁷ ». Dans *L'Esthétique de la réception* il insiste sur la dynamique qui existe entre l'œuvre littéraire et le lecteur, concevant la réception comme une appropriation active et révocable. Ne peut-on pas réévaluer sa considération à l'aune de la notion du geste et de la participation ?

Notre poétique contiendra donc en germe celle de la réception, en tant que la lecture inaugure le partage d'un espace. Michaux nous incite à en repenser l'activité liée avec celle de la création littéraire et plastique. Michaux se place - et par conséquent place aussi son lecteur - au sein d'un milieu et plus exactement d'un

⁴ M. Merleau-Ponty, *Ibid*, p. 16.

⁵ M. Merleau-Ponty, *Op.cit*, p. 31.

⁶ Nous pensons ici à Rimbaud et à Lautréamont, mais aussi aux poètes du Grand jeu pour lesquels Michaux avait de la reconnaissance, certains, même, étaient de ses amis.

⁷H-R, Jauss. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 154.

champ de force, qui deviendra un espace d'action. Mais par quoi et comment cet espace est-il animé ? Et comment y participer ?

À titre de problématique nous nous demandons : en quoi Michaux fonde-il son échange littéraire et artistique sur les gestes ? En ce sens, le geste émergent de l'expérience du mouvement, ne devient-il pas son mode d'action privilégié, qui postule un partage de l'ordre du sentir et du voir ?

Michaux, à la fin de la postface du recueil *Mouvements* qui comporte des dessins et un poème, nous incite à reprendre ses signes dessinés, résultat d'un déconditionnement qu'il a lui-même traversé :

*Qui, ayant suivi mes signes sera induit par mon exemple, à en faire lui-même selon son être et ses besoins, ira, ou je me trompe fort, à une fête, à un débrayage non encore connu, à une désincrustation, à une vie nouvelle ouverte, à une écriture inespérée, soulageante, où il pourra enfin s'exprimer loin des mots, des mots, des mots des autres*⁸.

Que nous donne-t-il à faire selon notre « être » et nos « besoins » ? Comment « suivre » ses signes ? Intriguée par cette requête, nous nous attachons au geste et au mouvement dans l'œuvre de Michaux. Ces deux principes sont des leitmotifs dans son œuvre tant poétique que picturale. Ils nous mettent face à une infinité de manifestations, qui se corrigent mutuellement et se relancent dans les différents registres expérimentés par Michaux : « *J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie*⁹ ». Le geste apparaît d'emblée chez Michaux comme l'entretien et le maintien du vivant.

Toutefois, Michaux préférera parfois le repos au geste qui crée malgré lui des formes, (« *Loin de me libérer, mes gestes localisent, matérialisent. L'air, auparavant insignifiant et impalpable, maintenant épaissi, détermine un toucher*¹⁰ ») ; - d'autre fois, et ce qui constitue d'ailleurs la majorité des cas - il sollicitera le mouvement pour le libérer de ce qui l'embarrasse (« *Amenées par des gestes saccadés, désordonnés [...] « je me dégage de ce que j'ai haï le plus, le statique, le figé, le quotidien, le 'prévu', le fatal, le satisfait*¹¹ »), pour finalement désirer ce qui, à première vue, pourrait sembler paradoxal c'est-à-dire à mettre « du

⁸ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 599.

⁹ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 345.

¹⁰ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 886.

¹¹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, p. 573.

mobile dans l'immobile » (*Et du mouvement, car je ne veux pas de l'immobile – ou alors du mobile dans l'immobile*¹² »).

Ses multiples expériences sont parties pour ne trouver d'apaisement que dans les « *brisements* ¹³ ». Il est difficile d'analyser le geste dans son œuvre, car il change au gré des mutations de Michaux peintre-poète qui ne se satisfait jamais totalement d'un seul usage du mouvement et du geste. Toutefois, nous en dégagerons la principale caractéristique qui nous paraît les rassembler : celle de se créer son propre milieu. Un milieu où il se donne ses surprises, ses chocs qui initient le mouvement et qui relie le sentir au regard, mettant ainsi en jeu l'imaginaire. C'est donc un milieu où son voyage dans la matière la rend vivante par son regard, et où il capte tous les mouvements qui y ont lieu et tous ceux qui pourraient y advenir.

Pour réaliser notre poétique du geste chez Michaux, nous nous concentrerons d'abord sur ses rêveries vigiles, (sa vie imaginaire invisible constituée de rêves éveillés), puis sur sa vie plastique (relative à la formation des formes, rendues visibles par la peinture et le dessin). Nous les avons partagées en deux catégories, pour mieux les rapprocher ensuite, car nous postulons immédiatement leur relation étroite.

Nous effectuerons ce grand détour par la vie imaginaire et plastique pour essayer de comprendre l'effet ressenti face au poème qui nous a mis en mouvement, à un point tel qu'il s'en est exprimé par une danse. Par ses expérimentations imaginaires et plastiques, il nous semble que Michaux indique l'attitude générale à tenir face à son œuvre afin que nous puissions « *participer au monde par des lignes*¹⁴ ». Autrement dit, Michaux nous donnerait des pistes qui concernent directement notre regard et notre lecture, en exposant sa manière spécifique qu'il aurait de participer et de regarder.

La danse que nous avons réalisée n'est toutefois que la pointe de l'iceberg de l'expérience partagée du mouvement avec Michaux. Nous postulons qu'il existe une possibilité de danse, n'ayant pas nécessairement besoin d'un corps visible en déplacement dans l'espace, mais qui répondrait à la définition de Boris Charvatz et d'Isabelle Launay, à savoir qu'on devrait :

¹² H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 937.

¹³ Nous reprenons ici le titre d'une œuvre de Michaux : *Paix dans les brisements*, OC2, p. 981-1010.

¹⁴ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 545.

dire *le* danse puisque la danse n'est pas le support d'une croyance absolue, et pour signaler autant l'altération d'un concept qu'on croit intangible que la manière qu'a chacun de se projeter dans ce mot. La danse est toujours affaire de réajustements mentaux en mouvement¹⁵.

La danse en tant que « réajustements mentaux en mouvement » considère à la fois un décalage et un ajustement qui nous permettent de la penser dans l'œuvre littéraire et plastique. Nous émettons l'hypothèse que la danse dans l'œuvre de Michaux est en quelque sorte devant nous, et après nous avoir « transpercé » et « enseveli », elle pourrait revenir devant nous, sous sa forme dynamique, sorte de trajet à parcourir, que l'on choisirait de suivre ou non, selon notre « *être* » et nos « *besoins* ».

Michaux ne cessera durant toute sa vie de poète, de peintre, mais aussi de musicien, d'éprouver des « réajustements mentaux en mouvement », n'osant toutefois « *pas dire qu' [il] danse, [lui] qui ne sait même pas marcher, mais [il a] fini par être intrigué (pas trop tôt !) par les mouvements, par l'influence que pourraient avoir sur [lui] les mouvements*¹⁶ ».

Le geste est une notion qui traverse de nombreuses disciplines, allant de la physiologie au poétique. Il faut bien considérer que le geste est partout, aussi bien dans l'organique que dans l'imaginaire et c'est au sein même de cette tension que réside l'enjeu de notre poétique.

Nous allons essayer de maintenir d'abord le cap respectif des gestes imaginaires et des gestes de la vie plastique, pour ensuite les faire se rapprocher, pour parvenir à ne plus les penser séparément. Il nous est apparu qu'ils pouvaient se rejoindre en passant l'un comme l'autre, par des moments d'inconnu et d'intangible indispensables à leur avènement mutuel.

Nous faisons alors le choix de rester au plus près de l'activité du geste de Michaux en s'en remettant à l'expérience du mouvement même. Ainsi nous choisissons de parler du mouvement vivant, qui suppose selon Anne Boissière :

d'accorder une priorité à l'activité créatrice par rapport à la forme accomplie et stabilisée dans l'œuvre. Mais c'est aussi reconnaître que l'existence des lignes et des formes engendrées par une telle activité ne peut plus être considérée comme la transcription ou l'application d'une image qui leur préexisterait, que celle-ci soit

¹⁵ B. Charmatz, I. Launay, *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*, Paris, Centre National de la danse, coédition les presses du réel, 2002, p.176.

¹⁶ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 344.

intérieure, mentale, ou prélevée sur le monde extérieur. Le mouvement des formes est vivant dans la mesure où il ne ressort plus d'une logique de la représentation mais relève d'une dynamique propre que signale la logique de la main qui avance, hésite puis se détermine sur la toile¹⁷.

Afin de mener à bien ce projet d'une poétique du geste qui se concentrera sur la dynamique propre signalée par l'activité de la corporéité, pour reformuler les propos ci-dessus, nous ferons intervenir des penseurs issus de disciplines différentes mais ayant comme point commun le mouvement.

En cela, nous convoquerons les travaux sur le geste de l'anthropologue Marcel Jousse qui n'a eu de cesse de revitaliser la notion de geste dénaturée par nos habitudes et notre culture d'alphabet et d'algèbre. Nous solliciterons les physiologistes et phénoménologues Alain Berthoz et Jean-Luc Petit pour leur analyse de l'action et du sens intime du mouvement qui sont intégrés dans le processus de connaissance.

Nous réfléchirons avec l'historien des idées en littérature et en médecine, Jean Starobinski, qui est dans doute celui qui a le plus précisément ciblé dans deux articles¹⁸, l'activité même du geste de peindre chez Michaux, le valorisant pour ce qu'il déclenchait chez son spectateur. Nous nous situons alors dans son prolongement, en réalisant une poétique du geste chez Michaux qui n'a à ce jour jamais été faite.

Nous discuterons également avec les commentateurs de Michaux auxquels nous avons réservé une brève partie dans le préambule, afin de nous situer dans leur champ. Nous poursuivrons avec des philosophes comme Michel Bernard, qui nous permettent de penser la corporéité et d'envisager le corps pour sa labilité. Le terme de corporéité est « plus souple et il permet d'exprimer que le corps est davantage de l'ordre d'un processus que de l'ordre d'une substance¹⁹ ». La corporéité, nous rappellent les chercheuses en danse à l'origine de l'ouvrage *Histoires de gestes*²⁰, démontre que « nous n'avons pas un corps » mais que :

¹⁷ A. Boissière, « Illusion artistique et spatialité Suzanne K. Langer et Marion Milner », *Activité artistique et spatialité*, [A. Boissière, V. Fabbri, A. Volvey], Paris, L'Harmattan, 2010, p. 135-136.

¹⁸ J. Starobinski, « Le monde physiologique », *Le Magazine Littéraire*, *Henri Michaux : Écrire et peindre*, avril 1998, n° 364, p. 54. Et aussi, J. Starobinski, « Témoignage, combat et rituel », [R. Bellour], *Cahier de l'Herne*, *Henri Michaux*, Paris, 1966, pp. 410-418.

¹⁹ M. Bernard, « Le pouvoir du sentir », *enfances & PSY*, 2002, n°20, p. 44.

²⁰ *Histoires de gestes*, [M. Glon I. Launay], Paris, Actes Sud, 2012, 304 p.

nous sommes corps, et ce ‘corps’ n’est pas un instrument, mais le résultat plastique, en perpétuelle transformation, d’un faisceau d’activités sensori-motrices par lequel nous nous relions au monde et à autrui. Ce qu’on appelle traditionnellement ‘corps’ n’est donc que le fruit de l’histoire singulière et collective des gestes, autant que des sensations et perceptions qui l’ont socialement et historiquement façonné²¹.

On ne peut donc que proscrire en suivant leur propos, « une conception du corps comme entité naturelle, stable et permanente²² », car le corps est mouvement, et en cela, la corporéité vit en étant au croisement des relations avec le monde et l’altérité. Le terme de corporéité sera employé en ce sens et nous parlerons d’ailleurs avec Michaux de pratique de la corporéité, car ses gestes révèlent toute la plasticité du corps, son hétérogénéité et sa multiplicité par la mobilisation gestuelle.

Le corps n’est donc pas envisagé dans sa réalité objective mais dans sa dynamique sensorielle, imaginaire et pulsionnelle, dont les gestes se font les interprètes. La dynamique de la corporéité nous rappelle qu’il n’y a pas de corps sans expérience singulière et changeante du sujet et, surtout, qu’il ne peut y avoir de corporéité sans inter corporéités. De ce point de vue, les théoriciens de la danse sont très pertinents puisqu’ils essaient de demeurer au plus près de l’action et du processus du geste, évitant ainsi sa métaphorisation :

Aussi, lorsque nous entendons saisir le sens d’un geste, nous sommes sensibles, sans en avoir toujours conscience, à l’organisation du sentir qui le fabrique, au mode du regard, au mode de toucher, à l’écoute, aux modes d’initiation du mouvement, à l’organisation des appuis autant qu’à la construction de l’espace d’action d’un sujet qui bouge. En d’autres termes, nous nous trouvons face à un ‘projet moteur’ qui interprète le monde et qui porte en lui les marques de toutes les représentations du corps qui irriguent les conduites sociales et esthétiques²³.

De là, notre intérêt porté aux danseurs et chorégraphes contemporains de Michaux comme Rudolf Laban et Mary Wigman (figures incontournables de la danse moderne). Nous nous sommes intéressés à leur pensée et à leur pratique du mouvement qui, nous le verrons, font étonnamment écho avec celles de Michaux. Les convoquer dans notre poétique du geste chez Michaux, historicise en quelque sorte son expérience du mouvement, et ce, non pas d’une manière métaphorique par

²¹ L. Doat, M. Glon, I. Launay, *Op.cit.*, p. 17.

²² L. Doat, M. Glon, I. Launay, *Ibid.*, p. 17.

²³ L. Doat, M. Glon, I. Launay, *Ibid.*, p. 18.

rapport à d'autres écrivains et poètes, mais par rapport à des danseurs de son époque au plus près de l'activité du geste.

Nous resterons de ce fait aussi attentifs aux travaux d'analystes du mouvement comme Hubert Godard, car ce dernier ne définirait pas « la danse par son objet mais par son mode de réception, c'est-à-dire par la sensibilité particulière qui est éveillée lorsque quelqu'un bouge en face de soi²⁴ ». Ce type d'approche nous conduit à nous demander, quels pourraient être les liens entre cette « sensibilité particulière » et la lecture de l'œuvre de Michaux.

En prenant le geste comme pierre de touche, notre approche ne peut être que transdisciplinaire, car le geste est, comme Marcel Jousse l'atteste, « l'outil le plus pénétrant, le plus opérant qui puisse se manier. C'est pour ainsi dire, l'outil à démonter les outils²⁵ ». Il est par essence transdisciplinaire, car il est la relation même.

C'est, de plus, en termes de poétique que nous qualifions notre recherche car elle nous semble être le meilleur moyen, comme Jean Burgos le formule, de se préoccuper du poïen c'est à dire « de qui se crée à mesure, de ce qui advient²⁶ » tout en pouvant engager de nouvelles catégories afin d'envisager au mieux notre rapport à l'œuvre. Nous en inventerons pour ce qu'elles éveilleront en termes de saisissement pour penser l'œuvre, comme processus en mouvement et non pas comme un objet inerte qui ne copie pas le vivant, mais qui « fait passer le vivant même²⁷ ».

Notre poétique du geste s'oriente de ce fait selon une perspective que l'on pourrait appeler « physiopoétique », c'est-à-dire selon une rencontre entre l'organique et l'imaginaire, interrogeant la triade mouvement / regard / participation. Nous nous concentrerons sur les expériences vécues de la motricité (visible ou invisible) en lien avec la création de signes, de traits et de sons de Michaux, qui se mobilisent et se dépensent pour le maintien d'une forme de vie animée par le geste.

Bachelard se qualifiait lui-même de « chercheur d'images », nous pourrions alors dire que nous sommes récepteurs et « chercheurs de gestes ». Ainsi, « cet outil

²⁴ M. Borillo, *Approches cognitives de la création artistique*, Sprimont, Pierre Mardaga Éditeur, Belgique, 2005, p. 82.

²⁵ M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, (1974), 2008, p. 34.

²⁶ J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 56.

²⁷ L. Louppe, Bulletin Trimestriel du Centre national de danse contemporaine d'Angers, n°6, 1990, p. 14.

à démonter les outils²⁸ », est encore une voie peu exploitée pour étudier une œuvre et en dégager sa spécificité en termes de réception. Le geste nous apparaît comme une approche complète et complexe de la poésie et des autres arts ; c'est pourquoi nous l'avons choisi comme paradigme. Ainsi nous voulons mettre en évidence la réalité créée dans et par la création littéraire et artistique, en rapport avec la corporéité, le mouvement, le regard et la participation qui tendent à faire du geste, une activité de connaissance. Notre thèse est à visée théorique et conduira à réévaluer l'activité de la lecture.

Nous engagerons notre travail de recherche par une approche théorique du geste constituée de trois grands ensembles, non exhaustive mais ciblée, qui sera le moment de donner un état des lieux sur la notion de geste, afin qu'il réponde à nos attentes et à celles de notre lecteur pour aborder la complexité gestuelle de Michaux. Il sera aussi l'occasion de situer Michaux en le mettant en perspective avec les différentes disciplines convoquées. Puis nous examinerons les travaux des commentateurs qui ont évoqué le geste afin cette fois, de nous situer. Et enfin nous essaierons de comprendre d'où provient ce besoin de mouvement chez Michaux, dans le but de mieux envisager le geste dans son œuvre. Nous terminerons la première partie, par le commentaire du seul texte qu'il ait consacré à l'art de la danse et nous en extrairons des éléments essentiels quant à la compréhension future de ce que nous postulons être la possibilité de la danse dans son œuvre.

La deuxième partie s'appliquera à investir les gestes de Michaux dans l'œuvre qu'il donne à lire et à voir, sans que l'on ne veuille pour autant donner une explication rationnelle au mouvement²⁹. Celui-ci sera envisagé dans sa relation au geste dans le contexte poétique de Michaux en regard des théories qui seront conviées. Les clés de compréhension de l'œuvre écrite de Michaux résident selon nous, dans ses récits qui relatent ses expériences imaginaires et plastiques, d'où notre choix de les analyser. Le lien n'est pas d'antécédence ou de précedence de l'une sur l'autre, mais ces deux types d'expériences appartenant à ce qu'il nomme sa

²⁸ M. Jousse, *Op.cit.*, p. 34.

²⁹ Dans sa préface à son ouvrage *La maîtrise du mouvement*, Laban rappelle la « célèbre histoire du mille-pattes qui, privé de sa liberté de mouvement, mourut de faim parce qu'on l'avait obligé à bouger en commençant toujours par sa soixante-dix-huitième patte et à se servir ensuite de ses autres pattes dans un ordre déterminé. » Cette histoire dénonce, explique-t-il, « la présomption qui essaie de donner une explication rationnelle du mouvement. » (R. Laban, *La maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud, 1994, p. 11.)

« *vie gestuelle*³⁰ » mettent en évidence des correspondances déroutantes par leur mobilisation du geste - leur différence résidant au niveau de leur visibilité - que nous devons réunir en un seul terme. L'étude des gestes de Michaux dégagera une théorie du mouvement, de la corporéité et du mouvement illustrée par une forme dynamique.

Nous nous demanderons alors en quoi la vie plastique chez Henri Michaux est fabriquée par des gestes qui créent leur propre milieu. De quoi doit-il se défaire et quels moyens concrets se donne-t-il pour assouvir ses besoins de mouvements ? Quelles situations de création expose-t-il et quelle corporéité est fabriquée et par quels gestes ?

La troisième et dernière partie prend la forme d'un essai : elle débouche sur une théorie de la lecture en en proposant un mode d'action original. Nous y interrogerons les conditions qui rendraient possible notre propre participation, quand bien même nous nous sentirions appelés par l'œuvre. Nous reviendrons pour cela sur la musique, perçue par Michaux selon une structure très originale appelant l'auditeur à « imiter » ou à « reproduire » les traces musicales. Ce passage par la musique ne fera que confirmer la conception de Michaux de l'œuvre en tant que trajets dynamiques à parcourir. Pour terminer, ces trajets, sorte de forme-force, seront interrogés dans les œuvres dessinées, telles que *Mouvements*³¹, *Parcours*³² et *Par la voie des rythmes*³³. Entre temps, nous reviendrons à la notion d'empathie kinesthésique, qui aura été réévaluée par le domaine de la danse qui conçoit le regard comme une action. Enfin, nous pourrions voir en quoi la lecture de l'œuvre pourrait produire à son tour ses propres gestes.

³⁰ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 526.

³¹ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 531-599, pour les dessins et la postface.

³² H. Michaux, *Parcours*, OC3, p. 431-444.

³³ H. Michaux, *Par la voie des rythmes*, OC3, p.763-813.

PREMIERE PARTIE : APPROCHE THÉORIQUE DU GESTE

« Le Geste, c'est l'Homme. »

M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, (1974), 2008, p. 50.

1.1 OÙ EST MICHAUX ?

Cette première partie consistera en une approche non exhaustive, mais néanmoins assez élargie, pour nous permette d'aborder la notion de geste dans l'œuvre de Michaux.

Les tentatives de lecture et la façon dont les époques envisagent le geste mettent en évidence une véritable culture du geste et par-là un univers gestuel propre au contexte socioculturel, mais il y a un manque d'ouvrages sur le sujet³⁴. Comment travailler sur les gestes, et à partir de quelle matière ? La façon d'envisager la vie gestuelle de l'Homme évolue et glane des indices significatifs sur le corps, le langage et le mouvement. Seul change le sens du trajet établi entre ces trois éléments.

Ces trois divisions feront chacune l'objet d'un développement dans cette partie, ce qui nous permettra de définir précisément ces différentes conceptions.

- Le geste comme signe du divin, du logos et de l'âme.
- Le geste comme action sur le monde et sur soi : il existe dans et par l'échange.
- Le geste comme passage, comme medium dans l'art.

Ces trois grands ensembles participent tous à la connaissance du geste, il est donc nécessaire pour la compréhension de notre propos de les développer en les posant comme des balises pour questionner l'échange littéraire et artistique dans l'œuvre de Michaux. Pour cela, Michaux sera d'ores et déjà convoqué, et mis en perspective avec ces différentes lectures du geste.

³⁴ Mentionnons toutefois le récent ouvrage collectif *Histoires de gestes* paru chez Actes Sud, sous la direction d'I. Launay et de Marie Glon (2012).

Aussi, la considération du geste prend son origine dans celle du mouvement, et surtout de la perception de celui-ci. Nous ne pouvons que remarquer au fur et à mesure de notre réflexion l'interdépendance des deux notions.

Pour l'acceptation commune, le mouvement peut résulter d'un automatisme humain, ou de n'importe quelle animation d'un mécanisme ou d'un objet. Mais le mouvement demeure dans un rapport primordial avec l'imperceptible : « c'est que la perception ne peut saisir le mouvement que comme la translation d'un mobile ou le développement d'une forme³⁵ ».

Notre perception se situe toujours au-delà ou en deçà d'un seuil pour réellement saisir le mouvement, c'est pourquoi le mouvement n'existe pour nous qu'en micro-intervalles. D'où notre difficulté à percevoir le mouvement sur le plan d'organisation, c'est-à-dire celui qui « donne des formes à percevoir à des sujets percevants³⁶ ». Pouvons percevoir le mouvement selon le geste ? Ou sur un autre plan que celui d'organisation ?

En revanche, le geste ne semble pas avoir ce rapport primordial avec l'imperceptible. Il est rapidement associé au signe, comme un mouvement du corps synthétique et univoque ; l'efficacité est ce qui semble le définir. Il aurait une intention et se manifesterait à partir d'une genèse en aval.

D'un côté le mouvement apparaît neutre, et de l'autre, le geste est connoté. Par ailleurs, le mouvement semblerait ne concerner que le mouvement du corps global, tandis que le geste ne renverrait qu'à une unité visible. Le geste porterait alors davantage sur les extrémités du corps, comme la main. On parle, en effet, plus aisément d'un geste de la main que d'un geste du torse, du bassin ou du dos, qui sont des zones centrales.

D'un point de vue biologique, le geste désigne l'action ou le mouvement du corps, ou d'une de ses parties employée à signifier quelque chose de biologiquement efficace. Il apporte tout ce qui peut être positif, ou évite tout ce qui peut être négatif dans la survie de l'individu et de ses apparentés, en vue de la perpétuation de l'espèce qui est le but ultime de tout système biologique. À cet égard, le geste ne peut être gratuit, il a toujours un motif, une finalité (on parle d'ailleurs de motricité téléologique).

³⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 344.

³⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Ibid.*, p. 345.

Le geste implique entièrement l'acteur et le récepteur et s'élabore en chacun de nous naturellement. Il nous supporte et nous porte et pourrait même nous recréer. « L'homme à gestes » qu'est Michaux cherche, pour se « refaçonner », les gestes qui sont au-dedans et non dehors et dont « *les effets immédiats et lointains*³⁷ » sont à observer. Mais comment observer justement ce geste ? En quoi est-il chez Michaux en rapport avec ce qu'il nomme l'intériorité ? Comment est-il pratiqué dans une œuvre ? Comment peut-on le lire ? Et ne fabrique-t-il pas les contours d'un corps ?

Les pratiques et les lectures du geste au cours du temps montrent la manière dont les corps ont été disciplinés et classés, socialement et esthétiquement. Ces lectures posent les questions de son efficacité, de son utilité, de sa provenance et de sa destination : pourquoi et comment faire un geste ? Est-il efficace pour soi et pour autrui ? Le geste n'appartient-il qu'au domaine du physique ? Du corporel ? Peut-il y avoir des gestes seuls ?

Une des grandes tentations avec le corps et le geste dans l'histoire de l'Homme est de créer une classification qui permettrait une lecture objective de ses mouvements. Michaux a énoncé ce désir de classement, qui fixerait le geste en signe, sans équivoque, notamment dans sa description de ses signes dessinés au sein d'*Émergences-résurgences*, signes en « *expansion fluidiques, érigé, devenu triple, devenu râteau*³⁸ ». Peut-être aurait-on pu, comme il le suggère, mais avec incertitude, les rassembler pour en faire :

*un catalogue (avec beaucoup de répétitions), catalogue d'attitudes intérieures, une encyclopédie de gestes invisibles, des métamorphoses spontanées, dont l'homme à longueur de journée a besoin pour survivre... ? Douteux. Trop incomplet*³⁹.

Aujourd'hui, nous trouvons toutes sortes de dictionnaires, de classements, d'illustrations commentées⁴⁰ etc. qui tentent de résoudre, chacun à leur manière et

³⁷H. Michaux, *Poteaux d'angle*, OC3, p. 1078.

³⁸ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p.580.

³⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 583.

⁴⁰ Aujourd'hui, on trouve très facilement des ouvrages mêlant la communication non verbale, à l'éthologie, à l'expression corporelle etc. comme : F. Caradec. *Le dictionnaire des gestes attitudes et mouvements expressifs en usage dans le monde entier*. Paris, Fayard, 2005, 306 p. ou encore des ouvrages d'analyses gestuelles : J. Messinger. *Le décodeur gestuel, La grammaire gestuelle- pour tout savoir sur les autres, Le sens caché de vos gestes*. Paris, Flammarion, 2006. 309 p. Le geste a aussi été récupéré par des auteurs friands d'un succès en librairie, des consultants proposant des séances lucratives de développement personnel, dérivés de la PNL (Programmation neurolinguistique), de la gestuologie, en faisant un large usage de la kinésique, irraisonné, et sans garantie de scientificité.

avec leurs dérives, ce sur quoi se heurte l'Homme, à savoir, l'invisible de son geste. À notre avis, la poésie intervient à ce moment précis.

1.1.1 Mettre des mots sur le corps. Le geste : signe du Logos et de l'âme.

Cette partie tente de rassembler les approches du geste : nous le percevons comme instrument efficace et comme signe du corps, jusqu'à en penser son langage.

1.1.1.1 Le geste efficace pour la transformation des hommes et des choses : la civilisation féodale

La civilisation médiévale a été appelée « civilisation du geste ⁴¹ ». Elle a été la société qui a le plus pris conscience de l'efficacité des gestes, à pouvoir former un système symbolique implacable. Précisons d'emblée que nous ne prêterons pas attention ici à la Geste : poème en décasyllabes ou en alexandrins, qui raconte d'une façon légendaire l'histoire de personnages historiques (plus particulièrement celle de Charlemagne et de ses preux).

Pour cette partie, nous nous référerons presque exclusivement à l'ouvrage de Jean-Claude Schmitt *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. L'auteur y analyse le Moyen-âge sous l'angle du corps en mouvement et de ses représentations iconographiques, en se concentrant sur le passage de l'éthique du geste aux techniques du corps. Il souligne ainsi le lien intime existant entre une posture mentale et morale et les gestes physiques transmissibles et reproductibles.

Au Moyen-âge, les gestes sont définis d'une manière générale comme l'attitude mais ils sont, pour les clercs, également l'occasion d'une réflexion politique, historique, éthique et théologique. D'un côté, le geste ne peut être pensé sans son rapport à l'écrit et à la parole, et de l'autre, les gestes renferment une efficacité qui n'appartient qu'aux gestes, dans le sens où ils engagent entièrement celui qui les fait : « c'est le geste qui donne sa force à l'acte, qui noue les volontés,

⁴¹ J-C, Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, NRF Gallimard, 1990, p. 14.

qui associe les corps⁴²», par les contacts physiques et par le symbolisme des objets en jeu notamment. Les gestes assurent la cohésion sociale en réglant les échanges. Nous l'aurons compris, la société médiévale, chrétienne, avait pour souci majeur de maîtriser les corps, elle en faisait de ce fait un usage social réglementé.

Cette dichotomie semble se résoudre avec le geste, grâce auquel l'Homme peut accéder au Salut, ou simplement répondre aux exigences de son groupe. Le geste au Moyen-âge est doublement efficace, autant pour le Royaume des Cieux que pour la vie quotidienne et sociale. Les signes de reconnaissance et d'appartenance foisonnent dans cette société où l'âme et le corps de l'homme servent de « principe anthropomorphe [à] une conception générale de l'ordre social et du monde, tout entière fondée sur la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur⁴³ ». Dans le corps de l'homme se joue le spectacle de la société et inversement.

Appartenir à une communauté est absolument nécessaire, l'ermite ne saurait vivre par exemple dans une telle société, où tout est ritualisé et identifiable par des gestes partagés. Les gestes permettent d'affirmer son appartenance à un groupe et ainsi chacun se reconnaît, la société est alors comme un « vaste corps ». Autrement dit, le geste peut éliminer de son univers tout ce qui n'appartient pas à son cadre déterminé. Il règle ainsi les rapports entre les individus, qui sont classés, par leurs corps en mouvement, sans ambiguïté dans leur caste respective. Finalement, ce sont tous les gestes qu'ils ne font pas, qui leurs attribuent leur statut social.

Le geste du Moyen-âge en tant que régulateur de la société, apparaît assez lointain des préoccupations gestuelles de Michaux, car il ne laisse pas de liberté. Il arrivait à Michaux de douter de ses mouvements, qui parfois ne le satisfaisaient pas. L'univocité du geste le rend sélectif. Elle trahit parfois l'invisible du geste, en n'exhibant que le signe réglementé.

Michaux exprimait ainsi cette déception : « *Car les mouvements ne sont pas le commencement, ils sont déjà une spécialisation, ce qui exclut tant de choses*⁴⁴ ». Le mouvement comme spécialisation fait appel à la notion de technique, définie par l'anthropologue et sociologue Marcel Mauss (1872-1950), lorsqu'il développe sa théorie des techniques du corps. Il entendait par ce terme, « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur

⁴² J-C, Schmitt, *Op.cit.*, p. 16.

⁴³ J-C, Schmitt, *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴ H. Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, OC3, p. 537.

corps⁴⁵ ». Ces techniques du corps au Moyen-âge, se rapportent à un savoir corporel, où le corps en mouvement devient l'instrument de la société. En effet, le mouvement au Moyen-âge, cherche à être opérant dans l'interaction entre les individus. Le geste permettait alors de se reconnaître en tant qu'individu appartenant à une classe déterminée.

L'un de ses caractères essentiels apparaît : celui de l'échange. L'homme n'est jamais seul lorsqu'il fait des gestes. Dieu voit l'homme se mouvoir, mais surtout, les gestes sont toujours dirigés, pour et vers quelqu'un d'autre. Le geste se réalise toujours pour autrui, au point que l'individu ne soit plus libre de ses mouvements.

Il perd ainsi toute une conception du corps et du destin individuel, que l'on pouvait trouver dans l'antiquité avec la teneur du mot *gestus*, construit sur la racine *gero*, *gerere*, comportant plus l'idée de l'action personnelle et morale. Au Moyen-âge, le geste est accepté avant tout dans sa conception de *signuum*, comme signe efficace, capable de transformer les choses et l'homme.

Un versant de la communication nous intéresse plus particulièrement au Moyen-âge en raison des applications qu'il peut avoir avec les gestes chez Michaux : celui de la communication par les gestes avec Dieu, et notamment par la prière.

La prière doit « mettre l'âme en mouvement⁴⁶ ». Cette civilisation chrétienne estime sérieusement l'effet du geste. Saint Augustin (354-430) précise l'importance de l'intention. Il croit à une puissance du geste qui, par l'intention, signale une efficacité psychologique en mettant l'âme en mouvement :

alors que ces mouvements du corps ne peuvent se faire que si un mouvement de l'âme les précède, inversement le mouvement intérieur et invisible qui les produit est augmenté par les mouvements qui se font visiblement à l'extérieur. Ainsi les affections du cœur, qui les a précédés pour pouvoir les produire, s'accroissent du fait qu'ils sont accomplis⁴⁷.

Dans le texte *Mouvements*, Michaux précise dans une parenthèse : « *Gestes qu'on sent, mais qu'on ne peut identifier (pré-gestes en soi, beaucoup plus grands*

⁴⁵ M. Mauss, *Les techniques du corps*, Paris, PUF, 1950, p. 365.

⁴⁶ J-C, Schmitt, *Op.cit.*, p. 291.

⁴⁷ J-C, Schmitt, *Ibid.*, p. 291.

que le geste visible et pratique qui va suivre)⁴⁸ ». Il prend soin de distinguer le geste physique ayant une prise sur le monde, d'un geste intérieur précédant l'action. Le « *pré-geste en soi* » est lui-même sa finalité, car sans ce pré-geste, l'action n'aurait pas de sens, et surtout elle ne prendrait pas forme extérieurement.

Le pré-geste chez Michaux se rapproche à première vue de cette conception médiévale, où l'action n'a de valeur que si elle est elle-même précédée d'un pré-geste, d'une sorte d'élan intérieur. De ce fait, une dialectique s'opère entre l'intention et l'action de se mouvoir, ce qui intensifie les rapports de communication avec l'altérité. Les gestes entraînent l'âme, qui à son tour, est entraînée par les gestes. Les gestes de prière jouent un rôle dans le « passage du matériel au spirituel, même si Augustin éprouve des difficultés à le décrire⁴⁹ ». En effet, ce passage est exactement ce qui nous intéresse, à savoir comment un échange s'opère entre le matériel et le spirituel.

Au Moyen-âge, existe donc cette conscience d'une dialectique qui s'effectue par le geste dans la communication, notamment au travers de la prière, questionnée au travers de ces deux versants, le spirituel et le corporel. Ces gestes deviennent des techniques du corps dans le sens où ils sont pratiques, car ils signifient des états invisibles de l'âme, et par la même occasion, intensifient l'engagement de celui qui prie.

Cet engagement corporel nous amène à questionner le corps et les gestes des mystiques, ces « athlètes de Dieu⁵⁰ » comme les nomme Jean-Claude Schmitt. Un des mystiques les plus connus n'est autre que Jean de Ruysbroeck (1293-1391), auquel Michaux se réfère presque exclusivement au côté de Lautréamont et d'Angèle de Foligno. Il parle d'eux comme de ses « *copains de génie* » qu'il a « *tant aimés*⁵¹ ».

Ruysbroeck s'agitait lors de l'adoration, jusqu'à en être ivre :

La vision céleste donne un ravissement d'où jaillit l'ivresse spirituelle. [...] L'ivresse spirituelle donne à l'homme des gestes bien étranges [...] elle le rend instable dans tous ses membres de sorte qu'il doit courir et sauter et danser⁵².

⁴⁸ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 439.

⁴⁹ J-C, Schmitt, *Op.cit.*, p. 291.

⁵⁰ J-C, Schmitt, *Ibid.*, p. 319.

⁵¹ H. Michaux, *Mes propriétés*, OC1, p. 504.

⁵² J-C, Schmitt, *Ibid.*, p. 319.

Ou encore Angèle de Foligno (1248-1309) : « Souvent mon âme est élevée en Dieu à de si foudroyantes joies, que leur durée serait intolérable au corps qui laisserait là sur place ses sens et ses membres⁵³ ». Nous sommes loin du discours rationnel sur les gestes des clercs. Cependant, les gesticulations mystiques de ces corps ravis captivent malgré tout les clercs, car ils semblent réaliser en eux une partie des pratiques chrétiennes qu'eux-mêmes s'interdisent. Une certaine « magie du geste » au Moyen-âge, rappelée par les mystiques, permet de repenser la technique du corps comme instrument pour la société :

de très nombreux gestes sont censés transformer la matière ou les êtres non par l'effet d'une technique, mais par une puissance intrinsèque recélant, relayant, provoquant l'action de forces invisibles⁵⁴.

Le geste au Moyen-âge démontre son efficacité symbolique. Le signe de croix, par exemple, devient une arme efficace contre le mal, contre les dangers de l'âme et du corps. Il devient une sorte de substitut de la verbalisation : une « participation implicite à la croyance commune et diffuse⁵⁵ ». Est efficace seulement le geste effectué selon sa forme et son ordre prescrits. Il existe d'abord par sa forme et tout défaut saboterait complètement son efficacité ; il pourrait finalement se retourner contre celui qui l'a fait.

Le geste se rapporte au corps irrémédiablement et la façon dont une civilisation pense le geste est intimement liée à la représentation qu'elle se fait du corps et à l'emprise qu'elle a sur celui-ci. Le corps chrétien est équivoque, car d'une part, il met en évidence l'éventualité du péché et d'autre part, il est rappelé que c'est dans son corps même que l'homme peut espérer faire son salut, au travers des gestes de repentir et de charité. Par ailleurs, les relations dichotomiques de l'âme et du corps sont pensées en termes d'analogie : les Pères de l'Église et tous les auteurs chrétiens, dit Jean-Claude Schmitt, « parlent dans les mêmes termes des 'mouvements de l'âme' et des 'mouvements du corps', ces derniers trahissant 'au-dehors' les premiers⁵⁶ ».

Les rapports étroits qu'entretiennent l'âme et le corps deviennent alors lisibles : un jeune clerc sera d'abord jugé sur la qualité des gestes de son corps, dont

⁵³ A. de Foligno, *Le livre des visions et instructions*, Paris, Édition du Seuil, « Points », 1991, p. 150.

⁵⁴ J-C, Schmitt, *Op. cit.*, p. 321.

⁵⁵ J-C, Schmitt, *Ibid.*, p. 322.

⁵⁶ J-C, Schmitt, *Ibid.*, p. 66.

dépend étroitement sa qualité spirituelle. Ambroise (339-397) énonce à ce sujet que « le mouvement du corps est la voix de l'esprit⁵⁷ ». Le geste est ainsi un véritable signe du corps, (et le corps un signe de l'âme) qui établit le continuum entre « l'homme intérieur » et « l'homme extérieur ». C'est pourquoi dans le cas des clercs, la *gesticulatio*, comme excès et désordre était très mal vue et assimilée à leurs opposés : les mimes et les histrions.

Les mouvements visibles du corps sont interdépendants de ceux de l'âme. Ce sont sans doute, les gestes des moines qui ont été le plus décrits, prohibés et prescrits afin d'éviter toute *gesticulatio*, car : « Tous les gestes du moine doivent se fondre dans les mouvements uniformes d'une communauté vigilante, sous l'œil omniscient de Dieu⁵⁸ ».

De là s'élabore au XII^e siècle une pédagogie des gestes destinée à parfaire la spiritualité des moines, ce sont des « instructions⁵⁹ ». Celles-ci développent de multiples exercices corporels. Elles expliquent comment bien se tenir à table, comment se coucher, marcher. Mais l'intérêt semble se concentrer sur les mouvements intérieurs de l'âme, car pour les pédagogues l'essentiel y résiderait. Comment ne pas penser à Michaux pour qui le geste est l'outil permettant de parfaire et de modifier son être intérieur ? Et qui invite autrui à faire et refaire des gestes pour soi ? Les gestes pour Michaux possèdent une capacité modificatrice :

Je me secoue. Il me vient l'idée de faire quelques mouvements. Des mouvements, des gestes. Depuis près de deux ans, j'ai fait quelques recherches de ce côté. Des mouvements sans signification la plupart. Qu'est-ce que je cherchais par là ? À me modifier. À défaire un certain état statique⁶⁰.

Les mouvements physiques ébranlent les mouvements de l'âme... sa vision résonne avec celle du Moyen-âge, qui voit dans le geste celui d'un signe efficace, capable de transformer réellement les hommes et les choses. Mais les mouvements de Michaux peuvent être « *sans signification* ». Sont-ils pour autant sans intention ?

De nombreux écrits se succèdent sur la discipline du corps en mouvement, fondant une morale du geste qui établit le lien entre l'âme et le corps, l'intérieur et l'extérieur, en en mettant en évidence la dimension plastique et esthétique. Les

⁵⁷ J-C, Schmitt, *Op. cit.*, p. 69.

⁵⁸ J-C, Schmitt, *Ibid.*, p. 79.

⁵⁹ J-C, Schmitt, *Ibid.*, p. 151.

⁶⁰ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 885.

gestes sont classés et répertoriés, selon la certitude que l'on reconnaît « aux mouvements de l'homme extérieur sa mutation intérieure⁶¹ ». Les images représentent de la même manière les hommes dans les postures à proscrire ou à prescrire. Jean-Claude Schmitt remarque que ce sont la plupart du temps les « mauvais gestes » qui permettent de classer les hommes.

Nous retiendrons parmi tant d'autres, une pédagogie du geste, celle d'Hugues de Saint Victor *De institutione nivorum*⁶² qui a retenu notre attention, car les gestes y sont classés d'une manière quantitative et qualitative. Ce type de classement n'est pas sans rappeler ceux établis dans les études du mouvement au cours de la Modernité. En s'entraînant, les moines parviennent à discipliner leur homme intérieur, afin que celui-ci régisse avec ordre les membres de l'homme extérieur : « cette formation mutuelle et simultanée de l'âme et du corps est lente et progressive et elle est affaire d'habitude⁶³ ». Le geste y est défini d'une manière complexe qui combine le mouvement, la figuration des membres du corps, l'action et l'attitude : « Le geste est le mouvement et la figuration des membres adaptés à [...] toute action et attitude⁶⁴ ».

Arrêtons-nous sur la notion de figure, sur laquelle nous aurons à revenir. En effet, la figure n'est pas la forme, mais quelle est-elle ? Cette distinction apparaîtra au fur et à mesure de la réflexion. Tout ce que nous pouvons dire, pour le moment, c'est que le mouvement du geste donne la forme, c'est-à-dire qu'il configure les membres du corps et donne une figure à l'homme intérieur, à ce qui est invisible ; ainsi les gestes expriment les mouvements de l'âme.

La forme *a priori* n'intéresse pas Michaux, qui dit participer au monde par des gestes. Dans *Face à ce qui se dérobe*, il dénigre justement ce qu'il appelle la forme dans le geste, qui apparaît malgré lui, sans intention :

je me remets aux gestes. Mais à nouveau bientôt ils deviennent créateurs, modeleurs - de bras, d'épaules ou de ces à peu près bras, à peu près épaules...constamment j'ai à repousser ces demi-réalisations intempestives. Le geste malgré moi inducteur suscite, continue à susciter des formes - dont je ne veux pas et qui

⁶¹ J-C, Schmitt, *Op. cit.*, p. 153.

⁶² *De institutione novitorum* est le quatrième ouvrage d'Hugues de Saint-Victor (1096-1140 ou 1141) Les traductions proposées sont celles de Jean-Claude Schmitt.

⁶³ J-C, Schmitt, *Ibid.*, p. 176.

⁶⁴ J-C, Schmitt, *Ibid.*, p. 177.

*m'encombrent, me déséquilibrent, me ramènent de la matière
feutrée, voilée*⁶⁵.

Hugues de Saint Victor dit aussi du geste qu'il est un indice, un signe. Selon Jean-Claude Schmitt, le mot « figuration », « dénote la valeur symbolique du geste, et en souligne l'importance primordiale⁶⁶. » Cette « figuration » met en évidence que le geste est au service d'une action et ainsi que la technique du corps et sa valeur symbolique sont interdépendantes.

L'attitude y est définie en lien avec la « figuration », elle est « pensée comme le résultat d'un mouvement, ou mieux encore comme un mouvement suspendu, un 'après' aussi bien qu'un 'avant' du mouvement⁶⁷ ». Cette notion se complète aussi par l'esthétique, car le geste est toujours perçu par quelqu'un et il ne saurait exister sans le regard de l'autre. Hugues de Saint Victor donne une définition du geste à la fois symbolique, pragmatique et esthétique, sans donner l'exclusivité aux mains et en prenant en compte toutes les parties du corps. Sa définition de l'attitude, nous le verrons, retentit avec les théories actuelles sur le mouvement.

Même si le classement des gestes, dans cet ouvrage, répond du fait qu'ils ne soient pas naturels et qu'ils doivent être institués, cette étude demeure la plus approfondie et la plus complète sur le geste au Moyen-âge. Il présente des couples de gestes, regroupés selon leurs similitudes et selon leurs vices intérieurs. Nous n'allons pas développer ici toutes les caractéristiques de ces regroupements, mais nous aimerions seulement mettre en évidence la dialectique opérante entre les modalités gestuelles et leurs vices correspondants, c'est-à-dire la relation dynamique existant entre le geste et l'éthique.

La recherche du geste du milieu est très pertinente, car elle traverse les époques avec l'idée d'un geste idéal, d'un geste juste à rechercher, qui la plupart du temps se situe entre deux qualités contradictoires. Le schéma proposé par Hugues de Saint Victor est parfaitement symétrique, ce qui lui permet de tracer une ligne médiane désignant l'idéal du geste vertueux. Celui-ci « se définit par ce qu'il ne doit pas être », plus exactement :

Le principe fondamental de la 'doctrine' proposée par Hugues est que la vertu du geste n'est pas une qualité simple, identifiable en tant que telle. Car livrée à elle-même, chaque qualité tend à

⁶⁵ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 886.

⁶⁶ J-C, Schmitt, *Op.cit*, p. 177.

⁶⁷ J-C, Schmitt, *Ibid.*, p. 178.

prendre une forme excessive, à se muer en un vice. En revanche, si elle est freinée par une qualité de sens contraire, qui elle-même tend vers un vice opposé, le geste se rapproche de la vertu, tire sa dynamique de cette double négation⁶⁸.

La vertu du geste, insaisissable par son milieu, car toujours tiraillée par les contraires, génère une esthétique du corps et ainsi nourrit un de nos postulats qui voudrait que ce soit le geste qui fabrique le corps. La réflexion morale sur le geste en Occident culmine avec ce système établi par Hugues de Saint Victor. Cette tentative de discipline des gestes révèle au Moyen-âge un désir de maîtriser les appétits du corps de l'homme, de régler l'invisible du corps de nature psychique et physiologique. C'est pour cela que l'air du temps est à l'homologie entre l'éthique et le physiologique. Une conception mécaniste du corps est également véhiculée par la médecine, qui, à sa manière, participe de l'idéologie et de l'éthique.

*

Nous venons de voir comment le Moyen-âge utilise le geste comme un signe efficace, jusqu'à s'en servir pour maîtriser et contrôler les individus au sein de la société, en condamnant entre autres les gesticulations désordonnées et gratuites⁶⁹. Ce signe agissant est ainsi capable de créer un système symbolique solide, en devenant un substitut de la verbalisation. Souvenons-nous tout de même que même en tant que signe, pour être agissant, il doit être précédé d'un mouvement de l'âme, ou d'un « *pré-geste* », comme une physiologie de l'action pourrait le montrer.

Les tentatives de déchiffrement symbolique du corps cherchent à dévoiler les liens entre l'âme et le corps, tout en exprimant un jugement sur les qualités plus ou moins vertueuses, font inévitablement appel à la physiognomonie d'origine antique.

⁶⁸ J-C, Schmitt, *Op. cit.*, p. 182.

⁶⁹ Aujourd'hui, n'est-ce pas encore le cas ?

1.1.1.2 La physiognomonie : comment lire l'âme à partir des formes du corps ?

L'enjeu de la physiognomonie est de comprendre l'unité psychosomatique des êtres vivants par les correspondances entre l'âme et le corps physique. La tradition physiognomonique enseigne que l'on peut reconnaître le caractère et le destin d'un individu dans les traits de son visage, mais aussi dans ses gestes. Tout d'abord, il est important de préciser ce que l'âme pouvait être dans un tel système.

La physiognomonie étant une herméneutique antique, revoyons brièvement les conceptions de Platon et d'Aristote qui imbriquaient étroitement l'âme avec le mouvement. Pour le premier, dans le *Timée*⁷⁰, l'âme est principe de mouvement : en ordonnant les mouvements de la pensée, elle s'oriente vers les objets invisibles et induit aussi les mouvements du corps. Pour le second, le mouvement a une place prédominante dans sa *Physique*⁷¹ : le mouvement existe selon un principe universel qui voudrait qu'il y ait au préalable un point d'appui fixe. Cette loi vaut autant pour le mouvement de l'univers (*kinêsis*) que pour les mouvements spécifiques des êtres animés (*motus*), l'articulation y jouant le point immobile.

Ces deux conceptions du mouvement englobant le mouvement du général et du particulier ont traversé les courants de pensée. Galien (131- 201) notamment, dans son ouvrage anatomique et médical⁷², décrit l'interdépendance des parties du corps humain avec l'âme, avec un rôle distinctif donné à la main.

La main résumerait à elle seule la sagesse de l'homme, en tant qu'elle est l'instrument de sa raison. Ainsi, son implication dans le geste est primordiale à toutes les époques. À la main, rajoutons le visage. Chez Michaux, la main et le visage apparaissent aussi comme deux éléments participant à la poétique du geste. Il leur assigne des rôles spécifiques et symboliques et leurs occurrences sont nombreuses. Dans *Poteaux d'angle*, il exprime ainsi cette primauté de la main : « *Indéfiniment, reviens à la main* », « *'ses' gestes* » et sa « *danse* », sont capables de remodeler l'être. Et perdre les mains, ce serait tout simplement mourir : « *Tu as*

⁷⁰ Platon, *Le Timée*, Paris, Flammarion, 1999, 488 p.

⁷¹ Aristote, *Physique*, Paris, Flammarion, 1999, 476 p.

⁷² Galien, (trad. Ch. Daremberg), *De l'utilité des parties du corps humain* (livres I à XI), J. B. Baillière, Paris, 1854- Disponible en numérisation BIUM à l'adresse suivante : <http://web2.bium.univ-paris5.fr/livanc/?cote=34857x01&p=130&do=page>

perdu tes mains ! Malheureux ! Tu as perdu ta vie...⁷³ ». Le visage, lui, fait notamment office d'énigme : « Visage qui ne dit qui ne rit/ qui ne dit ni oui ni non. Monstre. Ombre⁷⁴ ».

La pérennité des ces deux éléments dans l'approche du corps en mouvement est remarquable, on pourra alors se demander pourquoi au fil des secondes et troisièmes productions parties. La main, est-elle pour Michaux le passage privilégié entre son corps et son esprit ? Est-elle la seule capable de faire surgir ce continuum entre le physique et le psychique ? Les des gestes de la main (les traits) feraient-elles l'individu pour Michaux ? Et serait-ce dans les traits que se lirait l'homme ? Comme on lirait le corps en physiognomonie ?

Rappelons que l'objet premier de cette herméneutique, dans sa forme ancienne et technique, était de manifester la correspondance entre *sôma* et *psyché*, l'enjeu étant d'envisager l'unité psychosomatique des êtres vivants avérée par la sympathie du corps et de l'esprit. Le physiognomoniste utilise des modèles de référence afin de déchiffrer l'identité psychique (et non morale !) comme par exemple les types d'animaux, en s'appuyant sur l'anatomie comparée. La comparaison structurelle ne comporte pas de problèmes éthiques, mais le défaut théorique réside « dans l'incapacité de formuler strictement et efficacement des règles de conversion entre traits psychiques et traits somatiques⁷⁵ ».

L'étude de la physiognomonie a conduit les commentateurs à poser la question du statut de ce savoir. Il y a un malaise épistémologique à en parler aujourd'hui, en raison de ses applications détournées au cours de l'histoire. Aujourd'hui, la physiognomonie n'est pas défendable et elle est rapidement associée au racisme et à la discrimination. Cependant, il semble bien que le statut de ce savoir n'ait pas été si problématique pour les théoriciens antiques.

En effet, la physiognomonie élabore sa méthode en synthétisant deux domaines du savoir sur le monde et l'homme : la médecine et la météorologie. Cet ensemble se base sur le système des humeurs, lui-même associé à des qualités, énoncées par Hippocrate (460 av. J.-C. - vers 370 av. J.-C.) et par la physique aristotélicienne. Les liaisons entre l'âme et le corps sont de ce fait révélées par l'alchimie des humeurs et des tempéraments, tout en y assimilant un jugement

⁷³ H. Michaux, *Les mains coupées*, OC2, p. 192.

⁷⁴ H. Michaux, *Les inachevés*, OC2, p. 185.

⁷⁵ A. Zucker, « La physiognomonie antique et le langage animal du corps », Rursus [En ligne], 2006, mis en ligne le 09 juillet 2006, URL : <http://rursus.revues.org/58>.

psychique. Les premiers principes de la théorie humorale ont été formulés dans le traité hippocratique *De la nature de l'homme*. Les quatre humeurs de base auraient par la suite, été additionnées de différents liens analogiques par Galien et ses disciples arabes et latins.

La théorie des quatre humeurs établies par Hippocrate divise l'humain en « gras » et en « maigre ». Cette théorie établit des correspondances entre les combinaisons des quatre éléments (Eau, Feu, Air, Terre) avec les quatre qualités physiques (Froid, Chaud, Sec, Humide) influant sur les humeurs (sang, bile, pituite, atrabile). Galien poursuit en élaborant la théorie des quatre liquides à la base des complexions humaines d'après la théorie des humeurs d'Hippocrate et en détache : le colérique ou bilieux (bile rouge ou jaune), le sanguin (le sang), le flegmatique (la pituite) et le mélancolique (la bile noire).

Ces connaissances n'ont sûrement pas échappé à Michaux qui y fait référence à plusieurs reprises de différentes manières. Nous pouvons lire dans ses lettres à Herman Closson, son intérêt pour ces théories :

Consulté livre de médecine, surtout réfléchi, même soigné une malade qu'on voulait envoyer à l'hôpital pour une agitation. Revue scientifique, [illisible] étude sur la pression sanguine et son influence sur le tempérament⁷⁶.

Ce qui nous intéresse est de savoir comment cet intérêt pour de telles théories se lit dans l'œuvre de Michaux et quels rapports il établit entre le corps, les formes et l'intériorité par exemple.

Le but de la physiognomonie est donc de deviner le tempérament des individus (colérique, bilieux, sanguin etc.) d'après leur caractère physique, leur apparence et les traits de leur visage. C'est donc tout un réseau de correspondances qui s'établit entre ce qui semble constant et ce qui est directement observable, si bien que la notion de caractère devient médicale. Elle permet ainsi d'établir un lien scientifique vraisemblable (selon les connaissances de l'époque) entre le caractère et la physionomie. Inversement, elle permet de structurer le schéma de l'esprit humain selon un principe d'ordre, sans lequel l'observation physiognomonique perdrait toute cohérence. Un de ses points d'ancrage, souvent négligé, demeure l'analogie postulée entre l'homme et les animaux, avec le corps comme lieu de passage privilégié.

⁷⁶H. Michaux, *À la minute que j'éclate*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1999, p. 33.

Aussi, la comparaison entre le comportement humain et le comportement animal est remarquable. L'éthologie et la zoologie ont apporté énormément d'éléments à l'homme pour se comprendre lui-même et saisir ses interactions. Pendant que l'homme est équivoque, l'animal demeure univoque. L'animal, lui, n'est pas ambigu, il a exactement la forme de sa fonction sans aucun compromis, ses actions sont adéquates à son caractère, son unité somatique est certaine et pérenne.

Michaux, rappelons-le, entretient un rapport intense avec la zoologie et la biologie des fonctions par exemple. Il les convoque pour les détourner mais s'en sert pour écrire. Dans « Notes de zoologie », « Notes de botanique », insérées dans *La nuit remue*, par exemple, et dans « Histoires naturelles » dans *Un barbare en Asie*, il énumère et décrit par leurs traits principaux, certaines espèces de son bestiaire : « Avec son long bec et sa tête de torpilleur, le corbeau est un noir poltron » ou encore : « Les perruches sont toujours pressées, le gouvernail (elles ont la queue très longue et forte), elles s'en vont sans tourner la tête, presque toujours deux⁷⁷ ».

Cette physionomie animale, mettant en évidence une unité entre la forme et le caractère et permettant d'écrire le vivant, trouvera un retentissement dans des écrits en prose comme *Portrait des Meidosems*⁷⁸ entre autres. Essayons d'abord de bien comprendre ce qu'est la physiognomonie pour la faire potentiellement discuter avec Michaux.

Chaque traité rappelle à chaque fois sa méthode et le premier serait attribué à Aristote. Y sont rappelés les principes suivants :

La physiognomonie, comme son nom l'indique, traite des manifestations physiques des dispositions de l'esprit et des caractères acquis venant modifier les signes qui font l'objet d'une analyse physiognomonique.[...] On appréhende le caractère à partir des mouvements, des poses, des couleurs, des expressions du visage, des cheveux, de la finesse de la peau, de la voix, de la chair, des parties du corps ainsi que de la forme d'ensemble du corps⁷⁹.

Ce savoir permet de partir de l'observation du corps pour aller à l'âme et attribue de ce fait au corps et à l'âme une dualité, ainsi qu'un continuum psychosomatique.

⁷⁷ H. Michaux, *Un barbare en Asie*, OC1, p. 352-353.

⁷⁸ H. Michaux, *Portrait des Meidosems*, OC1, pp. 201-223.

⁷⁹ Aristote cité par A. Zucker, « La physiognomonie antique et le langage animal du corps », *Op.cit.*, p. 3.

Le but de la physiognomonie est de découvrir un tempérament - lié à un habitus - et ce « n'est pas le caractère, au sens simplement affectif et moral », c'est-à-dire l'ensemble des dispositions mentales et intérieures. Michaux tend à utiliser des termes physiognomoniques, créant ainsi des analogies entre la forme et le caractère. Dans *La Nuit remue*, il donne une description de ce type : « *Le physique du spermatozoïde de l'homme ressemble étrangement à l'homme, à son caractère, veux-je dire*⁸⁰ ».

Il existe selon nous chez Michaux, une fascination entre la forme extérieure et les dispositions mentales et intérieures ; il s'agit donc d'un intérêt plus psychique que moral. La forme extérieure des corps est ce sur quoi bute Michaux⁸¹. Il y a quelque chose à trouver et même à retrouver :

*Retrouver la danse originelle des êtres au-delà de la forme et de tout le tissu conjonctif dont elle est bourrée, au-delà de cet immobile empaquetement qu'est la peau », ou encore : « Retrouver un tout à la fois/ Un abrégé dynamique fait de lances, non de formes*⁸².

Cette traversée du corps, qui s'écrit et qui se dessine, est un au-delà de la forme, un saisissement de ces fameuses dispositions mentales intérieures, auxquelles il faut bien donner une forme ou une figure, afin de laisser des traces.

Rapprocher Michaux et la physiognomonie, c'est aussi se poser la question de ses stratégies descriptives, si description il y a, puisque qu'avec Michaux nous sommes dans une quête de continuum entre sa perception et le monde. Pour le moment, contentons-nous d'émettre un questionnement sur les rapports entre Michaux et la physiognomonie (théories des humeurs comprise). L'échange entre lui et le monde peut autant s'expliquer en mouvements de l'âme qu'en écriture : « *Depuis des années j'allais et venais dans la vie, me traduisant en humeurs, en voyages, en émerveillements, en gestes, en indignations, en écrits aussi*⁸³ ».

En plus, la physiognomonie renouvelée par Lavater (1741- 1801), notamment, alimente les recherches en art classique sur l'expression du caractère. Plus tard, les hommes seront toujours comparés aux animaux pour étudier leur

⁸⁰ H. Michaux, *La nuit remue*, OC1, p. 434.

⁸¹ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 956 : « *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.* »

⁸² H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 959-960.

⁸³ H. Michaux, *Parenthèse*, OC2, p. 1027.

comportement, et la tradition physiognomonique se poursuit notamment avec les travaux de Balzac et de Rousseau.

La construction du personnage chez le romancier s'inspire des théories du portrait de Lavater⁸⁴ qui était à l'époque expert en physiognomonie. Celle-ci postule que le corps est le siège de l'âme et que celle-ci se manifeste par les formes qu'elle prend au travers du corps. Le récit balzacien réussit à créer un système résultant des structures dégagées par Lavater entre l'âme et le corps.

Ainsi, le caractère des personnages répond de leur physique mais aussi de l'histoire. Balzac applique à la littérature des méthodes d'observations scientifiques. En se concentrant sur le détail et sur une description détaillée du corps, il parvient à faire apparaître une réalité sociale. L'objectif de Balzac d'établir une typologie sociale dans *La Comédie humaine*, est clairement énoncé dans son avant propos :

Ce n'était pas une petite tâche que de peindre les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque, car telle est, en définitif, la somme des types que présente chaque génération et que LA COMEDIE HUMAINE comportera. Ce nombre de figures, de caractères, cette multitude d'existences exigeaient des cadres, et, qu'on me pardonne cette expression, des galeries⁸⁵.

L'idée de cette *Comédie Humaine*, précise Balzac, toujours dans l'avant propos, est venue « d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité. », nous rappelant à juste titre que « l'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer⁸⁶ ». Le projet de Balzac inspiré par la physiognomonie propose un ouvrage pour la société, comme celui que Buffon a livré pour la zoologie. Remarquons comment le corps animal est devenu pour Balzac un paradigme descriptif, créant ainsi une sorte de bestiaire social.

La physiognomonie vient du grec, « nature », et de « qui sait ». Dans sa participation au monde par des gestes, Michaux, cherchant les indices de tempérament dans les formes, entreprend-il une démarche naturaliste ? Cette démarche est-elle à l'origine de sa décision d'aller plutôt par des traits que par des mots ?

⁸⁴ J. K. Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Levrault, Shoell et Cie, 1806, 10 tomes.

⁸⁵ H. Balzac, Avant propos de *La comédie humaine*, OC1, p. 18.

⁸⁶ H. Balzac, *Op.cit.*, p. 18.

En tout cas, dans sa quête de figure, pourrions-nous dire, il est certain qu'il recherche une sorte de physionomie dans la langue en mettant en tension les signes et la forme. Francis Bacon (1909-1992) n'envisageait pas les signes de Michaux d'une manière abstraite, mais il y voyait plutôt :

une tentative d'atteindre par des voies détournées à une nouvelle définition de la figure humaine, au moyen de signes radicalement étrangers aux signes illustratifs, mais qui n'en ramènent pas moins à la figure humaine - la figure d'un homme qui, en général, a l'air d'avancer péniblement à travers des gouffres, ou quelque chose de ce genre⁸⁷.

Cette recherche d'indices à partir de la forme des corps apparaît selon nous comme un enjeu poétique important, faisant du geste le lieu privilégié de cette prospection. Le monde de Michaux n'est pas tant abstrait que cela et comme le confirme Jean Starobinski il est même « physionomique⁸⁸ », c'est-à-dire en quête de figure animale ou humaine.

1.1.1.3 L'*actio* rhétorique et le juste milieu des gestes

Nous ne pourrions aborder le thème du geste, du corps et du langage sans passer par l'art oratoire antique, qui n'a cessé d'explorer les rapports entre le geste et la parole pour rassembler, en un acte locutoire, toute l'efficacité persuasive possible. L'étape qui nous intéresse dans le discours de l'orateur est la cinquième, celle qui concerne les effets liés à la voix et au geste⁸⁹. Cette partie de la transmission du texte par l'orateur ne marquait pas de différence entre le *motus* et le *gestus*. Ce qui était appelé « geste » pouvait être aussi bien nommé « mouvement ».

L'*actio* de l'orateur possède aussi son idéal gestuel. La rigueur esthétique et morale de l'orateur se distingue par l'usage qu'il fait des gestes pendant l'acte oratoire. La garantie de l'efficacité de la parole du rhéteur réside notamment dans l'incarnation du juste milieu dans ses gestes. Le geste mesuré, une physionomie

⁸⁷ J-M, Maulpoix, URL : <http://www.maulpoix.net/deplacement.html>.

⁸⁸ J. Starobinski, « Le monde physionomique », *Magazine Littéraire*, avril 1998, n° 364, p. 53.

⁸⁹ Il y a cinq étapes pour la bonne construction d'un discours : l'*inventio* : la recherche d'idées, la *dispositio* : la mise en ordre, l'*elocutio* : l'arrangement du discours pour le rendre éloquent (utilisation de figures de style) la *memoria* : le fait de savoir son discours par cœur et l'*actio* à laquelle cette partie est consacrée.

adéquate (l'air et les traits du visage) et décente, font dès lors partie des prescriptions gestuelles. *L'actio* rhétorique se distingue par ce type de prescriptions gestuelles, car le rhéteur ne doit avoir l'air, ni d'un comédien, ni d'un ouvrier (nous retrouvons le refus de la *gesticulatio*). L'ouvrage de Cicéron (106 Av JC – 43 Av JC) *De oratore* fournit des instructions quant aux mains, à la tenue générale ainsi qu'à l'énergie.

Ce qui nous fait remarquer que l'une des plus grandes difficultés rencontrées, dans tous les domaines et à toutes les époques, demeure la description systématique et la notation du geste. La description de toutes les composantes du geste entrant en jeu dans l'acte oratoire est un véritable imbroglio. Il faudra attendre longtemps avant d'avoir un système de notation symbolique des gestes, comme pour la danse en tant qu'art du geste par excellence⁹⁰. Selon Jean-Claude Schmitt, l'ouvrage de Quintilien (~ 42 – 120) *l'Institution oratoire* fait parvenir la théorie antique du geste à son apogée et, jusqu'au XIIe siècle, il n'y aura rien de comparable.

Quintilien, en continuant Aristote, y décrit toutes les parties du corps entrant en jeu dans l'art de l'orateur, de haut en bas, en en formulant les règles pour chacune :

la tête doit être tenue droite, mais sans raideur, et elle doit suivre le mouvement des mains et du buste. Le visage traduit divers sentiments dont les masques de théâtre sont l'expression figée, à travers les yeux vivant, c'est au contraire l'âme qui transparaît⁹¹.

L'objectif de Quintilien étant de conseiller l'orateur dans l'usage de ses gestes, en fonction des parties de son discours. Il étudie d'abord les gestes et crée ainsi un tableau avec leurs oppositions et variations, afin de mettre en évidence leur différence de signification. Il ne part pas des signifiés pour en montrer la correspondance avec un signifiant gestuel, mais il opère le trajet inverse.

*

Les mains rassemblent une bonne partie de l'analyse car elles sont bien plus que de simples auxiliaires pour les mots. Quintilien, selon Jean-Claude Schmitt,

⁹⁰ En danse, nous pensons aux écritures du mouvement, comme celle établie par Rudolf Laban (1879-1958) danseur, chorégraphe et théoricien austro-hongrois. Il a créé le système de notation de la danse le plus utilisé aujourd'hui : la kinétographie.

⁹¹ J-C, Schmitt, *Op.cit.*, p. 47.

« cherche à définir ce qu'on nommerait aujourd'hui la fonction paralinguistique des gestes⁹²». Il crée un lexique gestuel où il y a autant de gestes que de mots, avec leurs fonctions syntaxiques en correspondance avec des adverbes, des pronoms et des adjectifs démonstratifs. Tout cela sans qu'ils ne se confondent, ni ne se soumettent les uns aux autres. Les mots et les gestes dans l'acte oratoire sont maîtrisés et, le plus possible, pensés et mesurés. Cette subordination de l'un à l'autre pose la question d'une communication qui ne serait que geste ; en fait la question d'un langage corporel.

1.1.1.4 La communication non verbale, un « langage du corps » ?

La question et l'étude d'un langage corporel résultent de l'analyse de l'expression corporelle dans la communication qui passionne quantité de chercheurs. Il y a vraisemblablement un souci universel de mettre des mots sur le corps, d'en chercher les significations et d'en déceler une structure assimilable ou non au langage. Mais peut-on dire pour autant que l'expression corporelle est un « langage du corps » ?

On pourrait confondre notre projet d'élaborer une poétique du geste chez Michaux avec une idée de ce que serait un « langage du corps » au sein de l'œuvre littéraire et artistique. Rapidement, le lien serait établi entre « langage du corps » et langage écrit. Il est alors important de clarifier cette notion, car elle est employée dans de nombreux domaines touchant au corps en mouvement et selon nous, elle est plus pratique qu'opérante.

Cette expression suppose que le corps nous révélerait une syntaxe, un vocabulaire que nous pourrions apprendre, mais est-ce bien le cas ?

L'anthropologue américain de l'École du Palo Alto, Ray Birdwhistell (1918-1994), est de ceux qui se sont risqués à ce type de recherche. Toutefois le point de départ de sa recherche est pertinent car il ne conçoit pas la séparation entre les soi-disant « acteurs » d'une communication :

Un individu ne communique pas ; il prend part à une communication ou il en devient un élément. Il peut bouger, faire

⁹² J-C, Schmitt, *Op.cit*, p. 47.

du bruit... mais il ne communique pas. Il peut entendre, sentir, goûter et toucher, mais il ne communique pas. En d'autres termes, il n'est pas auteur de la communication, il y participe⁹³.

Ray Birdwhistell décentre donc le sujet communiquant et ne le perçoit pas comme un auteur, c'est pourquoi il « participe » plus qu'il ne communique. Le contexte préexisterait en tant que champ de force et la participation, prise comme une autre définition de la communication, reviendrait à prendre part à un contexte préétabli postulant l'interactivité. Il s'insère dans une communication préexistante, tel un champ de force.

La communication est l'effet d'un tout social et anthropologique et c'est pour cela qu'il est très difficile de l'étudier dans le détail sans la réduire, chose que d'autres après lui feront sans scrupules. Ray Birdwhistell a tenté de construire scientifiquement l'analyse "kinésique", celle du langage corporel, en proposant des "kinèmes" sur le modèle des "phonèmes" pour la parole, il s'est donc concentré sur les comportements moteurs associés au langage. Il a utilisé longuement le support filmique pour observer l'interaction des participants à la communication : mouvements corporels, gestes, postures, mimiques... De son propre aveu, la tentative n'a pas été couronnée de succès, pour des raisons à la fois de complexité (le décryptage de 6 secondes de films lui prit plusieurs centaines de pages) et de réductionnisme fondamental.

La kinésique a tout de même montré que ce qu'on appelle les gestes, ne sont en réalité, de son point de vue, que des « morphes liés », ce sont en fait « des formes kinésiques non susceptibles d'être employées isolément [...] les gestes ont besoin d'un comportement kinésique infixuel, suffixuel, préfixuel ou transfixuel qui achève leur identité⁹⁴ ». Y accéder formellement et sémantiquement semble facile mais illusoire, lorsqu'il s'agit d'analyser les gestes dans leur flux réel d'interaction.

Les gestes ne cessent de renvoyer à d'autres choses qu'eux-mêmes, à d'autres faits que le flux kinesthésique en jeu, jusqu'à en modifier le sens et même jusqu'à le rendre intelligible. Des comportements que l'on pourrait assimiler à des signaux, comme le clin d'œil, le salut, ou le sourire, ne peuvent bénéficier d'une spécificité structurelle, car dans la pratique, ils en sont dépourvus, ils possèdent une très large gamme de message : ce ne sont donc pas des signaux.

⁹³ P. Watzlawick, *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 68.

⁹⁴ M. Lacoste, « L'analyse kinésique », *Langages*, 3e année, n° 10, 1968, pp. 101-106.

Reprenant la méthode initiée par Birdwhistell, l'anthropologue Gregory Bateson (1904-1980) décrypta un film retraçant l'interaction entre une mère balinaise et son enfant. Sur une courte séquence, il remarqua plusieurs occurrences de la même interaction : la mère attire l'enfant par la parole et le repousse par le geste. Il parlera de schismogénèse puis de "double contrainte" (*double bind*) pour désigner ce type de communication paradoxale.

Plus tard, l'anthropologue américain Edward T. Hall (1914-2009) envisage la kinésique comme l'une des modalités du comportement inconscient réglant la communication en fonction de son interaction à l'espace et à la culture. La communication dépend de ce fait des conditions sensorielles du corps. Il analyse les usages de l'espace par les hommes afin d'en faire un produit culturel spécifique et développe ainsi la notion de proxémie. Les conditions sensorielles du corps sont en partie structurées culturellement et affectivement.

Ainsi l'expérience culturelle renfermerait-elle deux niveaux : un niveau inconscient (niveau primaire : le comportement gestuel comme pratique implicite partagée par un groupe ethnique) et un niveau secret (niveau secondaire : difficilement accessible à une autre ethnie, c'est une association d'habitus et de rituel). Ce dernier niveau donne le titre à son livre le plus connu *La dimension cachée*⁹⁵ ; c'est l'espace maintenu et construit par l'homme entre lui et les autres. Et ce sont ces deux niveaux qui soudent l'individu à un groupe. Les deux néologismes « kinésique » et « proxémique » sont désormais d'usage courant. Le geste est ici accepté en tant que *motus* et *habitus*.

Ces approches du corps dans une situation de communication, consciente ou inconsciente, nous intéressent pour la valeur qu'elles donnent à l'échange dans le partage du geste. Pour la proxémie, les mouvements du corps réels et projectifs construisent l'espace, autrement dit les gestes créent un espace signifiant. Par le mouvement et le geste, l'homme se crée son territoire personnel, social ou public. Néanmoins, cette signification demeure multiple et labile selon les cultures. Ainsi est-il important de remarquer qu'une fois de plus l'animal sert de repère comparatif. Dans l'analyse proxémique, E.T. Hall se réfère à la distance chez les animaux transposable en termes humains.

⁹⁵ E.T Hall, *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 254 p.

Concernant les distances, il existe les espèces sans contact (cheval, chien, chat, rat, mouette) et les espèces avec contact (morse, hippopotame, porc, chauve-souris, perroquet, hérisson). Les sociétés animales se régulent selon les mêmes facteurs. La proxémie fait par conséquent également appel de notre point de vue à une « intelligence du corps », à un savoir uniquement corporel fondé sur l'empathie kinesthésique⁹⁶.

Dans la kinésique de Birdwhistell, on peut voir que la complexité du geste, et surtout sa dimension personnelle et intentionnelle, exclut un possible décryptage et décodage d'un hypothétique langage du corps, se révélant plus équivoque et non structuré. Par ailleurs, ce type d'études introduit une réflexion sur le geste dans une situation de communication. Cette dernière supposant un échange d'informations, à l'inverse de l'expression qui, elle, ne suppose qu'un seul sens. La communication apparaît lorsque l'on n'est plus seul : il y a donc échange à partir du moment où l'on est deux et dans la mesure où il est impossible de ne pas communiquer et, dans le sens de Ray Birdwhistell, de ne pas participer.

Ainsi, comme nous commençons à le comprendre, il existe deux types de communication : une linguistique et une non-linguistique. Qu'en est-il alors de l'échange littéraire et artistique, comment le penser ? En prenant en considération le corps de la création et celui de la réception, pouvons-nous mettre en évidence les mêmes processus à l'œuvre que ceux d'une situation d'échange par le geste ? Peut-il y avoir échange non linguistique dans le cas d'une réception d'une œuvre littéraire et artistique ? Qu'en serait-il d'une possible communication implicite, sans le face à face de la communication, qui écarterait l'unique réception explicite du Verbe ?

Les échanges non linguistiques concernent ce que l'on nomme habituellement, les communications non verbales. Ce domaine intéresse la psychologie, la médecine, les situations d'apprentissage, l'éthologie, etc. La

⁹⁶Pour commencer à se familiariser avec cette notion d'empathie kinesthésique, à laquelle nous ferons appel par la suite, nous nous en remettons à la réception en danse, car c'est par ce biais qu'elle semble s'appréhender le plus aisément. Le spectacle de danse provoque un effet de transport, nous sommes transportés par la danse. Le spectateur devient en quelque sorte l'autre qui danse, car il a perdu la sensation de son propre poids. C'est cela que l'on nomme empathie kinesthésique. L'analyste du mouvement Hubert Godard, la définirait simplement comme « la sensibilité particulière qui est éveillée lorsque quelqu'un bouge en face de soi. » (M. Borillo. *Approches cognitives de la création artistique*, Sprimont, Pierre Mardaga Éditeur, Belgique, 2005, p. 82). L'empathie génère donc une expérience kinesthésique immédiate, c'est-à-dire une modification des sensations internes des mouvements de notre propre corps. Cette notion est primordiale dans la poétique du geste chez Michaux et nous y reviendrons.

communication non verbale possède une sémantique gestuelle, particulière et contextualisée.

En analysant la communication animale à multicanaux, il a été mis en évidence que les animaux ne parlent pas, mais communiquent « par des systèmes intraspécifiques comprenant des signaux de diverses nature⁹⁷ ». La communication humaine totale, en face à face, use d'un ensemble d'éléments verbaux et non verbaux qui passent par différents canaux : l'auditif, le visuel, l'olfactif, le thermique et le tactile. Le canal auditif comprend la verbalité et la vocalité, le visuel comprend le statique et le cinétique (postures, attitudes et mimogestualité).

Le professeur et chercheur Jacques Cosnier précise alors que :

La communication' n'est pas synonyme de 'langage', et qu'aucune référence n'est faite à des notions telles qu' 'intentionnalité', 'conscience' ou 'volonté'. Quand deux personnes sont en présence, qu'elles en aient l'intention, la conscience, la volonté ou non, une communication a toujours lieu. Comme l'ont fait remarquer les chercheurs américains de l'école de Palo Alto 'il n'y a pas de situation de non communication⁹⁸'.

Ou encore Jacques Corraze de définir ainsi la communication non verbale :

On applique le terme de communication non verbale à des gestes, à des postures, à des orientations du corps, à des singularités somatiques, naturelles ou artificielles, voire à des organisations d'objets, à des rapports de distance entre les individus grâce auxquels une information est transmise⁹⁹.

Ces lectures des manifestations corporelles supposent qu'un langage, un code partageable, est sous-jacent. Pour cela, il est nécessaire de distinguer le code du langage, car l'œuvre littéraire et artistique est loin d'être un code.

Le langage possède une autonomie de sens, il est doublement articulé de lettres en mots, et de mots en phrases. Quant au code, il renferme une logique, c'est-à-dire qu'il répond d'un système dépourvu de sens en l'absence de contexte.

Jacques Cosnier et Alain Brossard ont mis en évidence l'importance primordiale du co-textuel et du contextuel. Par exemple, les gestes conversationnels ne sont que conventionnels. Les lectures des mouvements du corps doivent se faire en prenant en compte le contexte de l'émission, en évitant de tomber dans la

⁹⁷ J. Cosnier, « Communication non verbale et langage », *Psychologie médicale*, 1977, pp. 2033-2049.

⁹⁸ J. Cosnier *Ibid.*, p. 2033.

⁹⁹ J. Corraze, *Les communications non verbales*, Paris, PUF, 1980, p. 12.

pseudoscience en négligeant d'établir un cadre scientifique rigoureux comme la synergologie. Cette méthode prétend lire et deviner en l'autre comme dans un livre ouvert, mais en rompant le principe même de la communication, c'est-à-dire en prenant l'exemple d'une seule personne détachée de tout contexte.

Les attitudes corporelles font partie, selon nous, d'un consensus social qui attribue une expression spécifique à une attitude corporelle globale. N'est-il pas davantage question de lecteurs du corps que de véritables lectures ? L'image du corps demeure sociale, psychique et à la base physiologique, ce qui empêche toute vision trop mécaniste du corps humain :

dans les sciences humaines et sociales, et plus précisément en sciences de la communication, les approches des relations interpersonnelles dites mécanistes ont été dépassées depuis quelques décennies. On considère ainsi que le corps et l'expression langagière doivent être pris en compte dans leur dimension globale, systémique et processuelle¹⁰⁰.

Le geste dans la communication fait l'objet de nombreux questionnements auxquels répondent diverses méthodes, plus ou moins rigoureuses. Comme pour la physiognomonie, qui a été mal interprétée par ses continuateurs, par la confusion entre le psychique et le moral, le geste dans la communication ne peut être réduit à une vision mécaniste, applicable dans n'importe quelle situation. Les scientifiques travaillant sur le sujet ne cessent de mettre en garde contre certaines dérives de la PNL (Programmation Neuro Linguistique) par exemple :

(...) lorsque des praticiens veulent se donner des lettres et commencent à confondre les travaux théoriques de Bateson ou Chomsky avec les extrapolations prescriptives de Bandler et Grinder, lorsque des consultants en ressources humaines présentent la PNL aux entreprises comme une technique scientifique de changement et d'innovation, alors j'estime que c'est mon droit, sinon mon devoir de chercheur scientifique de réagir¹⁰¹.

La dangerosité de cette pratique réside dans le fait qu'ils vendent leur discours comme de la connaissance scientifique. Il semble donc que le corps ne montre pas assez de données pouvant être assimilées aux structures du langage. Même le code des sourds, celui qui nous vient le plus aisément à l'esprit lorsqu'il

¹⁰⁰ P. Lardellier, « Pour en finir avec la « synergologie ». Une analyse critique d'une pseudoscience du « décodage du non-verbal » », Communication [En ligne], Vol. 26/2, 2008, mis en ligne le 01 octobre 2009. URL : <http://communication.revues.org/index858.html>

¹⁰¹ Y. Winkin, *La communication n'est pas une marchandise*, Bruxelles, Éditions Labor, 2003, p. 26.

s'agit de parler de langage du corps, ne possède pas ses structures. La langue des signes est une mise en place de code et non celle d'un langage, les lectures de leurs gestes ne peuvent se détacher du contexte. Notre poétique du geste ne saurait donc, elle aussi, se détacher du contexte dans lequel elle sera établie, puisqu'il s'agit de l'analyse de l'œuvre d'un poète singulier.

*

Ce détour par la communication non verbale nous a permis de nous positionner, car il est courant de l'assimiler à un langage du corps, donc à des gestes et, dans ce cas, notre lecteur pourrait penser que nous cherchons à établir une syntaxe gestuelle en fonction des mots et des dessins de Michaux. Nous ne cherchons ni un « langage du corps », ni une syntaxe du corps. Si nous parlons du corps réel et imaginaire, ce sera généralement en raison de sa création par le geste. Et en empruntant le terme de participation, nous nous situons dans la continuité avec ce que Ray Birdwhistell a pu remarquer quant à « l'échange ».

Notre projet porte sur une poétique du geste créateur et notre questionnement se concentre sur l'œuvre de Michaux, pensée sur un mode d'échange gestuel. Nous devons pour cela évacuer le corps (et la danse) comme langage, afin de s'ouvrir aux constellations de l'imaginaire et au geste.

1.1.1.5 Le geste comme phrase et comme signe, vers le hiéroglyphe

Concevoir le geste comme signe revient à le penser comme une langue naturelle et primitive. Cette conception du geste / signe culmine à partir du XVII^e siècle. On cherche alors à connaître la valeur originelle de la communication gestuelle. Ces questionnements ressaisissent alors les théories sur l'origine de l'écriture. Dans *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, les gestes sont au sommet de l'arbre et font l'objet d'une définition se terminant en ces termes : « Ils furent la langue primitive de l'univers au berceau¹⁰² ». Ils sont donc envisagés comme une

¹⁰² *L'Encyclopédie*, sous la dir. de Diderot et d'Alembert, Paris, 1752, VII, p. 651.

avant-langue, avant que le langage articulé ne soit advenu. Avant les langues il y avait le geste, précise Jean-Claude Schmitt :

l'universalité supposée des gestes serait à la diversité ultérieure des langues ce que les hiéroglyphes égyptiens ou les idéogrammes chinois seraient aux écritures alphabétiques plus récentes. Les gestes sont donc définis comme des hiéroglyphes corporels, mouvants et éphémères, des 'hiéroglyphes transitoires' comme l'écrit Francis Bacon vers 1620¹⁰³.

Cette dépendance du geste au hiéroglyphe a persisté dans le domaine de la danse. *Dans Crayonné au théâtre*¹⁰⁴, Mallarmé (1842 – 1898) analyse le Ballet, en montrant le caractère à la fois synthétique et symbolique, relié à l'écriture.

D'abord, la danseuse « n'est pas une femme qui danse » mais elle est, pour Mallarmé, une métaphore et, le fait « qu'elle ne danse pas » suggère, par le prodige de raccourcis ou d'élans, « une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe¹⁰⁵ ». La danseuse met en forme et en mouvement des motifs respectant une espèce de narration, à la manière d'une pièce de théâtre, didascalies comprises. Son écriture corporelle (car paradoxalement elle écrit) est alors à vrai dire indescriptible, puisque ses mouvements s'écrivent au fur et à mesure dans et par son corps, sans qu'il n'y ait de scribe c'est à dire sans la présence d'une main qui écrit.

Le ballet, lui, serait libéré de l'écrit, contrairement au théâtre. La danse est définie en tant qu'art figuratif avant tout. Elle est une mise en espace de motifs et ne saurait donc se contenter de l'écrit. Mallarmé poursuit : « À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : [...] ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes¹⁰⁶ ». Le ballet s'affranchirait du texte écrit, puisque la danse aurait un caractère indescriptible par son côté très synthétique.

Cette remarque nous fait comprendre combien le saisissement du mouvement par l'écriture pourrait relever de l'irréalisable. Nicole Caligaris, dans un ouvrage

¹⁰³ J.-C. Schmitt, *Op. cit.*, p. 363.

¹⁰⁴ S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, Paris, Gallimard, OC2, (1887), 2003, pp. 160- 215.

¹⁰⁵ S. Mallarmé, *Ibid.*, p. 210.

¹⁰⁶ S. Mallarmé, *Ibid.*, p. 211.

consacré à Michaux¹⁰⁷, donne cette remarque au sujet du poème *Mouvements* et de l'écriture du mouvement en particulier :

Écrire le mouvement, par exemple, est impossible. C'est la première des conditions de la littérature, cette impossible exactitude, qui est une impossibilité d'écrire les yeux ouverts, entraîne le mouvement de l'écriture, son étrangeté au monde, son nécessaire abaissement des paupières¹⁰⁸.

Les œuvres de Michaux comme *Saisir*, *Par des traits*, et *Mouvements* posent très justement cette question en éprouvant directement cette problématique : peut écrire le mouvement, et si oui, comment ? Que veut dire, écrire le mouvement ? Être au plus près de ses mouvements intérieurs à soi ? Ou alors décrire un mouvement que l'on voit, que l'on sent, que l'on imagine ? Quelle matière rendre, par quel corps passer et comment le faire passer ?

Mallarmé semble résoudre ce problème de l'écriture du mouvement pour la danseuse en la réduisant à un corps hiéroglyphique :

Toujours le théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire, les arts qu'il prend : musique n'y concourant pas sans perdre en profondeur et de l'ombre, ni le chant, de la foudre solitaire et, à proprement parler, pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse ; lequel est, si l'on veut, hiéroglyphe¹⁰⁹.

Le corps de la danseuse est totalement condensé symboliquement et, finalement, absolument désincarné ; elle n'est pas une femme, non plus un individu, elle n'est que le support des Idées, si elle incarne quelque chose, ce ne sont que les motifs des Idées. Le spectateur doit donc décoder le signe inconnu que lui révèle la danseuse, ce qui engendre une réception particulière du spectacle de danse.

Toutefois, Mallarmé aborde l'écriture et la lecture (ou si l'on veut la production et la réception) dans le spectacle d'une manière ambivalente. D'un côté :

Toujours une banalité flotte entre le spectacle dansé et vous », ou encore la danse est un leurre, et de l'autre le spectateur doit lire, doit comprendre les significations des pas de la danseuse, de ses « attitudes si étranges, ces pointes et taquetés, allongés ou ballons. 'Que peut signifier ceci' ou mieux, d'inspiration, le lire¹¹⁰.

¹⁰⁷ N. Caligaris, « Deux tympans pour Henri Michaux ». *Conversations avec Henri Michaux*. [P. Vilar, F. Nicol et G. Boutouillet], Nantes, éditions cécile default, 2008, pp. 19-44.

¹⁰⁸ N. Caligaris, *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁹ S. Mallarmé, *Op.cit.*, p. 211.

¹¹⁰ S. Mallarmé, *Ibid.*, p. 205.

Le ballet devient après coup un autre texte, indépendant d'une écriture dramaturgique, mais texte tout de même à déchiffrer. Le spectateur décrypte des sortes de phrases qui ne seraient pas articulées et qui renverraient à un autre type de langage et, de ce fait (nous supposons), à un autre type de réception, mais toujours en référence à la lecture / déchiffrement.

Et plus tard Valéry écrit dans *L'Âme et la Danse* : « Leurs mains parlent, et leurs pieds semblent écrire¹¹¹ ». Valéry continue avec cette métaphore de l'écriture et de la danse. Le corps dans le ballet devient une écriture figurative, autonome.

La danse perçue comme un hiéroglyphe permet de la penser, comme ayant son espace- temps isolé de la réalité. Le hiéroglyphe exprimé par le corps de la danseuse n'appartient pas au langage ordinaire, mais représente bien un signe détaché de toute référence antérieure. En tant qu'activité non verbale, la danse, pour Mallarmé, Valéry, mais aussi pour Artaud (1896 – 1948), apparaît comme un hiéroglyphe car celui-ci est orienté vers le signifiant non verbal.

Artaud a publié son essai *Sur le théâtre balinais* à la suite de l'exposition coloniale de 1931. Les Balinais réalisent selon lui « l'idée du théâtre pur¹¹² ». Le metteur en scène a le pouvoir « d'éliminer les mots » grâce à une utilisation nouvelle du geste et de la voix. Ces gestes révèlent « le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots. Ces acteurs avec leurs robes géométriques « dont les lignes horizontales dépassent en tout sens le corps » semblent des « hiéroglyphes animés ».

Les acteurs sont « pleins de lignes », celles-ci les relient entre eux, créant une espèce de réseau significatif. Ce sont des « signes spirituels » rendant « inutile toute traduction dans un langage logique et discursif¹¹³ ». De plus, l'efficacité de ces signes est pérenne et le théâtre balinais en y ayant recours, opère selon une « métaphysique des gestes¹¹⁴ » dont notre théâtre occidental n'a cure.

Ce nouveau langage où les acteurs « avec leurs costumes composent de véritables hiéroglyphes à trois dimensions¹¹⁵ » participent à une libération des signes, dite « intense », peut-être même magique, avec « leurs gestes faits pour durer ». Le théâtre balinais a inventé un langage de gestes pour la scène. Ces gestes

¹¹¹ P. Valéry, *L'âme et la danse*. Paris, Gallimard, 1970, p. 114.

¹¹² A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 82.

¹¹³ A. Artaud, *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁴ A. Artaud, *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁵ A. Artaud, *Ibid.*, p. 93.

n'ont pas sens en dehors de celle-ci ; ce langage de gestes est donc entièrement contextuel.

Avec Artaud, l'idée du geste comme langue primitive est véritablement exacerbée avec son étude du théâtre balinais. Il dit sentir dans ce théâtre, « un état d'avant le langage¹¹⁶ » et c'est en cela qu'il est un théâtre pur : par l'utilisation qu'il fait de la physique des gestes. Un seul trait semble réunir tous les éléments scéniques. Les gestes, les cris, les costumes et la musique se correspondent, à l'inverse du théâtre occidental dialogué basé sur les phrases écrites, pensées et réfléchies. Selon Artaud, ce type de théâtre permet une « reconquête des signes de ce qui est » par le geste.

Enfin, ce théâtre nous fait assister « à une alchimie mentale qui d'un état d'esprit fait un geste¹¹⁷ ». Le corps en mouvement sur la scène balinaise révèle à lui seul une espèce de forme primitive du langage. Le geste comme signe et le corps comme hiéroglyphe, entraîne une certaine forme de réception : un déchiffrement actif, mais qui préserve toujours une part secrète.

Le geste est relégué à la notion de phrase. La phrase que nous donne à lire le geste n'est, à vrai dire, pas compréhensible comme le serait une phrase du langage articulé. Mais si le geste doit se faire phrase, c'est « *phrase sans mots*¹¹⁸ » selon l'expression de Michaux, car le geste ici se situe dans sa conception comme langue primitive, tel un signe efficace capable « d'éliminer les mots » comme le dit Artaud. Et Michaux de dire que : « *Les mots font toujours dire trop. Ça mène loin les mots. Tout de suite aux complications*¹¹⁹ ».

Michaux s'inscrit aussi dans cette pensée du geste comme une avant-langue. Dans son désir de faire sans les mots, ne se retrouve-t-il pas à écrire par gestes ? Michaux dans son œuvre répète inlassablement cette aspiration de :

*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 au dehors comme du dedans*¹²⁰.

¹¹⁶ A. Artaud, *Op.cit.*, p. 94.

¹¹⁷ A. Artaud, *Ibid.*, p. 102.

¹¹⁸ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 371.

¹¹⁹ H. Michaux, *Parenthèse*, OC2, p. 1027.

¹²⁰ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 371. L'article de Roseline Deslauriers (« Les Meidosems d'Henri Michaux : émergences du dedans, résurgences orientales », *Tangence*, n° 68, 2002, p. 121-136) indique avec précision l'influence chinoise de cette « *phrase dans mots* », comme « *merveilleuse ficelle à nœuds et à secrets* » parente de la cordelette nouée dont Lao-Tseu et

Mais tout cela sans mise en scène, sans la présence immédiate et simultanée physique des corps, sauf du sien en amont de la création graphique et plastique. Comme l'écrit Jérôme Roger dans son ouvrage *Henri Michaux, Poésie pour savoir* : « la postérité dira si Michaux est parvenu à dépétrifier la littérature », lui qui voulait « écrire pour broyer l'écriture jusqu'à l'âme ». Jusqu'à faire se demander au chercheur si « le principe même de l'écriture de Michaux » n'est pas le « rejet de la trace en soi¹²¹ ». Et « rejeter la trace en soi », n'est-ce pas justement se servir du geste comme médialité principale ?

*

Le geste fait l'objet d'une fascination qui, lorsqu'elle touche aux arts, devient d'autant plus claire car ses recherches se dirigent vers ce que l'on appelle la vie intérieure du geste, en rapport avec la genèse singulière de l'individu, tout en restant en contact avec l'idée du geste comme langue première du monde.

Ces multiples approches démontrent à quel point le geste est un signe efficace, actif, mais qui comporte aussi une part d'invisible. Cette part d'invisibilité est justement celle qui illusionne certaines recherches en communication non verbale par exemple, avec des travaux qui forcent la lecture, qui réduisent la communication à un lexique, en oubliant le contexte et en éradiquant l'intime et le sensible. Ces approches entretiennent le fantasme d'un « langage du corps », qui en dirait plus que les mots. Elles se concentrent sur les discernements entre le mensonge et la vérité, à savoir si les gestes de la personne que je vois, trahissent ou non ce qu'elle essaie de me dire.

Pour aborder cette notion de « langage du corps », nous serions plus proches des travaux d'Artaud par exemple qui ne cherche pas à ramener les données d'un langage articulé au prétendu « langage du corps », bien au contraire. Discuter d'un langage du corps nous semble vain, dans le sens où cette conception est très loin du

Tchouang-Tseu vantent l'usage. En effet, « 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 de l'érudition, tantôt l'apologie d'une ère idéale qui aurait eu lieu avant l'avènement de l'écriture. Voir Lao-Tseu, *Tao Te King*, traduction de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, 1967, chap. LXXX, et Tchouang-tseu, « Voleurs de coffrets », dans L'œuvre complète de Tchouang-Tseu, traduction de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, coll. Unesco, 1969, chap. X ».

¹²¹ J. Roger, *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Lyon, PUL, 2000, p. 252.

langage en tant que doublement articulé de sons en mots et de mots en phrases et jouissant d'une autonomie du sens. En revanche, parler d'un langage autre, sans faire référence au langage ordinaire et articulé est envisageable.

Nous pensons que le terme de « langage du corps » évoque un problème terminologique, irrésolu même avec le terme d' « expression corporelle », car il est aussi réducteur. Il existe un lieu d'intensification du corps et de la langue, un lieu de croisement intense, qui ne se résumerait ni au langage, ni à la seule expression d'un corps, mais à un métissage de ces instances, dont on ne pourrait sortir aucun lexique, et qui comporterait toutes les strates du geste : ce qu'il y a de corporel dans la langue, de langue dans le corporel, avec tout ce qui reste aussi d'indéterminé, entre l'incorporel, l'illisible et l'inintelligible. Néanmoins, un consensus met en évidence l'ancrage corporel du langage, c'est ce que nous allons à présent évoquer.

1.1.2 Les jeux du geste : son action sur le monde et sur soi

Le biologique dans le langage n'est aujourd'hui plus remis en cause et fait partie des théories auxquelles nous pouvons aisément faire appel. Le corps de langage existe, c'est-à-dire que le langage est communiqué par le corps, en tant que notre corps est instrument de langage : l'homme dispose d'un mécanisme de manducation et de respiration peu dispendieux en énergie. Cela, le paléontologue Leroi Gourhan (1911- 1986) et l'anthropologue Marcel Jousse (1886 – 1961) l'ont démontré dans leurs ouvrages respectifs : *Le geste et la parole*¹²² pour l'un (auquel nous ferons référence dans notre sous partie sur l'expression de *l'in-fans*) et *L'anthropologie du geste*¹²³ pour l'autre, dont il sera ici question.

Mais il y a aussi ceux qui ont garanti, ou qui garantissent cette origine corporelle du langage. Tels que le psychanalyste Freud (1856- 1939) pour qui le langage possède une fonction originelle qui est celle de « décharge motrice inadéquate », le psychologue et neuropsychiatre Henri Wallon (1879- 1962) qui pose la fonction tonique du corps comme « fonction primitive essentielle de la communication » ; et enfin le philosophe Michel Bernard, qui en 1976, annonce que

¹²² A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*. Tome I *Techniques et langage* Paris , Albin Michel, 1964, 323 p. et *Le geste et la parole*. Tome II *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964, 285 p.

¹²³ M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, 1975 et 1978, 1006 p.

la motricité « est toujours liée directement ou non à une expérience émotionnelle, imposée par une relation avec autrui¹²⁴ ».

Pour le linguiste Pierre Guiraud¹²⁵ (1912-1983), le corps est le premier de tous les signes, qui engendre tous les autres. Il a ainsi travaillé sur l'étymologie et montré que celle-ci trouve son origine dans le rapport au corps avec le monde extérieur. Et enfin, pour le psychiatre et psychanalyste, Paul Ferdinand Schilder¹²⁶ (1886 -1940), l'image du corps est ce qui crée le lien entre le corps et le code.

Les approches psychanalytiques ayant déjà faits l'objet d'études pour Michaux¹²⁷, elles ne seront pas redéveloppées ici. Elles seront résumées dans le point que nous ferons sur la psychomotricité, étant donné que cette pratique prend sa source théorique dans ce type d'approche.

1.1.2.1 L'anthropologie de Marcel Jousse : la réception du monde comme geste

Réfléchir sur le langage dans sa relation au corps semble très fécond au vu des chemins tracés par certains chercheurs comme l'anthropologue Marcel Jousse et le philosophe Maurice Merleau Ponty que nous mentionnerons par la suite.

Les recherches de Marcel Jousse sont apparues logiquement dans notre réflexion sur le geste dans l'œuvre de Michaux, puisque Jousse prend comme point de vue celui du geste, afin de dégager des lois fondamentales commandant les mécanismes logiques spécifiques de l'Anthropos, à savoir : « comment l'Homme, placé au sein des perpétuelles actions de l'Univers, réagit-il à ces actions et en conserve-t-il le souvenir¹²⁸ ? »

L'ouvrage *L'anthropologie du geste* paru chez Gallimard en 2008 rassemble ses trois livres : *L'anthropologie du geste* (1974), *La manducation de la parole* (1975) et *Le parlant, la parole et le souffle* (1978)¹²⁹. Jousse y démontre à quel point

¹²⁴ M. Bernard, *Le corps*, Paris, éditions du Seuil, 1995, 165 p.

¹²⁵ P. Guiraud, *Le langage du corps*, Paris, PUF, 1980, 127 p.

¹²⁶ F. Schilder, *L'image du corps*, Paris, NRF, 1968, 356 p.

¹²⁷ R. Smadja, *Poétique du corps, l'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Publications universitaires européennes, Berne, Peter Lang, 1988, 142 p.

¹²⁸ M. Jousse, *Op.cit.*, Avant propos, p. 9.

¹²⁹ Tous ces ouvrages sont issus de l'enseignement que Jousse a donné jusqu'en 1955 à la Sorbonne, à l'amphithéâtre Turgot. Pour poursuivre et compléter la connaissance de l'œuvre de Marcel Jousse, il

le geste est un paradigme civilisationnel vivant. Ainsi son approche anthropologique nous a beaucoup inspirés pour élaborer notre poétique du geste, car l'œuvre de Michaux appelle ce type d'approche concrète.

Dans son introduction, Marcel Jousse dit du geste qu'il est pour « l'analyse de l'homme l'outil le plus pénétrant, le plus opérant qui puisse se manier. C'est pour ainsi dire, l'outil à démonter les outils ». Or cet outil s'élabore instinctivement en chacun de nous¹³⁰. » Il part du principe que le plus grand malheur de la civilisation de style écrit, qu'il qualifie de « sclérosée et d'algebrosée » est de se croire LA civilisation. Elle ne considérerait rien de ce qui n'est pas écrit et ne s'intéresserait qu'aux « résidus morts de ses gestes¹³¹ ». De plus, son graphisme aurait appauvri l'être gestuel. Elle aurait essayé d'y pallier par de vides gymnastiques, sans que la « grande Expression logique de l'Anthropos interactionnellement mimeur¹³² » n'apparaisse.

Jousse dénonce ainsi les sciences humaines de ne s'intéresser et de ne débiter que par le statisme, car « il est plus facile de trancher sur un objet mort et immobile que sur un être mouvant et vivant¹³³ ». À l'opposé, son anthropologie réintroduit le geste en en saisissant sa réalité interactionnelle.

Il prend le parti de l'oralité en observant les modes d'apprentissage et de communication des civilisations orales (avec les récitatifs notamment) et celles des milieux ruraux. Ces derniers ayant comme spécificité de faire appel au rythme et à la kinesthésie, à l'inverse de notre héritage gréco-latin qui privilégie et qui hypertrophie notre sens oculaire. L'homme est un « complexe de gestes¹³⁴ » qu'il s'agit de considérer dans son interaction avec le monde. On comprend d'emblée que pour Jousse, le geste n'est pas pris seulement comme activité musculaire, mais tel un mouvement participant à une interaction universelle.

Tout d'abord, le rythme apparaît comme un fondement biologique de l'être. L'homme est un être qui rythme, autant dans la perception que dans le geste. Tout, dans le domaine du vivant, est soumis aux flux et aux périodicités d'un rythme¹³⁵.

existe « l'Association de Marcel Jousse » qui présente l'œuvre et ses continuités. Le site est consultable à l'adresse suivante : <http://www.marceljousse.com/index.php>

¹³⁰ M. Jousse, *Op.cit*, p. 34.

¹³¹ M. Jousse, *Ibid.*, p. 34.

¹³² M. Jousse, *Ibid.*, p. 74.

¹³³ M. Jousse, *Ibid.*, p. 34.

¹³⁴ M. Jousse, *Ibid.*, p. 687.

¹³⁵ Pour cela nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de P. Fraisse, *Psychologie du rythme*, Paris, PUF, 1974, 244 p.

L'homme va rejouer le monde qui l'entoure, il est joué par les rythmes l'entourant et il les rejoue à son tour. Ainsi, l'homme, pour connaître, rejoue naturellement le monde en lui par son corps en mouvement. Pas besoin pour lui d'aller chercher des causes extérieures à son développement, car ses expériences corporelles en interaction avec le monde suffisent à son accomplissement.

L'homme n'est pas un animal rationnel pensant, « mais un animal interactionnellement mimeur ¹³⁶ », recevant le monde en lui comme un rythme. Un des continuateurs de Jousse, Yves Beaupérin pose cette question au sujet de l'homme :

Comment l'homme, vertébré et quelque peu rigide, peut-il devenir toute chose ? Comment peut-il devenir la mer avec la fluidité de ses vagues, le rocher avec la rigidité de sa composition ? En réalité, la seule chose que l'homme possède en commun avec toutes choses, c'est le rythme. C'est en épousant le rythme de chaque chose que l'homme peut devenir, avec les rythmes de tout son corps, cette chose ¹³⁷.

La vision du monde est dès lors énergétique et considère que l'univers est énergie, réglée par son mécanisme d'accumulation et d'explosion. En cela, Jousse est dans la même lignée que Bergson ¹³⁸, qui définissait l'univers comme un jeu infini d'interaction en mouvement dans l'univers. L'énergie s'accumule, explose puis se récupère et recommence un nouveau cycle. Ce qui crée le rythme, c'est la succession à répétition des intervalles biologiquement identiques.

Pour « l'homme rythmo-mimeur, toute chose est vivante, pleine d'énergie et propulsant constamment des rythmes qui lui sont spécifiques. », ce qui veut dire que chaque homme aura sa manière singulière de rejouer ce rythme. Il existe des variations, mais comme le précise Yves Beaupérin :

dans la diversité du jeu se dégage, malgré tout, une constante, un rythme particulier qui semble caractéristique de l'objet mimé. C'est ainsi que la pluie peut être mimée de façons très diverses par différentes personnes mais tous s'accordent sur la verticalité de cette pluie : la pluie, c'est ce qui tombe verticalement de haut en bas. Ce rythme particulier de la chute verticale constitue ce que Marcel Jousse appelle le geste caractéristique de la pluie qui va jouer un rôle important dans la communication inter personnelle. Dès que deux individus, en effet, voudront communiquer

¹³⁶ M. Jousse, *Op.cit.*, p. 55.

¹³⁷ Y. Beaupérin, *La force cristallissante du Rythmisme*, Rabbi Iéshoua de Nazareth, une pédagogie globale du texte écrit au geste global, DésIris, Meolans-Revel, 2000, p. 147.

¹³⁸ H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1938, 291 p.

gestuellement leur expérience de la pluie, c'est ce geste caractéristique qu'ils auront tendance à rejouer¹³⁹.

L'interaction dans le jeu est primordiale, puisque c'est elle qui englobe les mouvements généraux et particuliers : « Si chaque chose de l'univers est un complexe d'énergie, plein de rythmes, elle est aussi en interaction continuelle sur les autres choses qui l'entourent¹⁴⁰ ». Le jeu des interactions est ce qui constitue l'assise des communications interpersonnelles.

Ces trois phases de l'interaction, mises en évidence par Jousse, se trouvent ainsi synthétisées : l'agent- l'agissant -l'agi, c'est-à-dire qu'il y a un jeu d'interaction infini : chaque chose possède son rythme singulier et agit sur une autre chose qui possède aussi son propre rythme. L'énergie du monde se présente dynamiquement imbriquée à l'homme, à « l'anthropos rythmo-mimeur » comme le dit Jousse : il pourra alors « recevoir, rejouer et successivement avec conscience¹⁴¹ » les rythmes qui l'entourent.

L'homme subit les modifications internes par ses organes récepteurs. Ces modifications étant qualifiées de « gestes » par Jousse. Elles peuvent être « parfois microscopiques, d'ordre musculaire, chimique ou électrique. » Par conséquent, tout est geste : l'expression et la sensation, qui est elle-même réception :

C'est ainsi, par exemple, que l'œil se modifie musculairement par l'ouverture ou la fermeture de la pupille, chimiquement par l'impression de la rétine, électriquement par la transmission d'un influx au cerveau via le nerf optique¹⁴².

Cette modification se faisant réception, la réception devient donc un ensemble de gestes. Le geste est alors défini, autant par son action que par sa réception : il est une modification d'un état préexistant ; en se modifiant, l'œil pourrait-on dire, fait un geste. Il n'existe pas de verbe unique pour « faire un geste », on ne peut pas dire que « l'œil geste » ou « gestue », et pourtant cela serait plus juste. Cette conception du geste, en tant que réception, nous invite à repenser ce mot en tant qu'acte et à envisager l'indivisibilité de la production et de la réception.

¹³⁹ Y. Beaupérin, *Op.cit.*, p. 153.

¹⁴⁰ Y. Beaupérin, *Ibid.*, p. 151.

¹⁴¹ M. Jousse, *Op.cit.*, p. 49. Pour plus d'éclaircissements sur la loi du triphasisme, nous conseillons au lecteur de se reporter au chapitre I : Le rythmo- mimisme p. 43- 138.

¹⁴² Y. Beaupérin, *Ibid.*, p. 149.

Pour cela, nous devrions revenir au sens étymologique du mot geste, en tant que *gero*, c'est-à-dire porter, transporter. En effet, le mot geste, vient du mot latin *gestus-us* formé par le verbe *gero-ere*, ce qui est tout à fait différent de *fero, ago*, c'est-à-dire d'un faire et d'un agir, auquel on a largement assimilé le geste. Cette distinction est primordiale et constitue en partie, une revalorisation que nous aimerions apporter pour comprendre le geste comme un outil à part entière autant dans la production que dans la réception.

Jousse nous apprend donc que la perception est une expérience globale où tout le corps est en jeu et en rejeu. Tous les gestes du corps entier constituent de fait la réception. L'homme prend conscience de ses gestes intériorisés, de ses « mimèmes », pour les exprimer. Il privilégie, comme nous le savons, le langage, qui n'est autre que le rejeu laryngo-buccal, c'est-à-dire celui de la parole.

Il ne faut pas oublier la nature gestuelle du langage, qui n'est pour Jousse, que :

l'efflorescence d'une gesticulation globale dont il ne saurait, en conséquence, être coupé. La parole humaine est une union indéchirable de rejeu corporel-manuel (ou gestes du corps et des mains) et laryngo-buccal (ou gestes du larynx et de la bouche)¹⁴³.

Selon Jousse, dépendent de nos capacités mimétiques absolument toutes nos activités performatives et la parole est elle-même un geste. Nous comprenons bien sa démarche avec un cas de « mimème sonore » et de « mimismo-phonétique », renvoyant incontestablement au geste, quand il indique qu'

au lieu de mimer cinétiquement le poulet, on dira coco. Au lieu de mimer cinétiquement le versement de l'eau, on dira glou-glou. Au lieu de mimer cinétiquement le frissonnement de la soie, on dira frou-frou¹⁴⁴.

Ce sont nos mouvements qui reproduisent involontairement par « mimisme » (et non par mimétisme) les actions du monde à l'entour. Ces mouvements sont pour Jousse, des gestes formant des unités appelés « mimèmes ». Ils sont accumulés par « écho du monde et caractérisent la vie de l'anthropos ».

Le mimisme étant le stéréotype produisant la base culturelle de transmission gestuelle entre les générations, transmission du même coup indispensable à la

¹⁴³ Y. Beaupérin, *Op.cit.*, p. 150.

¹⁴⁴ M. Jousse, *Op.cit.*, p.120.

communication. Cela signifie que l'homme passe du mimisme inconscient à l'imitation consciente et volontaire, par le geste oral de l'expression.

Par ailleurs, l'homme n'attribue ses « mimèmes » qu'en fonction de sa structure bilatérale. Le bilatéralisme étant la loi du balancement qui régit les mouvements physiques et intellectuels de l'homme, il se saisit dans la structure même de l'homme. Il est la conséquence du triple bilatéralisme du corps humain : droite-gauche, avant-arrière, haut-bas et de l'existence de ses deux mains et de ses deux pieds.

La marche est le bilatéralisme par excellence qui permet à l'homme de découvrir le monde, en se balançant alternativement sur un axe droite-gauche et avant arrière. Le bilatéralisme structure notre façon de partager le monde et il est utilisé instinctivement par l'homme dans ces activités de mémorisation, de connaissance, de transmission et d'expression. Avec le bilatéralisme, le lien entre le physique et le psychique est plus qu'évident, car il est intégralement structural et il signale que l'homme connaît le monde par ses mouvements et ses gestes.

Jousse a également mis en relation la gestualité accompagnant la récitation avec les structures syntaxiques et rythmiques. Cette observation est absolument originale et significative de son travail. Il met en lumière le lien qui existe entre le parallélisme poétique, le bilatéralisme du corps humain et les structures de l'univers, montrant en cela, que l'homme pense avec tout son corps.

Jousse réhabilite ainsi le corps, en s'opposant à une tradition intellectualiste où le corps est secondaire par rapport à la pensée. Il n'y pas de connaissance, ni transmission, ni de mémoire en dehors du mouvement. La mémoire vivante a pour « adjuvant omniprésent le rythme¹⁴⁵ ». Pour Jousse, les gestes sont le résultat d'une combinatoire de mouvements du corps moteur et « rythmo-mimeur », à laquelle il subordonne la pensée, le rêve et l'expression orale. Ainsi, du geste naîtra la pensée.

Le geste apparaît comme le paradigme de toutes les formes d'expression et de perception. Les recherches de Jousse confirment, par le mimisme, le rythme et le bilatéralisme, une conception du corps moteur comme projectif.

*

¹⁴⁵ M. Jousse, *Op.cit.*, p.35.

L'idée que tout serait danse (l'écriture, la parole et la pensée) affleure dans la pensée de Jousse. Selon lui, l'homme reçoit le monde comme un geste auquel il participe gestuellement, car il y a une transformation qui s'opère en lui. Il s'agit de « mimisme » et non de « mimétisme », éloignant ainsi toute confusion avec ce que pourrait être une copie conforme à la réalité. Ses gestes échangés entre la production et la réception du monde sont en fait des traductions des rythmes. Le « mimisme » est un ajustement tendu entre la passivité et l'activité qui régule par le corps en jeu les continuités / discontinuités du monde, perçu pour ses rythmes.

La réception en ce sens est définie comme le rejeu d'un monde déjà joué. Qu'en est-il alors de la lecture d'un texte poétique ? De la vision d'une peinture, d'un dessin ? D'un spectacle de danse ? N'est-elle pas elle aussi un rejeu où le spectateur rejoue en lui les rythmes qu'il reçoit ? Qu'apporte cette notion rythme¹⁴⁶ anthropologique à une étude poétique ?

Michaux est intimement lié au rythme et sans conteste, ce rythme est intimement lié à la forme et la recherche est infinie, puisqu'elle est poétique. Lorsque Michaux rentre dans une pomme, ou qu'il se fait tel ou tel animal, ou lorsqu'il peint ses signes à l'encre¹⁴⁷, n'opère-t-il pas par « mimisme » afin de devenir la chose dans tout le corps ?

Ce devenir par le rythme, c'est ce que l'on pourra retenir, entre autres, de l'œuvre de Jousse : le rythmo-mimisme. En plus cette notion ne se cantonne pas au visible ce qui est extrêmement pertinent pour étudier le geste dans l'œuvre.

Pour Jousse, le réel est un ensemble de gestes, ce qui fait de l'homme :

un complexe de gestes. Nous appelons gestes tous les mouvements qui s'exécutent dans le composé humain. Visibles ou invisibles, macroscopiques ou microscopiques, poussés ou esquissés, conscients ou inconscients, volontaires ou involontaires, ces gestes n'en accusent pas moins la même nature essentiellement motrice¹⁴⁸.

Sa vision du geste est globalisante et comprend « tous les mouvements » qui se réalisent chez l'homme. Qu'ils soient visibles ou invisibles ils sont de nature

¹⁴⁶ Sur ce point voir l'approche d'Henri Meschonnic dans *La rime et la vie*, Paris, Gallimard Folio, 2006, 483 p. Nous reviendrons sur la notion de rythme dans les parties suivantes.

¹⁴⁷ H. Michaux, *Mes propriétés*, OC1, p. 479 : « J'étais les fourmis, mais j'étais aussi leur chemin » ou encore « Les faisant, je devenais tout autre. »

¹⁴⁸ M. Jousse, *Op.cit.*, p. 687.

motrice. Cette dernière suggestion nous invite à penser la sensation selon sa nature motrice, ce que Michaux, comme nous le verrons, n'a pas négligé d'expérimenter.

1.1.2.2 La phénoménologie de Merleau Ponty : le corps source de connaissance

Tout comme Jousse, le philosophe Maurice Merleau Ponty (1908-1961) intègre le corps comme source première de connaissance (le monde s'imprime en nous par des gestes, que nous rejouons à notre tour). La phénoménologie du corps de Merleau Ponty montre de nombreuses analogies avec l'anthropologie du geste de Jousse.

Comme Jousse, le philosophe replace le corps au centre de sa réflexion et s'oppose à la tradition reléguant le corps au second plan, voire le niant (Descartes¹⁴⁹, Platon¹⁵⁰), en affirmant que toute existence est absolument incarnée :

Un corps humain est là quand entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de croisement, quand s'allume l'étincelle du sentant et du sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire...¹⁵¹

D'emblée, pour Merleau Ponty comme pour Jousse, le corps ne peut être réduit à un objet, il est au contraire l'expérience même de l'être au monde. Il ne saurait y avoir d'activité perceptive, de pensée sans la relation à la sensorialité corporelle, donc à la perception, car « voir, n'est-ce pas toujours voir de quelque part ¹⁵² ? »

Le corps est ainsi une condition permanente de l'expérience : « mon corps est le pivot du monde ¹⁵³ » soutient Merleau-Ponty. Rajoutons à ce point de vue, celui du corps vécu, qui permet de réaliser la synthèse du corps propre, et empêchant

¹⁴⁹ En s'opposant à la *Dioptrique* de Descartes qui répondait à la question « qui voit ? » : « ... c'est l'âme qui voit, et non pas l'œil... », Merleau-Ponty dira avec sa *Phénoménologie de la perception* notamment, que ce n'est ni l'œil en tant que chose, ni l'âme.

¹⁵⁰ Il s'oppose au texte de Platon, *Le Phédon*, qui considère le corps comme une prison pour l'âme, l'empêchant d'accéder à la sagesse à cause des perversions matérielles et à la vérité en le retenant dans le monde sensible.

¹⁵¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 (1945), p.175.

¹⁵² M Merleau-Ponty *Ibid.*, p 95.

¹⁵³ M Merleau-Ponty *Ibid.*, p 111.

de réduire l'approche de Merleau-Ponty à un pur matérialisme, mais au contraire d'affirmer : « Je suis mon corps » et non plus j'ai un corps. Le corps est ce « que je vis comme profondément mien parce que c'est en lui que je m'éprouve, [parce qu'il] est le vecteur docile de mes intentions, corps qu'en vérité je suis plutôt que je ne le possède¹⁵⁴ ».

Selon Robert Bréchon, Michaux écrit justement cette vie du corps, c'est-à-dire cet « espace physique réellement vécu par le corps, espace-corps éprouvé et contesté par la conscience, espace-mouvement suscité par la magie de l'imagination volontaire ou spontanée¹⁵⁵ ».

De quel corps s'agit-il exactement ? L'expérience du corps chez Michaux est ambiguë. Il tente de le saisir dans ses impermanences et, en même temps, son expérience corporelle témoigne de la conscience qu'il a du corps, comme origine de la connaissance. Michaux sait que par la sensation, le mouvement et les modifications internes, il parvient à « mieux » (se) connaître, à savoir et à penser. Le corps physique est lourd (comme les mots), il cherche soit à s'en échapper, soit à aller au plus profond de lui-même, guettant son prochain entrelacement.

Le corps est de ce fait considéré comme le nœud de significations vivantes et unifiantes dans notre rapport au monde, au point que la subjectivité ne puisse être que corporelle : il est l'expérience fondamentale et, cela, nous le lisons, dans leurs langages respectifs, autant chez Merleau-Ponty que chez Michaux.

Le corps unifie donc les sensations et la subjectivité, mais comment ? Par l'unité gestuelle répond Merleau Ponty : « le bras vu et le bras touché, comme les différents segments du bras, *font* tous ensemble un même geste¹⁵⁶ ». Pour Jousse également, le corps et le monde sont un ensemble de gestes vivants et le corps est pour Merleau Ponty le lieu de l'expérience fondamentale, car il fait des gestes qui construisent immédiatement la conscience qu'il a de lui-même.

Pour Merleau-Ponty, le corps ne peut être qu'une idée. Retrouver l'expérience du corps, au-delà de son union avec l'âme est ce à quoi il aspire. L'étude du corps selon le philosophe intègre les processus physiologiques de l'organisme à l'unité de l'être, dont le comportement doit être compris comme une structure. Cette conception s'oppose à une vision mécaniste du corps et de l'être, qui

¹⁵⁴ M Merleau-Ponty, *Op.cit.*, p 120.

¹⁵⁵ R. Bréchon, *Op. cit.*, p. 256.

¹⁵⁶ M. Merleau-Ponty, *Ibid.*, p .175.

l'envisagerait comme une juxtaposition de faits de conscience, un assemblage de faits neuropsychiques. L'accomplissement de l'union de l'âme et du corps ne s'effectue « pas par un décret extérieur, l'un objet et l'autre sujet, mais s'accomplit à chaque instant dans le mouvement de l'existence¹⁵⁷ ».

La conscience du corps devient de ce fait expérience du corps. La phénoménologie écarte donc la conscience en tant que telle, de son champ d'investigation. Elle se concentre par conséquent sur le transport, la transmission, et la transformation du stimulus. Il s'agit de percevoir le monde d'avant la connaissance, c'est-à-dire sans l'influence de la conscience. Et Michaux cherche justement à percevoir ce monde d'avant la langue. Au fil de nos recherches nous avons pu associer ce monde d'avant la langue avec le monde indifférencié (milieu indifférencié) avec le « *paradis perdu du mouvement*¹⁵⁸ » qu'il évoque dans le texte *Danse*. Michaux s'expérimente pour savoir ce qui dans l'homme est essentiel et primordial, et c'est pourquoi cette concentration sur « l'avant » est primordiale chez lui : l'hyperprésence de la vie coenesthésique dans son œuvre est un exemple. Plus précisément et comme le remarque Gérard Danou :

l'écriture poétique de Michaux, étonnante par son extrême singularité (loin de la littérature et des mouvements poétiques qu'elle côtoie) et son apparente simplicité, nous immerge dans les fondations corporelles que sont la sensibilité générale (cœnesthésie *mare nostrum*, dit-il) et son organisation complexe en image du corps¹⁵⁹.

Cette immersion au sein de la cœnesthésie est garante selon nous de la recherche de l'avant. Elle se concentre alors sur le « pré- » et sur ce qui est sur le point d'émerger : « *partir d'un mouvement soudain, soudain neuf et vivant. C'est ce mouvement que je tiens à voir arriver, cet improvisé, ce spontané*¹⁶⁰ ». Ou encore ici, dans « Dessins d'enfants » (texte sur lequel nous reviendrons) :

quoi de plus difficile que de se représenter 'l'avant', tout ce qui venait 'avant', non réalisé encore, tout ce qui vint pour la

¹⁵⁷ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 2006, p. 105.

¹⁵⁸ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

¹⁵⁹ G. Danou, « Présentation », *Colloque de Cerisy : Henri Michaux est-il seul ?*, [G. Danou, C. Noorbergen], Troyes, Librairie Bleue, 2000, p. 5.

¹⁶⁰ H. Michaux, *Faut-il vraiment une déclaration ?*, OC2, p. 1029.

*première fois, tout ce qui autrefois élan, appel, est devenu satisfaction, c'est-à-dire rien du tout*¹⁶¹.

Cet état de l'avant serait nommé par Merleau-Ponty : l'expression première. Autrement dit, le langage parlant qui s'oppose au langage parlé. Le premier concerne le moment où le sens se met en forme, où le langage procède à l'avènement de la pensée et du sens. Le deuxième terme renvoie à l'expression seconde, qui quant à elle est construite par l'héritage culturel, symbolique et historique.

Les liens entre le corps et le langage apparaissent tellement incontestables que l'exploration du langage et la recherche de cet avant (du prétexte peut-on dire), chez Michaux, devient une expérience de la corporéité selon la définition dans l'introduction.

En effet, l'œuvre de Michaux ne cesse d'appeler un corps (« *Si l'on donnait un corps*¹⁶² »). Comme l'écrit Pierre Vilar, « toute l'œuvre de Michaux ou presque est hantée par l'inscription des états de corps¹⁶³ ». Nous rajoutons qu'elle cherche non seulement à les inscrire mais aussi à les modifier. Ce qui signifie que Michaux cherche à inscrire ses sensations au moment de leur émergence. Mais comment écrire ce qui arrive au corps ? Et comment écrire le corps, si la main est toujours en retard sur la sensation ?

Son écriture poétique revêt par conséquent un caractère phénoménologique, se postant là où le corps émerge et se construit : « *Plus particulièrement ce [qu'il voulait] n'était 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*¹⁶⁴ ». Le niveau de sensation ressenti les yeux bandés - sensation compensatoire - rendrait plus fidèlement le « *mouvement initial* » ; la relation de la sensation au monde devient pathique, c'est-à-dire non représentative.

Cette remarque nous permet d'aborder Michaux par les théories philosophiques de la perception et de réfléchir avec les sciences cognitives¹⁶⁵, dans

¹⁶¹ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 302.

¹⁶² H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 437.

¹⁶³ P. Vilar, « Michaux, danse, dessin », *Conversations avec Henri Michaux*, [P. Vilar, F. Nicol et G. Boutouillet], Nantes, éditions Cécile Defaut, 2008, p. 64.

¹⁶⁴ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 963.

¹⁶⁵ Il est frappant de voir à quel point Michaux dépasse le cadre de la littérature. Il est aisé et très stimulant d'intégrer des éléments de médecine, de biologie pour faire parler Michaux. Jérôme Roger, écrit par exemple à propos de l'œuvre *Un Barbare en asie* : « Ce langage de la peau et des gestes

la veine de Jean-Luc Petit¹⁶⁶. Celui-ci questionne justement les rapports entre les deux disciplines, en postulant leur lien intrinsèque.

Le mouvement « *tel qu'on le ressentirait les yeux bandés* » renvoie à une perception que l'on aurait de soi-même, c'est ce que l'on appelle, en physiologie, la proprioception. Cette proprioception est nécessaire à :

la constitution du corps propre [qui] n'est pas visuelle mais haptique et proprioceptive. Le sens d'être du corps propre est constitué par une opération intégralement kinesthésique c'est à dire au sens intime que nous avons de nos états de posture et de mouvement¹⁶⁷.

Michaux n'écrit-il pas directement ce sens intime qu'il a de son propre corps ? En quel cas, l'écriture poétique et les dessins seraient des transcriptions d'opérations kinesthésiques ? Car pour Michaux, le corps n'est pas non plus un objet, mais il n'a de réalité que par ses expériences vécues (d'où notre préférence pour l'aborder avec le terme de corporéité). Nous essaierons de montrer que l'exploration de la corporéité, du langage et des traits se placent sur le même continuum, cela malgré les différences de registres expressifs.

Inscription d'états ? Traduction de mouvements ? Transcription de gestes ? L'écriture poétique en tant que connaissance de soi et du monde chez Michaux retentit avec les conceptions de Merleau-Ponty, pour qui la perception ne peut être le fruit d'un déchiffrement d'un monde objectif. Elle est bien plus active et incarnée. Elle est une reconstruction du sens qui serait déjà présente dans le stimulus, car le monde d'avant la connaissance est déjà chargé de significations.

*

L'expérience du corps chez Michaux est alors accessible d'une certaine manière par la phénoménologie qui signale l'investissement du corps dans la perception et la construction du monde.

n'est autre que la métonymie d'une physiologie autant que d'une anthropologie des émotions dont l'œuvre de Michaux explore les possibles. », J. Roger, *Poésie pour savoir*, Lyon, Pul, 2000, p. 32.

¹⁶⁶ Jean-Luc Petit est professeur de philosophie et membre du Laboratoire de Physiologie de la Perception et de l'Action au Collège de France.

¹⁶⁷ C. Courraud, *Attention et performance*, Paris, Point d'appui, 2002, p. 13.

La pratique de l'art a intéressé à juste titre Merleau Ponty et nous soulevons un type de questionnement similaire à son ouvrage, *L'œil et l'esprit*, qui explore les liens entre la peinture et le corps, par rapport à la production et à la réception de l'œuvre de Michaux. Nous essayons d'y saisir le jeu des sensations qui accompagne la création et la projection de l'imaginaire, dans ses tentatives de rendre visible l'invisible.

1.1.2.3 Le corps en relation et le soin par le mouvement

L'anthropologie du geste de Marcel Jousse et l'approche phénoménologique du corps de Merleau Ponty, nous conduisent à examiner les pratiques mettant en jeu le corps et l'acte.

Nous commencerons par examiner la méthode de Lucie Guillet : « la poéicothérapie ». Elle y développe la possibilité de la régulation tonique (entre le texte et la corporéité du lecteur) portée par la lecture d'un texte poétique. Nous poursuivons par définir les notions de tonus, de schéma et d'image corporelle, ce qui nous mènera à interroger la pratique psychomotrice. Et enfin, nous envisagerons la notion de « *poème dirigé*¹⁶⁸ » chez Michaux en regard de ces éléments qui prennent le corps et l'acte comme fondement.

- Guérir par les mots : la poéicothérapie

Lucie Guillet publie son livre en 1946. Il est issu de ses recherches sur le fluide poétique comme thérapeutique des nerfs, « efficace en certains états nerveux bénins¹⁶⁹ ». Elle a exposé les pouvoirs de la poésie comme thérapie, dans des revues scientifiques et littéraires renommées¹⁷⁰ et a été nommée professeur à l'École de psychologie du Docteur Bérillon. Ce qui est notoire, c'est que sa méthode de soin par la poésie, théorisée et nourrie d'exemples, fait écho au projet de Michaux d'agir

¹⁶⁸ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 377.

¹⁶⁹ L. Guillet, *La poéicothérapie*, Paris, Jouve et Cie Éditeurs, 1946, p. 5.

¹⁷⁰ La Revue de Psychothérapie, La Vie Médicale de Paris, Le Scalpel de Bruxelles, la Revue de France, etc.

par les mots. Sauf que Lucie Guillet puise dans le répertoire poétique existant, pour administrer les vers guérisseurs à ses patients. Mais alors, qu'est-ce qui soigne dans la poésie ?

Lucie Guillet nous dit que le fluide poétique « peut être considéré comme la synthèse de trois pouvoirs : le rythme, le son, et la pensée » et que la « poétiothérapie a pour but un rééquilibrage que le cerveau transmet par la voie du système nerveux à tout l'organisme¹⁷¹ ». Lucie Guillet dit d'ailleurs de sa méthode qu'elle est une science et rappelle à juste titre que :

La musique, depuis l'antiquité, est une auxiliaire de la médecine. Hippocrate en tentait déjà l'essai. Mais la poésie n'avait point été considérée encore comme un agent de la thérapeutique des nerfs. [...] Et pourtant : Poésie, musique, médecine, tels sont les trois attributs que les mythes anciens réunissent entre les mains d'Apollon, père du dieu de la médecine : Esculape¹⁷².

Elle revalorise ainsi la place de la poésie au sein de la triade thérapeutique (musique, médecine, poésie) portée par dieu de la médecine, Esculape. Dès lors, elle qualifie le rythme et le son de vibratoires. La vibration étant l'élément partagée à la fois par la musique, la poésie et la médecine.

Lucie Guillet pose la question de savoir si les sonorités des syllabes, en poésie, pourraient être représentées par des nombres de vibrations. Elle se demande alors si un jour, ce que les savants appellent déjà dans les années 1945, la vibration-pensée sera mesurable et représentable. Les trois éléments fondant le fluide poétique sont donc des moteurs agissants sur l'être humain « par l'entremise du cerveau et la voie du système nerveux¹⁷³ ».

De là, sa vision est précisément jousienne, puisqu'elle envisage le monde environnant, comme influençant nos rythmes intérieurs par la vibration même du monde. Sa vision de la société devient par conséquent énergétique. En effet, s'il y a rupture d'harmonie entre les rythmes humains, c'est le rythme collectif qui est touché et qui perd ainsi de sa résistance. Les traitements par l'électricité, la lumière, la couleur - dont nous constatons aujourd'hui une recrudescence - tentent de rééquilibrer ces vibrations par les voies du corps.

¹⁷¹ L. Guillet, *Op.cit.*, p. 15.

¹⁷² L. Guillet, *Ibid.*, p. 16.

¹⁷³ L. Guillet, *Ibid.*, p. 16.

Plus spécifiquement, la cure de poésie s'adresse aux retentissements nerveux plus ou moins légers d'une maladie, en pénétrant « la chaude région corporelle humaine ». Le fluide poétique avec ces trois moyens d'actions « travaille à l'accord nécessaire des nombreuses vibrations psychiques et physiques qui actionnent les cellules humaines : synthèse de la vie¹⁷⁴ ». On peut voir à quel point son projet est avant tout psychobiologique et qu'il s'ancre dans une croyance envers la force agissante du tissu poétique sur le corps entier.

Ainsi, elle n'emploie pas directement le terme, mais le concept de poésie comme modulatrice et modificatrice du tonus du lecteur est sous-jacente dans toute sa méthode. Si le rythme modifie certainement quelque chose chez le lecteur, c'est bien le tonus.

Le rythme est défini comme la pulsation du cœur et elle précise que son énergie motrice agit sur presque tous les individus nerveux. Elle signale même que « tout mouvement rythmique est contagieux et peut, dans un déséquilibre nerveux, intervenir en accordeur¹⁷⁵ ». Elle explique alors que : « partagé en deux tronçons égaux 6+6, l'alexandrin est un régulateur excellent. Lorsque deux césures y respirent à distance égales 4+4+4, l'alexandrin plus fluide est un calmant¹⁷⁶ ». Elle conçoit donc le rythme en tant que cadence et non en termes de variation. La stimulation n'est pas poétique, mais rythmique dans le sens de la cadence constante.

Son corpus de textes choisis pour les soins réunit des poésies, dont la métrique est claire et mathématique. C'est à partir de ces mystérieuses mathématiques qu'elle travaille. Elle préfère, pour débiter son traitement, le type de vers qui respectent la prosodie dite traditionnelle, aux vers libres ; comme les vers de Corneille, « au rythme mâle, énergique [...] à conseiller aux apathiques, aux découragés », de Racine, « riche en ondes de souple grâce rythmée transmettra le calme équilibré de la forme accomplie aux irritables. », de Boileau, qui « sont des régulateurs bons aux instabilités agitées » et de La Fontaine, « qui écrit autant par des rythmes que par des mots. [...] utile à l'atonique aussi bien qu'à l'irritable¹⁷⁷ ».

¹⁷⁴ L. Guillet, *Op.cit.*, p. 20.

¹⁷⁵ L. Guillet, *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁶ L. Guillet, *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁷ L. Guillet, *Ibid.*, p. 50- 53. Elle puise aussi dans les œuvres de Victor Hugo « radiante d'énergie », de Lamartine « diffuseur d'enchantement, a le pouvoir d'équilibrer la douleur », d'Alfred de Vigny, d'André Chénier, de Sully Prud'homme, de François Coppée, d'Edmond Rostand « riche de vibrations énergétiques : véritable équilibre pour les obsédés, les inquiets, les phobiques et les timides, ces automatiques anxieux. »

Le choix de poèmes, comme soin, peut apparaître saugrenu, mais il a l'avantage de ne pas brusquer le patient par des suggestions, d'emprunter aux poètes des vers sans lien avec l'histoire personnelle du soigné. Ainsi, nous ne savons pas si le résultat de la cure poétique est probant. Lucie Guillet semble dire qu'il l'est, en tout cas, il apparaît comme une stratégie thérapeutique sans danger, qui envisage le poème comme une charge énergétique influente, en proposant des situations perceptives poétiquement exaltantes, permettant de se vivre différemment. Michaux remarquait à ce propos que « *l'art est ce qui aide à tirer de l'inertie* » et que « *ce qui compte n'est pas le repoussement, ou le sentiment générateur, mais le tonus*¹⁷⁸ ».

Le deuxième pouvoir est le son, en ce qu'il peut être assimilé à une phrase musicale. Ce type de thérapie entraîne la lecture à haute voix par le patient. Les choix de sons doivent s'accorder avec les lois harmoniques actuelles du patient. Ces choix s'étirent entre les sons clairs et vifs, les sourdines et les timbres vigoureux¹⁷⁹.

Enfin, le troisième élément, la pensée, qui conduit le malade « sans culture littéraire même dans une région élevée qu'il croyait réservée à des privilégiés. » Le projet de la poéticothérapie est en ceci essentiellement humaniste. La pensée, suggestive d'idée et d'image, agit comme un inoculateur de ces moteurs psychiques, c'est-à-dire qu'elle transmet ces suggestions tel un virus qui pourrait s'introduire dans l'organisme. C'est, ici, toute la production de l'imaginaire par les mots qui met en évidence la force évocatrice de ceux-ci. Lucie Guillet précise que sans la pensée poétique, le fluide poétique ne serait que musique et c'est notamment ici, comme nous le verrons, qu'elle semble s'éloigner du projet de Michaux.

Le travail de la poéticothérapie prend en compte le tonus du corps en interaction avec le texte qui est lu, mais aussi toutes les simulations perceptives qui s'y jouent. Elle prend conscience de l'outil que représente la poésie, en tant que lieu de perception du mouvement. Sans chercher à le faire et selon un autre lexique, elle ne cesse de parler du geste comme d'une simulation interne, agie par les trois pouvoirs de la poésie qu'elle a dégagé : le rythme, le son et la pensée. Pour nous, il est clair qu'elle touche de très près le travail de Michaux, en révélant que la poésie peut avoir une action efficace sur le psychisme, en tant qu'elle est :

¹⁷⁸ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 594.

¹⁷⁹ Ce n'est pas l'objet de notre étude, mais peut-être qu'un questionnement par rapport à la poésie sonore serait pertinent.

une véritable réserve de dynamisme efficace non seulement à l'âme, à la partie effective de l'être, mais au cerveau, maître de la commande nerveuse, et par cela influençant l'être humain total, libérant l'esprit des troubles du corps, ces réflexes¹⁸⁰.

Elle s'approche, aussi, de ce que nous aimerions faire ressortir dans l'œuvre de Michaux, même si elle n'approfondit pas comme nous l'attendrions (mais ce n'est pas tellement son objectif) la notion de participation et qu'elle n'évoque qu'une seule fois le geste¹⁸¹. Sa méthode retentit malgré tout avec la vision de Michaux, qui voudrait être utile aux « *imaginatifs souffrants* », car pour Lucie Guillet :

La poésie est un sport, une hygiène psychique, une gymnastique spirituelle qui peut se pratiquer toute la vie jusqu'à l'extrême vieillesse. Exercices de gymnastique : Gammes psychiques pour lutter contre l'invasion des parasites, ces chiendents de la moisson de l'esprit¹⁸².

Ainsi, cette méthode mettrait en mouvement le psychisme et elle transmettrait l'impulsion nécessaire à la production de l'élan, qui déclenche des « répercussions psycho-physiques¹⁸³ ». Le plus beau rôle de la poésie étant pour elle « de réveiller le pouvoir d'action, d'infuser le mouvement¹⁸⁴ ». La poétothérapie résonne en un certain sens avec l'œuvre de Michaux qui dit écrire par hygiène (« *Par hygiène, peut-être, j'ai écrit « Mes propriétés », pour ma santé. Sans doute n'écrit-on pas pour autre chose¹⁸⁵* »). Néanmoins, « *écrire par hygiène* », est-ce obligatoirement tendre vers une santé dite normale ?

La poétothérapie nous a permis de voir comment le corps du lecteur pouvait être touché par l'écriture poétique. La lecture poétique devient de ce fait un dialogue tonique, au sens où l'entendait le psychologue et neuropsychiatre, entre autres Henri Wallon (1879-1962). Nous aurions préféré qu'elle se situe précisément par rapport à ces recherches, ou bien qu'elle nourrisse son travail de ces théories contemporaines¹⁸⁶. La méthode de Lucie Guillet fait appel à cette notion de tonus,

¹⁸⁰ L. Guillet, *Op.cit.*, p. 147.

¹⁸¹ L. Guillet, *Ibid.*, p. 144 : « Le nerveux traité par la poétothérapie fait geste d'activité. Il récite des vers, petite activité sans doute, mais mouvement spirituel qui se propage dans tout l'être. »

¹⁸² L. Guillet, *Ibid.*, p. 146.

¹⁸³ L. Guillet, *Ibid.*, p. 148.

¹⁸⁴ L. Guillet, *Ibid.*, p. 108.

¹⁸⁵ H. Michaux, *La nuit remue*, OC1, p. 511.

¹⁸⁶ Par exemple, la première édition de *L'acte à la pensée* d'Henri Wallon date de 1942 et *La poétothérapie* de 1946.

car elle se fonde sur le traitement des stimuli poétiques par le système nerveux. Malgré les critiques que l'on pourrait apporter à une telle pratique, qui peut apparaître normative et jusqu'à tendre vers une mathématisation de l'expérience, le travail de Lucie Guillet permet d'envisager l'échange artistique sur le plan tonique. Le dialogue tonique avec le texte relève aussi de la poétique du geste chez Michaux, c'est pourquoi nous devons en présenter ses enjeux.

- Le tonus : la construction de notre « conscience d'exister »

Le tonus est dépendant du système nerveux, puisque si l'on sectionne les nerfs moteurs et sensoriels innervant un muscle, celui-ci devient immédiatement mou, autrement dit, il devient atone. En coupant les nerfs, on agit sur ce que l'on nomme le tonus basal. Le tonus est donc une tension nécessaire à la tenue du corps pour que le corps se maintienne dans sa verticalité. On doit construire cette tension pour se tenir debout, en produisant un tonus supplémentaire : le tonus postural.

Le tonus touche très largement toute vie humaine, dans le sens où, selon le chercheur Benoit Lesage, il est ce « que développe chaque être vivant, que ce soit au niveau cellulaire ou organique, [il] est une nécessité pour ne pas être écrasé, et chacun doit trouver son point d'équilibre¹⁸⁷ ». Le niveau tonique renvoie donc à l'être, en tant qu'il parvient à se distinguer du reste du monde. Du tonus découle une « conscience d'exister¹⁸⁸ » pour reprendre l'expression de Michaux, absente aux prémices de notre vie, car cette identité tonique se construit à partir de processus complexes.

Henri Wallon a décrit la relation archaïque entre la mère et son enfant. Il a observé le dialogue tonique du bébé avec son entourage et spécialement avec sa mère. La façon dont la mère porte son enfant (on retrouve le *holding* et le *handling* de Winnicott¹⁸⁹) donne une qualité essentielle au dialogue tonico-émotionnel instauré avec l'enfant. Celui-ci imprime littéralement dans son corps ses épisodes relationnels. Ce dialogue tonique existe selon le tonus, mais aussi selon l'émotion.

¹⁸⁷ B. Lesage, *La danse dans le processus thérapeutique. Fondements, outils et clinique en danse thérapie*, Ramonville Saint-Agne, Éres, 2006, p. 19.

¹⁸⁸ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 371.

¹⁸⁹ D. Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, NRF, Gallimard, 1975 et D. Winnicott « La théorie de la relation parent-nourrisson », *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1960.

On dit alors que c'est un dialogue tonico-émotionnel. Par conséquent, « les modulations toniques trament ainsi les fluctuations de la disponibilité à l'entour¹⁹⁰ ». C'est donc en fonction de l'échange entre les deux « locuteurs » (on parle bien d'un dialogue) que le tonus variera.

Le dialogue tonique engage donc des médiations entre le sujet et son milieu social et physique. Ce qu'il nous faut retenir, c'est que le tonus varie selon les situations et qu'il imprime dans le corps la façon dont elles sont vécues. Il est donc modulable par de nombreux éléments : le contact, la posture et les stimulations corporelles, mais aussi, et c'est ce qui nous intéresse par « les influences dites supra-segmentaires ; c'est-à-dire tout ce qui vient 'd'en haut', en particulier du cerveau¹⁹¹ », comme les émotions et les images.

Le tonus est fondamentalement le signe de « *la conscience d'exister* » et il est le moyen de construction de cette conscience. Influencer le tonus permet de toucher à la réorganisation psychique du sujet, c'est pourquoi Lucie Guillet se sert du rythme et du son des vers qu'elle choisit, pour modifier l'état psychique de ces patients. Ce travail thérapeutique de modulation tonique se heurte parfois aux résistances des patients, car l'organisation tonique est avant tout affective et renvoie principalement à l'émotion.

Le tonus est donc une construction et il peut ainsi être modulé. Dans le cheminement de la construction du corps réside une étape essentielle qui est celle de l'élaboration du schéma corporel. En faisant appel à cette notion pour notre poétique du geste chez Henri Michaux, nous faisons intervenir ce qui appartient au domaine des possibilités de mouvement à venir, car le schéma corporel renvoie à une réalité corporelle se manifestant de façon multiple, toujours renouvelée par l'action.

- L'interconnexion du schéma et de l'image corporel

Le psychiatre et psychanalyste Paul Ferdinand Schilder (1886-1940) a publié une étude sur le schéma corporel tentant d'unifier les connaissances physiologiques, neurologiques, phénoménologiques et psychanalytiques, convaincu qu'il :

¹⁹⁰ B. Lesage, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁹¹ B. Lesage, *Ibid.*, p. 21.

n'existe pas de hiatus entre l'organique et le fonctionnel. L'esprit et la personnalité sont des entités agissantes au même titre que l'organisme. Les processus psychiques ont des racines communes avec les autres processus dont l'organisme est le siège¹⁹².

En ce sens, comme il le dit lui-même, la « psychologie est nécessairement une psychobiologie ». Cette conception est proche de celle de la *Gestalt*¹⁹³, qui met l'accent sur l'action et qui envisage l'étroite relation entre « perception, action, impression et expression¹⁹⁴ ».

Réhabiliter l'action, afin de comprendre le comportement humain permet de se débarrasser des doutes vains sur la réalité du monde extérieur, en se concentrant sur le concret révélé par l'acte. De plus, Schilder se positionne contre Freud, tout en acceptant globalement la théorie psychanalytique, mais refusant « ce principe qui est à la base de la démarche de Freud ; à savoir que nos désirs tendent à nous ramener à un état antérieur et, qui plus est, à un état de repos¹⁹⁵ ». Nous croyons comme lui à la capacité constructive des forces psychiques et nous essaierons de montrer comment elle s'élabore dans l'œuvre de Michaux. De plus, les recherches actuelles en sciences cognitives montrent à quel point notre cerveau est plastique et capable de créer de nouvelles configurations¹⁹⁶.

¹⁹² P. Schilder, *L'image du corps, Étude des forces constructives de la psyché*, (1980), 1984, Paris, Gallimard, p. 31. La première édition de cet ouvrage dans sa langue originale date de 1950 : *The image and Appearance of the Human Body*, New-York, University Press, 1950, 353 p.

¹⁹³ La Gestalt est une théorie psychologique basée sur des principes de système et de dynamisme au sein des activités psychiques. Ainsi, celles-ci ont lieu dans un système complexe et ouvert. Un système étant une unité dynamique définie par les relations entre ses éléments psychologiques. C'est ce système dynamique qui permet à nos perceptions d'avoir la « bonne forme ». (Gestalten signifie « mettre en forme, donner une structure signifiante. ») La théorie de la Gestalt affirme que le processus perceptif, les processus neurophysiologiques et le monde sont isomorphes structurellement. Autrement dit, il ne saurait y avoir de perception isolée, mais il n'y a de perception que structurée. Ernst Mach, Christian von Ehrenfels, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka et Kurt Lewin développent ces théories au XIXe et XXe siècle. Henri Michaux connaissait ces théories, il y fait référence dans les *Grandes Épreuves de l'esprit*, au sujet de la conscience du rêveur, qui pourrait corriger le défilement de son rêve, et faire ainsi des « rétroparcours ». Il précise alors : « Dans les expériences de la psychologie de la *Gestalt*, il a été montré qu'on se rappelle mieux les actions inachevées que les actions achevées. Peut-être que les gaffes, les erreurs commises, les objets égarés, les oublis fâcheux, reviennent à la mémoire en somme comme actions inachevées, c'est-à-dire auxquelles manque, pour être complètes et tranquillissantes et oubliables, une rectification, une nouvelle opération. » H. Michaux, OC3, p. 326.

¹⁹⁴ P. Schilder, *Op.cit*, p. 32.

¹⁹⁵ P. Schilder, *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁶ Alain Berthoz actuellement démontre la capacité projective et simulatrice du cerveau. Voir : A. Berthoz, *Le Sens du Mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997, 345 p. Par ailleurs, le phénomène de suppléance témoigne de cette plasticité : une région peut endosser la fonction d'une autre suite à son altération. Le phénomène de compensation révèle également les capacités adaptatives de la corporéité. C'est le cas lorsqu'une faculté sensorielle se développe pour compenser la disparition d'une autre (l'ouïe d'un aveugle).

La posture n'est autre que le fruit de la réalisation du schéma corporel, autant dans son actualisation que dans sa virtualité. Le schéma corporel permet de savoir ce qu'une posture peut engendrer. Il est donc référentiel au postural, et, isolés dans un caisson, nous perdrons très rapidement notre schéma corporel¹⁹⁷. Il met donc en jeu l'image corporelle, comme la motricité.

Pour Schilder, il s'agit d'articuler l'image corporelle avec le schéma corporel. Nous devons alors distinguer ces deux éléments, car nous ferons appel à ces types d'expressions.

Selon le professeur américain en philosophie et en sciences cognitives, Shaun Gallagher, l'image corporelle est « un système de perceptions, d'attitudes, de croyances et de dispositions relevant du corps propre » et le schéma corporel est « un système de processus sensorimoteurs qui régulent constamment la posture et le mouvement – processus qui fonctionnent sans la prise de conscience réflexive et sans nécessiter un monitoring perceptif¹⁹⁸ ». Autrement dit, image et schéma corporel sont interconnectés et l'effectuation d'un geste implique l'opération de processus sensorimoteurs, permis par le schéma corporel. Un geste est aussi motivé par des intentions, des dispositions affectives, des croyances, ce qui relève là, de l'image corporelle.

Il y a donc autant de mouvements agissants dans nos modèles internes que dans l'effectuation réelle du geste. Le geste comporte plusieurs qualités. Il est à la fois efficace et relationnel car il établit un rapport au monde et révèle une manière d'être. Il est également influant et modifie nos modèles internes par le mouvement.

Michaux dans *Les Grandes Épreuves de l'esprit* ne manque pas de faire une référence aux écrits de Schilder, en évoquant le schéma corporel : « *Il s'ensuit une pensée univoque et constante, une rage d'être rétabli dans son absolue intégrité*¹⁹⁹ ». Un astérisque nous amène à considérer ce que Michaux entend par-là : « *Le schéma corporel, il ne faut pas trop le questionner. [...] Plus virtuel que réel, c'est lorsqu'il vient à manquer qu'on prend conscience qu'il avait quelque chose d'une forme*²⁰⁰ ». Plus tard dans le texte, il s'en remet à un article de Schilder paru

¹⁹⁷ Le vêtement s'incorpore aussi au schéma corporel. P. Schilder, *Ibid.*, p. 42 : « Le pouvoir de localisation peut s'étendre chez une femme jusqu'à la plume de son chapeau. »

¹⁹⁸ G. Bolens, *Le style des gestes Corporalité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions Bems, 2008, p. 14.

¹⁹⁹ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, OC3, p. 389.

²⁰⁰ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, OC3, p. 389.

en 1950²⁰¹. Nous voulions ici, mettre en évidence la connaissance qu'avait Michaux des théories actuelles sur l'image du corps, et le texte qui y fait le plus référence est sans doute *Bras cassé* avec sa découverte de « *l'homme gauche*²⁰² », écrit à la suite d'une fracture au coude droit. Il faudrait pouvoir consacrer une étude entière à ce texte essentiel d'observation et de conscience du corps à la tonalité « phénoméno-poétique²⁰³ ».

Dès lors, nous comprenons que nos modèles internes sont mouvants et qu'une part du geste demeure toujours dans le virtuel, prête à être actualisée. Ainsi, une pratique comme la psychomotricité peut être agissante. Elle peut succinctement être définie comme étant une pratique de rééducation, qui analyse la manière dont le corps peut être marqué par un certain nombre de conflits psychiques et qui intervient en mettant le corps en mouvement, pour que « ça bouge dans la tête²⁰⁴ ».

- La psychomotricité : panser la corporéité

La pratique psychomotrice intègre les disciplines comme la neuropsychiatrie, la psychologie, la phénoménologie et la psychanalyse. Elle est définie par Bernard Jolivet comme une « motricité en relation²⁰⁵ ». En d'autres termes, tout apprentissage de ce point de vue passe par la motricité. Elle interroge le développement en cours chez l'enfant, la sénescence, la dépression, les traumatismes etc. Elle est en quelque sorte une psychologie de l'action qui requiert :

la remise en route locomotionnelle qu'une prise en charge impose
ou la remise en course psychique qu'elle trace convoque l'étrange
et familière histoire des personnes à travers celle de leurs corps²⁰⁶.

Le corps et l'acte sont donc au cœur de cette pratique. Le mot même de psychomotricité est explicite de par son hybridation syntaxique qui fait se rejoindre

²⁰¹ P. Schilder, *The image and Appearance of the Human Body*, New-York, University Press, 1950.

²⁰² H. Michaux, *Bras cassé*, OC3, p. 858 : « *Celui qui est le gauche de moi, qui jamais en ma vie n'a été le premier, qui toujours vécut en repli, et à présent seul me reste, ce placide, je ne cessais de tourner autour, ne finissant pas de l'observer avec surprise, moi, frère de Moi.* »

²⁰³ Voir la partie : J. Roger, « IV- Le cas *Bras cassé* : méthode ou révélation ? », *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, pp. 75- 82.

²⁰⁴ C. Ballouard, *Le travail du psychomotricien*, Paris, Dunod, 2003, p. 44.

²⁰⁵ B. Jolivet, « De la "relation" en psychomotricité », *Perspectives psychiatriques*, n° 29, 1970, p. 37-40.

²⁰⁶ C. Ballouard, *Ibid.*, p. 45.

âme et moteur. Le psychomotricien interviendrait pour rééquilibrer le trajet entre l'âme et la motricité. La psychomotricité prend en compte l'ancrage de la construction du sujet dans les processus physiques en considérant :

l'organisation du tonus, du schéma postural, la façon de bouger, de négocier sa posture avec la gravité, la capacité à recevoir, à se situer dans l'espace et le temps, donc à s'inscrire dans une histoire intersubjective²⁰⁷ .

En effet, la psychomotricité a intégré les travaux sur le dialogue tonico-émotionnel d'Henri Wallon²⁰⁸ , continué par Julian de Ajuriaguerra (1911-1993)²⁰⁹ . C'est une technique de rééducation qui manie le corps réel. Elle tente de réharmoniser les insuffisances de structuration du schéma corporel. Ces dernières sont visibles lors du bilan psychomoteur qu'effectue le praticien, qui repère les organisations défailtantes de l'espace et du temps, en observant son patient (en mouvement, s'il le peut). Ensuite, il travaille avec celui-ci à réorganiser ses dysharmonies spatio-temporelles et tonicomotrices. Les types de propositions sont aussi diverses qu'il y a de troubles psychomoteurs. Aussi, cette approche considère l'individu dans sa globalité. Sont pris en compte tant le mouvement que le comportement, le biologique, l'affect, la pensée, la conscience et le psychisme. Par cette conception holistique de la personne, le geste rend visible ce qui ne l'est pas.

Cette pratique soutient donc la signifiante du geste. Selon le psychanalyste et chercheur en psychosomatique Sami-Ali, la thérapie psychomotrice suit le processus « auquel, originellement incombe la tâche de créer un dedans et un dehors en séparant ce qui appartient au sujet de ce qui lui est étranger²¹⁰ ». Il poursuit en formulant ainsi cette question soulevée par la psychomotricité mais aussi par toutes les techniques du corps : « comment définir le corps dans sa double appartenance au

²⁰⁷ B. Lesage, URL : <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/danseth/POLY.Intr.html>

²⁰⁸ H. Wallon, *Les origines du caractère chez l'enfant : les préludes du sentiment de personnalité*, Paris, PUF, 1970, 308p.

²⁰⁹ Nous ne pouvons développer ici les travaux de Julian de Ajuriaguerra, neuropsychologue ayant occupé une chaire au Collège de France. Il a écrit seul ou en collaboration de nombreux articles et ouvrages, auxquels nous renvoyons le lecteur. : J, de Ajuriaguerra de 1988-1989, « L'enseignement de J. Ajuriaguerra » (leçons au collège de France), *Bulletin de psychologie*, 63, 391. *La Douleur dans les affections du système nerveux central*, Paris, Doin et Cie, [s.d], 151 p. C'est également le médecin avec qui Michaux travaillait lors de ses expérimentations hallucinogènes, il a notamment publié à ce sujet : en collaboration avec François Jaeggi , *Le Poète Henri Michaux et les Drogues hallucinogènes (Contribution à la connaissance des psychoses toxiques. Expériences et découvertes du poète Henri Michaux)*, Bâle, Sandoz, 1963.

²¹⁰ S. Ali, *Corps réel Corps imaginaire*, Paris, Dunod, 3^{ème} édition, 1998, p. 73.

réel et à l'imaginaire ²¹¹? » Il se demande aussi quel statut donner à cette pratique, qui, comme voie d'accès à l'autre, n'a pas seulement choisi la parole.

Le fait non pas d'avoir un corps mais d'être son corps se révèle par la création d'un espace, où le dedans est distingué du dehors. En d'autres termes, être son corps est le résultat du processus d'identification et de relation. Ainsi, comme le précise Sami-Ali, « le corps se ferme sur lui-même tout en s'ouvrant sur un espace qu'il délimite et par quoi il est délimité ²¹² ». Cet espace est justement la reproduction de ce que la perception externe nie. Tout se passe,

comme si le corps était doublement représenté au-dedans et au-dehors, ou comme si les choses, dans l'équivoque de leur être étaient perceptibles sur le corps. Aussi l'espace de l'expérience perceptive commence-t-il par se réduire aux coordonnées du corps propre : il est par essence un espace corporel ²¹³.

Nous avons donné ces précisions sur l'expérience du corps propre vue par Sami-Ali, car elles engendrent une vision du monde à l'entour, comparable à celle de Merleau-Ponty, qui voyait les objets comme des prolongements de nous-mêmes ²¹⁴. Ainsi, Sami-Ali envisage les objets qui émergent grâce à notre motricité, découpant les formes et les relations entre les choses, « situés sur le prolongement même des perceptions corporelles ». Mais Sami-Ali approfondit, en précisant que :

ces objets semblent reproduire en raccourci une infinité de gestes possibles et impossibles, ébauchés, suspendus, recommencés. Non pas qu'ils symbolisent le corps ou des parties du corps, ce qui suppose accomplie une activité de symbolisation qui cherche et se cherche mais qu'ils continuent des lignes de force dont le corps est traversé ²¹⁵.

Cette vision des objets comme continuité de notre corps traversé par la perception de ceux-ci, rappelle ce que Jeannerod disait de ce que déclenchait en nous la perception d'un outil ²¹⁶. Ces considérations nous amènent à nous demander en quoi l'œuvre littéraire et artistique de Michaux pourrait être située sur nos

²¹¹ S. Ali, *Op.cit.*, p. 75.

²¹² S. Ali, *Ibid.*, p. 75.

²¹³ S. Ali, *Ibid.*, p. 76.

²¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Op. cit.*, p. 19.

²¹⁵ S. Ali, *Ibid.*, p. 76.

²¹⁶ Ce processus est appelé « processus de réactivation » par le professeur en physiologie Marc Jeannerod (1935-2011). Il qui apparaît « dans le cas de représentations motrices complètement implicites, comme celles générées par l'observation d'outils ou même à l'écoute de verbes d'action ». (Cité par G. Bolens, *Le style des gestes Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Lausanne, Éditions Bhms, 2008, p. 5.)

prolongements perceptifs corporels ? Peut-être n'existe-t-il qu'un seul lieu d'élaboration entre le réel et l'imaginaire - comme les processus de réactivation le montrent - où le corps se fait le médiateur entre la perception et les représentations.

À la psychomotricité, donc, de relier constamment le mouvement au fantasme et l'inconscient à la parole, au risque de voir son action limitée, car la psychomotricité nous montre avant tout qu'elle est inséparable « d'une problématique s'actualisant par rapport à l'autre²¹⁷ ».

L'articulation du corps réel et du corps imaginaire apparaît de moins en moins comme un l'emboîtement de deux éléments distincts. Les différentes approches que nous venons d'aborder (poéticothérapie, dialogue tonique et schéma et image corporel, psychomotricité) font passer la vision du corps en mouvement à une pensée du geste. En clair, ces approches ne font pas demeurer le geste dans sa vision biomécanique, mais mettent plutôt l'accent sur ce que l'analyste du mouvement Christine Roquet appelle « l'aspect expressif du mouvement qui met en jeu la fonction imaginaire proprement humaine²¹⁸ ».

Derrière ce geste pris pour son expressivité et non pas pour sa biomécanique, il y a nécessairement le corps. Comme nous l'avons spécifié dans notre introduction, nous reprenons à notre compte la définition de la corporéité de Michel Bernard. Par ailleurs, il nous semble que les approches que nous venons de parcourir confirment que le corps que nous sommes n'est pas un instrument, mais au contraire « le résultat plastique, en perpétuelle transformation, d'un faisceau d'activités sensori-motrices par lequel nous nous relions au monde et à autrui²¹⁹ ».

Nous ne cesserons alors de distinguer Michaux, pour la conscience aigüe qu'il avait de la plasticité de la corporéité. L'enjeu de la réception de son œuvre littéraire et artistique réside justement dans cette conception plastique de la corporéité et donc des intercorporéités. C'est pourquoi l'on peut percevoir incontestablement le texte *Mouvements* comme un des poèmes « les plus manifestement destinées à opérer ce renforcement de l'être ». Et pour cause, il y déploie :

une des voies les plus fréquentes de l'exorcisme poétique [qui] est
l'imagination du mouvement, par laquelle la conscience, en

²¹⁷ S. Ali, *Op. cit.*, p. 76.

²¹⁸ L. Doat, M. Glon, I. Launay, *Histoires de gestes*, [I. Launay, M. Glon], Paris, Actes Sud, 2012, p. 18.

²¹⁹ L. Doat, M. Glon, I. Launay, *Ibid.*, p. 17.

situation dans l'espace contraignant de la réalité, y échappe et se donne à elle-même un espace sur lequel elle a prise, où elle peut se mouvoir et se reposer²²⁰.

Le fait de se donner à soi-même un espace est la démarche poïétique par excellence. La poïesis étant comprise comme « œuvre fondamentale de la création de mondes (au sens phénoménologique du terme) ». En d'autres termes, elle constitue la construction d'un monde à soi qui donne la possibilité « à chaque être de réorganiser sa relation au monde » selon « une technique à la fois discursive et corporelle²²¹ ». La conception du « faire avec » de la poïesis rejoint le projet de Michaux, qui dans une de ses très rares allocutions sur la poésie se prononçait sur son rôle :

Par son mécanisme de compensation, elle libère l'homme de la mauvaise atmosphère, elle permet à qui étouffait de respirer. Elle résout un état d'âme intolérable en un autre satisfaisant. Elle est donc sociale, mais de façon plus complexe et plus indirecte qu'on ne le dit²²².

Nous comprenons « le mécanisme de compensation » comme le « faire avec » libérateur. Si l'écriture résout un état « intolérable » c'est par le travail des forces qui s'exerce sur cet état, qui, de notre point de vue, passent par le geste autant dans la lecture que dans l'écriture. L'écriture modifie, remodèle et réorganise pour se libérer et ainsi panse les corporéités auxquelles elle ne donne pas de solutions immédiates mais plutôt des prolongements. Elle se donne alors pour visée de « faire avec » et ainsi de « rendre habitable l'inhabitable, respirable, l'irrespirable²²³ ».

Ne reste-t-il pas à développer une théorie psychomotrice philosophique ? Cette philosophie psychomotrice, ne serait-ce pas ce que Michaux, dans son élan humaniste a construit dans son œuvre écrite et peinte, comme une psychologie de l'action par les lignes ? Comme le souligne Claude Fintz, Michaux dans son œuvre a réinvesti « l'in-firmité, sous toutes ses formes, [...] positivement²²⁴ ». Observons comment ce que Michaux appelle « poème dirigé²²⁵ » prend sa place au sein d'une

²²⁰ R. Bréchon, *Henri Michaux*, [R. Bellour], Paris, L'Herne, 1966, p 253.

²²¹ A-F, Hoyaux, « De la poïesis comme expression et construction des mondes », *Activité artistique et spatialité*, [A. Boissière, V. Fabbri, A. Volvey], Paris, Harmattan, 2010, p. 31.

²²² H. Michaux, *L'avenir de la poésie*, OC1, p. 969.

²²³ H. Michaux, *L'avenir de la poésie*, OC1, p. 969.

²²⁴ C. Fintz, *Henri Michaux « homme-bombe » L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug, 2004, p. 144.

²²⁵ H. Michaux, *Pouvoirs*, OC2, p. 377.

réflexion sur la pratique de la corporéité au sein même de la lecture, pour mieux la panser.

- Le « poème dirigé » de Michaux : performativité de l'écriture et ravissement par la lecture

Michaux porte le projet qui apparaît souterrainement dans ses multiples pratiques artistiques, de guérir soi et l'autre²²⁶. La seconde section de *Face aux verrous* s'intitule *Poésie pour pouvoir*²²⁷. Celle-ci contient trois textes : « *Je rame* », « *À travers mers et désert* » et « *Agir je viens* ». Les textes « *Note sur les malédictions* » et « *Pouvoirs* » prennent une valeur explicative quant à l'écriture de ces poèmes, dits d'action. Les deux premiers sont qualifiés par Michaux de « *poèmes appuyés*²²⁸ », pour leur capacité d'attaque.

Ces deux attaques, écrit Claude-Pierre Pérez, « ne sont pas composées pour être proposées à l'admiration, à la contemplation » et écrire dans ce cas « c'est ne pas voir, ni même exprimer : l'écriture s'imagine et se légitime comme passage à l'acte. Elle se veut performative et se conçoit comme telle²²⁹ ». Vouloir la performativité de l'écriture revient à penser sa capacité de produire simultanément l'acte auquel elle se réfère. En clair, de penser qu'elle contient l'émergence possible de l'acte qu'elle énonce.

L'énoncé des poèmes d'action cristalliserait une « *intensité*²³⁰ » selon l'expression de Michaux, qui par son mouvement et le rythme « *enlève le plus grave de la matière*²³¹ ». Le poème est un « faire » qui peut livrer « *une bataille réelle*²³² ». L'adversaire ou la maladie apparaissent comme des ruses pour focaliser une force qui fasse enfin ressentir à soi et à l'autre ce qui est indispensable, c'est à dire l'« *intensité dans l'unité*²³³ ».

²²⁶ H. Michaux, Entretien avec Robert Bréchon, OC3, p. 1461 : « *C'est guérir, que je voulais, le plus complètement possible, pour savoir ce qui finalement est inguérissable. J'ai écrit dans Ecuador que j'étais du vide. Je veux combler ce vide pour connaître celui qui ne peut pas être comblé.* »

²²⁷ H. Michaux, *Poésie pour pouvoir*, OC2, pp. 442- 447.

²²⁸ H. Michaux, *Pouvoirs*, OC2, p. 376.

²²⁹ C-P, Pérez, *Les infortunes de l'imagination*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. "L'Imaginaire du texte", Paris, 2011, p. 270.

²³⁰ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 377.

²³¹ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 354.

²³² H. Michaux, *Notes sur les malédictions*, OC2, p. 354.

²³³ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 377.

Les « *poèmes appuyés* » illustrent selon nous un prétexte à exercer une force contre, que le « *poème dirigé* » (différent du précédent) mène consciemment vers le soulagement de l'autre. Michaux confie avoir été « *aux côtés d'une personne qui [lui] était très précieuse et qui lentement, trop lentement se remettait de la rechute d'une grave maladie* », il se dit « *tout à coup* » :

Si vraiment il y a dans les mots une force efficace, si à la force intérieure du sentiment intense on peut faire prendre une direction, c'est ici, c'est sur elle que je dois réussir, que cela doit porter... et porter guérison²³⁴.

Le texte pourrait être le réservoir d'une énergie vitale qui serait porté par les mots, ces derniers, changeant de nature, ne pourraient-ils pas se faire geste ? Mais de quelle manière ? Les mots selon leur agencement auraient la capacité de « *faire prendre une direction* » au sentiment. Autrement dit, ils mobilisent l'attention dans une direction inverse à celle imposée par la maladie ; l'ascension opposée à la chute et la constance opposée à l'abandon.

Le poème « *Agir je viens* » est par conséquent entièrement construit sur des mouvements ascensionnels²³⁵. Le poème donnerait la possibilité à l'autre de se recréer par le poème, le poussant dans une autre direction que celle dans laquelle la maladie l'engage, car ce « *qu'il fallait c'était un poème tout pour elle, un poème-action, pour la refaire, la remodeler suivant la santé²³⁶* ». En cela, le poème propose un faire pour se refaire.

En d'autres termes, Michaux se focalise sur ce que le philosophe Michel Bernard nomme « la dynamique du pouvoir linguistique et discursif » dont « la capacité d'action sur le lecteur [...] découle de la seule structure grammaticale, logique et rhétorique de l'œuvre lue²³⁷ ». C'est-à-dire que l'attention du lecteur est « ici comme aimantée, captivée et capturée non par le contenu signifiant et imageant et la forme esthétique de l'énoncé, mais par l'acte même d'énonciation comme dispositif performatif de sa production²³⁸. »

²³⁴ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 376.

²³⁵ H. Michaux, *Agir je viens*, OC2, p. 445 : « *Tu poses avec moi le pied sur le premier degré de l'escalier/sans fin qui te porte/ et te monte/et te calme* » / « *J'ai ma force dans ton corps/insinuée dans ton visage qui perd ses rides/La maladie ne trouve plus son trajet en toi* ».

²³⁶ H. Michaux, OC2, *Pouvoirs*, p. 376.

²³⁷ M. Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001, p. 129.

²³⁸ M. Bernard, *Op.cit.* p.129. Michel Bernard prend en compte ici les théories de la pragmatique linguistique (J-L Austin, J Searle, O Ducrot) pour expliquer comment un texte peut être lu d'une manière dite chorégraphique. Cette lecture pragmatique du texte, telle qu'elle pourrait être réalisée

Nous voyons combien, dans la définition donnée par Michel Bernard d'une telle lecture, les termes « aimanté, captivé et capturé » renvoient à ce qui déborde le texte, comme s'il nous entraînait forcément vers son actualisation en nous-mêmes et ce, par son seul agencement.

C'est une remarque que nous pouvons nous faire avec Michaux. En effet, le lecteur de Michaux, comme le remarque Jérôme Roger, est « sujet à ravissement²³⁹ ». Le ravissement désignant « une forme d'extase dans laquelle l'âme se sent saisie par une force à laquelle elle ne sait résister²⁴⁰ ».

Il est alors impossible de considérer la vision scientifique de la lecture qui n'y voyait que « la relation d'un sujet et d'un objet ». Bien au contraire, Michaux conçoit « la création d'un champ de force au-delà de l'imprimé²⁴¹ », ce que nous analyserons dans notre seconde partie. Cette impossibilité de penser d'un côté le sujet et de l'autre l'objet, nous conduit à inévitablement à penser l'inséparabilité des actes d'écriture et de lecture - élément sur lequel nous ne cesserons de revenir au fur et à mesure de notre travail. Nous verrons en quoi « un tel lecteur n'est plus alors concevable comme un individu assigné à résidence, mais plutôt comme un 'champ de forces', notion de grande conséquence qui permet d'entrer dans la dynamique de l'altérité qu'impulse cette lecture sans frein²⁴² ».

Par cette volonté de réintégrer l'action dans l'art, Michaux est proche de la conception actuelle de l'art thérapie²⁴³, qui se cristallise chez lui dans la recherche de l'efficace pour soulager. On pense aux chamans bien sûr, mais aussi à des techniques d'hypnose et, plus particulièrement, à celle du rêve éveillé de Robert Desoille (1890-1966)²⁴⁴. Par des images ascensionnelles notamment, cette technique tente de guérir le patient de troubles psychologiques.

par un chorégraphe s'inspirant d'un texte pour composer une danse, nous semble répondre à l'activité du lecteur de Michaux et notamment dans le cas des poèmes dits d'action.

²³⁹J. Roger, « Henri Michaux lectomane », *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, [A. Rouxel, G. Langlade], Rennes, PUR, 2004, p. 53.

²⁴⁰J. Roger, *Ibid.*, p. 51.

²⁴¹J. Roger, *Ibid.*, p. 58.

²⁴²J. Roger, *Ibid.*, p. 59.

²⁴³ Voir l'ouvrage de J-P, Klein, *L'art thérapie*, Paris, PUF, 2010, 127 p.

²⁴⁴ Robert Desoille, dans la veine de Bachelard, a mis au point une méthode de psychothérapie basée sur le rêve éveillé. Voir : J. Natanson, « La découverte du rêve-éveillé en psychothérapie par Robert Desoille », *Topique*, 2001/3, n° 76, p. 125- 132 et R. Desoille, *Le rêve éveillé dirigé. Ces étranges chemins de l'imaginaire*. Textes réunis par Nicole Fabre. Ramonville, Ères, 2000. (Réédition Payot 1973), 172 p. Cette technique de rêve éveillé n'est pas sans rappeler la période hypnagogique, soit celle intermédiaire entre la veille et le sommeil. Ces périodes sont productrices d'imageries.

Retenons pour l'instant le souci constant de l'altérité chez Michaux, car il est en lien avec l'échange par le geste que nous postulons. Son œuvre étant, comme il l'écrit dans la postface de *La nuit remue*, une expérience pourtant « venue de l'égoïsme », pourrait bien être « sociale »,

*tant voilà une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte. Ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels, je voudrais de cette façon au moins leur avoir été utile*²⁴⁵.

Michaux interroge la véritable possibilité de l'art à agir sur l'autre, en ciblant certes un lecteur potentiel, mais en émettant la possibilité qu'il puisse s'approprier les effets de la libération qu'il a vécu par l'imagination. Il y a très clairement chez Michaux « un projet expérimental de médecine de soi et des autres²⁴⁶ » :

*Quel bien je me suis fait ! Si je pouvais faire à d'autres seulement la moitié du bien que je me fais, je n'aurais pas de gêne à aller fréquenter le monde. Qui peut donner cela ne peut être mal reçu. / Je partirais avec la conscience paisible d'un bon médecin. Hélas ! C'est intransmissible*²⁴⁷!

Il faudrait pouvoir consacrer une étude entière à la notion du « poème dirigé » en regard avec les techniques psychocorporelles visant le soin par le mouvement. Ce pourrait être une des continuités de notre travail. Toutefois nos détours par la peinture et la musique expliqueront peut-être la possibilité de l'agir poétique par les mots.

Georges Henein, dans le texte le *Voyageur du septième jour* qu'il consacre à Michaux, le perçoit comme le « poète [qui] traverse les êtres comme si c'étaient des lieux²⁴⁸ ». Cela revient à penser que, même sans considérer la guérison au premier plan, elle est de notre point de vue, constamment sous-jacente, car il fait du corps le vecteur et le lieu de l'intensification d'une production imaginaire.

Même si finalement Michaux n'est pas guérisseur des corps, il y eut préciset-il « des prolongements en elle » mais aussi en lui, puisqu'il eut « une sorte de guérison, début d'une nouvelle alliance entre [eux]²⁴⁹ ». Cette sorte de croyance

²⁴⁵ H. Michaux, *La nuit remue*, OC1, postface, p. 511.

²⁴⁶ G. Danou, « Henri Michaux et la médecine de soi », *Colloque de Cerisy : Henri Michaux est-il seul ?*, [G. Danou, C. Noorbergen], Troyes, Librairie Bleue, 2000, p. 38.

²⁴⁷ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 330.

²⁴⁸ G. Henein, *Le voyageur du septième jour*, Brandes, 1981, p. 12-13.

²⁴⁹ H. Michaux, *Pouvoirs*, OC2, p. 376.

partagée inaugure une autre forme de lien avec son lecteur. Michaux constate que ses « *poèmes dirigés* » étaient finalement surtout pour lui, comme si l'action qui se dégageait de cet agencement poétique œuvrait de manière spéculaire.

*

A ce stade de la notre réflexion, nous pouvons souligner que les différentes approches abordées dans cette partie nous ont permis d'envisager la plasticité de la corporéité dans l'œuvre, autant dans sa production que dans sa réception.

Nous avons de ce fait entamé une réflexion sur la lecture singulière sollicitée par Michaux avec la notion du « *poème dirigé* » qui nous a fait réfléchir au texte en tant que structure d'intensité, à réactiver en soi. L'activité artistique semble, de ce fait, être un creuset de forces à réactiver, ce qui nous fait penser qu'il nous met face à un « projet moteur qui interprète le monde et qui porte en lui les marques de toutes les représentations du corps qui irriguent les conduites sociales et esthétiques²⁵⁰ ».

1.1.3 Peinture et danse : geste, mouvement, acte ?

La création artistique aborde la notion du geste en tant qu'il est d'abord compris comme l'expression physique d'une intériorité. Le geste se ferait le passeur entre un dedans et un dehors. Mais les artistes ne vont cesser de remettre en cause cette dichotomie en privilégiant soit le geste, le mouvement ou l'acte.

1.1.3.1 La peinture gestuelle : geste ou action ?

Le propos ne sera pas de questionner ici les équivalences ou les inégalités entre écriture et peinture comme mode d'expression, mais de voir en quoi le geste de peindre se rapporte au corps en mouvement autant dans son effectuation que dans ses représentations. Pour le moment, tenons-nous en au fait que si Michaux peint,

²⁵⁰ L. Doat, M. Glon, I. Launay, *Op.cit.*, p. 18.

c'est avant tout pour se libérer des mots : « *Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du 'verbal' / je peins pour me déconditionner*²⁵¹ ».

Même si ce type de discours expliquant le travail du créateur par lui-même est traité presque au même titre que ses œuvres littéraires, il n'en est pas moins nécessaire à notre compréhension de l'œuvre globale. La peinture le libérerait des structures figées du verbal et il cherchera souvent à définir sa préférence pour la peinture :

*Si je tiens à aller par des traits plutôt que par des mots, c'est toujours pour entrer en relation avec ce que j'ai de plus précieux, de plus vrai, de plus replié, de plus mien (...) c'est à cette recherche que je suis parti*²⁵².

La peinture le ferait accéder plus directement à son intimité ; à ce qu'il a « *de plus précieux* », comme si une zone avait été préservée du dehors. Les ouvrages critiques sur son écriture hybride relèvent le fait que Michaux fasse exploser la fallacieuse cohérence du langage littéraire pour : « *donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots*²⁵³ », à travers un rythme nerveux recevant l'élan, des réseaux lexicaux singuliers et une syntaxe inventive.

Cette partie sera l'occasion de questionner le geste du peintre en se concentrant sur le courant pictural, dont Michaux se rapproche le plus selon nous, à savoir celui de la peinture gestuelle. Qu'apprenons-nous du geste dans le cas particulier de ce type d'expression ? Et aussi quel corps est en jeu dans cette activité graphique, dans quel « état » est-il ?

- Pollock et les « tracés dynamiques de l'inconscient »

Le plus connu de tous les peintres d'action est certainement l'américain Jackson Pollock (1912-1956). Le peintre avant d'être reconnu comme le fondateur de *l'action painting*, portait un grand intérêt aux surréalistes. Nous ne proposerons pas de jugement esthétique quant à son œuvre, mais essaierons seulement de mettre

²⁵¹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 543.

²⁵² H. Michaux, *Émergences, Résurgences*, OC3, p. 549.

²⁵³ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 371.

en évidence ses objectifs, en tant qu'artiste et les moyens qu'il met en œuvre pour les atteindre.

Ses contacts avec l'art avant d'être reconnu ne sont pas sans importance, car ils montrent à quel point Pollock était déjà motivé par l'écriture automatique et par la peinture comme « morphologie peinte²⁵⁴ ». Autrement dit, il se dirigeait par l'influence de ses prédécesseurs comme André Masson (1896- 1987), Roberto Matta (1911- 2002) ou encore le peintre munichois Hans Hofmann (1880- 1966), vers ce qui révélait l'état intérieur dans l'image peinte, en cherchant notamment « les tracés dynamiques de l'inconscient²⁵⁵ ».

La transmission de l'expérience dynamique vécue par l'artiste devenait pour lui la seule expérience recevable. Il pensait, comme le souligne l'historienne de l'art Margit Rowell :

retrouver la vie souterraine de l'homme et son expression authentique ; Le recours aux automatismes psychiques devait affranchir l'être de toute considération esthétique, de toute convention culturelle, de toute censure, et faciliter un retour au désordre sacré de la pensée à l'état infantile²⁵⁶.

Aussi, simultanément à la découverte de l'art surréaliste, Pollock, se déplaçant beaucoup, a pris connaissance de la peinture rituelle des indiens d'Amérique du Nord. Ceux-ci peignaient à même le sol, sur le sable, accroupis ou debout. L'espace de la peinture était délimité, mais le peintre pouvait y marcher, projetant la peinture ou gravant avec un bâton. L'objet esthétique en tant que tel importait peu ; ils effaçaient l'image immédiatement après, faisant en sorte que l'activité en soi prenne le pas sur la fin. Activité rituelle par excellence, le peintre indien agit en transe, laissant parler à travers lui, l'Esprit. Il recherchait véritablement un état de corps indispensable à ce type de création, celui d'un abandon extatique recevant toutes les impulsions du corps-passage. Ce n'est qu'une fois « cet état de non-être atteint, que l'homme faisait un avec l'Esprit²⁵⁷ ».

En clair, l'acte de peindre devient un exorcisme, au sens d'une purification où l'être personnel est détourné au profit de la manifestation impersonnelle de

²⁵⁴ M. Rowell, *La peinture, le geste, l'action ; l'existentialisme en peinture*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 35.

²⁵⁵ M. Rowell, *Ibid.*, p. 35.

²⁵⁶ M. Rowell, *Ibid.*, p. 35.

²⁵⁷ M. Rowell, *Ibid.*, 29.

l'Esprit. La question reste de savoir comment trouver cet état de corps qui pourrait se définir comme un endormissement momentané de la conscience réflexive.

Sans idéaliser une pratique qui nous apparaît métaphysique et efficace, nous nous demanderons jusqu'à quel point, dans la création, comme le dirait Michaux dans *Mouvements*, « le maître du clavier » (la conscience rationalisante) est capable de feindre « le sommeil ²⁵⁸ ».

Pour Pollock, captivé par les découvertes sur l'inconscient de Freud et de Jung, il était évident que la peinture indienne rendait concrètement la puissance et les archétypes de l'inconscient. Il a ainsi « voulu retrouver un spirituel dans l'art qui serait une authentique manifestation de vie ²⁵⁹ ». La période allant de 1937 à 1947 présente des images archétypales, sur lesquelles les psychanalystes se sont penchées, car :

elles n'apparaissent pas seulement dans les arts primitifs les plus divers ; on les retrouve également dans l'art des enfants, l'art des malades mentaux et l'art des griffonneurs, autrement dit, chez tout homme qui dessine lors d'une suspension relative ou totale de ses pouvoirs réflexifs ²⁶⁰.

Ce sont en général des formes simples, comme des spirales, des flèches, des zigzags, etc., censés capter l'inconscient. C'est l'universalité de leur forme et de leur signification qui en font des archétypes.

Margit Rowell recense aussi au même titre que ces images émergentes, basées sur des rythmes sensori-moteurs :

les résidus de la perception, enregistrés schématiquement, et étudiés par les psychologues de la Gestalt. Ces schèmes représentationnels se trouvent dans tous les arts dits primitifs (l'art des enfants et des malades compris) ²⁶¹.

Les gestes sont désordonnés et ne semblent ni articulés à une logique rationnelle ni à une esthétique ²⁶². Ils sont le résultat de l'urgence de l'expression pour traduire les préoccupations vitales, spirituelles et cosmiques. L'artiste n'invente

²⁵⁸ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 439.

²⁵⁹ M. Rowell, *Op.cit.*, 38.

²⁶⁰ M. Rowell, *Ibid.*, p. 38.

²⁶¹ M. Rowell, *Ibid.*, p. 38.

²⁶² N'est-ce ici pas la *gesticulatio* condamnée par l'actio rhétorique et par le Moyen-âge, qui se fait ici non-esthétique ?

pas des représentations, mais transmet « des réalités sacrées selon des schèmes traditionnels automatiquement acquis²⁶³ ».

Le but de Pollock s'orientait, par conséquent, davantage vers le désapprentissage. C'est-à-dire qu'il cherchait à se libérer de la pensée de l'espace comme préconstruite par la toile, à oublier la représentation de l'objet, et enfin à toucher un état qui serait proche de la transe. Ce désir de désapprendre retentit avec celui de Michaux, disant : « *Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire* ²⁶⁴ ». Les deux peintres, dans leur activité, se retrouvent dans ce souci de dessaisissement et de déconditionnement en amont de la création.

- Mains / corps

En s'intéressant aux surréalistes, Pollock découvre l'écriture automatique et sa technique du griffonnage, qui permet d'étaler uniformément des « gestes automatiques et machinaux qui se poursuivent, ayant pour but unique de s'extérioriser, de s'exprimer²⁶⁵ ». Mais pour Pollock, il s'agissait de vivre cette expérience à la taille de la vie même et ses formats vont nettement s'agrandir. Cherchant la manifestation directe et immédiate de l'acte, et non sa représentation, Pollock va jusqu'à se séparer de la sensation du pinceau dans la main, afin de libérer définitivement son geste.

Sa main ne se fait plus directement le relais entre lui et la toile ; main qui selon lui, par ses variations de tonicité, renvoyait au personnel et empêchait de la sorte l'ouverture à l'universel. La technique du *dripping* ne ferait que capter le trajet dynamique et éviterait ainsi toute immobilité dans l'espace et avec elle la réalisation d'une image - même celle dites de l'oubli²⁶⁶.

Pollock, dans la continuité de Max Ernst²⁶⁷ rompt le contact avec la main symboliquement mais aussi physiologiquement ; car peindre debout sur une toile, en

²⁶³ M. Rowell, *Op.cit.*, p. 39.

²⁶⁴ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 566.

²⁶⁵ M. Rowell, *Ibid.*, p. 41.

²⁶⁶ Les images de l'oubli sont les archétypes mentionnés plus haut ; pour Pollock, il s'agit maintenant d'essayer de ne créer plus aucune image connue, ni reconnaissable.

²⁶⁷ Max Ernst (1891- 1976) avait mis au point une technique d'*oscillation*. Il s'agissait de laisser couler la peinture d'une boîte percée au dessus de la toile. L'oscillation était, pour Ernst le même outil que l'écriture automatique. Elle lui permettait de libérer l'imagination poétique et de désapprendre les structures antérieures. Les images ne seraient vues qu'après l'expérience. Il

dispersant de la peinture à partir d'un seau percé, relève d'une expérience corporelle inédite. Il interrompt alors « ce courant continu entre les gestes de la main et le poste central de commandement qu'est le cerveau²⁶⁸ ».

Selon nous, Pollock ne coupe pas vraiment le lien entre sa main et la toile. Avec ce seau percé, il crée plutôt un prolongement de sa main avec son corps entier. Ce qui est très intéressant c'est de voir à quel point une technique de peinture peut devenir une technique corporelle et avoir des retentissements, tant sur le plan esthétique que psychique, nous permettant ainsi d'en dégager une posture d'artiste. Aussi, le souci n'est pas tant de savoir s'il prolonge ou s'il coupe le lien avec sa main, mais de remarquer que par son refus de la main en tant que relais, il se positionne esthétiquement et éthiquement et donne un agir à la globalité de son corps.

- État de corps : entre stabilité et fluctuation

« L'état de corps » du peintre devient par conséquent producteur de l'œuvre, tant dans ses continuités que dans ses ruptures. Dans un travail précédent, nous avons essayé de montrer que le processus créateur de Michaux, essentiellement dans l'œuvre *Mouvements*, ne suivait pas une ligne continue entre la mise en état et la production des dessins²⁶⁹. Nous nous étions posé la question de savoir si l'état de corps fonctionnait comme une espèce de programmation gestuelle, à partir de l'analyse des trois étapes de l'œuvre (le descriptif de son expérience dans la postface, le poème et les dessins).

Spontanément, on pourrait croire que de l'état surgissent des gestes inévitablement en continuité. Or, la différence est selon nous terminologique. Il ne saurait en effet y avoir continuité, mais il peut y avoir extension. Une fois de plus,

s'agissait pour lui de stimuler ses facultés d'imagination pour les capter autrement, il se créait un réservoir d'images inédites en quelque sorte. La différence avec Pollock, réside dans le fait qu'il retravaillait ses résultats, ils les réélaboraient afin de les organiser et de les rendre intelligibles. Ses techniques n'étaient donc pas une fin en soi, mais servaient à libérer l'imagination en amont. Chez Pollock l'étape de réélaboration n'existe pas. L'acte de Pollock revêt un caractère éthique indéniable car, en ne revenant pas sur ses premiers trajets, il essaie d'abolir la conscience réflexive et esthétique.

²⁶⁸ M. Rowell, *Op.cit*, p. 45.

²⁶⁹ M-A. Villard, « Pour une lecture chorégraphique de *Mouvements*. De la lecture des gestes aux contours d'un corps. », Master II, Université Stendhal Grenoble III, 2008, 128 p.

nous devons emprunter un terme à la physiologie pour approcher de plus près cette réalité, car ce terme illustre l'action même.

L'état de corps et les gestes restent assurément et intimement liés, mais penser que l'un est l'extension de l'autre, et non plus sa continuité, ouvre l'étendue des possibilités de chacun, sans jamais les séparer. Ils agissent au sein d'une même étendue subissant des écartements, des accroissements, des diminutions, etc. Avec l'idée de la continuité, nous restions dans une logique temporelle, de durée continue, alors qu'avec l'extension, nous ouvrons tout un monde régi par des forces, sans que ne soit jamais cherchée l'origine de l'autre²⁷⁰.

Mais qu'entendons-nous par « état de corps » ? Dans notre étude précédente, nous devions déjà employer ce terme adopté actuellement par de nombreux chercheurs tant en esthétique, qu'en danse et en littérature. Ici, la peinture gestuelle de Pollock et notre poétique du geste chez Michaux nous incitent à tenter une définition vouée certainement à être complétée par la suite.

D'emblée, un état de corps renvoie à l'idée d'un moment précis, car il est voué aux changements dans la durée. Le neurobiologiste, Antonio Damasio en soumet une définition basée sur les fluctuations et sur l'instantanéité :

Les organismes vivants sont continuellement en train de changer, passant par une série 'd'états' : chacun de ces derniers correspond à une configuration dans laquelle les diverses composantes de l'organisme présentent un niveau d'activité donnée²⁷¹.

Dans une seule et même journée nos états de corps évoluent et colorent nos faits et gestes, suivant ainsi le modèle du métamorphisme. Les techniques corporelles, telles que le yoga, le tai-chi, la méthode Danis Bois²⁷², la méthode Alexander et Feldenkrais²⁷³ et aussi la danse contemporaine cherchent directement à travailler sur l'état de corps pour l'effectuation du mouvement en proposant des assouplissements physiques et perceptifs. La recherche de l'état prévient toute effectuation qui ne serait qu'instrumentale et non reliée à la conscience (et au

²⁷⁰ Le modèle d'action de l'extension pourrait alors l'anamorphose.

²⁷¹ A. Damasio, *L'erreur de Descartes, la raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2006, 2^{em} éd., p. 120.

²⁷² Voir au sujet de la méthode Danis Bois l'excellent ouvrage suivant : M. Leão, *La présence totale au mouvement*, Paris, Point d'appui, 2003, 301 p.

²⁷³ La méthode Alexander et la méthode Feldenkrais sont toutes deux des techniques de conscience corporelle. Elles visent à faire un meilleur usage de soi (d'où le titre du livre de Mathias Alexander, *L'usage de soi, sa direction consciente en relation avec le diagnostic, le fonctionnement, et le contrôle de la réaction*, 2^{ed}, Bruxelles, Contredanse, 2004, 135 p.) en rééquilibrant la tonicité, visant une économie d'énergie dans l'effort.

désir ?) sans quoi elle perdrait sa qualité. Ces opérations préalables créent les conditions essentielles à la qualité de l'émergence d'un geste. L'état de corps peut donc apparaître comme une matière de base à travailler, pour modifier nos actions qu'elles soient artistiques ou non.

Une telle conception de l'état « appliquée à la danse », remarque le danseur et chercheur Philippe Guisgand, « suppose donc qu'au cœur d'une dynamique de changement incessant, quelque chose soit stable et constitue un dénominateur commun à ces variations motrices²⁷⁴ ». Ainsi, la notion d'état de corps soulève la question de savoir ce qui dans le corps en mouvement reste stable et ce qui fluctue.

En danse, notre expérience et nos recherches nous ont prouvé que l'état crée le geste, mais aussi et inévitablement, que le geste crée l'état. Ainsi, nous défendons notre thèse en l'élargissant à la poésie et à la peinture, pour démontrer que c'est aussi le mouvement qui crée l'imaginaire, étendant ainsi toutes les possibilités du geste, autant en amont qu'en aval. De plus, l'état de corps comme forme d'une dynamique intérieure se révèle au travers des humeurs et des émotions du moment en question. Le tout étant de savoir influencer sur toutes ces dimensions qui nous rappellent celle du dialogue tonique, dont nous avons déjà exprimé la dynamique.

L'état de corps peut être défini temporairement comme un instantané (au sens photographique du terme) du corps en mouvement, en relation avec les forces agies et agissantes. Pollock crée ainsi les conditions d'émergence de son acte, qu'il souhaite le plus possible atemporel et non spatial. Il crée une situation qui peut influencer sur son état de corps, en se mettant notamment en situation physiologique inédite, par le fait qu'il se tienne debout sur sa toile, laissant y courir un seau de peinture percé. C'est encore ici l'histoire de l'homme qui marche, comme expérience de la verticalité, tout comme « l'homme de Lascaux [qui] n'a pas décidé de la trace » mais qui « fut transporté par l'impression du sol des roches venant imposer au corps la nécessité d'un accrochage combatif et mobile²⁷⁵ ».

Le faire de Pollock ne revient pas en arrière et la peinture sur la toile ne serait apparemment que le résultat de la coïncidence entre son être et son acte. Mais est-elle réalisable ? Et notre regard de spectateur peut-il s'empêcher de voir des formes reconnaissables, des têtes, des personnages étirés en tout sens, des yeux, etc., dans

²⁷⁴ P. Guisgand, « Pollock ou les états de corps du peintre. » Revue Déméter, juin 2004, Université de Lille 3, p. 6, disponible via : www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf.

²⁷⁵ C. Cyssau, *Au lieu du geste*, Paris, PUF, 1995, p. 92.

les peintures de Pollock ? L'artiste, aussi abstrait soit-il, peut-il échapper au monde physiognomique, dont Jean Starobinski disait de Michaux qu'il était « comme la surface d'une planète frôlée par la caméra- le relief d'un univers où tout est porteur d'expression²⁷⁶ » ?

Le geste, qui se voudrait livré à lui-même, sans nécessité intérieure, anonyme, sans rapport avec des réalités extérieures, n'est-il pas limité ? N'est-il pas piégé par sa nature de geste, en tant qu'action non réflexive dans l'espace et dans le temps ? Le peintre gestuel cherche l'impersonnel, au sens où il cherche à atteindre un degré zéro de la conscience, en se détachant de la conscience individuelle, en ne saisissant pas ses sensations comme origine, ni ses intentions comme moteur de la création. Ces choix l'amènent-ils à se mouvoir pour autant sans le geste, et seulement dans l'acte ? En effet, la dynamique du sentir étant évincée, que reste-t-il au geste de Pollock ?

Pollock se concentre sur le niveau de la pensée préconsciente, comme celui qui se trouve dans la première enfance, moment où le schéma corporel s'élabore, où le corps n'est pas encore défini, ni dans son dedans ni dans son dehors, ne sachant encore se différencier. Créer comme l'enfant qui n'a pas encore la notion abstraite de l'espace, qui ne connaît son corps que par ses actions immédiates, créer dans cet état où l'espace et les actes ne sont plus que des extensions de soi-même, apparaît comme l'une des visées de Pollock. Par ses gestes répétitifs, machinaux et chaotiques, l'espace de sa peinture se traduit alors en un espace ouvert, sans que ne soit différencié, ni la forme du fond, ni la profondeur de l'étendue, ni la limite du débordement.

Le geste du peintre, malgré le fait qu'il renonce à une intentionnalité, à l'écoute de la sensation et à l'anticipation esthétique, reste un geste, car il porte une temporalité telle, qu'elle en est emblématique. Son geste porte un temps et un espace particuliers : celui d'une atemporalité tentant « le présent d'un passage » et celui d'une spatialité non différenciée.

Il cherche ainsi une autonomie gestuelle qui serait immédiatement en contact avec les fluctuations et les modifications du corps propre. Le geste manifeste inévitablement une tendance, même si justement celle-ci est de ne pas avoir de mobile, et ceci, en ce que le geste de Pollock :

²⁷⁶ J. Starobinski, « Le monde physiognomique », *Magazine littéraire*, avril 1998, n° 364, p. 53.

cherche sa satisfaction immédiate dans le déploiement de ses énergies. Cette manifestation est promue par les pulsions imprévisibles et répétitives de l'organisme. La tension et la détente, la contraction et le relâchement, les battements et les circuits réguliers épousent toutes les cadences machinales des activités spontanées humaines²⁷⁷.

▪ Sur la toile, des actes ?

En tant qu'expression d'être avant l'être, Pollock essaie de travailler sur la « matière première » de l'individu, celle qui serait commune à tous, mais un seul individu peut-il exprimer une telle matière, être adulte et vivre dans les années 50 ? En cherchant « l'expression d'être avant l'être », les gestes atemporels et anti-euclidiens de Pollock ne sauraient atteindre cette fameuse coïncidence entre la « matière première » et l'esprit, comme une unité primordiale et inséparable. En y réfléchissant, on se rend compte que ces gestes, qui échappent à la conscience volontaire, ne peuvent être ceux d'un homme agissant, mais ceux d'un homme aliéné, au sens où il sépare son geste de son être, où il se fait étranger à lui-même. Le terme même d'*action painting* a tenté de semer le trouble, en nous faisant croire qu'il ne restait sur la toile que des actes. Et finalement que reste-t-il, des actes ou des gestes ? Des toiles de Pollock, et de celles de Michaux, parlerons-nous de peinture d'action ou de peintures de gestes ?

L'acte est défini dans son rapport concret à l'extérieur, alors que ce qui manque au geste est justement ce rapport. Un geste peut être intérieur, ce qui n'est pas le cas d'un acte. Mais, l'acte n'est pas pour autant dénué d'être, et il serait même responsable de sa constance, car selon Alain Berthoz et Jean-Luc Petit : « L'acte est pur produit de la persistance dans l'être, maintien en vigueur de l'acquis, mise à jour périodique, actualisation et réactualisation constamment recommencée²⁷⁸. » Cette remarque nous interroge quant à l'antécédence de l'acte sur le geste. De plus, il précise encore, qu'il est :

la toute première 'valeur de survie', la toute première tout court, c'est l'acte par lequel le vivant se soutient dans l'être et, du même mouvement qu'il se maintient soi-même, amène à se manifester

²⁷⁷ M. Rowell, *Op. cit.*, p. 51.

²⁷⁸ A. Berthoz et J-L. Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 60.

(c'est à dire arrache au néant d'insignifiance) chaque objet d'intérêt pour lui, chaque but d'action possible, chaque partenaire éventuel pour la réalisation de cette action²⁷⁹.

L'acte semble se définir par son caractère organique, comme nécessaire à la survie de l'être en tant qu'il est vivant. Par son *agir* et son *faire*, l'acte soutient l'être. Mais le porte-t-il au même titre que le geste ? Sa dimension, organique et primordiale, n'évoque en rien ce que le geste peut porter, c'est-à-dire une dimension symbolique ne visant pas forcément une réalité, mais plutôt un absolu. Le geste, en ce sens, est peut-être simplement un acte symbolique. Mais la différenciation entre l'acte et le geste tient peut-être aussi à la possibilité ou à l'impossibilité de gratuité chez l'un et chez l'autre ? Aussi, est-ce que le processus de Pollock, qui nous permet de situer celui de Michaux au fur et à mesure, ne se résume-t-il pas en un rêve de rejeter le geste pour ne garder que l'acte ?

Le geste du peintre, tel qu'on a pu le voir dans ce type de technique proche de celle de Michaux manifeste une capacité à ajuster le réel au monde imaginaire du sujet en train de peindre. Il exprime ainsi nécessairement un rapport existentiel avec l'être.

- Le geste abstrait, une réponse symbolique

Donc on peut voir à quel point la main devient métonymique de l'acte même de peindre. De son conditionnement surgira même le style du peintre. Le geste, dit Margit Rowell, « est un mouvement irrationnel de la main. En peinture, il est le tracé du mouvement²⁸⁰ ». Elle différencie de la sorte, les gestes automatiques (involontaires et irrationnels), des volontaires (réflexifs, avec volonté de créer un rapport de forces entre le geste et la matière, touches gestuelles, techniques picturales). Les peintres évoluant avec des gestes volontaires, pour ne citer que les plus connus, sont par exemple : Dubuffet, Soulages et Riopelle, tandis que ceux créant « automatiquement » sont : Wols, Alechinsky, Degottex, Georges Noël, Henri Michaux et Mathieu²⁸¹.

²⁷⁹ A. Berthoz et J-L. Petit, *Op.cit*, p. 61.

²⁸⁰ M. Rowell, *Op. cit*, p. 67.

²⁸¹ M. Rowell, *Ibid.*, p. 68. Elle classe ainsi les peintres gestuels en Occident de 1944 à 1960.

Elle différencie le geste de la « touche » en tant que technique picturale incluant des réflexions esthétiques, sur la manière de remplir et de moduler l'espace. Son caractère réflexif en fait une activité volontaire, différente de celle du geste, qui :

par contre est immatériel, abstrait et émane des mouvements intérieurs de la vie psychique. Il ne tient pas compte de l'espace pictural ; seulement de son besoin de s'extérioriser. Et, en tant que la saisie fortuite par la matière d'un mouvement d'abord immatériel, par rapport à la touche on peut dire qu'il est désincarné²⁸².

Dans cette tentative de définition, qui est le résultat de l'observation du processus gestuel de Pollock, plusieurs éléments très importants et discutables apparaissent.

La question de l'immatérialité et de l'abstraction du geste comme émanation des mouvements intérieurs psychiques se pose au contact des textes et des dessins de Michaux. Au début de notre recherche, le geste rappelait constamment le corps, mais quel corps ? L'idée de forces agissantes, autonomes par rapport à un corps physique nous a caressé l'esprit ; une appréhension se faisant sentir de notre part, car peut-il y avoir du mouvement sans qu'il n'y ait de corps ? Ce qui reste sur la toile ou sur la page est plus de l'ordre de la force, qui ayant traversé le corps physique du créateur, peut agir, en autonomie comme élan gestuel passé au filtre du corps réel, laissant là des fragments énergétiques prêts à propulser un désir. Une fois de plus, Michaux nous avait déjà soufflé la réponse, quand dès le début de *Poteaux d'angle*, il écrit :

*C'est à un combat sans corps qu'il faut te préparer, tel que tu puisses faire front en tout cas, combat abstrait qui, au contraire des autres, s'apprend par rêverie*²⁸³.

De quel combat parle-t-il ? Un « *combat sans corps* », abstrait, est-ce une lutte dans l'esprit ? Hypothèse stimulante, car elle annule le corps à corps réel au profit d'un assaut imaginaire, qui « *s'apprend par rêverie* ». Michaux livre ici une définition complète du geste symbolique.

Gestes abstraits, comme ceux du matador, qui ne se confronte pas au corps à corps réellement avec son adversaire. Il est préparé et sait qu'il peut évoluer dans

²⁸² M. Rowell, *Op.cit.*, p. 68.

²⁸³ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, OC3, p. 1041.

une gamme gestuelle apprise et répétée. Il n'improvise pas lors de la corrida. Il agit automatiquement face à l'évènement, la réponse qu'il donne au taureau est symbolique, dans un espace symbolique. Les gestes du matador ne sont pas des réponses directes à la charge de l'autre, mais apparaissent plutôt comme des ajustements, ne se dirigeant jamais réellement sur le taureau lui-même. Ils sont vécus comme des réponses immédiates à ce qui est en train de se passer, et ce à quoi ils ont été préparés, cela tout en ayant leur propre style.

Le geste du peintre, quand il transcrit graphiquement les mouvements de son corps, révèle des états de corps. De plus, il refuse le rôle traditionnel de la main dans la peinture au profit du corps entier en mouvement. On ne saurait donc échapper à la comparaison entre le peintre gestuel et le danseur.

Pollock serait-il chorégraphe, au sens de celui qui trace le mouvement ? La peinture de Pollock serait-elle une « danse tracée²⁸⁴ » ? Et qu'en est-il de celle de Michaux ? Même si la peinture permet de garder la trace du geste sur la toile, la danse n'en demeure pas moins son paradigme pour son mode d'action qu'elle génère.

*

Nous avons travaillé le texte *Mouvements* de Michaux, selon ce que nous avons nommé une lecture chorégraphique : type de lecture intermédiaire, ne relevant ni d'une démarche d'analyse et d'interprétation purement littéraire, ni d'une démarche purement picturale. Car, la danse existe selon nous, sans qu'il y ait obligatoirement la forme du corps en jeu et devant nos yeux.

Nietzsche en avait déjà posé les jalons, en invoquant une lecture où le mot serait perçu en termes de geste : « il faut apprendre », écrit-il, à tout considérer « comme un geste : la longueur et la césure des phrases, la ponctuation, les respirations²⁸⁵ ».

Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux* proposaient un mode de lecture de ce type répondant aux spécificités chorégraphiques. En approchant tous

²⁸⁴ L'expression est tirée du titre de l'ouvrage collectif dirigé par Laurence Louppe, *Danses tracées : dessins et notation des chorégraphes*, Paris, Dis voir, 1991, 158 p.

²⁸⁵ *Corps provisoire*, [J. Rouch, M. Fink, B. Rémy, C. Delacampagne, I. Ginot], Paris, Armand Colin, 1992, p. 23.

les modèles vivants et matériels d'une manière rhizomatique, c'est-à-dire multiple, connectée, en devenir perpétuel, a-signifiante et hétérogène, une peinture ou un texte, perçus habituellement comme des objets, peuvent être envisagés selon leur matérialité dynamique, agencés selon leurs intensités – dont nous avons donné un aperçu avec la notion du « *poème dirigé* ».

Pollock et les autres peintres gestuels, et Michaux en ce qui nous concerne, nous invitent à un type de lecture intermédiaire auquel eux-mêmes semblent s'adonner. C'est pourquoi la tentative de compréhension des conditions d'avènement du geste dansé va nous aider à comprendre une telle lecture. Elle emprunte selon nous, un mode d'action à la danse. Notre poétique du geste chez Michaux ne saurait se priver de cet apport du geste dansé en tant que geste sans trace tangible, condensateur de construction et de déconstruction.

1.1.3.2 Le geste dansé

Nous ne proposerons pas d'analyse de l'art chorégraphique en tant qu'œuvre, mais poserons plutôt la question du geste dansé en tant qu'émergence poétique. Pour cela nous présenterons les choix gestuels de certains chorégraphes, afin de les mettre en perspective avec Michaux. Nos références resteront principalement axées autour de la danse contemporaine et moderne - apparues au cours du XXe siècle.

- Du corps rhétorique à « un art qui fait geste »

Précisons préalablement que la danse moderne est apparue au XXe siècle contre la précédente, c'est-à-dire la danse classique, elle-même héritière de « la belle danse » dont la forme de représentation usuelle est le ballet. Cette forme nouvelle de danse s'élève en fin de compte contre la rhétorique... du corps. L'actio rhétorique, sa rigueur dans le geste et le fait que le corps puisse être l'expression même du Logos et du divin provoque les mêmes attitudes dans le ballet.

Les figures sont géométriques et équilibrées, l'énergie est justement mesurée, chaque partie du corps a sa fonction, et le port haut de la tête est requis comme signe

d'élévation. Le corps en mouvement doit atteindre la virtuosité qui garantit les codes partagés par une classe, par, nous l'avons vu, une technique complexe qui se devait d'exprimer le Logos. Le corps de la danse classique égale le corps rhétorique en étant, avant tout, un signe de l'élévation spirituelle, ce jusqu'à en taire le corps charnel, en en dissimulant l'effort, notamment par un sourire toujours présent.

D'une vision trop technicienne du corps dans le ballet, on ne parvient qu'à atteindre le mouvement dans le geste et à nier que la danse soit un art du geste, en tout cas un art travaillant à partir de celui-ci, et à ne retenir finalement que l'art du corps. Faut-il aussi rappeler que la danse classique est la forme héritière de la belle danse française, créée à l'instar du bel usage de la langue, telle qu'on a pu la pratiquer depuis le XVII^e siècle ? Du moins, devons-nous en rappeler son contexte politique, et ses enjeux de pouvoir.

Elle a fait son apparition déterminante à l'époque de Louis XIV²⁸⁶ où cette forme complète de spectacle devait glorifier le roi et sa cour. C'est au XVII^e siècle que l'Académie Royale de Danse est créée, plus connue sous le nom d'Opéra de Paris. Enfin, c'est Pierre Beauchamp (1631- 1705) qui en codifie les cinq positions classiques et qui en conçoit un système de notation, mais néglige de le publier. Devançant son maître, Raoul Auger Feuillet (1660- 1710) publie son traité *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*²⁸⁷, comptabilisant treize familles de pas, aux cinq cent variantes codifiées. Ce traité est mis au service de « la belle danse » telle qu'on peut la voir à la cour. Ce vocabulaire gestuel sera exploité et enrichi par tous les genres lyriques du XVIII^e siècle : l'opéra-ballet, la tragédie en musique, la tragi-comédie ballet et le ballet-pantomime.

²⁸⁶ Sur ce point voir l'ouvrage : M-F. Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672 : mises en scène*, Paris, Centre national de la danse, 2005, 292 p.

²⁸⁷ Ce traité est une tentative réussie de notation du mouvement. C'est Raoul Auger feuillet qui a donné le nom à la « chorégraphie » en dépit du procès contre Beauchamps. Il a été publié en 1700, et réédité en 1701 avec des pas supplémentaires. Il semblerait que cet ouvrage soit imprégné par les recherches menées par les philosophes, les grammairiens, et les lexicographes sur les primitifs indéfinissables. Feuillet fidèle à l'esprit analytique du XVII^e, conçoit la danse comme un système de signes, comme unités minimales de mouvement, dont la combinatoire aboutit à la construction de pas simples et composés. L'ouvrage est organisé suivant une partie théorique, suivie d'une seconde pratique, mettant en application la première. Cette chorégraphie privilégie l'usage des jambes aux ports de bras. La danse est lue comme si elle était écrite au sol.

Le ballet de cour était dépendant du livret²⁸⁸ (texte le plus souvent en vers, exposant la trame narrative) et racontait une histoire, à travers des codes gestuels sans profondes nécessités. Cet art était finalement enclos par les carcans du pouvoir politique en place, par les codes sémiologiques, et par la morale. Le ballet de cour risque l'essoufflement.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le « ballet d'action », est en grande partie théorisé par Jean de Noverre (1727- 1810). Ce dernier est célèbre pour son ouvrage en désaccord avec les conceptions esthétiques de son temps : *Lettres sur la danse* qui paraît en 1760. Il prône pour la danse un « langage d'action », en proposant d'en finir avec une virtuosité gratuite et avec tous les artifices encombrant les danseurs (masques, perruques, hanches). En s'inspirant de l'Antiquité, il revient à la pantomime, jusqu'à faire de la danse une narration indépendante, une action proche de la vérité. Pour cela il préconise de réhabiliter l'action, et précise :

je n'entends point au reste par le mot d'action celle qui ne consiste qu'à se remuer, à se donner de la peine, à faire des efforts et à se tourmenter comme un forcené pour sauter ou pour montrer une âme que l'on a pas. L'action en matière de danse est l'art de faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des spectateurs²⁸⁹.

S'ensuit le ballet romantique²⁹⁰, dont « La Sylphide » et « Giselle » sont les archétypes encore aujourd'hui. L'univers est peuplé d'esprits féminins, évoluant dans un monde à la fois proche de la pastorale et du fantastique. Il apparaît comme une réponse masculine à l'interrogation du féminin, comme inaccessible.

²⁸⁸ « Les livrets, fondement de la mimesis, sont essentiellement narratifs et ne tiennent pas compte du fait qu'ils seront représentés par de la danse ou de la pantomime. Ils se limitent clairement à une trame narrative sur laquelle le maître de ballet construit le spectacle et dont la partition sera la plupart des cas une illustration élémentaire, redondante et conventionnelle. » S. Jacq-Mioche, « La virtuosité dans le ballet français romantique : des faits à une morale sociale du corps », *Romantisme*, 2005/2 n° 128, p. 97.

²⁸⁹ « La Lettre sur la danse » de J.G. Noverre est accessible dans le livre indispensable pour avoir une vue d'ensemble de la danse, de Marcelle Michel et d'Isabelle Ginot : *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1998, p. 16. On y lit cette remarque qui n'est pas sans ironiser sur l'art de la belle danse et qui entame une réflexion sur la réception particulière de la danse : « l'art du geste est resserré dans des bornes trop étroites pour produire de grands effets. La seule action du bras droit que l'on porte en avant pour décrire un quart de cercle, pendant que le bras gauche, qui était dans cette position, rétrograde par la même route pour s'étendre de nouveau et former l'opposition avec la jambe, n'est pas suffisante pour exprimer les passions : tant qu'on ne variera pas les mouvements de bras, ils n'auront jamais la force d'émouvoir et d'affecter. »

²⁹⁰ Nous renvoyons le lecteur à l'article de S. Jacques Mioche « La technique romantique : l'exhibition du corps dans la négation du corps », *Histoire de corps*, Cité de la musique, Paris, 1999.

La rupture opérée par la danse moderne puis par la danse contemporaine s'élève contre cette virtuosité du corps qui ne dit plus rien, sauf sa technique, demeurant au service d'une musique et d'une narration. Et c'est pourquoi, en tant qu'art du geste et « art qui fait geste » selon l'expression d'Anne Boissière²⁹¹, la danse nous apporte un point de vue structurant sur le geste créateur.

Le geste dansé pose la question de l'expérience du corps en mouvement puisqu'elle est dépourvue de finalité fonctionnelle. Tentée par l'improvisation, elle entame l'affranchissement des modèles, en ne répondant qu'à son dynamisme interne. Cette recherche d'un point zéro, n'est pas sans évoquer celle de Michaux.

- Geste / mouvement / trajet

D'abord, nous devons différencier le geste du mouvement, ensuite nous en dégagerons les principaux facteurs et nous en montrerons les enjeux poétiques. Enfin, nous spécifierons la danse, par son mode de réception.

La danse s'accomplit entre le geste et le mouvement. Selon la chercheuse Isabelle Launay, c'est de cette distinction que surgit la force plus ou moins soutenue du poétique. Cette question de différenciation est récurrente et fondamentale et certains chorégraphes l'ont détournée en choisissant un seul et même mot, révélant ainsi leur parti pris esthétique. De son côté, Michaux choisit parfois l'un ou l'autre et crée ainsi une tension entre les termes, auxquels il rajoute même le « signe ». Geste, mouvement, signe, ne sont-ils que les déclinaisons d'une seule et même notion ?

Le théoricien et pédagogue Rudolf Laban (1879- 1958) parle d'action, le chorégraphe et pédagogue américain Alwin Nikolais (1910- 1993) de motion, Sylvie Giron, de mobilisation. Cette dernière témoigne de l'engagement de l'être qui serait propre au geste. Il faut entendre par mobilisation qu'aucun sens n'est inactif, que le corps entier est en éveil, comme un poste émetteur- récepteur. Alors tous ses efforts tendent à effectuer le geste. C'est « une façon de rappeler que la charge d'un mouvement ne dépend », rappelle Laurence Louppe, « ni de son ampleur, ni même de sa nature, mais de ce qu'il engage²⁹² ».

²⁹¹ *Approche philosophique du geste dansé de l'improvisation à la performance*, [A. Boissière, C. Kintzler], Strasbourg, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 7.

²⁹² L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 105.

Laban choisira quant à lui le terme action ou acte. Ses interprètes seront des « danseurs-actants » pouvant « habiter la scène des gestes humains, et donc l’histoire²⁹³ ». L’action de Laban incarne une visée anthropologique et historique où les valeurs s’expriment par des gestes et des rituels. Le rapport du mouvement au contexte social selon Laban en détermine sa vision. Ce n’est pas étonnant, si de cette vision du geste comme action, il a théorisé très précisément les quatre facteurs du mouvement (l’espace, le poids, le temps et le flux) et les différentes combinaisons d’espace, de poids et de temps qui se regroupent en huit points. Ainsi, de l’observation du comportement humain, il en a déduit que l’attitude envers ces facteurs déterminait la manifestation d’une pensée.

Enfin, Nikolais synthétise sa vision avec la notion de la *motion*, car pour lui, elle englobe la conscience du geste et celle du geste conscient. Autrement dit, cette conception se concentre sur la conscience du trajet en tant que parcours, au travers de tous nos segments corporels.

On retrouve ici le concept de la ligne de Paul Klee comme un « cheminement [qui] détermine le caractère de l’œuvre accomplie. La formation détermine la forme et prime en conséquence sur celle-ci²⁹⁴ ». Et Michaux, de dire dans « *Saisir* » que : « *La ligne n’est pas un abrégé de volume ou / de surface, mais un abrégé de cent gestes et attitudes/ et impressions et émotions*²⁹⁵. » Ce primat de la formation sur la forme apparaît pour Michaux, comme une visée de sa création :

*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*²⁹⁶.

Chez Michaux, il y a la recherche d’un trajet, ici d’un trajet qui représenterait le désir de sortir de soi. Nous y percevons un lien avec la *motion*, qui concerne le mouvement en tant qu’il est une traversée de notre expérience.

Elle voyage aussi à travers le corps d’une manière décentralisée. Nikolais imagine alors un centre fluide, permettant de changer de direction très rapidement. Cette formation l’emporte sur l’œuvre, car c’est seulement lorsque l’intensité de l’expérience l’emporte sur le résultat escompté (action et visée esthétique) que la

²⁹³ L. Louppe, *Op.cit.*, p. 105.

²⁹⁴ P. Klee, *Théorie de l’art moderne*. Saint Amant, Éditions Denoël, (1964), 1985, p. 60.

²⁹⁵ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 960.

²⁹⁶ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 963.

danse existe. Ainsi, la plus célèbre expérience proposée afin de ressentir cette danse est de prendre deux heures pour lever sa main jusqu'à sa tête, et sur le ton de l'ironie, Nikolais précise que « ce sera peut-être d'un ennui mortel, mais ce sera de la danse ²⁹⁷ ».

En clair, la danse ne se reconnaît pas ici par son espace-temps singulier (comme Valéry a pu l'écrire dans *Philosophie de la danse*), mais par l'intensité portée par le geste. La seule prise de conscience de l'expérience en cours transfigure immédiatement le geste banal de se gratter la tête en un acte artistique. Voilà de quoi mettre d'accord ceux qui se demandent encore ce qui différencie le geste quotidien du geste dansé. La chorégraphe Françoise Dupuy, poursuit cette idée de ce qui fait que la danse est là, en commentant l'étude de la marche :

La danse ne commence-t-elle pas au moment où cette marche est maîtrisée dans son temps, son espace, son énergie afin qu'elle puisse raconter autre chose que la seule identité quotidienne de celui qui la porte ou qu'elle porte ²⁹⁸?

Toute son importance est donc donnée au trajet, dans le sens d'un déroulement conscient de ce qui est train d'arriver. Pour avoir fait cette expérience lors d'une conférence dansée sur Alwin Nikolais²⁹⁹ avec une cinquantaine d'autres auditeurs-participants, nous pouvons confirmer la force de déplacement opérée par le simple fait d'agir lentement, en conscience, sans manquer un seul point sur cette ligne. Ce geste en conscience ne se concentre-il pas sur ce que Michaux appelle la « *phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse, et, dans l'intime, accompagne tout ce qui se présente au dehors comme du dedans*³⁰⁰ » ?

Les danses moderne et contemporaine ont permis aux créateurs d'inventer leur propres gestes aussi originaux soient-ils, en passant notamment par la déconstruction de la suprématie de la danse classique et en dénonçant une certaine culture occidentale. Le corps dansant peut devenir un médium de contestation

²⁹⁷ L. Louppe, *Op.cit.*, p. 108, citant Alwin Nikolais.

²⁹⁸ F. Dupuy, « Pas de danse », *Marsyas*, Paris, n°18, 1991 p. 40-41.

²⁹⁹ Conférence présentée par Marc Lawton : « Alwin Nikolais, le magicien et le pédagogue », le 13 décembre 2004, au Centre de Beaulieu à Poitiers.

³⁰⁰ H. Michaux, *Dessin cinématique*, OC2, p. 371.

artistique par des gestes innommables, n'en excluant aucun³⁰¹. Nous pensons par exemple à la fascination et à l'entraînement mutuel d'un geste contestataire par les artistes avant-gardistes, comme Hugo Ball (1886-1927) et la danseuse Sophie Taueber (1889-1943). La modernité en danse a permis de s'ouvrir à tous les mouvements possibles, à voir plus loin que ce qui la déterminait et la contenait auparavant, comme un art qui n'aurait « consisté [qu'] à sélectionner sur la masse des possibilités motrices un certain nombre de figures autorisées³⁰² ». Mais la question aujourd'hui reste la même, à savoir : comment faire advenir de nouveaux mouvements ? Comme le formule Michaux dans *Émergences résurgences* :

Je désire plus que des gestes-mouvements. Je les voudrais non pas seulement faits de rage et d'emportement, ou d'espoirs d'en sortir, mais représentatifs de mouvements réels, et de toutes sortes de mouvements encore inimaginés³⁰³.

- Le geste du corps global

Nous avons débuté cette partie sur les lectures du geste, par l'acceptation commune qui distingue le geste et le mouvement³⁰⁴. Le geste, avons-nous dit, est relégué spontanément aux extrémités corporelles, tandis que le mouvement l'est davantage à la globalité du corps. Mais la danse contemporaine est justement construite par la délocalisation de ces extrémités. Ainsi, le dos et le bassin seront autant signifiants que peuvent l'être la main.

Le geste tend à gagner tout le corps et rend une sémantique à la globalité de celui-ci. Pollock coupe symboliquement sa main par l'utilisation d'un seau et redonne ainsi du sens au corps global, en en faisant son médium privilégié. Les mains et les bras se voient retirés leur spécialisation gestuelle habituelle.

Le chorégraphe Merce Cunningham (1919- 2009) a proposé une démarche esthétique très proche de celle de Pollock en recherchant le mouvement global et

³⁰¹ Sur ce point, voir l'ouvrage d'Isabelle Launay : *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman*, Chiron, 1997 et le chapitre « Poétique du mouvement » p. 105- 126 dans l'ouvrage déjà cité de Laurence Louppe.

³⁰² L. Louppe, *Op. cit.*, p. 111.

³⁰³ H. Michaux, *Émergences –résurgences*, OC3, p. 64. 1

³⁰⁴ 1.1 Lectures sur le geste. « Pour l'acceptation commune, le mouvement peut résulter d'un automatisme humain, ou de n'importe quelle animation d'un mécanisme ou d'un objet non humain, tandis que le geste a une intention, il se manifeste à partir d'une genèse en aval, il a une vie. D'un côté le mouvement apparaît neutre et de l'autre le geste, connoté. »

expressif sans intention. Le geste est fondu dans le mouvement, ne suivant que les logiques du corps en mouvement. L'apogée de cette conception du geste se cristallise avec sa contribution à la réalisation d'un logiciel d'écriture du mouvement « Life forms », dont il se servira pour créer de nouvelles chorégraphies.

Ainsi, observer et confronter les univers du geste chez des créateurs, comme Pollock et Cunningham, permet d'analyser et de comparer les œuvres et finalement de les inscrire dans une tendance commune. Lire le geste autant du peintre que du chorégraphe met en évidence un continuum entre le médium et la signifiante.

Aussi, « Le geste est avant tout l'émanation visible d'une genèse corporelle invisible, mais porteuse de toute l'intensité du corps global³⁰⁵ ». L'histoire des mots, signale l'historienne de la danse Isabelle Launay, montre que le geste « est un mouvement auquel s'ajoute toujours quelque chose, un sens, une fonction, une connotation, un état psychologique, ou une intention³⁰⁶ ».

Le geste apparaît comme un fragment, une unité d'organisation d'un mouvement global. Cette distinction rappelle l'histoire de Monsieur Palomar, racontée par Italo Calvino, qui veut regarder une vague. Pourtant, « ce ne sont pas 'les vagues' qu'il a l'intention de regarder, mais une seule vague, c'est tout³⁰⁷ ». Et de là, naît toute la difficulté de l'entreprise, comme celle que nous éprouvons face à une phrase chorégraphique, car « il est très difficile d'isoler une vague, de la séparer de la vague qui la suit immédiatement, qui semble la pousser, qui parfois la rejoint et l'emporte³⁰⁸ ».

Cette notion de fragmentation est aussi analysée par le philosophe José Gil :

un simple mouvement de bras se décompose dans une infinité de mouvements microscopiques : seul l'arrêt sur image donne un plan statique d'un geste un et indivisible³⁰⁹.

Cette remarque n'est pas sans rappeler les travaux en chronophotographie de Jules Etienne Marey (1830-1904)³¹⁰. Le geste serait donc une fragmentation du mouvement, il en serait la plus petite unité et de son enchaînement le mouvement existerait. Martha Graham écrit dans ses *Notes Books* que « le mouvement est la

³⁰⁵ L. Louppe, *Op.cit.*, p. 107.

³⁰⁶ I. Launay, « La danse, entre geste et mouvement », Actes du colloque de l'Université de Lausanne réunis par Jean-Yves Pidoux, Paris, Payot, 1991, p. 275-287.

³⁰⁷ I. Calvino, *Palomar*, Paris, Seuil, 1985, p. 12.

³⁰⁸ I. Calvino, *Ibid.*, p. 12.

³⁰⁹ J. Gil, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain*, 2000, n° 35, pp. 57-74.

³¹⁰ J-E. Marey, *Le mouvement*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, 339 p.

semence du geste ». Le fragment est donc coloré par le global, ainsi « seul le geste dansé crée un continuum de mouvement tel qu'il contient et prépare le geste suivant³¹¹ ».

La manière dont sont pensés les rapports entre le geste et le mouvement détermine une posture esthétique et des enjeux poétiques / politiques. Les chorégraphes ont travaillé le mouvement contre le geste ou inversement, le rapport de l'un sur l'autre étant signifiant d'un travail et d'un style singulier.

Mallarmé agit de la sorte quand il abandonne le terme « ballet » pour celui de « danse ». Il ne fait que redonner plus de valeur au mouvement en pensant le corps comme un processus, et c'est aussi ce que Noverre accomplit, à l'inverse, en réhabilitant l'action, il ne cesse de redonner de l'importance au geste.

A l'opposé, se focaliser sur la matérialité du mouvement en détournant le geste³¹² comme la chorégraphe Trisha Brown (née en 1936) le fait, aboutit à un geste travaillé par le mouvement. Autrement dit, le geste pris dans le mouvement et détourné de son sens, permet d'en faire surgir des milliers inconnus, dignes d'une inquiétante étrangeté. Ce type d'approche du corps en mouvement manifeste toutes ses potentialités en inventant d'autres rapports au sens et au multiple. Par cette recherche, le corps se pense comme « un signe-processus inséparable du mouvement³¹³ ».

Nous pourrions nous demander avec quel chorégraphe, et vers quel corps en mouvement, Michaux converge et lui donner, ainsi, une résonance peut-être inattendue et captivante dans l'histoire chorégraphique, nous permettant de mettre en évidence les extensions entre la littérature et les arts. Ce sera une part de notre projet de la seconde partie.

- Les facteurs du mouvement

Les choix des chorégraphes révèlent leur engagement dans l'art chorégraphique, qu'ils soient geste ou mouvement, ils ont besoin d'être lus et

³¹¹ J. Gil, *Op.cit.*, p. 71.

³¹² I. Launay, « La danse, entre geste et mouvement », *Op.cit.*, p. 284.

³¹³ I. Launay, *Ibid.*, p. 287.

observables, pour pouvoir en sortir des dominantes et des récurrences qui formeront le style même de la danse. Pour cela, nous devons connaître les facteurs du mouvement, car c'est par rapport à ceux-ci qu'émergent le sens et la symbolique. Nous reprenons ceux issus de la théorie de Laban, car aujourd'hui encore ils font autorité et permettent une lecture du mouvement tout à fait complète et accessible, grâce à des paramètres clairement définis (l'espace, le temps, le poids et le flux).

L'espace est une donnée fondamentale de l'expérience dansée, car il est une dimension essentielle de la relation au monde. Il pose toutes les conditions des formes d'expression et de perception des mouvements. Il est considéré comme un partenaire plastique puisque c'est le danseur qui le modèle, au point que ce serait la danse qui le rendrait visible. Le geste dansé spatialise et joue de l'intimité et du vécu.

Par conséquent, l'espace est conçu sur le modèle du champ énergétique, rendu visible par toute présence en mouvement ou pas, dévoilant un flux continu entre espace et mouvement. Le mouvement, de ce fait, est une perpétuelle relation et le geste une modification de l'espace.

Ce que l'on appelle espace, en danse, n'est autre que la relation à celui-ci. Une lecture de l'espace ne saurait manquer cette occasion de lier le geste et l'espace. Le danseur qui étend les bras n'a pas pour objectif de dessiner une ligne visible pour l'œil, mais la ligne qu'il crée naît de son énergie, qui prolonge le mouvement de ses bras dans l'espace, en donnant l'illusion de la trace.

Nous pouvons en conséquence lire des trajets dans l'espace en fonction des directions et des « traces » laissées dans l'espace. Les directions avant, arrière, droite, gauche, sur place, et les diagonales peuvent être repérées. La rentrée du corps dans l'espace est par conséquent lisible. Comment l'espace est-il approché ? De façon unidimensionnelle ? Bidimensionnelle ? Volumineuse ? Aussi, quelles sont les dimensions ou les plans préférés ? Vertical, horizontal, sagittal ? Le déplacement est aussi perceptible par l'observation des différentes sortes de trajets (courbé, droit, en cercle, tortillé, en diagonales et autres). Ces déplacements sont-ils grands, petits ou moyens ? La question de l'intention spatiale est essentielle et permet de savoir quel type de lien se tisse entre le corps en mouvement et l'espace. Enfin, le concept des tensions spatiales est analysable à travers l'utilisation des contre-tensions, c'est à dire de deux intentions contraires dans un même mouvement.

Ensuite, il ya le facteur temps. Laurence Louppe dit à propos du temps en danse, qu'il n'y a « dans le phrasé du mouvement, aucun 'temps' en soi : uniquement des contractions et des convulsions de matières en des pôles d'intensités contradictoires³¹⁴ ». Les chorégraphes et danseurs modernes Laban et Wigman se méfient du temps comme d'une réalité imposée de l'extérieur, alors que pour Cunningham, le temps est l'essence même du geste. Ce dernier minutait la durée de chaque mouvement, pensant que le rythme appartenait essentiellement à celui-ci, d'où son travail avec le compositeur John Cage (1912-1992) sur l'aléatoire comme technique de composition. Pour Laban, le temps engendrait du déterminisme. Il préfère employer le terme de flux, qui contient la durée de l'expérience du mouvement. Ce qui semble compter est la façon dont sont réparties au niveau sensori-moteur les durées, qui mettent en jeu une temporalité singulière.

Le flux se réfère à l'écoulement du mouvement, il en est en quelque sorte le substrat. Le phrasé est la différenciation de phases : un élan, en rapport avec l'appui, un développement, une fin, une ponctuation, c'est à dire un temps de récupération, de rassemblement qui n'a rien à voir avec un temps mort. Il s'observe notamment au travers du tempo (de la vitesse) : lent ou rapide, crescendo ou decrescendo. Plus précisément nous regardons la durée : longue ou brève et s'il y a des silences. Y a-t-il des temps forts et le flux d'énergie est-il plutôt lié ou saccadé ? C'est de ce fait le rythme, la pulsation et la musique qui sont recherchées dans le geste même.

L'observation du phrasé combine le rythme et le devenir de la forme. Par ailleurs, le phrasé d'un danseur est unique et singulier. Comment ne pas penser à l'étymologie du mot rythme reliée par Benveniste³¹⁵ à la première conception grecque avant le IV^e siècle, où *ruthmos* renvoie à la forme, soit à la manière qu'un corps a de fluer dans le monde ? La danse s'affirme comme un temps en soi, où le mouvement se pense pour lui-même.

Reste le poids, qui tient une place primordiale en danse, car il est « à la fois l'agent et l'agi du geste » et le transfert est ce qui définit tout mouvement. Aussi, le poids en danse est donc éprouvé, il est une réponse subjective à cette loi de la pesanteur qui nous travaille et par laquelle nous nous construisons. Cette force verticale implique une contrainte à laquelle il faut répondre dès la naissance.

³¹⁴ L. Louppe, *Op.cit.*, p. 141.

³¹⁵ E Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, rééd, coll. Tel, 1993, vol I. Chap. XVIII, p. 333.

Lorsque nous parlons de poids, nous faisons référence à une réponse subjective à cette loi de la pesanteur.

Tout le travail consiste à faire coïncider l'axe corporel avec l'axe gravitaire ou au contraire à la perturber. C'est pour cela que le choix des appuis et la relation au sol est évocatrice d'un certain rapport au monde. Schématiquement, soit l'on est dans une hyper légèreté ou dans une lourdeur, soit l'on est dans une acceptation ou dans une non- acceptation gravitaire. La gamme est grande et permet de varier ses rapports aux poids, en allant d'un extrême à l'autre. L'expérience de la pesanteur est un marqueur des états et colore les autres facteurs du mouvement. Le poids n'est pas souvent considéré pour juger des œuvres (des écrits, des peintures, des esquisses, etc.) car il ne fait pas partie des axiomes d'analyse et pourtant comme l'a traité Laban, le poids est « le lieu d'une construction symbolique aussi importante que celle des sons, des mots, des traits, des couleurs³¹⁶ ».

En danse, le poids est envisagé sous ses aspects biomécaniques mais également sous ses aspects poétiques à travers les idées de consentement, de refus ou de libération. Il est souvent sollicité sur le plan imaginaire pour provoquer des transformations d'état de corps. Approcher le poids sous cet angle montre à quel point il est autant une réalité physique qu'une construction mentale, qui ouvre sur une poésie dépassant les oppositions telles que « lourd-léger ». Ce que le danseur, le peintre, l'écrivain fera du poids générera d'infinies variations. Le poids nuancé engendre ainsi des enjeux esthétiques et symboliques primordiaux.

Les facteurs du mouvement existent par leur interrelation. Ils sont à considérer en rapport les uns avec les autres. Ils échangent leurs influences réciproques et mutent selon leurs variations. Nous pouvons également noter qu'un facteur peut s'éliminer ; il peut y avoir absence, et par-là dominance d'un ou plusieurs facteurs. Le geste s'élabore par conséquent dans le réseau relationnel des facteurs du mouvement vivant au travers des tensions, sans quoi son émergence et sa lecture seraient impossibles.

* *
*

³¹⁶ L. Louppe, *Op.cit.*, p. 141.

Nous constatons que les approches du geste vues précédemment privilégient toutes un pôle en particulier dans la réalité du geste. Le Moyen-âge fait des gestes un usage social réglementé et condamne de ce fait la *gesticulatio*. Ainsi, le geste est avant tout un instrument de la société et il est pris comme un signe efficace. La physiognomonie cherche à deviner le tempérament à partir des traits physiques et des gestes et dans l'actio rhétorique, la parole du rhéteur est garantie par l'incarnation du juste milieu des gestes. Là aussi, il y a condamnation du geste excessif, débordant, qui décrédibiliserait le Logos. La communication non verbale propose de lire les manifestations corporelles dans l'interaction et soulève de nombreuses problématiques, notamment celles ayant trait à un « langage du corps », que nous avons contesté. Le corps comme signe mène Mallarmé à désincarner la danseuse, ne voyant en elle que le support des idées. Cette première partie a mis en évidence les lectures qui favorisaient en premier lieu l'ancrage du langage dans le corporel, en subordonnant la pensée au corps.

En revanche, la seconde partie va dans le sens inverse, en privilégiant le corporel dans le langage. La théorie de Marcel Jousse, par exemple, est fondée sur la reproduction involontaire du monde à l'entour par nos mouvements. Le philosophe Merleau-Ponty conçoit le corps comme première source de connaissance. Le corps comme matrice retentit avec les positions de Lucie Guillet et d'Henri Wallon qui envisagent le vécu corporel par ses variations toniques en fonction des situations. Le corps est ainsi davantage subordonné à la pensée, et est doté d'une plasticité qui nous mène vers la notion de corporéité, dont Michaux nous semble user.

La troisième partie sur la création et le geste met en évidence un processus anamorphique, notamment dans la peinture gestuelle, avec la dynamique s'installant entre l'état de corps et la production. Nous avons vu combien le dessaisissement et l'impersonnel pouvaient être moteur de ce type de création, entre autres avec le questionnement sur la différenciation entre le geste et l'acte. Le geste dansé semble rassembler toutes les problématiques au geste et pose ainsi la question d'un corps-pensée, où la relation n'est pas de subordination mais de non-séparabilité. Nous nous sommes rendu compte à quel point il était difficile de penser le corps et la pensée au sein du même événement, sans que ne soit jamais privilégié l'un au détriment de l'autre.

Comme nous avons pu le voir, Michaux se retrouve dans toutes les strates du geste que nous venons de convier, les continuant (il est proche de Jousse et M. Ponty) ou y résistant (il s'éloigne des gestes du rhéteur). Michaux au travers de son œuvre faite de signes dessinés et de mouvements multiples bouleverse ces catégories, en en réinventant sans cesse leur horizon, tout en se rendant disponible à l'étrangeté et en laissant une chance à l'échec ainsi qu'au mutisme. Jean Starobinski³¹⁷ dit d'une œuvre qu'elle nous parle à travers ce qui l'étouffe. Sans hésiter, nous dirions que c'est au travers de l'asphyxie des mots que Michaux nous parle, « *des mots des autres*³¹⁸ », mais aussi d'un corps pesant, du grégaire, de la réunion, des carcans, des dogmes etc. Ne reste-t-il alors au poète et au peintre que le geste comme mode d'action élémentaire ? Le geste comme une langue pour soi ou un regard ?

³¹⁷T. Thomas, *J. Starobinski*, Ina, Musée du Louvre, Collection Les Hommes-Livres, Vidéo couleur, 55min, 1998.

³¹⁸H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 599.

1.2 ESQUISSES ET ESQUIVES DU GESTE CHEZ LES COMMENTATEURS DE MICHAUX

Tout d'abord, nous présentons dans cette partie notre lecture critique d'articles, de chapitres et de passages d'ouvrages, où les commentateurs de Michaux ont pu faire cas du geste. Nous l'avons pour cela intitulé « esquisses et esquives du geste », car ce dernier n'est jamais envisagé pour lui-même comme mode d'action tangible / intangible, alors que c'est justement le projet de notre poétique.

Le geste entre, la plupart du temps, dans la constellation critique qui gravite autour du sujet, du signe, de la trace et du corps qui feront à chaque fois l'objet d'un développement. Néanmoins, il met en branle les problématiques épineuses de l'intérieur et de l'extérieur, du visible et de l'invisible, de l'organique et de l'imaginaire, de la pratique et de la théorie. Il confronte les commentateurs au même piège sémantique et épistémologique posé par le corps, dans lequel nous nous retrouvons aussi avec le geste, car « le concept de corps », comme celui du geste « est chargé de la division corps/esprit, somatique/psychique, qui toujours nous rattrape, alors même qu'on cherche à l'évacuer³¹⁹ ».

³¹⁹ L. Doat, M. Glon, I. Launay, *Op. cit.*, p. 17.

1.2.1 Autour du sujet et du signe

Les ouvrages critiques sur l'écriture double (écriture et peinture) de Michaux semblent tous se mettre d'accord sur le fait qu'il fasse exploser l'apparente cohérence du langage littéraire pour : « *donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots* »³²⁰, à travers un rythme nerveux recevant l'élan, des réseaux lexicaux singuliers et une syntaxe inventive. Mais comment donne-t-on à voir en littérature la « *phrase sans mots* » ? Le geste pouvant être avant les mots, cette « *phrase sans mots* » est-elle un geste n'appartenant qu'à soi, exprimant comme Valéry l'écrit un « *art personnel* »³²¹ ?

Nous avons recensé, d'une manière non exhaustive, ce que nous avons pu lire du geste chez les commentateurs de Michaux. Nous ne livrons ici qu'une courte synthèse de ces diverses approches en ce qu'elle traite ou ne fait que convoquer le geste.

La problématique du geste n'apparaît jamais comme point d'entrée inaugural, contrairement à ce que nous proposons. Elle résulte la plupart du temps d'un questionnement sur le sujet (Anne-Christine Royère) et sur sa rythmique (Henri Meschonnic), ou sur le signe (Dominique Poncelet, Lorraine Duménil, Sergueï Chamchinov). Mais c'est sans doute de la tension entre la trace et le mot que surgit le plus fréquemment la notion du geste chez les commentateurs (Max Loreau, Gérard Dessons, Jean Burgos). Le corps la sollicite aussi, la présentant comme une origine de cette exportation de l'« *espace du dedans* », ce qui explique que l'écriture du corps concentre de nombreux critiques (Jean-Michel Maulpoix, Claude Fintz, Jean-Pierre Martin, Anne Brun, Jérôme Roger) autour du geste, mais sans qu'ils n'en fassent jamais vraiment leur principal angle d'attaque.

Ces différentes rubriques feront l'objet d'un développement rapide, car la plupart des ouvrages des commentateurs que nous allons aborder ici seront convoqués au fur et à mesure de l'étude.

³²⁰ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 371.

³²¹ P. Valéry, « Le cimetière marin », *Charmes*, (1922), 1955, Paris, Gallimard, p. 157.

1.2.1.1 La relation métonymique avec le monde et le faire des mots

Souvent, lorsqu'il est question de geste chez Michaux, l'on se réfère à *Arbres des tropiques*, œuvre composée de textes et de dessins, dans laquelle Michaux décrit ainsi les arbres « *Il faut voir l'arbre à part, son geste. Il est tout geste*³²² » :



Planche 2, H. Michaux, *Arbres des tropiques*, OC1, p. 739.

Ici, la question du signe côtoie celle du geste par l'incarnation du sujet dans la représentation de la chose. Nous pouvons nous demander comme Anne-Christine Royère³²³ à qui appartient le geste ? A savoir si ce n'est pas plus celui du peintre que celui de l'arbre, dans le sens où Michaux chercherait dans la représentation de l'arbre ses propres mouvements intérieurs. Le geste pris comme élément descriptif pose directement les questions du regard du sujet et de la perception du mouvement. Étant unie avec une représentation graphique du monde, cette dernière délaisse finalement une exactitude de représentation pour la fusion avec la chose regardée.

Dès lors, une telle description fait appel à la sensation considérée comme une connaissance et une traversée sensible du sujet qui ne cherche pas à rendre le réel tel qu'on le voit, mais bien plus tel qu'on le sent. Ainsi, les arbres étant du côté du geste

³²² H. Michaux, *Arbres des tropiques*, OC1, p. 725.

³²³ Pour la question du geste, nous renvoyons notre lecteur au Chapitre II Positionnement en signification et geste pro-positionnel, pp. 95- 99, dans l'ouvrage suivant : A-C, Royère, *Henri Michaux Voix et imaginaires des signes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 265 p.

deviennent « métonymie du sujet³²⁴ », voire représentation graphique de celui-ci. Nous savons à quel point Michaux refuse la représentation mimétique des choses, car il cherche avant tout à être traversé par elles³²⁵. Sa description ne s'élabore pas dans un rapport externe de représentation. Son détour par le geste insiste sur la manière singulière qu'il a d'observer, de ressentir et de chercher la façon de « rendre ».

Anne Christine Royère nous invite à chercher la posture particulière de celui qui perçoit. Autrement dit, elle nous incite à explorer le maniement de l'être qui va jusqu'à se figurer en geste. « *L'homme qui manie, qui se manie* » situé « *sous l'homme qui pense, et bien plus profond* »³²⁶ tenterait-il par sa figuration en geste, une possible écriture mouvement ?

Il est certain pour cette auteur que « la toile ne peut-être que le champ d'expérimentation du sujet », dont l'œuvre *Saisir* en est l'écho. La trace picturale devient de ce fait un « signe direct » où le sujet s'écrit lui-même. On est pourtant en droit de se demander : que s'écrit-il du sujet dans le signe direct ? En effet, notre travail sur le geste tend justement à briser la coupure sujet / objet. Si Michaux écrit et peint par gestes, n'est-ce pas justement pour ne faire qu'un avec ce qu'il est en train de faire dans l'instant ? Le médium du geste ne génère-t-il pas une consubstantialité du sujet à son acte où il ne saurait y avoir de préconçu ?

En nous demandant ce qui dans le signe direct s'écrit, nous pouvons, comme Henri Meschonnic, penser au rythme. Le recueil *Mouvements* est fréquemment convoqué pour mettre en évidence cette mise en jeu d'une rythmique du sujet qui s'actualiserait par le signe dessiné. Le chapitre d'Henri Meschonnic « Le rythme et le poème chez Henri Michaux³²⁷ » demeure inévitable pour aborder l'apparition du sujet dans la « physique du langage³²⁸ ». Si l'on suit la démonstration de Meschonnic, l'écriture de Michaux transforme le discontinu de l'écriture en continu par le mouvement du sujet dans le langage.

³²⁴ A-C, Royère, *Henri Michaux Voix et imaginaires des signes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 96.

³²⁵ Ce refus est annoncé entre autres dans *Saisir*, OC3, p. 938 : « Refus de la représentation, refus de les faire ressemblants, refus de me soumettre à la ressemblance en général, refus de me rendre semblable, et volonté de rendre s'interrompaient et se succédaient », ou encore le refus structurant énoncé notamment dans *Émergences-résurgences*, OC3, p. 549 : « Je ne veux non plus rien 'reproduire' de ce qui est déjà au monde », OC3, p. 549.

³²⁶ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 764.

³²⁷ H. Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006, « Le rythme et le poème chez Henri Michaux », pp. 371-405.

³²⁸ H. Meschonnic, *Ibid.*, p. 372.

On croit généralement que le langage « n'est pas censé pouvoir faire ce dont il parle ³²⁹ ». Le langage est envisagé comme hétérogène à l'expérience qu'il relate, c'est-à-dire qu'il n'est pas de la même nature que l'expérience. Et comme le souligne l'auteur :

c'est un paradigme familier. D'un côté, le monde, solide, fait d'unités discrètes, discontinu. Les mots. Et les individus sont comme les mots. La socialité du signe est l'incommunicable. De l'autre côté, la musique, liquide, continue, l'engloutissement du moi. L'en deçà ou l'au-delà du langage ³³⁰.

Meschonnic cherche une théorie moniste de la poésie qui ne séparerait plus le sujet de son écriture jusqu'à faire du texte un programme rythmique. Le rythme du sujet dans l'écriture serait une manière de « mimer » l'expérience même de ce rythme. C'est avec la découverte du tempo, lors de ses expériences avec la drogue, que Michaux cherche les moyens dans son écriture de « mimer » ce dont elle parle. Mimer si l'on s'en tient à la définition, c'est « exprimer ou reproduire (une attitude, un sentiment, une action) par des gestes, des jeux de physionomie, sans le secours de la parole ³³¹ ». Mais pour Meschonnic, le mime n'est pas ramené à sa faculté d'imitation mais plutôt à celle de faire. La notion jousienne de mimisme serait sans doute ici opérante pour expliciter cette différence.

Meschonnic n'évoque jamais le geste dans ce chapitre, qui pourtant est sous-jacent, car lorsqu'il aborde la « physique du langage », passant par la métamorphose des mots et vivant selon une logique rythmique, il précise que l'écriture mime, « mais d'elle-même, non de quoi que ce soit d'extérieur, l'écriture n'imité pas, elle fait. Elle est, ou devient elle-même, justement par son propre rythme ³³² ». Afin d'être encore plus précis sur ce faire de l'écriture, qui n'est pas totalement du mime ni de l'imitation mais qui semble entretenir un rapport profond avec la *mimesis*, ne peut-on faire appel à la notion de geste ?

Meschonnic n'écrit-il pas que dans *Mouvements*, Michaux peint des rythmes « à l'état pur », des « signes 'd'envies cinétique' » ? Ce faire dans les mots, fait le sujet au fur et à mesure dans une expérience continue où le langage prendrait la

³²⁹ H. Meschonnic, *Op.cit.*, p. 378.

³³⁰ H. Meschonnic, *Ibid.*, p. 379.

³³¹ Dictionnaire le Petit Robert 2007. Nous faisons pour l'instant ici un parallélisme entre le mimétisme et le faire, mais nous devons par la suite différencier ces notions, car ces deux actions renvoient certainement à des degrés différents de l'agir.

³³² H. Meschonnic, *Ibid.*, p. 398.

nature de ce dont il parle. Mais qu'entendons-nous par la nature du mot ? Est-ce se rappeler, comme Bonnefoy nous y incite, que les mots « sont quelque chose de matériel³³³ » et qu'ils permettent ainsi d'introduire une expérience physique dans le langage poétique ?

Le faire des mots, nous pourrions dire leur agir, engage leur principe vivant et sa réception doit être liée avec le sens incarné de notre existence et avec l'épaisseur de notre expérience.

La question du geste est comme nous venons de l'examiner, déterminée par celle du sujet dans les exemples que nous avons choisis. Se demander à qui appartient le geste dans la contemplation de l'arbre par exemple, nous semble très pertinent, car cela trouble la notion de représentation et oblige à la reconsidérer.

Nous pourrions continuer les propos d'Anne-Christine Royère en cherchant non seulement comment le sujet s'incarne dans la représentation de la chose, mais surtout comment une réversibilité entre le sujet et la chose est possible par le geste, par une projection interne du corps en mouvement.

Enfin, ce que les critiques nomment la physique du langage ne saurait échapper à qui voudrait étudier le geste, étant donné la valeur corporelle et dynamique conférée à cette expression. L'écriture et les dessins dépassent l'imitation, ils font, mais par quel moyen ? Et quelle est la nature de l'écriture ? Et pour qu'il y ait réversibilité entre le sujet et la chose, ne faut-il pas de l'impersonnel ?

1.2.1.2 Le signe labile

Si l'on pense le geste comme appartenant au domaine du « non-verbal », le signe graphique peut-être considéré comme « une critique du signe linguistique », étant donné qu'il est issu du mouvement du geste et d'une invisible genèse corporelle. Dans ce cas, ce type d'approche pose cette question : est-ce l'origine corporelle du signe graphique, autrement dit sa perception incarnée, qui l'oppose au linguistique ?

³³³ Y. Bonnefoy, *Poésie et vérité, Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, p. 262-263.

Le signe chez Michaux peut alors être considéré comme « une trace du sujet, en perpétuelle voie d'apparition ³³⁴ », analyse que nous partageons. Mais il n'est pas certain que cette dynamique du signe chez Michaux soit à chercher dans une opposition du signe linguistique au signe graphique, mais plutôt dans une sorte de mouvement consubstantiel, c'est à dire dans une réversibilité infinie, voire une boucle (élan et retour), qui pourrait mettre en évidence une intensification et non une opposition.

Reste donc à savoir si l'on doit toujours distinguer la trace picturale de la gestuelle et si les mots et les dessins sont animés par ces mêmes forces. Cette différenciation permettrait de dégager les enjeux théoriques et poétiques susceptibles d'engendrer une écriture du mouvement.

Dans *Par des traits*, comme dans *Émergences-résurgences*, la peinture se veut apte à désaliéner l'être humain par le signe nouveau ³³⁵. Michaux cherchera dans la peinture ce que la poésie ne parvient pas à lui donner. Il lui manque une liberté de mouvement et de trajets, une certaine spontanéité et un nouvel espace d'exploration. C'est pourquoi nous nous sommes intéressés aux rapprochements opérés par les commentateurs de Michaux entre le signe et le geste. En cela, la démarche de Dominique Poncelet avec son travail sur *Par des traits* est très convaincante.

En effet, il nous rappelle que les mots peuvent être communs à toute une société, alors que les gestes peuvent être uniques à un individu. Car trop souvent l'on croit à une universalité du geste, le réduisant à une communication facile. Mais il est admis par la communauté scientifique que, culturellement, les gestes sont loin d'être compris par tout un chacun à travers le monde, comme nous tendrions à le croire ³³⁶.

L'anthropologue David Le Breton développe dans un de ses ouvrages la complexité du geste, avant tout marqueur culturel. A l'aide de nombreux exemples, il constate que « chaque société commande ainsi un répertoire propre de gestes qui

³³⁴ A-C, Royère, *Op.cit.*, p. 99.

³³⁵ H. Michaux, *Par des traits*, OC3, p. 1285 : « Signes qui permettraient d'être ouvert au monde autrement, créant et développant une fonction différente en l'homme, le désaliénant. »

³³⁶ Pour cette question de la rupture de la communication symbolique par les gestes, nous renvoyons notre lecteur au chapitre sur la kinésique dans P. Guiraud, *Le langage du corps*, PUF, 1980, 127 p., ainsi qu'au chapitre II Corps et communication dans l'ouvrage de David Le Breton *Les passions ordinaires, Anthropologie des émotions*, p. 45- 128.

ne se comprennent pas toujours au-delà de leur sphère d'influence³³⁷ » et qu'aucun geste ne renvoie à une signification immuable et universelle. Il écarte ainsi toute possibilité de tomber dans « le piège enfantin du nominalisme », qui universalise les émotions et les gestes, les percevant comme des objets.

Par ailleurs, il rappelle que « nous ne sommes jamais seuls dans notre propre corps » et surtout que l'émotion et le geste sont des activités de connaissance qui deviennent des faits personnels « à travers le style propre de l'individu³³⁸ ».

Ce dernier n'est-il pas poussé à son paroxysme dans l'aventure poétique ? Et n'est-ce pas ce que Michaux cherche à faire, c'est-à-dire s'individualiser par sa création, en tant qu'individu à la fois marqué socialement et individuellement ? Ce qui pose la question de savoir comment un individu, ici un poète et peintre, peut entrer avec ses propres gestes dans un monde qui en est déjà plein.

Le geste peut donc être unique et intime, mais ce n'est pas pour autant qu'il n'est pas partageable. Ainsi nous suivons Lorraine Duménil³³⁹ entre autres, dans son analyse de la question de l'alternative entre le « signe » et le « geste », Michaux préférant tantôt l'un tantôt l'autre. Par exemple, il intitule *Mouvements* comme un « *texte écrit sur des signes représentant des mouvements*³⁴⁰ », alors que dans *Signes*, évoquant ce même recueil, il revient sur sa terminologie :

J'en fis des milliers il y a bientôt deux ans. Mais étaient-ce des signes ? C'étaient des gestes, des gestes intérieurs, ceux pour lesquels nous n'avons pas de membres mais des envies de membres », y voyant même une « dérobade devant le signe³⁴¹.

Cette alternative rappelle irrémédiablement le vieux rêve de Michaux de trouver une langue universelle. Rêve lisible dans des textes comme *Alphabets*, *Narrations*, ou encore dans *Saisir*, comme autant de désirs d'une langue entre le pictogramme, le signe, et l'émotion.

Nous pourrions voir dans cette hésitation un paradoxe constitutif de l'œuvre de Michaux, où la « double tentative souvent reprise, celle du signe et du

³³⁷ D. Le Breton, *Les passions ordinaires, Anthropologie des émotions*, Paris, Payot et Rivages, 2004, p. 68.

³³⁸ D. Le Breton, *Op.cit.*, p. 12.

³³⁹ Lorraine Duménil envisage ce rapport entre le signe et le geste en termes de belligérance, donc toujours dans un rapport de force binaire. En ce qui nous concerne la question du signe et du geste est primordiale, mais l'est-elle en termes de confrontation ?

³⁴⁰ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 435.

³⁴¹ H. Michaux, *Signes*, OC2, p. 431.

parcours³⁴² » organise celle-ci. Le geste deviendrait le lien entre le signe et le parcours, entre ce qui est arrêté sur la page et ce qui file. Le liant gestuel renverrait alors au geste même de tracer. Est-ce à dire que le geste est une manière de ne demeurer ni avec le signe, ni avec le parcours ?

L'étude de cette alternative peut amener, comme le propose Serguei Chamchinov, à établir une approche statistique d'un poème comme *Mouvements*. Il démontre que l'utilisation des mots et des lettres par Michaux produit un déroulement interne au tissu du texte. Il atteste par ailleurs que ce déroulement n'est pas ordonné : « les constructions verbales sont faites selon le principe d'absurdité³⁴³ » en prenant l'exemple du vers : « *nages qui ressemblent à des fouilles* ». L'attention portée aux différents registres retient aussi la nôtre : il part des mouvements physiques réels et se demande si cette fonction d'étirement énoncée dans un des vers ne pourrait s'appliquer à l'espace géométrique du temps et des sons, voire dans n'importe quel domaine de la connaissance humaine.

Ce questionnement est selon nous, proche de la recherche d'une idée du déroulement chorégraphique dans l'œuvre, et permet d'approcher la complexité d'un poème, qui sur une même ligne utilise « des termes physiques, géophysiques, mécaniques, thermodynamiques, médicaux ou socio-psychologiques³⁴⁴ ». Par cet exemple notamment, l'auteur conclut que le mot « mouvement » sort de ses limites habituelles et que Michaux propose finalement au lecteur « un multi-usage et une multi-signification du mot « mouvements »³⁴⁵, faisant de cet usage multiple, un des principes de son œuvre poétique. Cette remarque lui permet d'étayer sa thèse quant à ce qu'il nomme la *pluralisation* de son œuvre, due à sa double pratique, mais ce qu'il qualifie de « principe d'absurdité » est de notre point de vue justement celui du « principe du geste en train de se faire », élément que nous ne cesserons de sonder durant toute notre réflexion.

Le problème du signe est pertinent, car il dialogue avec le geste. Le monde étant déjà plein de signes et de gestes, comment y entrer ? Le geste fait signe, mais le signe est arrêté, alors que le geste est en mouvement. L'alternative atteste d'une ambivalence, certes, mais elle confirme un très fort lien de parenté singulier existant

³⁴² L. Duménil, *Gestes à l'œuvre*, [Formis Barbara], Le Havre, De l'incidence éditeur/ esbaco, 2008. « Les mouvements d'Henri Michaux », p.115.

³⁴³ S. Chamchinov, « Henri Michaux : 'signes', 'gestes', 'mouvements' ». Thèse de troisième cycle, Paris VIII, 2006, 409 p.

³⁴⁴ S. Chamchinov, *Ibid.*, p. 258.

³⁴⁵ S. Chamchinov, *Ibid.*, p. 265.

entre le signe et le geste chez Michaux, qui pourrait être mis en évidence, par exemple au travers du mode de d'action de la danse.

Ce qui est certain, c'est que Michaux emploie le terme de signe d'une manière ambiguë, loin des acceptations linguistiques et jamais dans un sens permanent et arrêté. Il semble l'envisager à la manière d'un instrument (de mesure, de calibrage) qu'il essaierait sur sa propre création verbale et picturale pour en voir les possibles résultats.

Aussi, la double pratique artistique de Michaux ne fait que renforcer cette ambiguïté et cette alternative entre le signe et le geste, car le signe en plus d'être abordé au niveau sémiotique, l'est aussi au niveau perceptif, car les signes sont aussi des entités visuelles.

Les critiques constatent que le signe chez Michaux n'est pas un terme fixe et qu'il est la plupart du temps opposé au mot, cherchant à dénoter le mouvement avant tout. Toute la réflexion de Michaux (sur les idéogrammes chinois par exemple) découle de cette tension entre le visuel et le lisible, qu'on ne cesse de retrouver dans ses œuvres doubles³⁴⁶. D'ailleurs Deleuze et Guattari le relèvent comme étant significatif d'un devenir-trait, c'est-à-dire que l'écriture est comme « la ligne du dessin poème-chinois³⁴⁷ ». Nous parviendrons d'une certaine manière à conforter ce principe, par notre étude de la ligne dans l'œuvre de Michaux.

S'ajoute à cette tension créatrice, la rupture entre ses signes et ceux d'autrui, qui relance son expérience individuelle au sein d'une communauté. Le signe chez Michaux interroge l'acte d'écrire et de peindre qui, au passage, inclut le geste dans ses questionnements, car celui-ci semble être un moyen privilégié pour approcher ce signe nouveau évoqué dans *Par des traits*³⁴⁸.

³⁴⁶ Voir H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 815-851.

³⁴⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 343.

³⁴⁸ Dans la postface de *Par des traits*, Michaux manifeste la recherche d'un signe nouveau, où l'ambiguïté entre le graphique et le langage est sans cesse maintenu, et où le corps se fait le récepteur préféré : « *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 frustration.* » H. Michaux, *Par des traits*, OC3, p. 1284.

1.2.2 Autour de la trace et du corps

Cette hésitation permanente entre signe et geste montre à quel point Michaux joue sur la tension entre l'intime et le communicable. Et n'est-ce pas justement dans un échange par le geste, jusqu'à penser le geste comme transfert énergétique, que Michaux parvient à créer cette situation de communication ? Mais comment penser cet échange ?

1.2.2.1 La trace : tension entre l'écrire et le dessiner, vers la ligne active

Nous pourrions reprendre l'analogie musicale afin de comprendre ce passage³⁴⁹, car la musique pour Michaux est active et peut « *reproduire en l'auditeur la trace même du passage subi par le compositeur*³⁵⁰ ». Cette trace proprement dite est à parcourir autant par celui qui la produit que par celui qui la reçoit. Nous approfondirons ce processus dans notre troisième partie.

Aussi, de cette hésitation entre la trace, le mot, le trait et le signe, Michaux ne cesse de signifier son ambition d'une communication qui se voudrait non linguistique, en tout cas d'une communication dont le langage ne serait pas le seul maître. C'est pourquoi nombre de critiques se sont penchés sur cette question paradoxale du signe, jusqu'à en envisager la trace, car la création de Michaux évolue dans une tension terminologique, entre les deux pôles du *graphie*, entre le dessiner et l'écrire.

Le philosophe Max Loreau interroge par exemple chez Michaux la recherche des fondements du langage dans sa double pratique artistique en se centrant sur le corps. Selon lui, Michaux travaille le mot singulièrement : « *Traité comme construction formelle pareille à un geste dans l'espace, le mot n'est pas reflet du monde mais force et transcendance ; moyen d'action directe sur l'Autre*³⁵¹ ». De ce fait, le mot n'est plus un moyen de description du monde, mais un geste matérialisé

³⁴⁹ D'autres font de l'analogie musicale leur entrée dans l'œuvre de Michaux. Lorraine Duménil dans l'article sur les mouvements d'Henri Michaux déjà cité, propose cette analogie afin de mieux comprendre le passage de la page au corps.

³⁵⁰ H. Michaux, *Un certain phénomène que l'on appelle musique*, OC2, p. 367.

³⁵¹ M. Loreau, *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*, Paris, Gallimard, 1980, p. 25.

par une force, une direction. Cette transformation du mot en geste, selon l'auteur, est possible grâce à la technique de Michaux « propre à repousser le réel, plutôt propre à différer son étreinte » faisant du langage « l'émission d'une suite de graphisme abstrait³⁵² ».

La question du sujet est sous-jacente et nous retrouvons la problématique de l'arbre / geste. Toutefois Max Loreau l'approfondit en prenant le mot comme un geste, non plus comme une représentation, mais plus comme une force agissante. Nous reviendrons sur le terme de « force ». À la lecture de Max Loreau, nous comprenons que la tension entre la trace et le mot (qui ne se décidera selon nous jamais vraiment ni pour l'un ni pour l'autre) propose ce que nous pouvons appeler un « *graphein* de l'entre deux ».

Pour Dominique Poncelet, les signes de *Par des Traits* « portent encore en eux la force et l'énergie du geste qui les a tracés. » Ils ne sont pas codés, ni associés à une structure, il leur faut donc une communauté de lecteurs qui accepte « de collaborer pour leur donner sens³⁵³ ». Le matériau de l'énergie participe donc à l'élaboration du geste.

Michaux dans *Par des Traits* exprime sa frustration face à un langage commun servant autant au quotidien qu'au poétique, ce qui n'est pas sans rappeler les positions similaires de Flaubert, Mallarmé, Breton, Artaud et de Valéry, ainsi :

tout se passe donc comme si le lien essentiel pour chaque individu était celui qui existe entre lui et la langue, au lieu d'être un lien avec un autre individu. Ainsi, même ce qui fait de nous des êtres humains est sous l'emprise de la langue : ce n'est qu'en passant par elle qu'on peut entrer en relation avec l'autre³⁵⁴.

Par quoi pourrions-nous être libérés de cette emprise langagière ? Un signe, assure Dominique Poncelet, qui agirait « de façon opposée à celle de la langue », qui loin d'aliéner l'homme, lui offrirait une « ouverture vers le concret et referait du langage un échange avec l'autre en rétablissant la communication³⁵⁵ ». Un signe qui agirait à l'inverse de la langue suscite notre intérêt, car ne pose-t-il pas la question d'un geste qui ferait signe, d'une manière concrète et dans un échange de type corporel ? Par conséquent, ce signe concret et transitif ne s'articulerait pas dans une

³⁵² M. Loreau, *Op.cit.*, p. 25.

³⁵³ D. Poncelet, « Par des traits d'Henri Michaux : la mémoire picturale du signe. », *French Studies*, Vol. 60, 2006, p. 205.

³⁵⁴ D. Poncelet, *Ibid.*, p209.

³⁵⁵ D. Poncelet, *Ibid.*, p209.

langue, mais vivrait dans et par la dynamique de l'échange. Mais cette idée n'est pas sans entretenir l'ambiguïté maintenue par Michaux lui-même entre la langue et le code³⁵⁶.

En résonance avec ce propos, Gérard Dessons présente le signe chez Michaux « comme le lieu d'une interrogation théorique sur l'acte d'écrire, avec, pour enjeu essentiel, l'élaboration d'une théorie du continu³⁵⁷ ». Ainsi l'aventure poétique tiendrait dans le maintien de l'ambiguïté entre la dimension graphique et langagière.

La manière dont Michaux pense la ligne est en rapport avec sa recherche de continuité entre le sujet et le dire poétique permettant de réaliser « l'unité graphique, identifiée comme signe [...] figure du devenir », la ligne devenant « le réinterprétant du signe comme trajet³⁵⁸ ». La ligne, sur laquelle nous reviendrons plus en détails, devient de ce fait métonymique (ou avatar ?) du sujet :

*Lignes pour signes, pour chiffrer ou pour déchiffrer, lignes à l'aventure ne tenant à rien cerner, à rien enfermer, ni non plus à affirmer, étranges lignes, celles qui me venaient, compagnes de figures indécises, de fantômes d'êtres...*³⁵⁹

La ligne est justement ramenée à la production du geste, elle est aussi une conduite, jusqu'à faire du trait « une allégorie de l'écriture comme graphie, c'est-à-dire ce qui fait d'écrire un acte vivant, un geste total³⁶⁰ ». En mettant en évidence une logique et une éthique du trait chez Michaux, Gérard Dessons passe par le geste d'une manière tout à fait stimulante car il tente de justifier un langage gestuel du poème par la temporalité comme rythme, qui est celle « de son énonciation, faite de reprises, d'expansions³⁶¹ ».

Jean Burgos poursuit cette idée avec sa poétique de l'imaginaire. Il analyse « l'espace partagé du poète et du peintre » en y voyant le passage de la ligne au signe, et celui d'une écriture temporelle à une écriture spatiale :

³⁵⁶ En effet dans *Saisir*, cette hésitation entre la langue et le code est permanente : « Qui n'a voulu saisir plus, saisir mieux, saisir autrement, et les êtres et les choses, pas avec des mots, ni avec des phonèmes, ni des onomatopées, mais avec des signes graphiques ? » et « Rien mieux qu'un assemblage de quelques signes, ne dit plus sobrement, plus étonnamment, plus magiquement une situation fût-elle la plus quelconque et familière. »

³⁵⁷ G. Dessons, « La manière d'Henry prolégomènes à un traité du trait », *La Licorne*, 1993, p. 66.

³⁵⁸ G. Dessons, *Ibid.*, p. 67.

³⁵⁹ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 1401.

³⁶⁰ G. Dessons, *Ibid.*, p. 71.

³⁶¹ G. Dessons, *Ibid.*, p. 71.

Cette 'vie gestuelle' ne transparait pas seulement dans l'œuvre peinte, il s'en faut de beaucoup ; et s'ils laissent Michaux plus insatisfaits, les mots de ses poèmes ne disent pas autre chose que cette communion profonde avec son théâtre à lui, que l'autre théâtre ennuie³⁶².

Voici de nouveau poindre *L'arbre des tropiques* comme une écriture « exemplaire qui est gestuelle », complétée par l'exemple de ses récits d'expériences hallucinogènes, souvent convoquées pour leur extrême acuité.

L'approche lexicale et syntaxique de Burgos n'oublie pas de rappeler que c'est par goût du signe que Michaux renouvelle le langage poétique,

en l'empêchant, nous ne saurions nous en plaindre, de se 'déconditionner' tout à fait, mais c'est pour nous contraindre cependant à participer, presque gestuellement, au déroulement du poème³⁶³.

En effet, les poèmes et les dessins ont cette faculté de nous faire participer, presque malgré nous et Burgos d'écrire « presque gestuellement ». Il sera de notre ressort d'enlever à la fin de notre démonstration ce « presque ». Jean Starobinski évoque « une participation motrice » à partir des grandes encres de Michaux où le spectacle est vécu « dans notre corps » et dont nous « sortons assouplis comme après avoir assisté à un ballet³⁶⁴ ». Ne mettrait-il pas en évidence un lieu d'échange transsensoriel en soulignant l'impossible passivité du récepteur ? De quelle nature est cette participation, comment a-t-elle lieu et comment l'expliquer ?

De ce « *graphein* de l'entre deux » contenu dans la notion de trace, qui fera l'objet de développements ultérieurs, dépend le concept de la ligne. De cette trace surgissent également chez les critiques tout un lexique de l'ordre du chorégraphique : force, transcendance, moyen d'action sur l'autre, énergie etc. En définitive, ce vocabulaire appartient aux genèses invisibles du corps ; n'est-ce pas le lieu même de la ligne et de la participation ?

La ligne comme support communicationnel du continu renvoie à l'ambiguïté entre le visuel et le lisible. En effet, nos yeux décrivent un trait continu, assure le professeur en histoire de l'art Pierre Arnauld, qu'ils « suivent les contours immobiles d'une statue ou les déplacements d'une danseuse », attestant d'un lien

³⁶² J. Burgos, *Op. cit.*, p. 248.

³⁶³ J. Burgos, *Ibid.*, p. 251.

³⁶⁴ J. Starobinski, « Témoignage, combat et rituel », [R. Bellour], Cahier de l'Herne, *Henri Michaux*, Paris, 1966, p. 413.

évident entre les arts visuels et « la ligne vivante de la danse³⁶⁵ ». C'est pourquoi la ligne comme élaboration d'une théorie du continu, selon Gérard Dessons, nous semble tout à fait claire et elle l'est d'autant plus, si on la considère en rapport avec la corporéité du récepteur, qui pourrait être appelée par son sens interne du mouvement.

Dès lors, la trace et la ligne sont éminemment liées, toutes deux actives et inductrices. Nous proposerons alors de développer la parenté entre la trace et l'acte, afin de savoir ce qui fait trace dans le geste, autrement dit ce qui est passé et ce qui peut advenir.

1.2.2.2 La quête d'un continuum par le corps, vers la danse ?

Jean-Michel Maulpoix termine son chapitre sur le corps en péril en précisant que Michaux « a la charge de tout dire spectaculairement... Ainsi fait-il des gestes, venus de l'obscur le plus reculé, qui avouent quantité de secrets et avouent sans relâche, depuis le fond du désarroi, des signaux de révolte³⁶⁶ ». Le geste s'apparenterait par conséquent plus au signal qu'au signe linguistique en tant que tel.

Il serait donc la projection qui vient de l'intérieur du corps. C'est ce à quoi aboutit Éric Benoit quand il écrit que « les textes se font alors tentatives d'expulser de l'intériorité ce qui provient de l'extériorité³⁶⁷ », car l'intériorité est hantée par l'altérité et par l'hérédité. Elle peut se découvrir surpeuplée et aliénée par « le rythme des autres ». Se met alors en place « une continuité qui va de la profondeur psychique du sujet à la surface objective de la page » et, par conséquent, « l'acte du dessin est donc rétablissement de la continuité psychosomatique de l'être³⁶⁸ ». Éric Benoit met ici en évidence le processus de continuité mobilisé par le geste de tracer. Derrière cette continuité, c'est encore le corps que nous retrouvons, puisque le geste rétablit la continuité entre le soma (corps) et la psyché (âme), nous pourrions même compléter ce propos en disant que le rétablissement est de l'ordre psychomoteur par l'engagement du geste.

³⁶⁵ P. Arnauld, « La danse des yeux. Empathie kinesthésique et esthétique de l'arabesque moderne. », Paris, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 102, hiver 2007/2008, p. 5.

³⁶⁶ J-M, Maulpoix, *Michaux, passager clandestin*, Paris, Champ Vallon, 1984, p. 44.

³⁶⁷ E. Benoit, « Surface et intériorité chez Henri Michaux : de l'Espace du dedans aux Émergences-Résurgences », *Modernités.*, 1998, vol 12, p. 106.

³⁶⁸ E. Benoit, *Ibid.*, p. 111.

On imagine alors facilement que cette expérience du corps se cherchant en continuité avec une subjectivité en train de se construire ait entraîné de nombreux commentaires ; certains plus centrés sur le corps, d'autres sur la connaissance de soi et du monde.

Claude Fintz, par exemple, aborde *Mouvements* par l'étude des rythmes : ceux-ci sont considérés comme nécessaires pour les passages d'une forme à une autre, d'un être à l'autre. Les différents niveaux de significations sont ainsi mis en évidence : forme et être sont sur le même continuum de variations. Selon l'auteur de cet ouvrage, dans *Mouvements*, la pensée se déconnecte pour « devenir énergie parmi les énergies ³⁶⁹ » et cette même activité est comparée aux arts martiaux. Les structures du corps « nerfs et os » deviennent des catégories pour réfléchir sur la pratique et la théorie de Michaux : « l'écriture est donc aussi la figure du dehors d'un corps d'énergie ³⁷⁰ ». La dimension pragmatique du texte est interrogée, afin de mettre en évidence l'activité performative du poème et du para-texte. Michaux développerait une « esthétique relationnelle » explicitée par un continuum qui « semble relier les signes et les lettres, les lettres et le corps, le corps et le signe ³⁷¹ ».

Cette vision complète celle de Jean-Pierre Martin, qui perçoit, dans l'œuvre du poète et dans le geste du peintre, « une réhabilitation du corps qui prend des formes diversifiées » au travers d'une écriture du corps qui « expérimente ainsi les virtualités du sujet ³⁷² ». En s'appuyant sur la connaissance de Michaux de la sagesse taoïste notamment, il affirme que ces savoirs psycho-physiologiques entraînent des points de rencontre au sein de l'aventure poétique, comme autant de coïncidences entre le psychique et le somatique.

Poursuivant l'idée d'une continuité psychosomatique, Anne Brun a analysé le continu corporel d'une manière psychanalytique dans les œuvres hallucinogènes de Michaux. Elle a ainsi constaté que Michaux a été le premier analyste et interprète « des processus de création des images sous l'influence de la drogue ³⁷³ », sans pour autant prendre la place d'un psychanalyste. Les œuvres hallucinogènes confirment cette quête de continuum, aidée ici par la chimie. Toutefois, ces expériences n'ont

³⁶⁹ C. Fintz, *Henri Michaux « homme-bombe » L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug, 2004, p. 34.

³⁷⁰ C. Fintz. *Ibid.*, p. 52.

³⁷¹ C. Fintz. *Ibid.*, p. 53.

³⁷² J-P. Martin, « L'homme d'os », La Licorne, 1993, p. 36.

³⁷³ A. Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, les empêcheurs de tourner en rond, 1999, p. 59.

duré qu'un temps et Michaux, une fois les expériences traversées, est retourné au travail sans substances actives, en en gardant les passages fulgurants et cherchant néanmoins à retrouver ce qu'il appelle « *la physiologie de l'action*³⁷⁴ ».

C'est pourquoi l'on peut dire, avec Robert Bréchon, que Michaux a su montrer le continuum entre « l'espace physique réellement vécu par le corps, espace-corps éprouvé et contesté par la conscience, espace-mouvement suscité par la magie de l'imagination volontaire ou spontanée³⁷⁵ ». C'est-à-dire qu'il a su montrer deux types d'espace : le premier étant celui permettant les déplacements, la mobilité et le second appartenant à l'expérience vécue, au mouvant.

Nous définissons le continuum dont nous discutons avec tous ces commentateurs comme étant ce qui tient ensemble (selon son étymologie *tenere*) le soma à la psyché, le psychique au physiologique et l'espace-mouvement à l'espace-mouvant dont le corps se fait le passage.

Par ailleurs, la recherche du continu se retrouve chez Michaux selon Dessons dans l'intérêt qu'il accorde à la danse, définie par l'auteur comme « figuration gestuelle de l'identité » ou encore comme « corps-langage, la gestuelle-langage, quand le corps est le continu du langage-sujet³⁷⁶ », c'est-à-dire comme allégorie du continu. Même si Dessons remarque à juste titre que la danse fonctionne chez Michaux pour ce qu'elle lui apporte métaphoriquement du continu, selon nous elle poursuit un projet plus profond que d'en être seulement l'allégorie. Nous émettons l'hypothèse qu'elle serait précisément la pratique alimentant la dynamique de la corporéité chez Michaux, et c'est ce que nous essaierons de montrer.

Le corps chez Michaux, cela tous les critiques le conçoivent, revêt un caractère expérientiel, mais tous n'approfondissent pas le cas du geste, ou du moins pas d'une manière métaphorique. Michaux en tant qu'auteur et lecteur d'ouvrages du XXe siècle, touche à des problématiques du mouvement perçu et reçu d'une manière tout à fait originale et inscrites dans les recherches en psychologie et en physique de son temps.

C'est pourquoi penser le corps énergétique en littérature, comme Claude Fintz le propose, est opérant dans le sens où le geste n'est plus seulement un exportateur, mais existe en tant que medium en circulation, jusqu'à peut-être faire de

³⁷⁴ H. Michaux, *À la minute que j'éclate*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1999, p. 33.

³⁷⁵ R. Bréchon, « L'espace, le corps, la conscience », *Henri Michaux*, [R. Bellour], Paris, L'Herne, 1966, p. p. 256.

³⁷⁶ G. Dessons, *Op.cit.*, p. 72.

la réception un geste également, comme Jousse pourrait l'entendre. Ce dernier peut alors apparaître comme un de nos guides privilégiés pour notre réflexion sur le vivant dans l'œuvre de Michaux. Nous nous concentrons dans notre poétique du geste non pas sur les allégories du mouvement et du geste, mais sur la dynamique singulière signalée par l'expérience du mouvement, vécue, décrite et transcrite par Michaux.

* *

*

À la manière de Gérard Dessons qui démontre une logique et une éthique du trait comme principe actif poétique chez Michaux, nous aimerions montrer celle du geste. Il est remarquable de voir que l'historienne de la danse Laurence Louppe convoque aussi le continuum, et ce dans le strict domaine de la danse :

la danse est le seul art à assurer la continuité de l'organique à l'imaginaire. Dans la représentation du vivant, elle fait passer le vivant même. Dans la perception du mouvement, elle fait passer l'expérience du mouvement³⁷⁷.

La danse maintient la continuité entre « l'organique et l'imaginaire », car elle met en jeu les différents niveaux du corps, c'est-à-dire le physique et le psychique dans une seule expérience : celle du mouvement. De plus, la danse ne représente pas le mouvement, ni ne le donne simplement à percevoir, car elle est avant tout le partage de son expérience basée sur le ressenti.

En prenant en compte cette définition de la danse, nous espérons garantir alors à notre lecteur qu'« *un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire* » soit celui du « *déplacement des activités créatrices*³⁷⁸ » au plus près de l'indivisible de l'action, de l'entrelacs du temps et de l'espace. Pour commencer notre réflexion sur les multiples gestes de Michaux, nous proposons de montrer en quoi l'impression qu'il a du corps et des mots est intimement liée à la recherche d'une certaine forme de vie qui se manifeste par des gestes.

³⁷⁷ L. Louppe, Bulletin Trimestriel du Centre national de danse contemporaine d'Angers, n°6, 1990, p. 14.

³⁷⁸ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 319.

1.3 DE L'INSUFFISANCE DU CORPS ET DES MOTS : MICHAUX À LA RECHERCHE D'UNE FORME DE VIE MOUVANTE

Cette partie a pour objectif de montrer comment la confusion du corps et des mots chez Michaux entraîne un univers gestuel singulier. Cette confusion est vécue sous le signe de l'aliénation et de la dualité, c'est-à-dire comme une connexion / séparation. Il s'agira pour lui de contrer le corps et les mots afin de pouvoir faire exister son travail de poète et de peintre.

Ce qui frappe chez Michaux, c'est que son exploration du langage coïncide avec celle du corps. Michaux éprouve le corps et les mots en tant qu'ils se ressemblent et que chacun empêche l'autre d'être libre : c'est d'abord leur ressemblance qui pose problème.

Autrement dit, il n'envisage pas le corps comme extérieur aux mots et vice-versa. Lorsque les mots sont sclérosés, le corps l'est aussi ; la (dis) torsion réside dans leur relation. Le corps objet (physique et anatomique) est autant un empêcheur que les mots, puisqu'ils appartiennent à un système préétabli et structuré. Ce rapport entre le corps vécu comme objet et les mots comme outils « commodes » est problématique, car ce n'est qu'au profit de l'effacement, voire de la mort, de l'un que l'autre peut surgir. C'est pourquoi, la création s'essaye à faire parler le corps par les mots, ou les mots par le corps.

Il y aurait, comme le propose Lorand Gaspar, des issues pour faire exister dans la création poétique un « corps-pensée-langage ». Le développement musical prendrait selon lui le relais des mots par un langage propre. Des techniques plus ou

moins maîtrisées, comme le dessin ou la peinture, permettent de « transformer ce rêve de contourner un obstacle en réalité concrète grâce au recours à un autre langage³⁷⁹ ». Mais ici encore Michaux nous dérouté : « *Musique, non comme langage, mais musique pour passer l'éponge sur les aspérités et les contrariétés de la vie quotidienne*³⁸⁰ ».

Ce contournement vise « l'effet libérateur » pouvant exister sans qu'il n'y ait nécessairement la garantie d'une expression de qualité. Lorand Gaspar croit « surtout que nous cherchons tous à nous exprimer autrement, plus amplement que par les mots, sans pour autant leur tourner nécessairement le dos³⁸¹ ». Nous observons chez Michaux cet évitement qui ne nie pas les mots, d'où cette tentative de « réunification des champs du sensible et du cognitif³⁸² ». Mais par quoi Michaux relaie-t-il les mots et leurs articulations pour sortir de l'impasse ? Michaux ne cherche-t-il pas à ajuster son expression à une dynamique motrice et affective, pour retrouver une expérience fondamentale du corps et des mots ? Et par-là à communiquer autrement, c'est-à-dire à transmettre et à échanger suivant un autre mode non conventionnel, informel et intime ?

Nous verrons tout d'abord en quoi le corps et les mots sont vécus par Michaux comme des pièges collants et simultanément séparateurs. Ces sentiments négatifs étant dus au constat radical de déficience originelle de l'un et de l'autre. Intéressons-nous premièrement au corps vécu comme une insuffisance ou un excès, où c'est d'abord le corps-objet qui pose physiologiquement problème.

1.3.1 Le piège de « la trop fameuse communication »

Le sentiment d'étrangeté entre Michaux (sujet) et son corps (objet) est total. Michaux éprouve des difficultés à se lover dans son enveloppe charnelle. Il méprise sa « *carcasse, gêneuse, pisseuse, pot cassé ! Poulie gémissante*³⁸³ », qui n'attend que d'être écartelée. Comment la soulager, la libérer ?

³⁷⁹ L. Gaspar, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 2004, p. 244.

³⁸⁰ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 894.

³⁸¹ L. Gaspar, *Ibid.*, p. 244.

³⁸² L. Gaspar, *Ibid.*, p. 245.

³⁸³ H. Michaux, *La nuit remue*, OC1, p. 458. Et dans *Ecuador*, il se demande combien de temps sa « *carcasse de poulet tiendra-t-elle le coup* », OC1, p. 161.

1.3.1.1 Un appel au corps

Ce sentiment de mépris appartient à la genèse corporelle de Michaux, car son état de santé lui a révélé très tôt une insuffisance cardiaque ; son « *cœur faisait songer irrésistiblement à une citerne*³⁸⁴ », d'où sa forte impression :

*La plus imprégnante, la plus désarmante, la plus indigeste émotion de ma vie, fut quand j'entendis mon cœur à l'électrocardiographe haut-parleur (je ne jurerais pas de l'exactitude du terme) ! 'Ça mon cœur ! Cette pompe sans allant, sans mordant !' [...] Cœur sans frappe véritable, pas fait pour des actes, pas fait pour le travail en pointe et, dans son bruit de pompe, par moments une sorte d'hésitation, de retournement sourd et secret : le mauvais signe. Moi, lié à ça pour toujours ! Vous auriez, à l'esprit le plus brillant donné ce damné moteur, que serait-il devenu*³⁸⁵ ?

Le corps est donc d'abord manque et insuffisance et en lien immédiat et intrinsèque avec la pensée, car d'un corps physiologiquement faible pas de brillantes créations. Il ne faut pas non plus oublier que l'état énergétique de Michaux est de ce fait originellement faible. Il note dans « *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* » :

*1900 à 1906 à Bruxelles. Indifférence. Inappétence. Résistance. Inintéressé. Il boude sa 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'oxygène. Anémie*³⁸⁶.

Comme l'écrit Roger Dadoun, une continuité de la faiblesse et du peu traverse l'axe autobiographique jusqu'à l'annonce finale de « l'ostéoporose », « comme si les os eux-mêmes, cet espace du dedans, entraient dans le jeu du manque, de l'évidement, de 'Né troué'³⁸⁷ ». C'est notamment de ce manque de sang, d'oxygène, de muscles forts, que Michaux tire sa force pour renommer, redire et reconfigurer un corps, jusqu'à peut-être en faire une conscience détachée et sereine dont le texte *Postures*³⁸⁸ est l'aboutissement.

³⁸⁴ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 285.

³⁸⁵ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 284.

³⁸⁶ H. Michaux, *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, OC1, p. 130.

³⁸⁷ R. Dadoun, « Poétique du peu ou la puissance des faibles, des petits et des maigres », *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris, Payot, p. 17.

³⁸⁸ H. Michaux, *Postures*, OC3, p.1361-1371.

Son œuvre devient un appel au corps : « *Aucun soutien. Pas de corps. Il n'y aura donc jamais personne pour avoir un corps ici*³⁸⁹. » L'œuvre de Michaux semble de ce fait partir à la conquête de la cœnesthésie³⁹⁰ où il est d'abord question non de « donner à voir » mais « plutôt [de] *donner à respirer*³⁹¹ », en d'autres termes, à mettre en mouvement pour notamment dépasser cette impression d'étroitesse et d'étrangeté que lui renvoie son propre corps.

Michaux aurait pu formuler cela : comment habiter ce corps, puisque je n'en ai qu'un ? Comment le reformer par un moyen efficace pour exprimer ce que j'ai en moi de profondément original, tout en étant communicant, mais sur un autre plan que le langage comme système préétabli ? Comment ces mots pourraient-ils rendre compte des mouvements intérieurs, des émotions, des impressions ? Comment pourraient-ils prétendre toucher l'autre, le traverser, s'induire en lui ?

Le corps du quotidien est inopérant et excessif : il en dit plus qu'il ne devrait par la maladresse et la gaucherie qui lui sont inhérentes. Conjointement, s'ajoute à cette gêne corporelle, celle générée par les mots : « *Les mots font toujours dire trop. Ça mène loin les mots. Tout de suite aux complications*³⁹² », pendant que le corps est aussi perçu comme un signe pouvant être abusif :

*De tous les signes, de tout le matériel pictographique, le corps humain est le plus encombrant, le plus lourd, le plus destiné à influencer, à empiéter, à fausser ; celui qui vous fait dire plus que ce que vous ne voulez, et moins quand il fallait plus*³⁹³.

Pour Michaux, le corps et les mots nous tiennent à la gorge et ne nous laissent aucune chance d'expression singulière. Autant pitoyables l'un que l'autre, ils nous maintiennent dans un état d'expressivité médiocre : « *Une fois de plus, venez/ venez, mots misérables/ pour exprimer plus misérable encore*³⁹⁴ ».

En effet, ils apparaissent comme les signes et les outils premiers d'expression de soi, et ainsi, par leurs emplois au sein de la dynamique communicationnelle et contextuelle, ils entraînent d'innombrables quiproquos. Le malentendu corporel existe bel et bien, car comme nous le savons, le geste n'est par exemple pas compris

³⁸⁹ H. Michaux, *La nuit remue*, OC1, p. 440.

³⁹⁰ La cœnesthésie (*koinos* « commun » et *aisthesis* « sensibilité ») est l'impression générale que l'on a de notre corps (aise ou malaise), impression qui résulte de nos sensations corporelles internes.

³⁹¹ H. Michaux, *Parenthèse*, OC2, p. 1027.

³⁹² H. Michaux, *Parenthèse*, OC2, p. 1027.

³⁹³ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

³⁹⁴ H. Michaux, *Textes épars (1942-1945)*, OC1, p. 757.

de la même manière selon les cultures, ce qui peut mener parfois à des situations comiques, mais parfois dramatiques. Ici la critique de Michaux concerne avant tout leur utilisation pour la communication, celle qu'il appelle la « *trop fameuse communication*³⁹⁵ » dans son texte *Les rêves vigiles*.

Ce type de communication est donc définie par Michaux par le partage obligé, voire forcé, d'une langue préfabriquée, créée pour répondre aux besoins de la société. Cette communication est d'avance sclérosée. Elle use avec prédominance de l'outil du discours (éducation et enseignement discursif) qui laisse heureusement des parts oubliées au poète et peintre, celles d'un lire et d'un écrire autres.

Michaux se heurte à la dominance du discours rationaliste qui désire enclore tout objet dans le champ de la signification. Pour participer à celle-ci, il faut l'accepter, car :

*S'exprimer demande un effort, demande un concours de forces et de facultés, demande une culture [...] par-dessus-tout, la soumission à une langue créée par d'autres, dans un autre âge, conventionnelle, destinée à la masse, ou au moins à une société, utile et accablée de compromis, filtrée et multipliée à la fois*³⁹⁶.

Le langage et les multiples incompréhensions dues aux erreurs interprétatives ou contextuelles des interlocuteurs restent un phénomène incontestable dont nous avons tous fait l'expérience. C'est cette « mise en boîte » que Michaux cherche à fuir, où les signes du corps et les mots sont (sur)interprétés à partir d'une grille de lecture commune à chaque culture. À l'intérieur de cette grille organisée comme un système, l'individu est immédiatement lu et son destin rapidement scellé. Le corps et la langue sont vécus par Michaux comme des pièges dont il faut absolument sortir.

Par ailleurs, le rapport corporel à autrui est aussi inquiet. Il se voudrait intrusif, mais le regard posé sur l'autre est voué à l'échec car il ne peut les traverser. Le corps objet se fait immédiatement obstacle à la vision saisissante à laquelle il aspire : « *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*³⁹⁷ ».

Les quiproquos langagiers et gestuels ne laissent que peu de chance au corps et à la langue d'être libres, le cloisonnant dans un carcan interprétatif parfois abusif.

³⁹⁵ H. Michaux, *Les rêves vigiles*, OC3, p. 525.

³⁹⁶ H. Michaux, Compte rendu paru dans « Les cahiers du sud », OC1, p. 960.

³⁹⁷ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 956.

C'est pourquoi il se retourne d'abord contre son corps et contre le langage : il les accuse d'entraver l'élan qui, pourtant au-dedans « *l'emporte vers des mondes autrement grisants que ce monde étriqué et froid*³⁹⁸ ». La langue n'est qu'un « *immense préfabriqué qu'on se passe de génération* ». Par conséquent elle ne peut que nous « *condamner à suivre, à être fidèle*³⁹⁹ ». Les mots sont des outils à la disposition d'une communauté, ils appartiennent ainsi à tous (c'est pourquoi Michaux visera une communauté de lecteurs spécifique) et c'est ce partage des mêmes signes qui rend problématique l'expression d'un contenu personnel.

Comment cette langue pourrait-elle en effet permettre à Michaux de « *rentrer en relation* » avec ce qu'il a « *de plus précieux, de plus vrai, de plus replié* » ce qu'il appelle « *de plus 'mien'*⁴⁰⁰ » ? Les mots et le corps-objet sont vécus comme une rhétorique extérieure à ce qu'il aurait, à l'intérieur, d'authentique ; reste donc à trouver le geste continu qui affranchirait de ces conventions sclérosantes et l'énergie qui abolirait cette dichotomie. Le modèle ne saurait donc être qu'extérieur, il est de ce fait à renverser vers l'intérieur et les mots appartenant à l'extériorité imposée subissent l'épreuve de l'endormissement au profit du corps.

La liberté tant recherchée par Michaux ne serait alors accessible que lorsque les mots se taisent et que le corps décolle. Dans ses rêveries vigiles, il ne sent libre que lorsqu'il se sent démembré. Et ce démembrement est vécu intrinsèquement comme un état hors de la zone des mots :

*Je m'éveille démunie de bras. Je n'ai pas non plus de jambes en m'éveillant. Je ne cherche pas à en avoir. [...] Et d'ailleurs pourquoi aurais-je des jambes ? C'est en parlant qu'elles repoussent, en utilisant des mots. Intuitivement, dans ces moments d'immobilité, je laisse, je maintiens endormie la zone des mots aussi longtemps que possible. Pourquoi pour des mots perdre inconsidérablement l'étendue*⁴⁰¹ ?

Nous retrouvons dans *Les Grandes Épreuves de l'esprit* cette même assimilation des mots aux membres :

Les mots viennent. Des mots. Pas ceux que je voudrais. Pas comme je voudrais. Pas reliés comme il faudrait. Pas dans l'ordre

³⁹⁸ H. Michaux, *La nuit remue*, OC1, p. 460.

³⁹⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 550.

⁴⁰⁰ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 549.

⁴⁰¹ H. Michaux, *Les rêves vigiles*, OC3, p. 535.

*qu'il conviendrait. Ne formant de la phrase recherchée qu'un bout, que des bouts, des membres*⁴⁰².

Le corps imaginé démembré permet de vivre hors des mots, néanmoins les mots morcelés permettent-ils de vivre hors du corps ? Posséder des membres et des mots reviendrait à agir forcément dans le sens imposé de la société. Comme l'écrit si justement Max Loreau, Michaux n'a pas le choix « puisqu'il est victime du langage » et du corps dont il ne parvient pas à faire une synthèse fructueuse, « il ne peut que le refuser sous la forme où il se présente : il est condamné à la poésie⁴⁰³ ». Michaux traite par conséquent les mots avec violence, choisissant alors de prendre le réel à bras le corps :

*Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme. Je l'attrape...et je le dérachine et le détourne définitivement du troupeau de l'auteur...certains mots restent comme des tours...Je ne l'avais donc pas assez abattue, je dois revenir en arrière et lui trouver son poison et je passe ainsi un temps interminable...Je pensais, n'est-ce pas, que quand j'aurais tout détruit, j'aurais de l'équilibre. Possible. Mais cela tarde, cela tarde bien*⁴⁰⁴.

Il s'agit de donner des coups à la langue imposée. Nous voyons alors apparaître une pratique « boxante » de la littérature. Cette revanche sur ce conditionnement par les mots est explicite dans son poème *Le grand combat*⁴⁰⁵, où les mots subissent et font subir à l'on ne sait qui, une violence où la jouissance kinesthésique et l'inventivité langagière vont de pair : « *il l'emparouille et l'endosque contre terre ; il le rague et le roupète jusqu'à son drôle* » Les formes syntaxiques ne sauraient résister à cet assaut qui déglutit, salive et crache : « *les glous glous/les sales rats/tape dans le tas !*⁴⁰⁶ »

1.3.1.2 Pour un autre type d'échange

De plus pour Michaux, le corps et la langue doivent avant tout garder un secret et entretenir un mystère. Il faut même, dit-il, savoir les « *renouveler* », car ce

⁴⁰² H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, OC3, p. 329.

⁴⁰³ M. Loreau, *Op.cit*, p. 23.

⁴⁰⁴ H. Michaux, *La nuit remue*, OC1, p. 470.

⁴⁰⁵ H. Michaux, *Le grand combat*, OC1, p. 118-119.

⁴⁰⁶ H. Michaux, *Le grand combat*, OC1, p. 118.

sont « *des branchies, mais toujours à renouveler, si l'on veut qu'ils soient utiles, sinon on étouffe comme des poissons dans le fond d'une barque*⁴⁰⁷ ».

Son intérêt pour l'idéogramme chinois⁴⁰⁸ tient, entre autres, à cet entretien de l'ouvert et du mystère qui, à l'inverse de « *la trop fameuse communication* », permet à juste titre la participation. Ainsi retrouver sa langue à soi devient primordial pour Michaux :

*signes surtout pour retirer son être du piège de la langue des autres/ faites pour gagner contre vous, comme une roulette bien réglée/ qui ne vous laisse que quelques coups heureux/ et la ruine et la défaite pour finir qui y étaient inscrites à l'avance*⁴⁰⁹.

C'est ainsi que de ce constat, où le corps est comme les mots, Michaux crée des méthodes d'action traversant parfois des moments de coïncidence fulgurants.

*

Michaux part à la rencontre d'un autre signe que celui déjà saturé du corps et des mots du quotidien. Il oppose donc le système fermé du corps anatomique / rhétorique et des mots ordinaires à un système ouvert, multiple et plastique, qu'il s'agira de trouver. En outre, il met en place un système d'opposition entre un type d'expression et d'impression.

Ce qui lui demande un effort, c'est d'exprimer, autrement dit de « faire sortir en pressant » (*exprimere* en latin) pour correspondre aux attentes pré formatées de la société. Alors n'y a-t-il pas une piste qui s'ouvre plus du côté de l'impression (*imprimere* en latin) ? En refusant l'expression en tant que réponse au discursif Michaux ne cherche-t-il pas un « presser sur » ?

De ce fait, sa posture de créateur nous incite à questionner une transmission de l'œuvre qui serait directe et perméable, définissant par-là un autre rapport à soi, aux autres et au monde, à l'inverse d'un message qui serait à déchiffrer rationnellement.

⁴⁰⁷ H. Michaux, *Vents et poussières*, OC3, p. 200.

⁴⁰⁸ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 841 : « *Son peu de syntaxe qui laisse à deviner, à recréer, qui laisse place à la poésie. Du multiple sort l'idée. Caractères ouverts sur plusieurs directions* ».

⁴⁰⁹ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 440.

1.3.2 Comment trouver son moyen et son terrain ?

Nous venons de montrer le rapport conflictuel qu'entretenait Michaux avec le corps et les mots, mais ceux-ci demeurent ses partenaires obligés en tant que poète et peintre. Toute la question sera celle des moyens et des terrains pour vivre la dynamique de la corporéité dans la création. En tant que poète et peintre, il cherche à saisir plus qu'à comprendre, et ce positionnement est fondamental pour aborder l'œuvre de Michaux, qui se fait et se donne sur le mode du saisissement. À quoi ce saisir renvoie-t-il et ne désigne-t-il pas des désirs qui seraient liés à une certaine forme de vie de l'œuvre ?

1.3.2.1 Saisir et désirs de gestes liés à une forme de vie

Le corps-objet et les mots extérieurs échouent dans leur incapacité à saisir le réel. Cette saisie du réel sous-tend à la fois un mouvement vers le monde mais aussi un acte de réception du monde : « *Saisir voulant saisir, saisir m'accapara [...] l'esprit saisi, l'être saisi*⁴¹⁰ ».

Le « saisir » est symptomatique de l'opération créatrice de Michaux car, obsédé par le mouvement et la réhabilitation du sensoriel dans la littérature, ce ne peut-être qu'en terme de saisissement, autrement dit de passage, de transit et de capture qu'il peut penser sa pratique. Le saisir de Michaux se veut fugace et essentiel : « *saisir était devenu dominant, saisir en moi si peu naturel (acquis tardif), saisir dont le contraire est « se recueillir », ne pas s'incliner sur, demeurer réservé*⁴¹¹ » et c'est aussi quelque chose qui peut être « *excitant à attraper, non par ruse, mais à bras-le-corps* » qui puisse « *saisir la tendance, saisir l'accent, l'allure, l'espace. Saisir ce qui sous-tend*⁴¹² ».

Nous pouvons remarquer la multiplicité de registres qu'invoque le fait même de saisir, allant d'un terme psychologique, rythmique, visuel, spatial à ce qui n'est même pas encore advenu. Le saisir est contre le comprendre, qui étymologiquement

⁴¹⁰ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 951.

⁴¹¹ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 939.

⁴¹² H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 979.

évoque le fait de prendre avec soi (*cum prendere*), alors que le saisir indique le fait de s'emparer (*ad proprium sacire*). Ce n'est pas l'action principale, visible et représentable en tant que telle qui est saisissable, mais tout ce qui en déborde.

Le saisir sera total et global ou ne sera pas ; à quoi bon raisonner et fixer ? Seul compte le fait de « saisir et que ce soit saisissant avec le style même du « saisir », que ce soit intense et fugace comme un rapt. Michaux montre l'exemple de ce que peut être une opération de saisissement en remettant tout ce qu'il traverse constamment en jeu, en en doutant, en rectifiant, en augmentant, pour finalement y revenir d'une autre manière.

Par des traits est un modèle de saisissement, car les mots ne cessent de revenir sur eux-mêmes, se modifiant pour être relancés dans le flux de la phrase : « Pour dégager/ Pour desserrer/ pour assécher/ pour débloquer/ pour faire éclater ». Saisir, c'est ne jamais se fier aux apparences, mais au contraire les traverser et les envisager selon leur processus et non selon leur résultat.

La forme fixe correspond donc à la compréhension (*J'étais tout antipathie pour les formes Les fadeurs de l'arrondi me donnaient de la gêne Les contours, le galbe me déplaisaient*⁴¹³) et le mouvement au saisissement « *Pas de contour. Pas faire le tour. Traverser ! La vie, la mouvementée, est dans ces traversées où pourtant on ne sait comment on se retrouve et comment on la retrouve*⁴¹⁴ ». Saisir, c'est donc traverser et être traversé. Le transi dans le saisir est primordial et constitue même une manie chez Michaux.

De par sa recherche de moins d'intermédiaires avec la pratique de la peinture notamment⁴¹⁵, le fait même de saisir conduit les mots et les traits au statut provisoire, faisant par-là même appel à une autre communauté de lecteurs, capables selon lui de recevoir ce langage plus direct, voire illisible.

Michaux refuse de se laisser rigidifier par la signification d'un langage et d'un regard sur le monde codé, hiérarchisé, organisé et préfabriqué dont les attentes sont claires et préparées. Il se donne pour but une saisie rapide de la dynamique à l'œuvre dans le jeu des formes et des rythmes. La question du regard est de ce fait primordiale, jusqu'à ce qu'il en fasse un de ses actes fondateurs.

⁴¹³ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 948.

⁴¹⁴ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 959.

⁴¹⁵ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 550 : « Dans la peinture, le primitif, le primordial mieux se retrouve. On passe par moins d'intermédiaires. »

C'est pourquoi le parcours créatif de Michaux montre l'abandon d'une communauté perçue comme groupe, partageant les mêmes signes sclérosés, au profit d'une autre qu'il se donne comme visée. Il prépare ainsi la réception de ces textes. C'est le cas dans la postface de *La Nuit remue*, où il cible ses lecteurs selon leurs déficiences et leur potentielle marginalité :

Ce livre, cette expérience donc qui semble toute venue de l'égoïsme, j'irais bien jusqu'à dire qu'elle est sociale, tant voilà une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles, aux malades, aux maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte. Ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels, je voudrais de cette façon au moins leur avoir été utile⁴¹⁶.

Pour lui, son action doit sous-tendre celle de ses lecteurs, ainsi brise-t-il peut-être la fameuse inutilité de l'art. Par le fait même de saisir, il remet en cause l'apprentissage qui précède la mise en pratique de la langue. Il envisage moins d'intermédiaires, ne demandant ni à lui ni à sa communauté visée de « *maniement savant* ». Seul compte le passage ; ainsi prévoit-il avant même que quelqu'un d'autre ne le fasse son horizon d'attente, pour un lecteur prêt à ne pas suivre l'autorité d'un auteur, mais plutôt à se laisser traverser par les

signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose. Entre eux sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie. Tu pourrais essayer, peut-être toi aussi⁴¹⁷ ?

Si l'on suit Michaux :

Tout progrès, toute nouvelle observation, toute pensée, toute création, semble créer (avec une lumière) une zone d'ombre. Toute science crée une nouvelle ignorance. Tout conscient, un nouvel inconscient. Tout apport nouveau crée un nouveau néant⁴¹⁸

Il ne reste que le mouvement comme participation et réception du monde et il reste à le rendre, « *à traduire, suivre, poursuivre⁴¹⁹* ». L'incomplétude ainsi poursuivie entraîne une expérimentation infinie des gestes, comme autant d'actes à refaire en soi, pour soi, pour les autres, comme manière de se vivre à chaque fois

⁴¹⁶ H. Michaux, Postface de *La Nuit Remue*, p. 512.

⁴¹⁷ H. Michaux, Postface de *Plume*, OC1, p. 665.

⁴¹⁸ H. Michaux, Postface de *Plume*, OC1, p. 665.

⁴¹⁹ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 976.

pour la première fois à l'état naissant. Le saisir de Michaux se présente comme l'initiale d'un mouvement.

Michaux exprime par conséquent des désirs de gestes, qui répondraient à un idéal d'expression et de représentation, que nous choisissons d'exposer dès maintenant. Les désirs de geste nous renseignent quant aux visées de Michaux dans sa recherche d'une véritable communication contraire à la « *trop fameuse*⁴²⁰ », mais aussi au sujet de son idéal d'expression révélé à maintes reprises dans ses œuvres (très souvent dans les paratextes).

Cet idéal ne cesse de mettre en conflit le signe, le geste, la langue et le corps, en relançant continuellement leur incomplétude, car : « *Qui n'a voulu saisir plus, saisir mieux, saisir autrement, et les êtres et les choses, pas avec des mots, ni avec des phonèmes, ni des onomatopées, mais avec des signes graphiques*⁴²¹? » Les signes graphiques en ce sens apparaissent comme des outils inventés pour l'activité même du saisir qui le ferait « *mieux* » et « *autrement* » que les « *phonèmes* » ou les « *onomatopées* ».

Autrement dit, il s'agit pour Michaux de regarder et de rendre le monde (« *les êtres et les choses* ») par d'autres moyens que ceux faisant appel à la voix et à l'imitation en tant que *mimesis*, qui peuvent être repris et échangés pour la communication. Il se dresse ainsi contre la linguistique et la grammaire, essentialise ainsi une activité de saisie du monde, non par émission de la voix (le phonème est un bruit articulé) et non plus par imitation de la chose par le son (ce que l'onomatopée propose).

Ces signes graphiques peuvent être alors ceux d'un sourd, pour qui le son et la voix ne sont pas ressemblants au monde et aux êtres, et ne renvoient alors à rien de connu et de structurel. Le saisissement poétique du monde pousse à se défaire des sens habituels (ici l'ouïe), sur lesquels est fondé notre langage et notre civilisation, comme si leur hypertrophie faisait finalement notre handicap.

Mais plus encore, cette volonté de saisissement se poursuit par la proposition d'abolition de la vue comme outil de rationalisation du monde et des êtres, en la substituant à un regard intérieur, à une possibilité de voir les yeux fermés, tourné vers sa nuit intérieure sensible :

⁴²⁰ H. Michaux, *Les rêves vigiles*, OC3, p. 525.

⁴²¹ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 536.

*Plus particulièrement ce que je voulais n'était 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*⁴²².

Le mouvement « *tel qu'on le voit en photographie* » est extérieur à soi et ne laisse apparaître qu'une phase du mouvement. Les « *yeux bandés* » appelle un autre sens, celui du mouvement et permet de se mettre en contact avec cet infini vivant et invisible qui nous compose. S'agit-il alors de sentir le mouvement de l'avant (le pré-mouvement) en privilégiant d'autres sens que celui de la vision toujours emprunté comme mode de connaissance et de réception du monde ?

Michaux, comme Jousse, constate une hypertrophie oculaire qui aurait fait perdre à l'homme le contact avec ses gestes et ses rythmes. Cette perte pour Jousse l'aurait rendu esclave des images : « esclaves du Paradis des idées de Platon⁴²³ ».

La thématique des yeux bandés ou fermés, ainsi que l'insistance sur l'odorat et le toucher chez Michaux, relance le mode d'être de l'homme en cherchant d'autres sens que ceux habituellement surexploités par la rationalité, comme la vue. Il y aurait une autre faculté de voir que « les enfants, les fous et les primitifs ont conservée - ou retrouvée⁴²⁴ ».

Comme Bataille le rappelle, le fait même de l'œuvre d'art réside plus dans le fait qu'elle touche, qu'elle suscite l'intérêt. L'hypertrophie oculaire et intellectualiste est écartée au profit de ce qui touche. Le saisissement demande d'abord un dessaisissement : celui de l'image optique, pour être touché par le geste et réinterroger la vision en tant que sensation et mouvement intérieur.

Par ailleurs, les désirs de geste témoignent d'une envie expressive radicale chez Michaux :

*Je désire plus que des gestes-mouvements. Je les voudrais non pas seulement faits de rage et d'emportement, ou d'espoirs d'en sortir, mais représentatifs de mouvements réels, et de toutes sortes de mouvements encore inimaginés*⁴²⁵.

En effet, ces désirs dépassent ici le concret de l'acte de faire. Il voudrait alors trouver un médium dépassant le geste afin qu'il ne soit plus simplement expressif de colère et d'espoir (on peut imaginer que son travail sur les taches renvoie à ce type

⁴²² H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 962.

⁴²³ M. Jousse, *Op.cit.*, p. 98.

⁴²⁴ P. Klee, Entretien avec L. Schreyer. Cité par W. Rubin, *Le Primitivisme dans l'art du 20^{em} siècle*, Paris, Flammarion, 1987, p. 1.

⁴²⁵ H. Michaux, *Émergences résurgences*, OC3, p. 641.

d'expression), mais « *représentatifs de mouvements réels, et de toutes sortes de mouvements encore inimaginés* ».

Que peuvent être ces mouvements réels, représentés par un médium qui serait plus qu'un geste ? Sont-ce les mouvements intérieurs, précédant le geste visible, qui seuls possèdent une réalité ? Et à quelle réalité ces « *mouvements inimaginés* » appartiennent-ils ? Et comment les faire émerger ? Comment les partager ?

Peut-être que son expérience de transcription des mouvements intérieurs, suite à la prise de drogue, est ici à lire entre les lignes comme autant de mouvements pour lesquels il n'y avait pas encore d'image, comme des gestes plus véridiques que réels (distinction cruciale que nous établirons par la suite).

De plus, l'interrogation quant au moyen vaut aussi chez Michaux, à « l'aune d'une problématique de médecine de soi et des autres, comme il apparaît justement dans le souhait de peindre les 'tempéraments'⁴²⁶ ». Ainsi, le désir singulier de mouvement se double d'un « projet expérimental » de médecine prenant effet dans la volonté de « *peindre la couleur du tempérament des autres. [De] faire le portrait des tempéraments*⁴²⁷ » dont il sera précisément question dans notre troisième partie.

Mais là encore, d'autres désirs s'entrechoquent, se complètent et se contredisent : « *Plus que de m'exprimer davantage, grâce au dessin, je voulais, je crois, imprimer le monde en moi. Autrement et plus fortement*⁴²⁸. » Il parachève ainsi la recherche de l'origine et de l'impulsion du mouvement avec celle d'une réception active.

Un double mouvement semble se mettre en place, à tel point que l'on conçoit que son projet poétique dépasse largement le cadre de la représentation et du déchiffrement rationnel, poussé par son besoin de trouver la plus juste expression / impression, celle qui serait la plus proche de la vie :

Or en ce temps je garde un autre désir, un par-dessus tous les autres. Je voudrais un continuum. Un continuum comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous

⁴²⁶ J. Roger, « 'Le phrasé même de la vie' ou la vie plastique d'Henri Michaux », *Conversations avec Henri Michaux*, [Pierre Vilar, Françoise Nicol et Guenael Boutouillet], Nantes, éditions cécile default, 2008, p. 87.

⁴²⁷ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 323.

⁴²⁸ H. Michaux, *Émergences résurgences*, OC3, p. 643.

*continue, plus important que toute qualité. Impossible de dessiner comme si ce continu n'existait pas. C'est lui qu'il faut rendre*⁴²⁹.

*

Michaux part donc à la recherche d'une forme de vie, celle d'un « *continuum* » infini et sans frontières, se destinant peut-être comme Klee à user d'« une parole de vie » au lieu « de fédérations de mots⁴³⁰ ». Cette continuité n'est-elle pas de l'ordre de la pensée et de l'agir ? Où les deux modes ne seraient plus séparés ? En quoi ce continuum travaille-t-il de concert avec le corps continu ? Ainsi, il fait appel aux textes scientifiques, à la peinture, au dessin, à la musique pour toucher au plus près cette forme de vie continuée et non différenciée. Selon le metteur en scène et écrivain, Peter Brook, le lieu de cet océan de l'unité ne saurait être que le corps, « terrain commun à l'humanité tout entière⁴³¹ ».

1.3.2.2 Le moyen, réflexion sur le medium

Il doit donc trouver un moyen pour structurer cette forme de vie et la rendre visible. Pour trouver cette « *vie actualisée* », l'auteur doit se délester de la copie, puisque c'est justement « *celui qui avant les autres a vu, qui trouve le moyen de débloquer le coincé, de défaire la situation inacceptable*⁴³² ». L'artiste doit donc trouver son moyen, mais sans jamais s'en satisfaire pleinement, car il est parti pour « *l'opération déplacement* » et élargissement, et non pour celle de la fixation et de la certitude, car dans toute entreprise créatrice l'assujettissement le traque⁴³³.

Le medium deviendra primordial et problématique, car celui de la picturalité par exemple permet un nombre infini de combinaisons. D'emblée, le medium est

⁴²⁹ H. Michaux, *Émergences résurgences*, OC3, p. 546.

⁴³⁰ P. Klee, *Journal*, Paris, Grasset, (1959), 2006, p. 252.

⁴³¹ Georges Banu cite Peter Brook dans son ouvrage : Banu, G. *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 71.

⁴³² H. Michaux, *Émergences résurgences*, OC3, p. 606.

⁴³³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 551. « *A trente-cinq ans, ai encore peur de posséder. Un atelier ou une chambre qu'on meuble, déjà du stable, c'est changer en sédentaire le semi-nomade qu'on est resté. Autre menace de fixation : la peinture elle-même créant, bien connu des peintres, un état de besoin. Voilà qui mettrait fin à mes voyages soudains, à mes départs en coup de vent. Gare à l'assujettissement !* »

compris pour sa faculté de proposer « de disposer d'un moyen pour une fin⁴³⁴ », il opère une médiation, soit « un renvoi vers un autre code », comme pour la peinture avec le pigment, la pâte, ou encore le crayon, l'encre, la pierre.... Comme Michaux l'écrit dans *Émergences-résurgences*, le premier problème est de trouver le support et l'outil de l'activité graphique pour satisfaire un besoin irrépressible de mouvements :

*Premier problème : Où trouver le terrain pour l'expansion ?
(Papier, pierre, argile, toile, scène.) Trouver son terrain, le terrain pour l'exercice d'une vie, d'une autre vie en instance, d'une nouvelle vie à accomplir, hic et nunc, une vie qui n'était pas là avant. Terrain trouvé, vient l'opération déplacement⁴³⁵.*

Dans la réinvention et le sabotage de la langue, et dans l'abandon aux lignes et aux traits, il y a le même désir radical et répété d'affranchissement à l'égard d'un réel encombrant, gênant et piègeur comme peuvent l'être le corps et les mots. De là son désir, écrit Raymond Bellour, « de n'écrire et de ne peindre-dessiner qu'à proportion du filtrage opéré par le corps-conscience envers toute extériorité⁴³⁶ ».

Ainsi Michaux questionne le medium pour parvenir à ses fins, non quant à la forme finale mais quant à ce désir de vie. Les titres mêmes des recueils comme *Par des traits*, *Par la voie des rythmes* insistent sur le caractère du moyen employé pour parvenir à des fins. La préposition « par » est chez Michaux récurrente et symptomatique des multiples essais.

La notion de medium, écrit le philosophe Jacques Rancière (1940-), est plus complexe qu'elle n'y paraît. Sa théorisation en serait même « un élément crucial du modernisme artistique » en y faisant jouer une opposition. D'un côté, il est d'abord « 'ce qui se tient entre' : entre une idée et sa réalisation, entre une chose et sa reproduction. Le medium apparaît ainsi comme un intermédiaire, comme le moyen d'une fin ou l'agent d'une opération⁴³⁷ ». Mais, dans le même temps, et nous verrons comment cette tension s'opère dans le travail littéraire et artistique de Michaux, la théorisation moderniste faisant de l'utilisation du medium l'essence même de l'art,

⁴³⁴ M. Monnier, J-L. Nancy, *Allitérations, Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, p. 30.

⁴³⁵ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, p. 604.

⁴³⁶ R. Bellour, *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, 2011, p. 249.

⁴³⁷ J. Rancière, « Ce que 'medium' peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Revue Appareil* [En ligne], *Revue Appareil*, n° 1, 2008, p. 1, Mis à jour le février 2008, URL : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=135>.

inverse cette proposition. Le medium n'est plus seulement intermédiaire mais il devient « la matérialité propre qui définit son essence ».

Jacques Rancière fait référence à la théorie de Greenberg quant à la fidélité de la peinture à son medium propre et de sa délivrance « des tâches serviles de la représentation⁴³⁸ ». Le medium, en devenant l'essence même de l'art, « n'est plus le moyen d'une fin, mais il prescrit cette fin », c'est-à-dire que c'est le medium qui fait l'art. De plus, l'opposition n'en reste pas là.

Jacques Rancière poursuit en montrant qu'identifier l'art à son medium, revient à observer une nouvelle fois une opposition : d'un côté l'art serait de l'art quand « il est délivré des tâches de la *mimesis*, quand il devient seulement l'exécution dans son matériau propre de sa propre idée⁴³⁹ ». C'est, précise l'auteur, ce que d'ordinaire l'on retient. Mais l'autre versant de la proposition est tout à fait pertinent.

L'art est de l'art quand c'est la « contrainte du matériau et de l'instrument » qui le délivre de lui-même, c'est-à-dire qui le délivre de la volonté même de faire de l'art. Michaux, en exergue de son texte *En pensant au phénomène de la peinture*, n'écrit-il pas : « *La volonté, mort de l'art*⁴⁴⁰ » ?

Ainsi, précise Jacques Rancière séparer l'art de la *mimesis* c'est aussi séparer

la *tekhne* avec elle-même : séparation entre la *tekhne* comme séparation d'une idée, mise en œuvre d'un savoir, et la *tekhne* comme loi de la matière de l'instrument, loi de ce qui n'est pas de l'art⁴⁴¹.

Ce qui revient à dire que « le moyen est toujours moyen d'autre chose que sa fin propre ». Les différentes manières de penser et de pratiquer le medium entraîne des tensions entre : le medium comme moyen neutre, comme substance propre, comme instrument de réalisation d'une idée de l'art et enfin comme ce qui résiste à l'idée de l'art.

Les instruments et les matériaux utilisés par Michaux dépassent leur simple statut d'objet, ils ne sont pas neutres et sont « dotés en fait d'une fonction esthétique qui est d'imposer un mode de présentation sensible à la place d'un autre⁴⁴² ». Ainsi

⁴³⁸ J. Rancière, *Ibid.*, p. 1.

⁴³⁹ J. Rancière, *Ibid.*, p. 1.

⁴⁴⁰ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 320

⁴⁴¹ J. Rancière, *Ibid.*, p. 1.

⁴⁴² J. Rancière, *Op.cit.*, p. 3.

Michaux se décidera-t-il pour un seul ? Ou alors ira-t-il jusqu'à toucher le plus d'im-médiation possible ?

*

Toutes nos interrogations s'articulent autour du triple problème qui semble être celui de Michaux : celui de capter, de dire et de provoquer le mouvement. C'est pourquoi nous partons à la recherche de ses multiples gestes et que par eux, nous cherchons la présence d'une danse éventuelle, dont nous questionnons les manifestations.

1.3.3 Annonce de la nécessité du mouvement : le texte Danse

Nous avons remarqué que la danse était finalement la grande absente dans l'œuvre de Michaux en tant qu'art de la scène. Il se consacre davantage à la musique et à la peinture. En quoi cette absence pourrait-elle être éloquente ? Justifierait-elle une présence autre que celle d'un « discours sur » ? Ne nous incite-t-il pas à la chercher, mais dans son mode spécifique interne et non selon sa représentation ?

1.3.3.1 La danse : continuité gestuelle ?

Michaux interroge la danse et lui consacre un seul texte où elle est très clairement visée en tant qu'art du geste et du corps. À ce titre il ne manque pas d'opposer « *la gymnastique occidentale aux gestes mécaniques, qui écartent de soi* » à la danse « *de l'Indou, [...] qui se garde bien de le décentrer, de l'éloigner de lui-même*⁴⁴³ ». Il y considère l'art de la danse en examinant son « potentiel énonciatif⁴⁴⁴ ». Nous pouvons concevoir, comme Anne-Christine Royère, le fait que, pour Michaux, l'attrait du corps de la danse s'explique au travers d'une remise en question du signe linguistique. La danse devient une « pictographie du sujet », car

⁴⁴³ H. Michaux, *Observations*, OC2, p. 344.

⁴⁴⁴ A-C. Royère, *Op.cit.*, p. 99.

elle parvient à faire cohabiter « l'exprimé » et « l'inexprimé » et surtout, elle se rapproche de la trace. *Danse* est un texte théorique sur cet art, où il décrit une sorte d'utopie linguistique relayée par ce qui est communément appelé le corps-écriture de la danse.

Lorraine Duménil, dans un article⁴⁴⁵ sur *Mouvements*, évoque la chorégraphie des dessins, mais en reste à l'éloquence du terme et préfère l'analogie musicale. Pareillement, Joanna Rajkumar⁴⁴⁶ questionne la quête de libération chez Henri Michaux et voit dans la danse l'expression de cet idéal. Elle établit d'ailleurs un lien thérapeutique entre le corps, l'écriture et les dessins, tout comme Robert Bréchon a pu le proposer, en s'intéressant à la préoccupation initiale de Michaux : la quête de guérison.

L'auteur pense l'inscription du geste dans une danse du dessaisissement et tente de le décrire ainsi :

Le geste se donne donc comme l'expérience d'une expansion reliant l'intérieur et l'extérieur par des mouvements », mais elle les considère limités, dans le sens « où ils ne peuvent inclure la situation ou ils ne peuvent non plus montrer en même temps l'élan et le retrait, traduire les ' pré-gestes en soi, beaucoup plus grands que le geste, visible et pratique qui va suivre'⁴⁴⁷.

Même si nous sommes d'accord avec ce qui est présenté au sujet de la libération, d'ailleurs sans qu'elle ne soit jamais explicitée, pour nous, cette vision est réductrice et n'envisage pas toutes les possibilités du geste de Michaux.

L'auteur annonce que « la danse fonctionne ici comme exemple d'un art du geste et d'une pratique de la libération » et nous rappelle la formulation de Michaux : « *c'est en effet au corps dansant que l'on revient lorsqu'il s'agit d'être libéré*⁴⁴⁸ ». Cette libération se ferait dans *Mouvements*, particulièrement en faisant passer de la perception du corps à une pratique du geste. « Le langage du rêve et les gestes de dépassement » sont tous deux des langages du corps recourant à un alphabet sensible de l'affect et de l'émotion⁴⁴⁹ ». Mais nous ne pouvons que mettre en doute l'existence de cet alphabet sensible de l'affect : ce ne serait plus de l'affect, mais une nomenclature.

⁴⁴⁵ L. Duménil, *Op. cit.*, pp.113-127.

⁴⁴⁶ J. Rajkumar, « Écrire et guérir : Les signes de la libération chez Henri Michaux », Extrait de la Revue d'art et de littérature et de musique, URL : <http://www.artistasalfaix.com/revue>.

⁴⁴⁷ J. Rajkumar. *Ibid.*, p 17.

⁴⁴⁸ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

⁴⁴⁹ J. Rajkumar, *Op.cit.*, p 15.

Nous insistons davantage sur le paradigme physiologique (concret des fonctions) et créateur (jeu ludique) du geste, ainsi que sur les effets (réception active, participation) sur ce continuum entre le geste du poète/peintre et celui du lecteur/spectateur.

1.3.3.2 Le mode d'action de la danse

Comment Michaux s'exprime-t-il au sujet de la danse ? Nous faisons non pas l'hypothèse d'un corps écriture, mais nous postulons qu'il l'envisage pour son mode d'action expérientiel relatif au monde et aux corps.

Il ne l'évoque pas en tant qu'art de la scène ou comme art prenant effet dans les corps des interprètes (comme Mallarmé ou Valéry ont pu le faire) mais constate son absence en tant qu'expérience du mouvement vécu au sein de l'existence. L'expérience que l'on a de notre corps dans l'espace et le temps manque cruellement de fluidité et de coïncidence. Sans la représenter, nous émettons l'hypothèse qu'il va tenter de la retrouver dans l'expérience du mouvement au sein de sa création littéraire et plastique, en ne représentant pas le vivant mais en faisant passer le vivant même, selon les mots de Laurence Louppe.

Michaux lui a tout de même dédié un seul texte court. Il s'agit du texte *Danse* (1938) paru dans *Verve*⁴⁵⁰ et non repris dans *Passages*. Nous proposons de l'analyser en le comparant avec deux textes de Valéry, *L'âme et la danse* (1921) et plus particulièrement *Philosophie de la danse* (1936)⁴⁵¹. Michaux, en publiant ce texte, répond à une problématique commune de la modernité poétique : Rimbaud, Baudelaire, Valéry, Mallarmé ont écrit sur la danse et plus précisément sur la représentation du corps dansant, souvent fantasmatique et déagée de toute réalité scénique⁴⁵².

⁴⁵⁰ H. Michaux, *Danse*, *Verve*, n°4, automne 1938, p. 49-50.

⁴⁵¹ Paul Valéry a consacré trois textes à la danse : *L'âme et la danse* (1921), *Philosophie de la danse* (1936) et *Degas. Danse. Dessin* : « *De la danse* » (1936). Le premier s'inscrit dans un héritage mallarméen et les deux suivants s'en détachent. Valéry comme Michaux ne cite pas d'artistes, ni d'œuvres, mais se consacre à cerner l'essence de la danse. Nous insistons sur *Philosophie de la danse* (1935) qui se dégage de l'héritage mallarméen, car Valéry y tente une définition de la danse.

⁴⁵² Pour ces questions, voir l'ouvrage suivant : *Corps provisoire*, [J. Rouch, M. Fink, B. Rémy, C. Delacampagne, I. Ginot], Paris, Armand Colin, 1992, p.157

C'est l'unique texte consacré à la danse en tant qu'elle est clairement identifiée. Il ne fait référence à aucun ballet, à aucun artiste ou chorégraphe. Michaux essaie donc de cerner la danse, comme essence et non comme art de la scène. Nous savons simplement qu'il oppose la danse occidentale à la danse orientale. Ce texte met en jeu, selon nous, plus qu'une « *utopie du corps écrite*⁴⁵³ », en posant les balises d'un idéal d'expérience du geste comme moteur des mots et des traits.

En premier, Michaux semble plutôt décrire la spécificité d'un corps dansant à la manière de Paul Valéry. En effet, Michaux y conçoit une temporalité et une corporéité caractéristique, jusqu'à en dégager la figure paradoxale d'un « *Bouddha du mouvement*⁴⁵⁴ ». Le texte débute par le point de vue négatif (il en va de même lorsqu'il commence à s'exprimer au sujet de la musique) de Michaux quant à la danse qu'il a connue (la danse classique très certainement⁴⁵⁵) et aboutit donc à la figure d'un bouddha « *peut-être impossible qui chercherait l'Europe*⁴⁵⁶ ».

Si Michaux rejette un type de danse au début du texte, c'est au même titre qu'il repousse le langage en tant que celui-ci est un « *corset*⁴⁵⁷ » sclérosant. Ce qu'il écrit à propos du corps (re)trouvé en Orient est alors semblable à ce qu'il aimerait voir affluer dans son écriture : « *cette circulation en soi* », cette « *sorte de paradis perdu du mouvement, de cosmique appartenance*⁴⁵⁸ », qui « *ferait se mouvoir en ses spectateurs, les êtres et leur façon d'être, en leur trajet, en leur démarche*⁴⁵⁹ ». Nous y percevons la tranquillité cinétique, digne d'un Sénèque, où le mouvement serait relatif au cosmos et ne pouvant se penser en dehors de lui. Chez le philosophe, la tranquillité de l'âme répondrait à un mouvement analogue au corps céleste, liant mouvement cosmique et autoaffection opposés à une rationalité calculatrice. C'est la globalité du corps qui est donc ici concernée.

⁴⁵³ A-C. Royère, *Op.cit.*, p. 102.

⁴⁵⁴ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699.

⁴⁵⁵ Cette danse était pour lui « *pétrification* » et vu l'époque à laquelle Michaux a vécu, il ne pouvait s'agir que de la danse classique.

⁴⁵⁶ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699.

⁴⁵⁷ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 697.

⁴⁵⁸ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

⁴⁵⁹ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699.

- Mains / corps

Plus précisément, Michaux évoque certainement dans ce texte la danse balinaise, car c'est à son sujet qu'il s'exprime brièvement dans *Un Barbare en Asie* : « *La danse balinaise est la danse de la main plate, la danse aux paumes ouvertes. Elle ne donne ni ne refuse, tâte les invisibles murs de l'atmosphère. Elle fait face. Elle est étalée et aveugle*⁴⁶⁰ ». La danse balinaise est connue pour son usage exceptionnellement précis et symbolique des mains.

Sûrement faut-il voir dans *Poteaux d'angle*, comme Anne-Christine Royère⁴⁶¹, un écho avec la main liée aux gestes essentiels et modificateurs :

*Trouve 'ses' gestes, ceux dont elle a envie et qui seront gestes pour te refaçonner. Danse de la main. [...] C'est cela qui te manquait et non pas ce que vainement tu cherchais au dehors, en études et compilations. Indéfiniment reviens à la main*⁴⁶².

Force est de constater qu'en Europe, la main ne danse pas comme en Orient. La danse orientale revient à la main en ce qu'elle manifeste le religieux, le rituel ou encore le magique. Au point que c'est en Orient que le chorégraphe et danseur Serge Lifar a pris conscience du déséquilibre et de la séparation entre les jambes et les pieds en Europe :

Des observations faites en Orient, aux Indes, à Bali, me l'ont prouvé que chez nous, la danse s'est localisée dans les jambes, tandis qu'en Orient, elle s'est fixée dans les bras, les mains, le torse, le cou, la tête⁴⁶³.

La danse européenne reste localisée dans les jambes et tout le XVIIe siècle, avec la belle danse, est préoccupé par les jambes qui doivent « écrire » au sol. L'usage expressif des mains semble réservé au sacré et au domaine du liturgique : « les mains et les bras participent à la prière, ils se tendent vers une divinité, vers un monde supérieur⁴⁶⁴ ».

Néanmoins, la main n'en reste pas dans la pratique de la danse à l'extrémité du corps. Elle participe également à l'expressivité du corps global, mais d'une

⁴⁶⁰ H. Michaux, *Un barbare en Asie*, OC1, p. 402.

⁴⁶¹ A-C. Royère, *Op. cit.*, p. 100.

⁴⁶² H. Michaux, *Poteaux d'angle*, OC3, p. 1078.

⁴⁶³ S. Lifar, *Traité de danse académique*, Paris, Bordas, 1949, p. 22.

⁴⁶⁴ F. de Sivers, « La main dans la danse européenne », *La main*, L'Harmattan, n° 4 des Cahiers de la société des études euro-asiatiques, 1993, p. 179.

manière dont seul l'Orient serait capable. Dans le texte *Danse*, nous ne pouvons que constater l'absence de réduction de la danse à la seule main, bien au contraire, Michaux ne la nomme même jamais. Il la fait plutôt participer à l'unité du corps, en donnant au corps entier un rôle dans l'élaboration des signes. Le potentiel énonciatif de la danse ne se restreint donc pas à la main car il s'agit bien plus d'un souci d'expression que d'énonciation : « *Je voyais en des corps affluer le monde entier, et l'inexprimé y apparaissait avec autant de force que l'exprimé grâce à une grande soumission et à un extraordinaire recueillement*⁴⁶⁵ ».

Il y a selon nous dans ce texte l'expression d'un mouvement idéal, prenant d'abord effet dans le corps dansant assimilé à la posture du Bouddha, où l'on peut deviner une pensée apparaissante par la seule présence du corps mobile ou immobile⁴⁶⁶. La question esthétique de la danse importe peu Michaux. Il se sert de la danse comme prétexte pour penser un idéal de mouvements du corps « *légers* », « *imperceptibles* », « *inanalysables* », « *secrets* » et « *réduits* ». Il en dégage, comme nous l'avons signalé précédemment, une certaine temporalité et une certaine corporéité marquée, un certain retour au corps.

- Temporalité / spatialité / gravité

Michaux commence par traiter la danse en priorité selon son aspect temporel, ce qui n'est pas sans nous faire penser à la manière dont Valéry l'examine. En effet, les deux écrivains se retrouvent sur l'idée de la danse comme se déroulant selon un temps particulier. Opposé à l'agitation occidentale, Michaux voit les « *corps habités comme des fronts* », fasciné par :

*cette circulation en soi avec un repos parfait et sensible que l'on voit parfois chez nous en des filles qui cousent sous la lampe, ou brodent, ne se sachant pas observées, qui unissent et désunissent les mailles, tout en s'occupant ailleurs, en elles-mêmes et comme dans le sommeil*⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 697.

⁴⁶⁶ C'est en ces termes que Michaux traduit sa quête picturale dans *Saisir*, OC3, p. 937 : « *Et du mouvement, car je ne veux pas de l'immobile – ou alors du mobile dans l'immobile.* »

⁴⁶⁷ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 697.

Plusieurs éléments sont ici remarquables. Le thème de la fille cousant motive deux aspects détachés également par Valéry : celui d'une autoaffection mettant la danseuse en situation de somnambule et le spectateur en posture de voyeur, et celui - pour reprendre une métaphore fréquente chez les chorégraphes - « de tissage et de dé-tissage de la temporalité⁴⁶⁸ » qui fonctionne ici parfaitement grâce à l'action de la couture.

Quant à Valéry, dans *Philosophie de la danse*, il essaie de discerner ce qui constitue l'essence de la danse :

il lui apparaît que cette personne qui danse s'enferme, en quelque sorte dans une durée qu'elle engendre [...] il observe que ce corps qui danse semble ignorer ce qui l'entoure. Il semble bien qu'il n'ait affaire qu'à soi-même et à un autre objet, un objet capital duquel il se détache ou se délivre [...] On dirait qu'il s'écoute et n'écoute que soi⁴⁶⁹.

Nous retrouvons facilement les mêmes motifs caractéristiques. La corporéité revient sur elle-même jusqu'à ce que la danseuse s'enferme dans sa bulle autoaffective, dans un « vécu tout privé⁴⁷⁰ » selon l'expression du philosophe Frédéric Pouillaude. Aussi, chez Michaux, la métaphore d'un jeu aléatoire avec la temporalité prend effet dans l'expression de l'union/désunion des mailles et chez Valéry dans celle de croiser/décroiser : « Ne croirait-on pas qu'elle tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations ? [...] Elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée...⁴⁷¹ ». Ces métaphores expliquent ainsi l'incessante construction et déconstruction de la corporéité dansante suivant le flux temporel.

Les deux auteurs pensent également la danse sur le mode du somnambulisme, portant à son apogée l'autoaffection dont la danse, de leur point de vue, pourrait faire preuve. La danse est exclue du monde pratique en ce qu'elle enfermerait et empêcherait toute extériorité. Elle est en cela apparentée au rêve : « *en elles-mêmes et comme dans le sommeil*⁴⁷² » pour Michaux et « la danse lui apparaît comme un somnambulisme artificiel, un groupe de sensations qui se fait une demeure à soi⁴⁷³ » pour Valéry.

⁴⁶⁸ M. Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, 2001, p. 82.

⁴⁶⁹ P. Valéry, *Philosophie de la danse*, OC1, Paris, Gallimard, 1957, p. 1396- 1398.

⁴⁷⁰ F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 42.

⁴⁷¹ P. Valéry, *L'âme et la danse*, Paris, Gallimard, 1965, p.127.

⁴⁷² H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 697.

⁴⁷³ P. Valéry, *Op.cit.*, p. 1398.

La danseuse semble faire de « l'écoute de soi le fondement même du temps⁴⁷⁴ » et de ce fait l'autoaffection dans le temps fonde la danse chez nos auteurs. Néanmoins, le somnambulisme et le sommeil sont à relativiser, car il s'agit tout de même d'une activité du corps, certes enfermée mais aussi construite. Pour Michaux, il s'agit d'ailleurs plus d'une rêverie éveillée, c'est-à-dire que les yeux ne sont pas nécessairement fermés à l'inverse de la danseuse valéryenne qui : « est tout entière dans ses yeux fermés, et toute seule avec son âme, au sein de l'intime attention⁴⁷⁵ ».

Le corps rêvé de la danse chez Michaux est un « corps sans tête » - donc aveugle - et non pas un corps somnambule enfermé en lui-même :

On préfèrerait dans le secret de soi un corps plus uniquement un corps (corps : émouvant infirme) bondissant aveugle, sans tête, beau bâton blanc, sorte d'amant acéphale de la mère Terre, infirme écoutant avec ses veines et son occulte, libéré du Maître-cerveau, véritablement perdu dans les ténèbres de son ivresse⁴⁷⁶.

Dans cet énoncé qui formule ce que pourrait être un corps idéal en ce qu'il pourrait se libérer de lui-même, Michaux prend en compte le facteur du poids et donc de la gravité. Il l'envisage au sens figuré comme au sens propre.

En effet, ce corps sans tête est libéré de la gravité puisqu'il bondit aveugle, dégagé du « Maître-cerveau » renvoyant au « poids de la planète tête [...] qui pèse sur le corps⁴⁷⁷ ». Libéré du poids de la planète tête, le corps dansant ne peut-il être disponible pour la « cosmique appartenance⁴⁷⁸ » ? Aussi il écrira, comme nous le verrons au début de notre seconde partie, que ses rêves vigiles le débarrassent de « semaines ou d'années de gravité, de sérieux, de faux sérieux » et c'est dans ce sens-là, c'est-à-dire d'une libération de ce qui pèse dans le quotidien porté par « la trop fameuse communication » et par la rationalisation du monde, qu'il faut comprendre selon nous cet affranchissement de la gravité.

Le corps dansant devient ici le paradigme de la libération du poids reprise de nombreuses fois dans son œuvre : dans *Difficultés* il constate que la vitesse « remplace le poids et fait fi du poids⁴⁷⁹ » ou dans *Notes sur les malédictions* où c'est pareillement la « vitesse, [est] soulagement du mal, du bas, du lourd. Sorte

⁴⁷⁴ F. Pouillaude, *Op.cit.*, 43.

⁴⁷⁵ P. Valéry, *L'âme et la danse*, p. 124.

⁴⁷⁶ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

⁴⁷⁷ H. Michaux, *La vie dans les plis*, OC2, p. 231.

⁴⁷⁸ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

⁴⁷⁹ H. Michaux, *Difficultés*, OC1, p. 621.

d'antimatière, d'idéal au premier degré » et ici encore où c'est « *grâce au rythme* » que « *le mouvement enlève le plus grave de la matière ; son poids, sa résistance*⁴⁸⁰ ». Le sens figuré et le sens propre de cet affranchissement de la gravité a longtemps été perçu comme danse de la pensée. Immédiatement nous pensons à Nietzsche et à sa proposition d'un philosophe qui danse et donc au lien intrinsèque qu'il établit entre les pas et la pensée⁴⁸¹.

Michaux conçoit donc à la fois le caractère figuré de la libération de la gravité dans la danse mais prend aussi en compte son sens propre, c'est-à-dire le jeu corporel avec la gravité en tant que force s'exerçant sur les corps. Il l'envisage au même titre que Michel Bernard le remarque au sujet de Valéry : pour « son défi obstiné à la gravitation terrestre ou, si l'on préfère son dialogue incessant et conflictuel avec la pesanteur⁴⁸² ». Valéry précise à ce sujet que « ce corps semble s'être détaché de ses équilibres ordinaires. On dirait qu'il joue [...] avec sa pesanteur dont il esquivait à chaque instant la tendance⁴⁸³ » et Michaux d'écrire :

*ce pesant objet destiné à retomber lourdement à chaque demi-seconde ne s'occupe qu'à s'élancer, à tenter de se libérer. C'est en effet au corps dansant que l'on revient quand il s'agit d'être libéré*⁴⁸⁴.

L'expérience corporelle de la danse pour Michaux prend le caractère libérateur par excellence, par le fait-même que le corps est prioritairement occupé à s'élancer. Cette conception du corps rappelle inexorablement celle qui surgit dans le poème *Mouvements*⁴⁸⁵.

Comme nous l'avions annoncé, l'originalité de Michaux par rapport à Valéry est qu'il n'annule pas l'espace dans l'expérience de la danse. En effet, il se concentre davantage sur la corporéité en donnant une qualité inattendue à l'espace,

⁴⁸⁰ H. Michaux, *Notes sur les malédictions*, OC3, p. 354.

⁴⁸¹ F. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Union générale d'édition, 1962, p. 151 : « du dehors, d'en haut, d'en bas, comme des événements ou des coups de foudre [...] Elle vient d'un pas rapide [...] [La pensée], cette chose légère, diurne, si proche parente de la danse et de l'exubérante gaieté ».

⁴⁸² M. Bernard, *Op. cit.*, p. 82.

⁴⁸³ P. Valéry, *Op. cit.*, p. 1397.

⁴⁸⁴ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

⁴⁸⁵ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p.440 : « *Allégresse de la vie motrice / qui s'ape la méditation du mal / on ne sait à quel règne appartient / l'ensorcelante fournée qui sort en bondissant / animal ou homme / immédiat / sans pause / déjà reparti / déjà vient le suivant / instantané / comme en des milliers et des milliers de vertigineuses secondes / une lente journée s'accomplit / La solitude fait des gammes / le désert, les arabesques / la multiplication / l'indéfiniment réitéré.* »

c'est pourquoi nous parlerons plutôt de spatialité. Michaux fait ici intervenir la spatialité dans sa définition du corps dansant dans ce passage précis :

Il y avait plein de mouvements secrets quoique ordonnés et précis, mais si réduits, comme dans la nature le soir quand les insectes se retirent et qu'on 'entend' un grand silence qui s'agrandit⁴⁸⁶.

Nous constatons que la présence de l'espace est ici essentiellement sonore. En cela Michaux dépasse la vision de la danseuse valéryenne qui n'est que « replis et plis sur soi-même⁴⁸⁷ » et où le lieu de la danse est nié (la scène et le théâtre) au profit d'une pure fascination pour la femme que l'on regarde danser. L'interdépendance des « *mouvements secrets* » avec « *le grand silence qui s'agrandit* » que « *l'on entend* » donne une qualité à l'espace créé par le mouvement dansant lui-même.

Comme le philosophe Erwin Straus le propose, le mouvement dansé relève « d'un mode acoustique du spatial qui doit être distingué du mode optique⁴⁸⁸ ». Michaux fait dans ce texte l'annonce d'un espace acoustique et il inclut un rapport de la danse au monde. Par conséquent il ne la conçoit seulement que par son processus autoaffectif. Michaux prend donc en compte la spatialité en ce qu'elle est liée aux sensations et ne s'en tient pas, comme Valéry, à la temporalité.

Comme le précise Anne Boissière, l'espace acoustique chez Erwin Straus, même s'il l'intègre dans des développements sur la danse « est avant tout une qualification du 'pathique', et non pas de l'art⁴⁸⁹ ». Le pathique étant ce qui appartient à la sensation et au mouvoir. Cela nous conduit pour le moment à assurer que Michaux prend en considération la danse pour son mode d'action fait de sensation et non pas comme catégorie esthétique.

Nous proposons de réunir les notions de temporalité, de gravité et de spatialité suivant une autre qualité du corps dansant remarquée par Michaux qui les articule toutes dans le même instant : c'est la dynamique des métamorphoses. Pour Michaux, la raison est congédiée au profit de l'ivresse du mouvement dans ses

⁴⁸⁶ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

⁴⁸⁷ F. Pouillaude, *Op. cit.*, p. 45.

⁴⁸⁸ A. Boissière, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin », *Approche philosophie du geste dansé*, [A. Boissière, C. Kintzler], Villeneuve d'Ascq, Septentrion, p. 107.

⁴⁸⁹ A. Boissière, « Vers une psychologie du mouvement : l'espace acoustique d'Erwin Straus, entre musique et danse », *Insistance*, 2011, n° 5, p. 57.

métamorphoses infinies. Nous retrouvons, de ce fait, une autre qualité du corps dansant qui est selon Michel Bernard :

l'ivresse du mouvement pour son propre changement [...] la folle quête d'un corps individuel qui tente vainement mais incessamment de nier son apparente unité dans la multiplicité, la diversité et la disparité de ses actes⁴⁹⁰.

La dynamique de métamorphose engendrée par le corps dansant apparaît comme la poursuite d'un état transitoire, également perpétué par Michaux dans toute son œuvre et dont le « *Protée par le mouvement*⁴⁹¹ » est l'emblème.

Toutefois, comme nous l'avons déjà remarqué, l'essentiel du texte de Michaux se concentre sur le corps et ses échanges. Il énonce les spécificités du corps dansant dégagées par Valéry et à sa suite par Michel Bernard (métamorphose, tissage et détissage de la temporalité, défi à la gravité, autoaffectation).

La danse comme « *sorte de paradis perdu du mouvement, de cosmique appartenance* » opposée à la gymnastique de l'occidental « *qui ne fait que l'éloigner* » démontre, pour Michaux, à quel point le corps est vécu « *comme un pauvre parent oublié*⁴⁹² ».

La parole et le corps du quotidien, comme nous l'avons analysé précédemment, sont vécus sur le mode de l'excès et de l'embarras, « *du luxe, de la superstructure* », c'est pourquoi l'on peut affirmer que le modèle du corps dansant, par sa dynamique corporelle de métamorphose infinie, échappe à ce que l'on appelle l'hétéronomie du geste pratique. C'est-à-dire qu'en s'extrayant du monde pratique et utile, il échappe à la soumission des règles d'un milieu donné en se créant ses propres lois, qui sont prioritairement celles du mouvement. Ces dernières ne peuvent pas être réellement comprises rationnellement, mais seulement saisies, ou encore lues mais d'une manière inédite qu'il nous reste encore à définir.

C'est pourquoi régulièrement l'homme revient à son corps essayant de réduire le « *grand hiatus* ». Ainsi l'Occident ferait-il mieux de revenir « *au corps dans la danse* », celui de « *la franche unité*⁴⁹³ » :

⁴⁹⁰ M. Bernard, *Op. cit.*, p. 82.

⁴⁹¹ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 372 : « *jamais, si je me souviens bien, je ne fus prince et pas souvent conquérant, mais j'étais extraordinaire en mouvements. Protée par les mouvements.* » Nous lui consacrerons une réflexion dans la partie sur gestes imaginaires et il sera repris tout au long de notre travail.

⁴⁹² H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

⁴⁹³ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

*Le corps dans la danse, si difficile qu'elle soit, si précédé de fatigants exercices qu'elle ait pu être, apparaît comme le capital universel que possède chacun de nous, la franche unité, le jeton auquel on peut se fier et auquel il suffit de revenir*⁴⁹⁴.

Mais l'homme y revient d'une manière volontariste et maladroite, n'aboutissant qu'à se loger dans des formes préexistantes, dans des figures emprisonnées par leur propres représentations et reproductibles à l'identique⁴⁹⁵. Ainsi Michaux critique la représentation au travers de la figure comme achèvement formel.

- Le corps-continuum : présence du « tout à la fois »

Le corps dansant mobile, après avoir été valorisé comme potentiel universel, se retrouve substitué à l'immobilité éloquente d'un Bouddha. À ce niveau là du texte, Michaux amalgame la corporéité dansante à la pensée, intercalant la figure du philosophe entre celle du danseur et du Bouddha :

*Qui n'a rêvé d'un philosophe qui ne s'exprimerait qu'avec la danse de son corps ? Il ferait quelques mouvements. On saurait tout de suite à quel stade de nourrissante et transformante compréhension du monde il est arrivé et chacun voudrait devenir son disciple*⁴⁹⁶.

Mais surtout, plus qu'un corps comme matériel pictographique, Michaux transpose la pensée à même le corps en voyant dans le « *Bouddha du mouvement* » l'avènement du « *mobile dans l'immobile*⁴⁹⁷ ». Il précise que c'est la façon d'être immobile du Bouddha qui est sa danse. Elle garantit son appartenance au monde. Le Bouddha qui manque à l'Europe est le Bouddha qui danse. Michaux le montre par une accumulation de termes astrophysiques, géologiques, naturalistes, physiologiques et psychologiques :

Le Bouddha de l'éruption, de l'explosion, du mouvement des corps planétaires, de la gravitation, des étoiles doubles, des novae

⁴⁹⁴ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

⁴⁹⁵ Ce « retour au corps » comme mode occidentale, nous rappelle le philosophe Michel Bernard, a été dénoncé notamment par les sociologues et philosophes Marcuse et Baudrillard dans *Éros et civilisation* pour le premier et dans *La société de consommation* pour le second.

⁴⁹⁶ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699

⁴⁹⁷ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 937.

*des comètes, du mouvement brownien, du rayonnement gamma, de la propagation du froid, du mouvement du poumon, des valves du cœur, de la formation de l'erreur, de la crédulité, de la psychose de guerre, de l'orgueil de la déchéance*⁴⁹⁸.

Cette agglutination de termes est, selon Burgos, structurelle de l'écriture de Michaux et elle traduit ici la mobilité incessante et incernable de ce qui vient dans le mouvement du Bouddha, c'est-à-dire « *Tout* ». Ce « *Tout* » n'a aucune mesure, aucune dimension et rien de définitif⁴⁹⁹. Il renvoie exactement à ce que Michaux cherche à retrouver dans saisir : « *tout à la fois. / Un abrégé fait de lances, non de formes*⁵⁰⁰ ». Cette unité dans la multiplicité reviendra, nous le comprendrons, sous diverses formes dans l'œuvre de Michaux, et deviendra même un mode d'action à part entière créant la confusion entre les agents et les agis.

De plus, le mouvement du Bouddha qui danse - mobile dans l'immobile⁵⁰¹ - correspond à ce que Michaux aimerait voir venir dans son écriture et dans sa peinture. Comme il l'écrit dans *Émergences-résurgences* :

*Là où auparavant régnait la fixité, il n'y avait plus que flux, flux traversant indifféremment le plus dur comme le plus souple, flux comme ces particules cosmiques qui traversent la terre sans s'arrêter, sans même ralentir*⁵⁰².

Le corps idéal du Bouddha dansant est tout l'inverse du « *signal d'arrêt*⁵⁰³ » tant redouté dans *Émergences-résurgences*. C'est pourquoi on ne saurait simplement affirmer que le corps dansant est, pour Michaux, l'idéal d'un corps-signe ou d'un corps-écriture. La danse permet justement d'outrepasser le corps, non comme seulement « *pauvre parent oublié* » en y revenant selon la science des passages⁵⁰⁴ (c'est nous qui reformulons).

Le Bouddha dansant ferait cohabiter l'exprimé comme l'inexprimé, mais aussi ce qui, habituellement, est inexprimable avec le corps objet pictographique qui ne se cantonne qu'à la figure comme représentation formelle et arrêtée. Ce corps là

⁴⁹⁸ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699.

⁴⁹⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 626 : « *Et toute mesure perdue, toute dimension, tout définitif annulé.* »

⁵⁰⁰ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 960.

⁵⁰¹ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 937 : « *Et du mouvement, car je ne veux pas de l'immobile – ou alors du mobile dans l'immobile.* »

⁵⁰² H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 626.

⁵⁰³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, p. 546 : « *Plus tard, les signes, certains signes. Les signes me disent quelque chose. J'en ferais bien, mais un signe, c'est aussi un signal d'arrêt.* »

⁵⁰⁴ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699 : « *Tout serait là, non en substance, non en notions, mais en passages. (Est-il meilleure science ?)* ».

n'enferme pas l'image, ni le mot dans une figure, il ne produit pas d'arrêt sur image, mais au contraire met en mouvement l'ensemble de ce qui le traverse et devient ainsi un carrefour d'échanges.

En partant de cet idéal du corps dansant qui prend effet dans le Bouddha, Michaux montre son idéal expressif d'un *corps-continuum* : « *un continuum comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous continue, plus important que toute qualité*⁵⁰⁵ ». En effet, comment ne pas remarquer que l'attirance première du corps dansant pour Michaux réside dans cette qualité intrinsèque à celui-ci ? Il continue parce-que ce qu'il porte n'est jamais arrêté.

La danse, en faisant cohabiter toutes les pressions et impressions du monde, empêche la sclérose de l'image. Seul le corps dansant comme corps provisoire est capable de porter autant la simultanéité que la continuité, la mobilité autant que l'immobilité, tout en maintenant un secret, car les mouvements dansés se ressentent (sur le mode du saisissement) plus qu'ils ne se comprennent.

Le texte *Danse* montre donc la progression conceptuelle entre un *corps-mot* et un *corps-continuum* prenant son modèle dans le Bouddha dansant. Par ce glissement, Michaux met en évidence la faculté du mouvement dansé à mettre en coprésence les choses, ce qu'il nomme le « *tout à la fois*⁵⁰⁶ ».

Le corps dansant qui le maintenait pétrifié au début du texte est apparenté aux mots, et donc aux livres, qui sont pour Michaux « *ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé, unique.* ». Alors que le corps du bouddha dansant est comme le tableau, il est « *tout différent [...] Immédiat, total. [...] Tout, mais rien n'est connu encore. C'est ici qu'il faut vraiment commencer à LIRE*⁵⁰⁷ ».

Ainsi, l'objet de la danse, dans le texte que Michaux lui consacre entièrement, est moins le corps que sa traversée comme le propose Jean-Luc Nancy :

traversée du corps par l'incorporel qui le retire à son organisation et à sa finalité de corps. Le corps devient l'incorporel d'un sens qui pourtant n'est pas ailleurs qu'à travers le corps. Un sens en traversée plutôt qu'un sens de la traversée⁵⁰⁸.

⁵⁰⁵ H. Michaux, *Émergences-Résurgences*, OC3, p. 546.

⁵⁰⁶ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 960.

⁵⁰⁷ H. Michaux, *Lecture par Henri Michaux de huit lithographies de Zao Wou-Ki*, OC2, p. 263.

⁵⁰⁸ M. Monnier, J-L. Nancy, *Op. cit.*, p. 19.

Cette distinction est essentielle, car elle permet de penser une transmission de la danse par un incorporel signifiant qui pourrait hypothétiquement avoir lieu dans la lecture de tableaux et de poèmes. La danse aurait quelque chose d'exemplaire dans cette faculté à être une traversée qui inaugure une réceptivité singulière et donc une sensibilité inédite. Cette sensibilité existe, précise Jean-Luc Nancy : « sans que ce ne soit attribué à un ésotérisme ».

Comme le formulera Michaux, mais à propos de la musique, ne pouvons-nous pas être à la fois « *le carrefour et la source*⁵⁰⁹ » de cet échange des sensibilités ? De plus, ce carrefour d'échanges n'entraîne-t-il pas une transmission par le corps de celui qui le regarde ? Cette mise en jeu du regard, comme échange de sensibilités n'échappe pas à Michaux qui s'exprime ainsi au sujet du bouddha dansant : « *Il ferait se mouvoir en ses spectateurs, les êtres et leur façon d'être, en leur trajet, en leur démarche*⁵¹⁰ ». Nous y percevons le paradigme, sans cesse repris dans toute son œuvre, d'un regard qui se fait participation et que notre analyse de la peinture tentera d'élucider.

- Faire « *se mouvoir en ses spectateurs* »

Nous terminerons notre analyse du texte *Danse* par un élément très important et pourtant constamment ignoré par les commentateurs de Michaux.

Évoquer la danse ne peut désormais se réduire à en dégager ses seules propriétés temporelles et spatiales sans immédiatement envisager sa singulière réception, faisant un danseur et un dansé.

Valéry l'évoque dans la continuité de la vie intérieure qui constitue une enceinte de résonances : « Cette résonance, comme tout autre, se communique : une partie de notre plaisir de spectateurs est de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansants nous-mêmes⁵¹¹ ! » Il exprime en ces termes le phénomène de transport kinesthésique inhérent à la danse. Il est étonnant que cette spécificité n'ait pas été retenue par Michel Bernard dans son article les recensant à partir de Valéry.

⁵⁰⁹ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 890.

⁵¹⁰ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699.

⁵¹¹ P. Valéry, *Philosophie de la danse*, p. 1400.

Cette réception active est pourtant essentielle au saisissement de la danse, et aussi et surtout, elle risque même d'être un des éléments les plus intéressants pour Michaux qui cherche un autre corps qui s'investisse différemment au travers d'un autre échange. Ainsi, Michaux fait le lien entre le sentir, le voir et même le lire : « *j'étais enfin nourri de quelque chose* » et cela « *comme tant de personnes*⁵¹² », car face à la danse, des parts irrésistibles s'insinuent en nous. La danse nous force et nous entraîne avec elle.

Aussi, la réception et la compréhension du corps en mouvement, qui à la fin du texte n'est plus illustré par le danseur mais par le Bouddha dansant, combine ce qui intéresse Michaux - le spirituel, le mouvement et une communication directe. Michaux s'éloigne du corps-mot en prenant en compte le transport kinesthésique vécu comme transformation : « *Il ferait se mouvoir en ses spectateurs, les êtres et leur façon d'être, en leur trajet, en leur démarche*⁵¹³ ». Comme passage, le corps du Bouddha dansant conçoit un fait physio-biologique avéré : celui de l'influence des mouvements d'autrui sur nous.

C'est pourquoi le mouvement apparaît comme un idéal d'appartenance au monde (« *C'est par le mouvement que l'homme voudrait appartenir au Monde*⁵¹⁴ ») car il englobe une attitude autant active que passive. Rien ne serait plus extérieur à rien et tout participerait à « *Tout* ».

Le corps idéal de ce Bouddha dansant n'aurait plus ni dedans ni dehors. Cela va en encore plus loin, car il y a ici la confession de Michaux d'un mode d'être idéal qui ne soit que dans l'exposition. En effet, la danse permet la réversibilité, réduisant les frontières en les rendant ineptes et elle serait plus précisément :

ce dedans allant dehors, dans ce dehors du monde, ce dehors qui est en même temps le dedans du monde. Quelque chose où l'on ne peut pas départager le dedans et le dehors, mais où il s'agit de l'exposition, qui est un thème philosophique très important⁵¹⁵.

La danse de l'immobile apparaît alors comme cette possibilité de la traversée par l'incorporel, celui pour lequel nous n'avons pas de membres mais seulement des envies de membres, celui pour lequel nous n'avons pas d'yeux mais plutôt des

⁵¹² H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 697.

⁵¹³ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699.

⁵¹⁴ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

⁵¹⁵ M. Monnier, J-L. Nancy, *Op.cit.*, p. 92.

sensations. Faut-il alors concevoir cet incorporel comme une traversée en esprit ? Comme une respiration psychique⁵¹⁶ ?

Dans ce texte Michaux s'exprime au sujet de la danse d'une manière originale, même s'il suit étonnamment ce qu'un Paul Valéry, ou ce que les poètes modernes auraient pu voir dans la danse, comme la métaphore de la pensée. Toutefois le corps dansant est chez Michaux, d'une grande complexité, car il y introduit le Bouddha et insiste davantage sur l'expérience du mouvement en tant que tel, comme manifestation, identification et partage.

Il en dégage un corps spécifique qui selon nous, annonce la nécessité de l'expérience de mouvement dans la création et par-là ses expérimentations gestuelles futures. Rappelons-nous les mots de Laurence Louppe :

la danse est le seul art à assurer la continuité de l'organique à l'imaginaire. Dans la représentation du vivant, elle fait passer le vivant même. Dans la perception du mouvement, elle fait passer l'expérience du mouvement⁵¹⁷.

La science des passages qui fait « *se mouvoir en ses spectateurs*⁵¹⁸ » démontre l'existence d'un incorporel surgissant au dehors du corps enveloppe, comme un double prêt à s'insinuer en autrui. Michaux conçoit donc une continuité entre celui qui regarde et celui qui danse, même immobile, par le partage de l'expérience du mouvement.

Le corps du bouddha dansant est un corps témoin (« *Le Bouddha, son corps témoigne ; ses bras croisés, sa façon d'être immobile est sa danse*⁵¹⁹ ») mais il est aussi acteur. Les lignes qui le parcourent dans son immobilité atteignent l'autre. Le corps idéal de la danse n'est donc pas seulement un corps écriture, ou encore un corps hiéroglyphique à déchiffrer, mais il est encore à parcourir.

Nous retrouvons dans la posture du Bouddha agissante, la croisée des lignes de forces et des élans que Michaux aimerait voir affluer dans son écriture et dans ses dessins. Ce corps idéal est communicant de par les multiples trajets qui le

⁵¹⁶ Michaux écrit dans *La vie dans les plis*, OC2, p. 167, que son : « *élan qui grandit va bientôt trouver forme* » et que « *L'amplitude du mouvement [le] fait haleter (non des poumons, mais d'une respiration uniquement psychique.* »

⁵¹⁷ L. Louppe, Bulletin Trimestriel du Centre national de danse contemporaine d'Angers, n°6, 1990, p. 14.

⁵¹⁸ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699.

⁵¹⁹ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699.

composent, le réduisant peut-être à son être signifié⁵²⁰. L'idéal du corps dansant est celui d'une abréviation permettant alors de faire arriver le « *Tout* ».

* *

*

Le geste existe donc selon des éléments antagonistes et pourtant indispensables pour en comprendre sa réalité : corps réel et corps imaginaire, le visible et l'invisible, le passif et l'actif, l'intime et le communicable, l'actuel et le virtuel, l'accord et le discord, la coïncidence et la différence, l'éternel et le successif, la gratuité et le but, le réflexe et le volontaire, l'organique et le réflexif, etc.

Nous postulons que c'est en interrogeant le medium que nous pouvons toucher au plus près de l'activité créatrice de Michaux, autant dans ses continuités que dans ses contradictions. C'est pourquoi le geste, pensé d'abord comme intermédiaire entre soi et le monde et comme premier medium partagé (voir le dialogue tonique), qu'il soit créateur d'œuvres artistiques ou non, apparaît comme un paradigme que nous espérons opérant.

La question de savoir par quel moyen Michaux, en tant que poète et peintre, pense et pratique sa participation au monde, à la littérature et à l'art, est selon nous cruciale, car elle précise tout ce qui se passe dans « l'entre-deux ». Étudier les gestes multiples chez Michaux va-t-il nous permettre de mieux comprendre cet « entre-deux », ces passages et ces boucles : ceux de la page au corps, de la toile à la vision, de la main au regard, de la pensée à l'action ?

De plus, l'analyse incontournable du texte *Danse* a confirmé qu'avec Michaux, si le corps doit avoir un rôle dans l'élaboration des signes, ce ne peut être qu'en dehors de toute idée de représentation. Et si le corps prend ce rôle ce ne peut-être qu'en terme de passage, à l'instar de ce que le philosophe Jean-Luc Nancy affirme lorsqu'il pense la danse en tant que traversée. Ce serait un corps où « *Tout*

⁵²⁰ H. Michaux, *Un barbare en Asie*, OC1, p. 364 : « *Le chinois possède la faculté de réduire l'être à l'être signifié* ».

*serait là, non en substance, non en notions, mais en passages. (Est-il meilleur science ?)*⁵²¹ ». Les passages permettent sans doute l'autonomie du geste opposé à l'hétéronomie du milieu, et c'est pourquoi nous proposons de poursuivre avec notre partie sur la création de son propre milieu par les gestes imaginaires et traçants de Michaux.

⁵²¹ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699.

**DEUXIEME PARTIE : LA VIE PLASTIQUE D'HENRI
MICHAUX OU LA CRÉATION DE SON PROPRE
MILIEU PAR LES GESTES**

« Plus on en parle, moins on le saisit, mieux vaut s'insérer en lui. »

L. Tseu, *Tao-tö king*, Paris, Gallimard, 1967, p. 16.

Cette partie découvrira les différents gestes dans l'œuvre de Michaux, qu'ils soient imaginés ou rendus visibles par différents moyens. Elle sera l'occasion d'envisager l'activité créatrice de Michaux et de voir comment il participe à l'œuvre qu'il est en train de créer, c'est-à-dire comment il mobilise son geste. Nous les pensons suivant deux catégories : les gestes imaginaires et les gestes qui tracent. Chacun correspond à l'expérimentation d'un médium et conduit Michaux à éprouver différents plans de réalité tendus entre les pôles physique / psychique et tangible / intangible. À chaque fois, le médium est plus ou moins épais, engageant des résistances ou des non résistances. Aussi, la dimension expérimentale de l'œuvre de Michaux met en jeu la recherche de l'im-médiation par la médiation. C'est pourquoi un nécessaire dessaisissement de l'espace géométrique et du temps chronologique est primordial pour toucher un autre état de corps que celui de l'utilitaire quotidien tourné vers « *la trop fameuse communication*⁵²² ».

De chaque groupe se détache des gestes fondateurs qui contribuent à identifier la sphère gestuelle de Michaux. Ce terme dérive de l'expression « gestosphère » employée par l'analyste du mouvement Hubert Godard, pour déterminer le fait que nous sommes construits suivant une gamme symbolique et signifiante de gestes qui peuvent se repérer. La sphère gestuelle renvoie plus directement aux fondements du geste, elle développe l'idée,

que nous sommes constitués par ce que l'on pourrait appeler des gestes fondateurs. (...) chacun de nous développe une manière d'être au monde, avec une sphère des possibles par rapport à chacun de ces gestes face à une situation⁵²³.

Nous tendons à dégager la sphère gestuelle de Michaux par l'analyse de ses gestes imaginaires et traçants, qui exposent sa manière de répondre aux situations. Ces réponses constituent la constellation de sa manière d'être au monde, qu'il désirerait toujours en naissance (sans filiation), véritable (profonde sans pensée consciente) et essentielle (dépouillée).

Notre hypothèse est la suivante : nous pensons que Michaux reconnaît la perte d'un monde subtil et vibratoire qu'il cherche à retrouver par le geste, de manière systématique au travers de ses explorations littéraires, imaginaires, picturales, graphiques et corporelles. Rappelons que nous nous situons dans une

⁵²² H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 525.

⁵²³ H. Godard, *Le geste manquant*, Entretien réalisé par Daniel Dobbels et Claude Rabbant, *Revue Internationale de Psychanalyse* n° 5, 1994, p. 66.

poétique du geste basée sur ce qui est vivant dans le mouvement des formes imaginaires ou réelles. Celui-ci l'est « dans la mesure où il ne ressort plus d'une logique de la représentation mais relève d'une dynamique propre » que l'on peut découvrir en en se concentrant sur l'agir lié au sentir⁵²⁴. Ce mouvement vivant qui nous intéresse expressément semble, chez Michaux, immanent à la dynamique de métamorphose et à un « *faire se mouvoir en*⁵²⁵ » ; de là notre questionnement orienté vers le regard et la notion de participation. Après avoir découvert ses ressources imaginaires, comme un espace à soi, Michaux ne se détournera jamais de qu'il appelle « *l'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 courant*⁵²⁶ ». Ce secret est porté par le « *Protée par les mouvements* » des rêveries de son enfance, qui a « *maintenu et développé en silence* » une « *mobilisation ponctuelle* », sorte de « *savoir-faire isolé*⁵²⁷ » que nous allons explorer tout au long de notre travail et ce, à partir de maintenant.

⁵²⁴ A. Boissière, « Illusion artistique et spatialité Suzanne K. Langer et Marion Milner », *Activité artistique et spatialité*, [A. Boissière, V. Fabbri, A. Volvey], Paris, L'Harmattan, 2010, p. 135-136.

⁵²⁵ H. Michaux, *Danse*, OC1, p.699.

⁵²⁶ H. Michaux, *Quelques renseignements sur cinquante –neuf années d'existence*, OC1, p. 131.

⁵²⁷ H. Michaux, *Essais d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1341.

2.1 LES GESTES IMAGINAIRES

Les gestes imaginaires concernent l'univers imaginaire mouvementé de Michaux. C'est-à-dire tout ce qui a trait à l'imagination de mouvement, à la visualisation et à ce qu'il expérimente apparemment uniquement lors de ses rêves vigiles. Nous nous demanderons en quoi ces gestes imaginaires constituent un niveau de lecture intermédiaire pour comprendre la création et la transmission de son œuvre littéraire et plastique. Notre réflexion sur les gestes imaginaires sera centrée sur les rapports qu'ils entretiennent avec le corps et les mots, sur ses essais d'assimilation du réel en rapport avec l'intériorité et sur le mode d'être qu'ils enclenchent.

2.1.1 Les rêves vigiles : un monde sans les mots en gestation

Dans *Façons d'endormi façon d'éveillé*, Michaux enquête sur le rêve nocturne (rêve endormi) et le rêve vigile. Il critique le premier au profit de l'autre, même si au début de sa vie il semble assumer son rapport au rêve nocturne en écrivant notamment *Les rêves de la jambe* en 1923 consacré aux processus nocturnes des rêves. Il publie par ailleurs *Mes rêves d'enfant*, *Trois nuits*, ainsi que *La nuit Remue* qui marquent tout de même une inclination pour la vie nocturne. Pour

Michaux, le nocturne vous mène « *attaché et sans que vous ne puissiez rien* », tandis que le vigile « *dispose de liberté*⁵²⁸ ».

Nous nous concentrons dans cette partie sur l'activité des rêveries vigiles⁵²⁹. L'attitude qui caractérise la rêverie est l'errance. Elle est avant tout une flânerie imaginaire qui ne se crispe pas sur des résultats à obtenir, mais qui progresse « *négligemment* », même s'il semble dans cette activité de rêverie vigile privilégier les mouvements volontaires aux involontaires. Le vagabondage doit amener le rêveur vigile nonchalant à ce dont il a vraiment besoin, sans qu'il s'arrête aux « *clichés de bonheur triomphal* », de la même manière que lorsqu'il fera des gestes dans l'espace, le risque sera de susciter des formes. Ces gestes imaginaires deviennent des exercices qui doivent correspondre à son « *vagabondage intérieur* » et faire demeurer le tressaillement de l'être.

Le rêve éveillé crée de ce fait l'abondance en paressant. Comme dans la postface de *Mouvements* où les signes dessinés par Michaux sont la « *récompense de la paresse* », et la répétition « *tant mal que bien, sur papier, à l'encre de chine, [de] quelques unes des innombrables minutes de [sa] vie inutile...*⁵³⁰ ». La vie qu'il qualifie « *d'inutile* » ressemble à s'y méprendre à sa pratique du rêve vigile. Alors comment ne pas voir, comme Jean Starobinski le propose, que le geste du dessin « s'apparente à ce qu'il nomme la 'vie gestuelle' du 'rêve vigile' » et qu'il est « comme le rêve une façon d'assouvir 'un désir inapaisé de mouvements, d'intenses, excessifs mouvements'⁵³¹ ». Commençons par observer en quoi les rêves éveillés de Michaux se créent leur espace de jeu qui répond d'abord à des besoins, puis nous constaterons en quoi ils nécessitent un état de corps spécifique pour que soit possible l'animation au sein de l'immobile. Enfin nous examinerons les enjeux de la création de cet espace singulier selon la notion du champ de forces, qui serait la base du « *déplacement des activités créatrices*⁵³² ».

⁵²⁸ H. Michaux, *Les rêves vigiles*, OC3, p. 519.

⁵²⁹ Notre lecteur pourra se référer entièrement au texte *Les Rêves vigiles* de Michaux : OC3, pp. 519-537.

⁵³⁰ H. Michaux, Postface de *Mouvements*, OC2, p. 598.

⁵³¹ J. Starobinski, « Le monde physionomique », *Le Magazine Littéraire*, *Henri Michaux : Écrire et peindre*, avril 1998, n° 364, p. 54.

⁵³² H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 319.

2.1.1.1 Le jeu, la liberté et l'immédiateté : pour retirer de la gravité à la vie

L'homme ne devrait pas attendre pour jouir de ces jeux et de ces actions, car il n'y pas d'âge pour « refaire à sa façon, en son imagination, selon ses préférences, le monde insatisfaisant où il se trouve enfoncé⁵³³ ». Comme dans *La nuit remue*, il s'agit de « faire tout comme il [lui] plaisait⁵³⁴ ». Il n'a plus qu'à s'entraîner dans la pratique des « jeux, aux mouvements désentravés, aux rythmes libres, sauvages, aux plus 'déchaînés', aux plus fins aussi⁵³⁵ ».

La rêverie vigile devient un temps à part, à soi, un espace de jeux imaginaires. Aussi, tout est plus grand et plus ample dans ces rêveries, tout y est « exagération » et « amplification » : « Les bottes de sept lieux, c'est ici qu'on les fait, qu'on les met, qu'on marche avec pour raccourcir la terre⁵³⁶ ». Il s'agit pour Michaux de faire le monde selon des proportions gigantesques. Le rêve vigile propose donc une expérience de type macranthropique ludique.

C'est un jeu sans règles imposées de l'extérieur. Roger Caillois, dans son ouvrage *Les jeux et les hommes* propose de définir le jeu comme une activité « libre, séparée, incertaine, improductive, réglée et fictive, du côté de la forme pas du contenu⁵³⁷ ». L'intérêt par rapport à la règle et à la fiction demande une redistribution originale. Jouer revient donc à substituer aux contraintes de la vie ordinaire d'autres contraintes. La dénomination de jeu pour ses rêveries est donc justifiée, car Michaux refuse effectivement les contraintes de l'extérieur en se créant son espace à lui, mais tout en se donnant une méthode à suivre et des exigences. Il s'agit donc d'une liberté relative, car le jeu est avant tout libre de par sa construction orientée vers la réponse à ses propres besoins.

En cela, le premier stade du rêve éveillé doit répondre à un véritable besoin qui doit être immédiatement satisfait : « Ce dont j'ai besoin vient, et doit venir à l'instant⁵³⁸ », à la manière dont un enfant pourrait faire un caprice. En effet, dans la vie quotidienne l'homme ne rencontre pas un jeu aussi « varié », « naturel »,

⁵³³ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 520.

⁵³⁴ H. Michaux, *La nuit remue*, OC1, p. 472.

⁵³⁵ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 520.

⁵³⁶ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 522.

⁵³⁷ R. Caillois, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967, p. 41.

⁵³⁸ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 535.

« nuancé », « fougueux », « excessif », « fou », « libre » et « libérateur », il doit se le créer au risque d'étouffer.

Les rêves vigiles sont donc une réponse à « *l'inépuisable désir de transformation*⁵³⁹ ». On n'est jamais aussi libre que dans « *l'atelier de son imagination*⁵⁴⁰ » : on peut faire, défaire et redéfaire, sans chercher à obtenir un quelconque résultat ; seule la construction est privilégiée.

C'est pourquoi ce type de rêverie réclame une « *humeur joueuse* » car pour retirer la gravité à la vie, la libérer de « *ses impératifs* » et pour se débarrasser de « *semaines ou d'années de gravité, de sérieux, de faux sérieux*⁵⁴¹ », il faut jouer. Les rêves vigiles apparaissent alors selon l'écrivain Romain Verger, comme de véritables

jeux de massacres aux moyens desquels le sujet cherche à conquérir sa 'liberté d'action' en s'affranchissant des attaches sociales et familiales, en renversant les rapports de domination et de subordination⁵⁴².

Les êtres rencontrés dans les rêveries sont mis en pièces, étirés, bousculés, abattus, comprimés, gratuitement puisque le jeu de massacre est sans conséquence : « *Sans doute, quand je suis mécontent de la vie, je décapite quelques passants. Les têtes volent autour de moi, sans d'ailleurs y prendre garde, je vais mon chemin*⁵⁴³ ».

La liberté recherchée par Michaux dans cet espace imaginaire court-circuiterait l'héritage tant familial que sociétal. Ainsi, la rêverie vigile agit compulsivement contre ce qui, dans le quotidien, sclérose. Sa spécificité ludique caractérise sa gratuité, n'ayant apparemment comme but que le plaisir procuré, d'où son appellation de « *vie inutile* » et l'insistance de Michaux sur cet aspect désintéressé.

⁵³⁹ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 520.

⁵⁴⁰ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 535.

⁵⁴¹ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 520.

⁵⁴² R. Verger, *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 264.

⁵⁴³ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 524. Michaux fait subir aux mots ce même type de massacre dans *La nuit remue*, OC1, p. 470 : « *Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme. Je l'attrape...et je le déracine et le détourne définitivement du troupeau de l'auteur...certains mots restent comme des tours...Je ne l'avais donc pas assez abattue, je dois revenir en arrière et lui trouver son poison et je passe ainsi un temps interminable...* ».

Mais cette apparente inutilité, prenant effet dans une gratuité, n'en demeure pas pour autant sans effets : l'un des premiers étant même la libération. Simplement, la problématique de l'utile / inutile doit être repensée au profit d'une *inutilité utile* ou d'une *utile inutilité* comme une activité qui provoque des effets plus qu'elle ne produit des résultats.

Michaux acquiert une forme de liberté, car il se crée un espace imaginaire pour lui-même coupé du milieu extérieur, qui pourrait lui imposer des gestes proscrits ou prescrits. Il se donne ainsi ses propres règles rendant finalement son geste hétéronome, mais au sein d'un milieu qu'il a inventé et choisi.

Selon le titre d'un passage de *La vie dans les plis*, les rêveries vigiles lui apportent une « *liberté d'action* », qui le décharge en donnant une forme provisoire à une énergie excessive, qu'il doit dépenser en remaniant lui-même une réalité insatisfaisante. Ce jeu est modificateur, car cette décharge imaginaire est inductrice d'un nouvel état.

La réalité déclenche une tension dont il s'agit de se décharger : « *Ensuite, déchargé du geste qu'il fallait faire, vous pouvez, enfin rasséréiné, accéder à la philosophie. Vous êtes arrivé à l'horizontalité parfaite*⁵⁴⁴ ». Michaux nous donne les clés de sa méthode de création reprise pour les gestes qui tracent, c'est celle de « *l'opération-insularité* » : « *Opération-création. Au départ : insularité. Puis une certaine tension. Une tension grandissante. Une tension qui ne finit pas. Naissante nécessité d'expansion*⁵⁴⁵ ». Ainsi, il réarrange New-York, ou met des montagnes ou de volcans pour rendre plus supportable la ville à habiter⁵⁴⁶. Le geste imaginaire de refaire, tel un geste de remaniement, « *va à nous rendre habitable l'inhabitable, respirable, l'irrespirable*⁵⁴⁷ ».

Le remaniement apparaît donc comme une dépense d'énergie nécessaire prenant effet dans une tension en amont et comme une réponse provisoire à la compulsivité de Michaux. Les gestes imaginaires peuvent de ce fait, être assimilés à des comportements compulsifs, comme des actes mentaux répétitifs tendus vers le but de réduire l'inquiétude. Ils peuvent faire penser à une danse de Saint Guy c'est-à-dire à la chorée intérieure décrite en 1885 par Gilles de la Tourette comme :

⁵⁴⁴ H. Michaux, *La vie dans les plis*, OC1, p. 166.

⁵⁴⁵ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 603.

⁵⁴⁶ H. Michaux, *La vie dans les plis*, OC2, p. 164.

⁵⁴⁷ H. Michaux, *L'avenir de la poésie*, OC1, p. 969.

un excès d'énergie nerveuse et une précipitation exagérée de mouvements et d'idées étranges : tics, saccades, maniérismes, grimaces, bruits, jurons, imitations, et compulsions involontaires (nous soulignons le mot) de toutes sortes, s'accompagnant d'un humour espiègle et d'une tendance à la bouffonnerie et aux incongruités⁵⁴⁸.

Ces gestes compulsifs cherchent à alléger et à retirer de la pesanteur à la vie. Cependant, même lorsque Michaux évoquera la paix, ce sera dans les brisements⁵⁴⁹ et il s'agira de ne jamais se contenter de l'unique jeu et de ses mouvements.

2.1.1.2 Un état hors des mots ouvrant au « *mobile dans l'immobile* » - Michaux yogi ?

La pratique du rêve vigile est qualifiée par Michaux de « *vie gestuelle* », c'est-à-dire comme une existence animée de gestes, qui assouvit chez lui « *encore un désir inapaisé de mouvements, d'intenses, excessifs mouvements, [le] faisant vivre surtout de gestes, de rythmes, d'actes*⁵⁵⁰ ». Comment comprendre cet enchaînement « *gestes, rythmes, actes* » ? Ne sont-ils que la déclinaison d'une seule et même réalité ? Pourquoi employer le terme de geste, alors qu'il ne s'agit que de rêves diurnes, invisibles pour autrui ? Y a-t-il un rapport avec le corps, et si oui de quelle nature ? Mais aussi, le moteur même de la création chez Michaux n'est-il pas justement l'inapaisement comme intranquilité et insatisfaction permanente relançant à chaque fois la réalité dans un mouvement ininterrompu ? Pour tenter de répondre à ces questions, observons comment Michaux décrit cette vie, qu'il pense incomparable et véritable⁵⁵¹.

La vie gestuelle exige d'abord un état, un état différent du quotidien sans quoi elle serait impossible, car c'est la « *véritable* » qui est visée. « *Véritable* », pour Michaux, est à comprendre comme une activité qui ne serait pas pervertie par une communication avec l'extérieur. Serait « *véritable* » une forme de communication intime ne créant pas de formes fixes compréhensibles grâce à un code ou un langage

⁵⁴⁸ O. Sacks, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, Paris, Seuil, 1988, p. 125.

⁵⁴⁹ Nous faisons ici référence au texte *Paix dans les brisements*, OC2, pp. 1001-1010.

⁵⁵⁰ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 523.

⁵⁵¹ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 523 : « *La vie gestuelle à laquelle je me livre, je ne vois pas à quoi dans le monde la comparer. Dans cet état je me livre à la véritable vie gestuelle, impossible autrement.* »

préétabli. De plus le « véritable » insiste sur le côté immédiat de la pratique des rêves vigiles. N'y aurait-il alors de *vrai* pour Michaux que l'invisible et l'intime ?

La vie « exprimée au dehors » finit toujours « par servir », car la révolte s'organise pour être reçue et lisible. Comment maintenir la révolte tout en communiquant avec l'extérieur ? La vie intérieure comme la nomme Michaux, est animée par ces multiples gestes imaginaires, comme autant de réponses violentes et gratuites à « tous ceux qui m'empêchent », « à [lui] de vivre maintenant⁵⁵² ». Cette forme de vie nécessitant un état spécifique se dresse alors contre les mots dont l'annulation dépend de l'atteinte dudit état.

Le réveil est alors considéré comme une rêverie vigile puisqu'il est « loin des péripéties humaines, loin des incidents qu'appelle notre condition restreinte⁵⁵³ ». Il décrit alors la période hypnopompique⁵⁵⁴, selon ses étapes hallucinatoires proprioceptives comme étant consubstantielle aux mots⁵⁵⁵.

En se réveillant, Michaux ressent des troubles de perception de son propre corps : « Je m'éveille démunie de bras. Je n'ai pas non plus de jambes en m'éveillant ». Le moment vigile de démembrement est vécu comme un état hors des mots, hors du social, de la réunion, du déplacement, de la rencontre. C'est le vaste contre le resserrement : « Pourquoi pour des mots perdre inconsidérablement l'étendue ?⁵⁵⁶ »

L'immobilité hypnopompique maintient « la zone des mots » endormie⁵⁵⁷. Celle-ci, somnolente, conserve la sensation d'absence de membres, donc de corps organisé. Et dès que le circuit des mots est relancé par la sortie de cette veille, « en parlant » et « en utilisant des mots⁵⁵⁸ », alors ce sont les jambes qui repoussent.

Ce qui revient à dire que, pour Michaux, lorsque le corps-objet anatomique est oublié, les mots le sont aussi. Autrement dit, on est déconditionné par leur absence synchrone. N'est-ce pas ce qu'il écrit dans *Émergences-résurgences* : « Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du « verbal »/ je peins pour

⁵⁵² H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 523.

⁵⁵³ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 535.

⁵⁵⁴ La période hypnopompique constitue le moment du réveil, opposé à l'hypnagogique qui est celle de l'endormissement.

⁵⁵⁵ La proprioception étant la perception que l'on a de son propre corps dans l'espace.

⁵⁵⁶ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 534.

⁵⁵⁷ Nous retrouvons l'état du « *Bouddha dansant* » qui parvient à faire du « *mobile dans l'immobile* » dont il est question dans le texte *Danse*.

⁵⁵⁸ Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p.535 : « *C'est en parlant qu'elles repoussent, en utilisant des mots. Les mots, le social, la réunion, le déplacement, la rencontre...au bout il y a des jambes. Intuitivement, dans ces moments d'immobilité, je laisse, je maintiens endormie la zone des mots aussi longtemps que possible. Pourquoi pour des mots perdre inconsidérément l'étendue ?* »

me déconditionner⁵⁵⁹ » ? Michaux s'essaie au déconditionnement par la rêverie vigile parente, comme nous le constaterons, aux gestes qui tracent. Les rêves vigiles tiennent alors endormie la « zone des mots ».

Comme il l'écrit dans *Signes*, les gestes de ses rêveries n'ont pas de membres mais seulement « des envies de membres » (faut-il aussi entendre qu'ils n'ont pas de mots, mais seulement des envies de mots ?) :

C'étaient des gestes, des gestes intérieurs, ceux pour lesquels nous n'avons pas de membres mais des envies de membres, des tensions, des élans et tout cela en cordes vivantes, jamais épaisses, jamais grosses de chair ou fermées de peau⁵⁶⁰.

Les gestes intérieurs – entendons invisibles – n'ont pas d'images préformatées qui existeraient préalablement dans le monde extérieur. Ceux-ci n'auraient, selon Michaux, pas besoin d'un corps objet « de chair » et « de peau », et peut-être même ne bénéficieraient-ils pas du relais par les mots. Mais peut-il seulement y avoir des gestes intérieurs sans qu'il n'y ait un corps de chair et de peau ? Michaux rêve des gestes sans corps, selon leurs poussées, leurs tensions et leurs élans. Mais sans corps, peut-on seulement imaginer ? Les gestes imaginaires existent donc selon une autoaffection corporelle poussée par « l'ivresse de leur propre changement⁵⁶¹ », selon l'expression de Michel Bernard au sujet de la danse.

Paradoxalement, Michaux part de son corps pour mieux le quitter, faisant alors exister le geste intérieur tant dans l'écart que dans la proximité corporelle : Michaux part de soi et *part* de soi⁵⁶². Nous percevons cette double articulation dans le développement chez Michaux d'une technique du corps⁵⁶³. En effet, il se met au repos. Il s'installe comme le ferait un yogi pour méditer, c'est-à-dire dans une posture mettant fin à l'agitation corporelle. Tout tend à nous faire penser que la

⁵⁵⁹ H. Michaux, *Émergences-Résurgences*, OC3, p. 543.

⁵⁶⁰ H. Michaux, *Signes*, OC2, p. 431.

⁵⁶¹ M. Bernard, *Op. cit.*, p. 82.

⁵⁶² Nous faisons ici référence à la discussion entre le philosophe Jean-Luc Nancy et la chorégraphe Mathilde Monnier (M. Monnier, J-L. Nancy, *Allitérations*, Paris, Galilée, 2005, p. 93). Cette dernière a livré une phrase de Stanislavski au philosophe J-L Nancy, « Partir de soi ou *partir* de soi », qui en fait une expression matricielle pour un solo de danse. C'est même, selon lui la « première formule 'partir de soi'. On suppose alors que le danseur est un soi, a un soi et que c'est de cela qu'il va partir, qu'il va tirer la matière qui est aussi sa manière, c'est-à-dire la manière du geste, la tension, le dessin et le rythme du geste ». Il y a chez Michaux, nous semble-t-il, cette double articulation évoquée par le philosophe comme principe du solo en danse.

⁵⁶³ « Technique du corps » dans le sens employé par M. Mauss, c'est à dire qu'il n'existe pas de façon naturelle de se servir de son corps, mais qu'au contraire les actes quotidiens résultent d'usage du corps et donc de techniques transmissibles. Une technique du corps est donc un acte traditionnel efficace, condition *sine qua non* pour qu'il soit repris par imitation.

pratique de la médiation yogique a fortement influencé la pratique des rêves vigiles de Michaux, qui en a retenu le côté de la libération. Mais bien évidemment, n'ayant jamais suivi de guru, il se crée sa propre libération. C'est pourquoi l'expérience de déconditionnement des yogis, en tant qu'expérience psychobiologique, nous aide à comprendre ce que Michaux entend par libération et par déconditionnement, jusqu'à se sentir mort dans la vie, car c'est quand il est « *cadavre* » qu'il se sent « *le plus actif, le plus libre*⁵⁶⁴ ».

Michaux se met en condition de déconditionnement, paradoxe qui ne peut être tenu que par l'exercice d'une technique corporelle⁵⁶⁵. Il précise que c'est dans l'immobilité physique la plus totale, là où le corps est le plus ancré dans ses appuis, « *tel un cadavre* », qu'il est le plus libre ; la physiologie est donc capitale : « *Noué, je suis dénoué. Mobilité dans l'Immobilité. L'Espace*⁵⁶⁶ ». C'est par la prise d'une posture (*asana* en indien), qui doit être « *stable et agréable* », que l'effort corporel habituel est supprimé au profit de la liberté de l'esprit.

Intéressons-nous ici à la posture assise. La colonne vertébrale est droite et le menton orienté vers le bas. Le compilateur des textes yogiques, Patañjali⁵⁶⁷ précise que : « La posture devient parfaite lorsque l'effort pour la réaliser disparaît, de manière qu'il n'y ait plus de mouvement dans le corps⁵⁶⁸. » Et Michaux ajoute que pour méditer « *les mouvements sont à déconseiller, surtout les mouvements vifs*⁵⁶⁹ ».

Patañjali souligne que sa perfection « s'accomplit lorsque l'esprit se transforme en infini, c'est-à-dire lorsqu'il fait de l'idée de l'infini son propre contenu⁵⁷⁰ ». Et l'idée de l'infini chez Michaux est gestuelle ; autrement dit, il essaie de transformer son esprit en infini gestuel : « *infini des gestes, des gestes possibles*⁵⁷¹ ». Michaux oppose fermement sa vie gestuelle intérieure à celle, extérieure, associée au fini et à l'achevé. L'extériorité aurait-elle été désertée par la vigueur ? Et ce n'est ici qu'au repos, allongé et sans effort, qu'il s'arrache et se

⁵⁶⁴ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 531.

⁵⁶⁵ Nous pensons aux autres techniques corporelles déjà abordées dans notre préambule (Feldenkrais, Alexander etc).

⁵⁶⁶ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 531.

⁵⁶⁷ Patañjali est l'auteur du plus ancien traité méthodique de yoga. Il aurait vécu au IV^e, III^e ou II^e siècle avant notre ère.

⁵⁶⁸ P. Feuga, T. Michaël, *Le Yoga*, Paris, Puf, 1998, p. 55

⁵⁶⁹ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 530.

⁵⁷⁰ P. Feuga, T. Michaël, *Ibid.*, p. 55.

⁵⁷¹ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 526.

démantèle. Le démantèlement est ici à prendre au sens propre, car il se dissocie en séparant encore son corps physique atone de sa vivacité mentale :

Je te l'attrape cette colonne vertébrale qui voulait être étendue – est-ce la mienne ou seulement une pareille à elle ? – et je la secoue, la jette à bas du lit, la précipite à gauche, à droite, la fait courir, grimper, s'accrocher, dévaler, et ainsi de suite⁵⁷².

Toutefois, à l'inverse du yogi qui cherche à obtenir un état de neutralité sensible en faisant en sorte que sa conscience ne soit plus troublée par la présence de son corps, Michaux, dans ses rêveries vigiles, sort de son corps physique pour le retrouver en pièces et s'attaquer aux parties qui lui sont douloureuses. Il livre une « bataille réelle⁵⁷³ ».

Michaux prend le principe essentiel de « toutes les techniques yogiques [qui] invitent au même geste : faire exactement le contraire de ce que la nature humaine vous force à faire⁵⁷⁴ », mais, sans chercher l'harmonie, il tend plutôt vers l'autonomie. C'est pourquoi il cherche plutôt à réaliser :

des gestes en correspondance avec [son] radotage intérieur, avec [son] vagabondage intérieur. Pour commencer pas de recherche d'harmonie. Le fond radoteur, ou rêveur, c'est avec lui que je veux me mettre en communication, et que cela reste rêverie, rêverie inachevée et tressaillement de l'être. Parfois c'est un peu parodique⁵⁷⁵.

Cette active rêverie, qui s'inspire de l'activité yogique pour son côté libérateur, reste avant tout poétique, car elle vise justement à maintenir la création d'un monde qui n'appartient qu'à soi en relation étroite avec le « tressaillement de l'être » - entendons l'émoi. Cette activité paradoxale de rêverie vigile est capable alors de faire advenir le « sans forme » et le « Tout⁵⁷⁶ ». Elle maintient la division dans l'être.

Il la qualifie ainsi « d'art », « le premier de tous, et à la racine des autres⁵⁷⁷ ». Ce qui nous conduit à penser que les gestes imaginaires qui tendent avant tout à se libérer du poids de certains affects en demeurant actifs (ils sont toujours à recommencer) et en même temps contemplatifs (ils se font dans le

⁵⁷² H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 527.

⁵⁷³ H. Michaux, *Notes sur les malédictions*, OC2, p. 354.

⁵⁷⁴ M. Eliade, *Op.cit.*, p. 95.

⁵⁷⁵ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 886.

⁵⁷⁶ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 537.

⁵⁷⁷ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 521.

recueillement), correspondent, dans leur mode d'action, aux gestes qui tracent. Reste encore à montrer qu'ils se partagent une vie coenesthésique, où la « *rêverie du rêveur* » le fait devenir « *plus semblable à un fluide qu'à un homme*⁵⁷⁸ » et que cette forme de vie le ferait revenir à « *l'état d'indifférenciation* ». État qui lui permet à la fois de « *regarder presque n'importe quoi, ou [de ne] regarder rien*⁵⁷⁹ ».

Il découle de cette activité de cette activité un univers en gestation enclin à l'univers fœtal qui, nous le verrons, retentira avec l'expérience musicale. La gestation (du latin *gestare*, la gestation indique que quelque chose est porté) est l'occasion pour Michaux de faire son propre engendrement. Il mène à terme sa gestation vigile : « *Au petit matin, les rideaux non tirés encore, je déverse sur le parquet, qui devient une grande cour herbeuse, je déverse les animaux qui m'emplissent à cette heure*⁵⁸⁰ ». La dimension du créateur est évidente, car il compose ensuite « *par des gestes évasifs* » des « *êtres assez amorphes*⁵⁸¹ ».

Il engendre puis modifie par des gestes vigoureux. Ici ce sont des mentons qu'il repousse : « *les mentons fracassés, ou au moins frappés, ou au moins refoulés, voilà ma réponse*⁵⁸² ». Il se crée par conséquent un champ de forces régi par le geste.

2.1.2 La création d'un champ de forces régi par le geste

Vaut-il mieux demeurer dans un combat tonique imaginaire qui protège contre la fausse communication ou bien se mettre à écrire au risque d'altérer l'activité de la rêverie vigile ? Ou bien encore, n'y a-t-il pas un autre moyen pour partager ce champ de forces ?

⁵⁷⁸ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 521.

⁵⁷⁹ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 537.

⁵⁸⁰ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 524.

⁵⁸¹ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 524.

⁵⁸² H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 525.

2.1.2.1 « *Se mettre dans un flux* » : participer au champ de forces

Michaux éprouve des difficultés à maintenir un équilibre entre l'action et la contemplation dans ses rêveries vigiles. Il hésite constamment entre l'activité et le repos⁵⁸³. Soit ses rêveries le maintiennent dans une communication avec lui-même, réalisant ce que l'on appelle « des gestes imaginaires contre », soit elles le décident à communiquer et à prendre le pinceau ou le crayon. Quand c'est le cas, écrire est vécu comme un échec :

*Alors par lâcheté j'écris. Et c'est la fin. C'est le dégonflement.
Rêverie tombée, je suis dans le circuit, race humaine, nation
francophone, classe d'intellectuels d'Occident, cercle de
lecteurs*⁵⁸⁴.

De la même manière, Montaigne s'excuse de prendre la plume et « ne fait pas profession d'écrire ». Il préférera l'ouvrage qui « résultera de l'activité à mains nues, qui s'applique immédiatement à son objet⁵⁸⁵ ». Toutefois, les rêves vigiles demeurent invisibles pour autrui et malgré leur efficacité intime, il leur manque un terrain d'échange qui permette à Michaux de ne pas être piégé par « *deux, ou trois ou même un seul lecteur. Un et moi, ou un et mille : circuit*⁵⁸⁶ ». Comment échapper justement à ce « *circuit* » parfois tant redouté du champ littéraire, tout en se rendant lisible pour l'autre ?

Michaux opte donc non pour la « *mise en vitrine* » mais pour la création d'un champ de forces qui maintient les choses ouvertes, en interrelation et jouant selon les intensités. Comme nous l'avons analysé dans le préambule, Ray Birdwhistell (chercheur en kinésique) constatait que l'homme ne communiquait pas, mais prenait part à un champ de forces préexistant.

L'homme, en fait, participe à ce champ de forces qui le transforme et qu'il transforme par son activité. Pour reprendre l'expression de Michaux, participer à ce champ de forces consiste « *à se mettre dans un flux*⁵⁸⁷ ». Nous avons donc un élément de définition de la notion de participation qui, grâce à l'élaboration d'un

⁵⁸³ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 537 : « *Trop d'activité. Activité quand il n'en faudrait pas. Il y a un certain temps pour la tension, un certain temps pour l'abandon. Savoir y revenir, y revenir cent fois.* »

⁵⁸⁴ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 534.

⁵⁸⁵ J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, (1982), 1993, p. 427.

⁵⁸⁶ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 534.

⁵⁸⁷ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 536.

champ de forces, place les individus (créateurs, spectateurs, communicants) sur le même plan, celui du mouvement.

De là, Michaux se crée un « *champ magnétique* » équivalent à un « *champ de forces*⁵⁸⁸ » qui détermine son rapport au monde comme étant énergétique. Autrement dit, et pour mieux définir cette notion, son espace imaginaire devient un organisme sensori-moteur décrivant non pas l'espace exploré (dont il pourrait en sortir une carte), mais plutôt l'énergie même de l'exploration (dans ce cas, la carte est impossible puisqu'il l'est lui-même à mesure qu'il la fait).

Il rend l'effort même de l'activité de maniement induisant la participation plus que la compréhension rationnelle. S'il se met à écrire ou à peindre, il prendra toujours soin, comme nous le remarquerons, de décrire comment sa situation de création entraîne la mise en mouvement. Son espace de jeux gestuels devient un espace d'attraction et de répulsion existant selon une intensité, c'est ce qu'il appelle « *le monde dynamique*⁵⁸⁹ ». Dans ses rêves vigiles, à l'instar de la machine à décerveler d'Ubu, chaque élément (*hommes, femmes enfants, étrangers, animaux, pièces, meubles, statues*⁵⁹⁰) qui y passe est transformé par son simple passage. Chaque chose y subit une force frénétique, jusqu'à en faire un théâtre intime sans mots.

Plus précisément, son champ de forces, pour être efficace, doit alors être animé par trois principes gestuels. D'abord celui du combat :

*Je fais un espace. Et tout y est violent. Et tout y est pour briser ou pour être brisé. Et pour attaquer, pour se défendre en attaquant. C'est pourquoi c'est fou ce que c'est tonique*⁵⁹¹.

Nous retrouvons le travail tonique par excellence, celui de « *la bataille réelle*⁵⁹² » et de l'imagination volontaire modificatrice.

Il fait un deuxième espace : « *Puis je fais un deuxième espace dont j'ai besoin apparemment. En cet espace règne une douceur, une horizontalité, une égalité, une harmonie...*⁵⁹³ ». C'est pour ainsi dire l'inverse du précédent, c'est

⁵⁸⁸ H. Michaux, *Les rêves vigiles*, OC3, p. 521.

⁵⁸⁹ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 529.

⁵⁹⁰ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 529.

⁵⁹¹ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 535.

⁵⁹² H. Michaux, *Notes sur les malédictions*, OC2, p. 354.

⁵⁹³ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 535.

l'espace même du détachement (espace méditatif), celui de l'image exclusive, qui se « *défait par une sorte d'indifférence qui appelle l'endormissement*⁵⁹⁴ ».

Il s'agirait alors de trouver dans ses rêveries vigiles le dialogue entre le jeu et la méditation, c'est-à-dire entre l'action et la contemplation. Pour sa création, Michaux ne saurait uniquement méditer sur une seule image, comme le guru le propose avec la contemplation de la fleur de lotus : cela ne ferait plus de lui un écrivain et un peintre, mais un yogi. Dans ses rêveries vigiles, Michaux se propose aussi d'arrêter ces asservissements qui sont pour lui la fausse communication, celle des gens qui avancent vers lui, attendant les réponses, et sa technique est donc combative. Michaux n'est pas disciple ni guru ; pourtant ses rêves vigiles existent paradoxalement selon un principe méditatif. Ce paradoxe commande un « *monde [plus] potentiel que réel*⁵⁹⁵ ».

Au point qu'il soit nécessaire de créer un troisième espace dont il pourra « *disposer* », qui est « *pour englober les précédents. Donc il doit être grand, plus grand*⁵⁹⁶ ». Son « *monde potentiel* » est celui des gestes imaginaires qui créent un espace de combat et de détachement, avec ou sans ennemis, car les gestes y sont infinis. C'est un espace où la vigilance est requise. Il se crée alors sa propre rêverie, entre l'action et la contemplation, où il est capable autant de massacrer que d'engendrer. Ce troisième espace est une façon singulière de rompre avec la dualité de l'individu. Dans cet espace « *des constructions en imagination*⁵⁹⁷ », le combat et le détachement doivent exister d'une manière dialogique. Il se donne le moyen d'une création tant dans l'intimité que dans l'interaction. C'est en fait son « *atelier des créations. Atelier des ravages*⁵⁹⁸ », nous pourrions le qualifier d'atelier de « *rejeu cinétique*⁵⁹⁹ », selon l'expression de Jousse.

La combinaison des trois espaces d'action crée un champ de forces régi par le geste. Il biaise de ce fait l'alternative de la fausse communication et de l'écriture asservie, en optant pour le partage du champ de forces. Comme il l'écrit, sa « *vie gestuelle* » n'a pas forcément besoin d'ennemi, car la possibilité des gestes est à elle seule infinie. Le combat peut donc avoir lieu sans ennemi ou sans corps. Ce sont ici encore les gestes abstraits du matador évoqués dans notre approche théorique du

⁵⁹⁴ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 535.

⁵⁹⁵ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 529.

⁵⁹⁶ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 535.

⁵⁹⁷ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 536.

⁵⁹⁸ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 536.

⁵⁹⁹ M. Jousse, *Op.cit.*, p. 64.

geste et ceux du combat sans corps exprimés dans *Poteaux d'angle* : *C'est à un combat sans corps qu'il faut te préparer, tel que tu puisses faire front en tout cas, combat abstrait qui, au contraire des autres, s'apprend par rêverie*⁶⁰⁰.

Trois principes sont donc nécessaires à l'élaboration du champ de forces : le combat, le détachement et le troisième qui est la rencontre des deux, qui doit être plus grand et requiert de la vigilance. Il ne l'explique pas vraiment, et étant donné qu'il est la rencontre de deux opposés, il est ce qui agit dans l'entre-deux.

Ainsi, pour être en action, les rêves vigiles suivent des étapes : ils requièrent d'abord un vagabondage et un affranchissement censés mener à la libération. La rêverie doit rester libre par le refus de la communication avec l'extérieur. L'abandon aux jeux imaginaires exige qu'ils ne soient pas concrétisés par le crayon ou le pinceau. Les conditions de liberté des rêves vigiles chez Michaux engagent la création de règles par soi-même et un interdit de communication avec l'extérieur.

Or Michaux écrit dans la postface de *Mouvements* que ses signes dessinés sont justement le résultat de la répétition de ses heures de rêverie. Elles fabriquent aussi l'œuvre (non pas comme copie mais comme façon de revivre une nouvelle fois la sensation). C'est pourquoi la « *vie gestuelle* » correspondrait, comme nous l'avons précisé avec Jean Starobinski, au geste de tracer et revêt ainsi une valeur « poïétique » par la création d'un champ de forces transposable en peinture et en écriture. Si quelque chose se déplace dans les activités créatrices, n'est-ce pas justement ce champ de forces régi par le geste ?

En créant un champ de forces, Michaux reconnaît que les interactions sont à l'origine du mouvement des corps. Le concept même de champ prend en compte la propagation d'ondes et leur épreuve en tant que résistance, ce que nous proposons d'examiner par l'expérience musicale de Michaux.

2.1.2.2 La musique : vivre activement la passivité, vers la pratique du détournement du courant

Nous insisterons moins sur le ressentiment envers la musique occidentale que sur la mise en mouvement qu'elle induit chez Michaux. L'ébranlement physiologique que pourrait provoquer la musique, telle qu'il l'imagine, prend

⁶⁰⁰ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, OC3, p. 1041.

l'allure d'une architectonique très originale qui sera développée dans notre troisième partie. Pour l'instant, nous nous concentrerons sur l'expérience du mouvement générée par la musique. Observons comment l'espace musical, vécu par Michaux, répond à celui de la rêverie, qui peut « *jouir des retours en forces, les précieux de retours en force*⁶⁰¹ », qui est en fait l'occasion de s'abandonner au courant fluide de la musique et de s'y éprouver soi-même en tant que résistance – et selon l'expression de Michaux en tant que « *capitaine d'un fleuve*⁶⁰² ».

Dans son dernier ouvrage sur Michaux, Raymond Bellour analyse le recueil *Passages* et propose d'y repérer trois motifs dans l'appréhension de la musique par Michaux : la requalification par la musique de la pratique artistique dans son entier, le caractère fluidique, voire magique, de la musique même, et enfin l'analogie entre l'imitation des oiseaux et le phénomène musical. En effet, et nous nous situerons dans sa continuité, la musique requalifie la pratique artistique par son mode d'action fluide et agissant, qui serait à l'œuvre dans les pratiques de dessin et d'écriture.

La musique est pour Michaux du domaine physiologique :

*Exception : musique. - Le seul art, le véritablement naturel, et qui me paraissait comme physiologique- / Celui où j'ai goûté le plus d'œuvres, et sans boudier mon plaisir- et de tous pays, de tous genres (sauf l'opéra et l'opéra comique), et par lequel je ne me sens plus étranger, ou opposé aux autres hommes, comme il m'arrive presque toujours dans d'autres activités, et sur lequel j'ai le moins varié /- La première chose que je fasse en voyage aux Indes ou au Mexique, c'est d'aller écouter leur musique*⁶⁰³.

D'un point de vue biologique, la musique pourrait se caractériser par des modifications physiologiques quantifiables comme l'accélération cardiaque, le changement de la pression sanguine, la variation du tonus musculaire, etc., ce que Michaux appelait le changement de tempo⁶⁰⁴. Elle introduit Michaux dans un univers physiologique, qui, pour Michaux, est de l'ordre de la plongée dans la vie coenesthésique. Ce type de plongée sera également vécu dans son expérience picturale.

⁶⁰¹ H. Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, OC3, p. 476.

⁶⁰² H. Michaux, *Premières impressions*, OC2, p. 334.

⁶⁰³ Henri Michaux, *Lettre-mémo à René Bertelé*, OC1, p. 995.

⁶⁰⁴ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 373 : « Chacun cherche, sans que personne le lui ait indiqué, à maintenir son tempo. [...] Par une balance très savante et constante, entre les entraînements qu'on accepte et les entraînements auxquels on tourne le dos, par un équilibre complexe, où les petits ralentissements et les petites accélérations se trouvent ingénieusement compensés. / Il suffit que légèrement on touche un certain point de l'hypothalamus pour accélérer spectaculairement le tempo d'un individu ».

Comme la rêverie qui refusait « *la mise en vitrine* », Michaux n'a rien laissé de ses improvisations, il refusait de s'enregistrer et profitait alors seulement de « *son compagnon qui ne garde pas de trace*⁶⁰⁵ ». Ce refus s'inscrit dans un sentiment d'altération du jeu, car le fait même de s'enregistrer divise et fractionne l'action de jouer :

*Le foret à surveiller, le disque à surveiller, la disque à changer après trois minutes, ce foret à resurveiller [...] penser que ça fait un morceau quand justement on n'aime pas les morceaux, mais les répétitions, les longueurs, le petit bonhomme de chemin, et pas de chemin, revenir, revenir à la même chose, être litanie, litanie comme la vie*⁶⁰⁶.

Pour Michaux, la pensée de l'enregistrement - tout comme l'écriture était une opération de lâcheté faisant tomber la rêverie - pervertit l'instant musical. Sa musique de « *moineau, de moineau pas très décidé, perché sur une branche, de moineau qui essaierait d'appeler un homme...* », se méfie par conséquent de celle de « *l'Occidental* », cherchant à composer un morceau, concentré vers son aboutissement. Michaux se libère ainsi de la contrainte du résultat, en niant l'enregistrement, au profit du processus et des multiples chemins dans l'instant qui autorisent quant à eux « *la litanie* ».

La musique, pour ne pas être corrompue et vulgaire, doit en effet demeurer « *Art des désirs, non des réalisations [...] Art de l'élan*⁶⁰⁷ ». Le paradoxe de la création, autrement dit de la « *mise en vitrine* » opposé à l'instant, articule la quête du terrain et de son usage : il faudrait trouver un moyen d'exposer ses chemins, sans se cantonner au morceau comme rendu formel, qui n'est que le résultat d'une fraction de l'instant et donc de l'arrêt des impulsions.

Michaux a pourtant eu une pratique quotidienne de la musique, d'instruments divers (tambour, piano, sanza), ainsi qu'une écoute variée de disques. Michaux découvre la musique comme il découvre la peinture ; il y perçoit une autre manière de se lier au monde et d'éprouver ainsi sa corporéité. Elle est aussi une chance de plus de se soustraire au monde rigide, en lui arrachant sa pesanteur : « *Ces ondes infimes soulagent des choses, de l'insupportable 'état solide' du monde*⁶⁰⁸ ».

⁶⁰⁵ H. Michaux, *Premières impressions*, OC2, p. 340.

⁶⁰⁶ H. Michaux, *Premières impressions*, OC2, p. 341.

⁶⁰⁷ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 366.

⁶⁰⁸ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 364.

Michaux décrit une attitude musicale, sans quoi il ne pourrait y avoir de résonance : « *Comme un enfant rêveur, se fourrant les doigts dans le nez, pensif d'un grand problème, mûr de cinquante autres, jette des pierres dans l'eau pour les grands cercles ensuite qui vont s'étendre, s'étendre*⁶⁰⁹... » L'enfant fait de la musique sans s'en rendre compte, sans le vouloir. Les cercles d'ondes forment des plis concentriques à la surface de l'eau. Comme le rappelle l'artiste origamiste Jean-Claude Correia :

lorsqu'on jette une pierre dans une flaque, les ondes qui se forment sont la mémoire que l'eau conserve de la force de l'impact ; et du volume du caillou [...] Chaque être vivant possède une enveloppe : carapace, écorce, peau contiennent et préservent le vivant. Observer leurs structures plissées, c'est éclaircir, décrypter ces fameuses clauses du contrat signé avec l'univers⁶¹⁰.

Les plis - ici les ondes - sont les traces de la modification du monde, traces que nous pouvons recevoir en nous, en résonance avec nos plis, avec notre gestation. L'image concentrique de l'onde dans le domaine musical révèle la possible atteinte qu'elle peut avoir sur nous par son effet de modification.

Dans l'imaginaire de Michaux, la musique est à l'image de cette formation d'onde à la surface de l'eau, alors même que cet effet n'est pas recherché volontairement par « *l'enfant rêveur*. » La musique n'a rien du savoir technicien et de la volonté de créer des images, Michaux précise alors qu'il « *joue pour faire de la fumée*⁶¹¹ ».

Cette résonance ouvre à une communication sensible, jusqu'à ne faire de la musique qu'un appel inlassablement répété : « *Qu'est-ce que je fais ici ? / J'appelle. / J'appelle. / J'appelle. / Je ne sais qui j'appelle. Qui j'appelle ne sait pas*⁶¹². » Comme si le prévisible de la répétition pouvait amener de l'imprévisible.

Il s'agirait pour Michaux dans cette expérience de mouvement de « vivre l'activité sur un fonds de passivité ; [et de] vivre la passivité comme ce qui se dissimule au cœur même de l'action⁶¹³ », selon la formulation de Jean Starobinski, c'est-à-dire de trouver la synthèse heureuse entre l'écoulement naturel du mouvement et la création par le geste de jouer.

⁶⁰⁹ H. Michaux, *Premières impressions*, OC2, p. 338.

⁶¹⁰ J-C, Correia, « Plier les mots », *Colloque de Cerisy : Henri Michaux est-il seul ?*, [G. Danou, C. Noorbergen], Troyes, Librairie Bleue, 2000, pp. 32- 34.

⁶¹¹ H. Michaux, *Premières impressions*, OC2, p. 339.

⁶¹² H. Michaux, *Premières impressions*, OC2, p. 334.

⁶¹³ J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, *Op.cit.*, p. 440.

Le piano, le « *tam-tam* » et la *sanza*, se font alors les témoins sans trace d'un déroulement de l'existence qui gagne la corporéité. Avec le piano, l'expérience est totalement corporelle : « *je ne me retiens pas ni des doigts ni du cœur, je m'allonge par-dessus les touches d'où émane la nappe sonore, je m'y trempe, je m'y masse, je m'y dénoue et m'y noie*⁶¹⁴. » Il retire aux mains leur spécialisation gestuelle habituelle afin que le mouvement gagne le corps entier. Le corps pénètre dans sa vie totale coenesthésique et il s'oublie dans ce mouvement de fusion qui précisément le « *dénoue* ».

La submersion crée l'indistinction entre le mouvement-écoulement (« *la nappe sonore* ») et le sujet. Elle mêle ce qui appartient habituellement au corps, à la main et à l'instrument en tant qu'objet. L'expérience de la *sanza* arrive après celle du *tam-tam* et du piano et pousse à son paroxysme l'immersion dans l'espace intime animé des forces et des retours en force.

Pour commencer, les doigts agissant sur l'instrument entraîne une vibration générale de l'environnement : « *ça vibre. Comme ça vibre ! La chambre vibre. Tout vibre ; je décolle*⁶¹⁵. » La vibration issue des lamelles de métal gagne l'espace et le corps, faisant que « *l'espace en espaces se déplace* » en coulant dans des « *couloirs* ». Michaux se retrouve alors dans « *l'aquarium*⁶¹⁶ » de ses sensations fluctuantes parcourues « *de courants sonores comme trouvés en cours de route, affluents captés par surprise*⁶¹⁷ ». Le son parcourt à la fois l'espace et son corps, ce qui permet à Michaux de percevoir l'imperceptible du son ; « *les ondes, et les poussées qui l'accompagnent*⁶¹⁸ ». Il perçoit ainsi les masses renvoyées et échangées « *par les parois rapprochées de [sa] chambre pas bien grande qui [lui] rejetaient tumultueusement*⁶¹⁹ » et « *de ce qui [lui] venaient apparemment de partout, [il se] sentai[t] à la fois la source et le carrefour, tout entier vibrant comme un lithophone*⁶²⁰. » Il laisse au corps sa disponibilité double d'émetteur (« *la*

⁶¹⁴ H. Michaux, *Premières impressions*, OC2, p. 339.

⁶¹⁵ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 889.

⁶¹⁶ Expression qu'il emploiera lors de sa découverte de la peinture (H. Michaux, *Aventures de lignes*, OC2, p. 360) : « *Je ne tenais pas à la savoir, trop heureux d'être passé de l'autre côté, dans l'aquarium, loin du coupant* ».

⁶¹⁷ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 890.

⁶¹⁸ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 890.

⁶¹⁹ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 890.

⁶²⁰ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 890. Le lithophone étant un instrument à percussion « composé de plusieurs pierres sonores frappées (appelées individuellement phonolithes). » Cet instrument se trouve « dans une zone allant des mers du Sud et de l'Amérique du Sud à l'Afrique et à l'Extrême-Orient. » Leur ancienneté est remarquable car « certaines sources

source ») et de récepteur (« *le carrefour* ») et devient ainsi l'instrument lui-même (« *tout entier comme un lithophone* »).

L'onde n'est plus perçue comme étant relative à l'instrument émetteur, mais comme étant substantialisée autant dans l'espace que le corps et le temps, c'est pourquoi nous parlerons plus de spatialité, de corporéité et de temporalité. Dès lors, il devient à la fois la nappe qu'il est en train de faire émaner et l'instrument qui permet cette émanation.

L'action de faire de la musique ne provient plus de lui, mais plutôt de sa capacité à se faire tout entier corps résonnant en sympathie avec la « *matière des sons* » et leur « *texture*⁶²¹ ». Le champ lexical de l'immersion aquatique montre une libération de soi-même par l'expérience de la fusion engendrée par un autre milieu que l'espace socioculturel, celui de la « *trop fameuse communication* » : « *À nouveau j'étais dans les enchantements, sans frontières, sans poids, sans marques personnelles. Dans un autre milieu ; dans une autre endurance. Suspendu*⁶²² ».

Ainsi, il demeure dans la suspension de la pensée en mot, comparable au « va et vient de la sensation à la perception qui font le travail du danseur⁶²³. » La danseuse moderne Mary Wigman rapporte, dans *Le langage de la danse*⁶²⁴, son « expérience du son » avec un gong chinois, qui a donné lieu à une chorégraphie appelée *Monotonie*, qui nous apporte des éléments de comparaison pertinents eu égard à Michaux.

En effet, la danseuse y expérimente l'étreinte avec la résonance d'un gong chinois « jusqu'à ce que le battement de [son] propre sang [paraisse] déterminer le rythme de cette giration vibrante⁶²⁵ ». La vibration chez Mary Wigman est vécue selon ses capacités modificatrices au niveau physiologique, de par l'indistinction qu'elle engendre entre « son, espace, mouvement⁶²⁶ ». Cette indétermination

mentionnent de tels instruments 2 000 ans avant J.-C. », voir : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lithophone/>.

⁶²¹ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 891.

⁶²² H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 893.

⁶²³ I. Launay, *Op. cit.*, 95.

⁶²⁴ M. Wigman, *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990, 101 p.

⁶²⁵ M. Wigman, « Monotonie », *Le langage de la danse*, p. 39.

⁶²⁶ M. Wigman, *Ibid.*, p. 39 : « le son devenu totalité émergeait dans toute sa pureté. Sa beauté immaculée suivait son cours, se complétant en une rotation sans fin. Plein, chaud, sombre, c'était la voix de la profondeur, joyeusement vivante dans toutes ses inflexions. Elle atteignait toute sa puissance avec une insistance qui vous coupait le souffle, voix de bronze qui chantait et mugissait, vous étreignant jusqu' à ce que le battement de votre propre sang parût déterminer le rythme de cette giration vibrante. Les murs tournaient, le plafond tournait ainsi que le sol. Comment distinguer son, espace, mouvement ? »

entraîne une giration de tous les éléments en jeu. Elle en retirera d'ailleurs la forme-force pour sa chorégraphie *Monotonie* fondée uniquement sur des girations qui la conduisent à l'enivrement.

De la même manière pour Michaux, c'est la chambre entière qui vibre, dans laquelle il s'est créé une « *mare sonore*⁶²⁷ » ou encore un « *lac*⁶²⁸ » ce qui dénote l'expérience circulaire de la vibration. De la sorte dans *Monotonie*, « ce n'est pas le corps de bronze qui se mit à résonner, mais toute la pièce qui vibra⁶²⁹ », le mouvement perd ainsi toute notion de relativité dans les deux textes et est vécu d'une manière empathique et modificatrice.

Les deux expériences s'annoncent sous une apparente passivité : Michaux est pris par les lignes de forces musicales qui le forment et le déforment. Il décrit le mode d'enchaînement des sons comme une danse de courants sonores actifs : « *Se croisant / me traversant / des sons / des bancs de sons / des retours de sons / [...] ressac sans fin sur moi déjà gavé*⁶³⁰ ». Les ondes sont ici rayonnement et elles influencent en retour son état.

Ce « *lieu fermé* », c'est-à-dire la chambre de Michaux, devient un champ de forces créée par les vibrations, le mettant en prise avec les cercles d'ondes. La chambre devient un « *condensateur* » permettant d'oublier « *le vieil homme, les années, tout ce qu'elles ont apporté de médiocre, de réduit, j'oubliais le mesuré* ». C'est par la saturation qu'opère la libération par le musical : « *Saturé de sons, j'en voulais davantage, toujours plus davantage, la chambre pleine comme enfumée de sons pouvait être encore plus pleine, plus dense*⁶³¹ ». La libération intervient au moment de la dissolution du sujet dans le courant sonore, ce qui n'est pas sans tourment.

L'espace musical entièrement vibrant devient le champ de force des rêves éveillés, l'espace pour soi, cette mare sonore, par laquelle Michaux parvient à « *se délivrer d'emprises* ». Barbotant « *dans la mare sonore* » qu'il a fait lui-même naître, il s'y « *ébat* », s'y « *exalte* », s'y « *élance* », et ce, dans un échange réciproque lui « *répondant à cent pour un, ses ondes [lui] tombent dessus*⁶³² ». Michaux-musicien parcourt « *les plages acoustiques* », percevant « *les plus petits*

⁶²⁷ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 892.

⁶²⁸ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 893.

⁶²⁹ M. Wigman, *Op.cit.*, p. 39.

⁶³⁰ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 890.

⁶³¹ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 892.

⁶³² H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 892.

intervalles [qui] deviennent les fragments d'un gigantesque ensemble⁶³³ », lui « dans [sa] chambre comme un lac, [lui] dedans, poisson dans l'eau changeante des résonances⁶³⁴ ».

La *sanza* lui permet de devenir lui-même vibration, « *chambré* », comme sur une « *île soumise au régime de vents inconnus* », répondant à la source universelle, à « *île* » maternelle, tel le monde de l'indifférencié de l'enfance. Il est dans un espace en gestation « *offert à la seule aventure du dense et du multiplié* ». Cet espace vécu sur le mode fusionnel (utérin) lui permet d'approcher au plus près ce qu'il appelle le « *transréel⁶³⁵* ».

Michaux éprouve pourtant des difficultés à tenir ces « *sons innombrables qui [le] disjoignent, autrement [le] joignent, [l]'unifient, s'unifient* » car « *leur fine action augmentée⁶³⁶* » et il pense ne pas pouvoir le supporter. Cependant, la solution serait en lui-même selon ce qu'il appelle « *un rhéostat bizarre⁶³⁷* ».

Cette remarque capitale amène à relativiser la passivité et l'absence totale de volonté dans cette expérience. Il se surprend à avoir un « *rhéostat psychique* » qui lui permet de réguler l'action des sons, car « *leur texture* » lui sont ouvertes « *jusqu'à la torture⁶³⁸* » et ainsi de continuer à supporter leur assaut.

Un rhéostat (du grec, couler et arrêté) est « un instrument qui, placé dans le circuit extérieur d'une pile, diminue l'action du courant⁶³⁹ ». Cet instrument chez Michaux est « *psychique* » et il règle pour lui « *à la mesure de cette démesure* », le « *quantum de l'excès* » qu'il ne puits « *encore supporter⁶⁴⁰* ».

La réception de ces vibrations ne s'effectue donc pas sous la forme d'un mouvement réflexe, inné, dénué de toute volonté, qui aurait pu faire percevoir cette

⁶³³ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 892.

⁶³⁴ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 893.

⁶³⁵ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 645 : « *Les esprits abstraits, de plus en plus abstraits, de plus en plus refoolants. Lourd, épais, embarrassant en effet est le monde. Pour le tolérer, il faut en rejeter beaucoup d'une façon ou d'une autre. Ils le font tous. Je le fis particulièrement tôt, trop tôt. A ma manière. Aspirant à plus de transréel, à y vivre toujours.* » En plus, Michaux se libère ainsi de l'instrument pour n'être plus qu'une résonance. En 1975, il est donc visionnaire car il appelle par conséquent un type de musique électroacoustique, où le geste est libéré de la contrainte instrumentale pour n'être plus que l'amplification des émotions et des sensations. Une pièce de 2004, comme *Light Music* de Thierry de Mey, s'oriente dans ce sens, c'est-à-dire vers un geste virtuel, vers une danse du son, qui pourrait être à son tour geste pour l'autre. Le son est rapporté à la sensation, indépendamment de l'objet.

⁶³⁶ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 891.

⁶³⁷ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 891.

⁶³⁸ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 891.

⁶³⁹ Dictionnaire le Littré en ligne.

⁶⁴⁰ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 891.

expérience comme une illustration de spontanéité corporelle⁶⁴¹. L'apparition de ce « *rhéostat psychique* » démontre que les vibrations ne sont pas de simples stimuli, et qu'ils peuvent être justement différenciés.

Par ailleurs l'espace musical se fait le lieu de rencontre entre l'électrique et l'aquatique, en montrant que l'expérience musicale n'est pas passive, mais bien au contraire qu'elle est l'occasion d'éprouver ses propres résistances au sein d'un courant qu'il s'agit de réguler, donc de modifier. Faire de la musique pour Michaux revient à pratiquer l'art de la dérive, c'est-à-dire à ne pas seulement se laisser porter au gré des courants, mais à modifier le mouvement perçu de la musique. D'abord, il prend la mesure d'un courant qui est toujours en lui-même, telle une mobilité permanente :

Oh ! Quelle étrange chose au début, ce courant qui se révèle, cet inattendu liquide, ce passage porteur, en soi, toujours et qui était. On ne reconnaît plus d'entourage (le dur en est parti). On a cessé de se heurter aux choses. On devient capitaine d'un fleuve⁶⁴² ...

En fait, cette découverte l'amène à expérimenter par la musique le passage de la passivité à l'activité, c'est-à-dire celui existant entre ce qu'il appelle son « *plancton* » (passivité) et le « *capitaine* » (activité) :

Il ne faudrait pas que jamais j'oublie. J'étouffais. Je crevais entre les mots. J'étais paralysé devant les murs. Ce n'est plus pareil. Ce ne sera plus jamais pareil. J'ai connu mon plancton. Je l'ai entendu ! Je sais qu'il est là, maintenant, qu'on le remarque ou non, masse de mouvements flottants sans fin, nourriture océanique d'apaisement⁶⁴³.

⁶⁴¹ Si nous devons trouver un exemple pour illustrer ce que serait une existence sans rhéostat, donc sans dérivation et sans force résistante, nous nous en remettrions aux figures des êtres en fils (« *fils légers qui désirent s'emmêler à d'autres fils* »), inconsistants, incorporels et polymorphes existant entre le bas et haut, le dedans et le dehors, la vitesse et l'immobilité, la souffrance et la joie, que sont les *Meidosems* (H. Michaux. *Portrait des Meidosems*, OC2, p. 201-223.) En effet, ces êtres qui nous font assister à la naissance des formes, en même temps qu'à la déformation de leur âme, dans une étrange dynamique corporelle/incorporelle, n'ont pas de « *rhéostat* » et demeurent modulés par l'espace qui les boit, incapables d'arrêter le mouvement-écoulement qui les constitue. Cette forme de vie isomorphique démontre finalement leur incapacité à faire des gestes étant donné la passivité de leur existence, enfermée dans leur milieu qui les crée à mesure qu'ils se meuvent et inversement. En effet, les *Meidosems*, êtres dissous et illimités, ne peuvent accomplir des gestes car ils sont exactement de la même nature que le mouvement qui les animent, toujours coïncidants.

⁶⁴² H. Michaux, *Premières impressions*, OC2, p. 334.

⁶⁴³ H. Michaux, *Premières impressions*, OC2, p. 340. Le plancton est connu pour être composé de tous les petits organismes aquatiques vivants qui suivent le mouvement des courants sans pouvoir s'en échapper. Ils vivent et dérivent dans la masse d'eau. Ce sont de grands voyageurs, plus ou moins passifs, qui peuvent aussi bien s'épanouir dans une goutte d'eau que dans un océan. Leurs propres mouvements, quand ils ont la faculté de se déplacer, sont très limités. (P. Emmanuelle- Lapernat, H.

Le passage du « *plancton* », qui illustre un mouvement-écoulement permanent au « *capitaine* », démontre que la musique est une épreuve de ses propres résistances au sein du champ de forces. C'est alors qu'il s'agit moins de se laisser aller le long du fleuve ou du courant - pour reprendre ses métaphores musicales aquatiques ou électriques - que de réaliser sa puissance de résistance et ainsi de dévier le fleuve ou le courant, d'où son emploi du « *rhéostat psychique* ». Étymologiquement et employé transitivement, dériver signifie « détourner les eaux de leur cours et leur donner une autre direction⁶⁴⁴ ». Le « *rhéostat* » lui permet alors de supporter les infinités de cercles imposés par la musique et ainsi de devenir le « *capitaine du fleuve* », c'est-à-dire de guider lui-même le flux et de lui donner la direction dont il a le désir ou le besoin. Il s'y engage, se risque à la coïncidence et finalement le détourne par son « *rhéostat* », c'est-à-dire qu'il jouit de sa possibilité de réguler et de jouer avec le courant auquel il s'est joint. Il réalise donc le geste de la création qui consiste pour lui « à se mettre dans un flux⁶⁴⁵ », car la musique est avant tout pour Michaux « ce désir de jouer et présentement de jouer avec les sons⁶⁴⁶ ». Le « *rhéostat* » est donc un dérivateur de courant qui établit en fait la possibilité même de jouer avec les sons, donc de s'y joindre et de s'en disjoindre.

L'expérience musicale de Michaux expose donc une forme de navigation conduite et éveillée, où il n'est pas englouti par la giration dans laquelle les sons l'entraînent, même si celle-ci s'avère nécessaire au dessaisissement et à l'érosion de l'ego ; il s'agit de pouvoir revenir modifié de son extase.

Cette expérience du son illustre par conséquent, un mouvement fondateur commun à Michaux et à Wigman : celui d'un ravissement et d'une nécessaire perte de soi pour percevoir l'imperceptible, où le son du gong ou celui de la *sanza* assure une expérience immobile extatique. Wigman parvient à supporter l'extase et à revenir à elle par l'arrivée du silence, alors que Michaux intervient dans le courant musical, par ce que l'on peut appeler la pratique du détournement.

« Le ravissement de l'extase », écrit Isabelle Launay, permet « de trouver une corporéité qui ne se définit plus selon un schéma binaire mobilité/immobilité,

Laguerre, Y. Turpin : <http://www.parc-marin-iroise.gouv.fr/medias/fiche-1-plancton-le-mystere-de-l-ouest.pdf>)

⁶⁴⁴ R. Garrus, *Les curiosités étymologiques*, Paris, Belin, 1996, p. 43.

⁶⁴⁵ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 536.

⁶⁴⁶ H. Michaux, *Premières impressions*, OC2, p. 334.

doublé d'une opposition activité / passivité⁶⁴⁷ » - d'où la combinaison d'active passivité et de passivité active, induisant l'infinité des possibilités gestuelles liées à leurs états.

La création du champ de forces, qui engendre son propre milieu, donne des espaces de liberté et de virtualités du geste qui conduisent Michaux à percevoir le visible d'une autre manière. Ainsi il se donne les possibilités de percevoir,

ce que peu de gens perçoivent : une 'présence' particulière du visible, 'ces messages' mystérieux ou cette énergie, cette dynamique au sein des choses que l'on ne peut nommer parce qu'elles ne s'inscrivent pas dans le langage⁶⁴⁸.

Il reconnaît l'existence d'une « dynamique au sein des choses », d'une animation interne, qui serait saisissable et qu'il s'agirait de percevoir en s'en faisant le passage. L'opération créatrice consiste donc dans ce saisissement, nécessitant un dessaisissement, et cela, d'autant plus face à l'œuvre visible, sur la toile, la page ou la paroi ; ce que nous allons désormais examiner.

*

Michaux conçoit une présence particulière au monde qui contient encore des mystères, cristallisée dans le secret d'un état au monde, expérimentée par un désengagement de l'intellect, de « *la mécréante pensée analysante*⁶⁴⁹ » et d'un corps empirique plongé au cœur de la « *mare nostrum* ».

Cette création imaginaire d'un champ de force n'est pas anodine, mais constitue une démarche vers l'altérité, car elle accueille la participation. Grâce au concept de champ, qui provient de la physique,

les phénomènes électromagnétiques ont ainsi pu être décrits comme découlant de l'action d'un champ produit par une source

⁶⁴⁷ I. Launay, *Op.cit.*, p. 197.

⁶⁴⁸ I. Launay, *Ibid.*, p. 95.

⁶⁴⁹ H. Michaux, *Jours de silence*, OC3, p. 1205.

avant de se propager jusqu'à un objet susceptible d'en être affecté, dans son mouvement ou sa structure par exemple⁶⁵⁰.

Le principe du champ de forces de ce point de vue, adapté au champ littéraire et artistique de Michaux, retentit avec sa recherche d'un autre moyen de toucher l'autre tout en rendant son œuvre visible.

Les gestes imaginaires participent donc à l'élaboration d'un *poïen* dans l'espace imaginaire extensible au domaine du visible. Ces gestes imaginaires perfectionnent l'orientation de Michaux à travers son monde intérieur. Ils continuent et augmentent son œuvre plastique et poétique, en créant un espace à soi d'assouvissement gestuel qui ne cesse de rejouer son appartenance au monde sur le mode d'un jeu de forces tendues entre l'action compulsive et la contemplation.

Aussi, Michaux semble nous révéler que « l'imagination d'une action n'est donc pas un processus cognitif conscient désincarné, mais [que] c'est un mécanisme qui partage des circuits communs avec le mouvement exécuté, conscient ou inconscient⁶⁵¹ ». Michaux nous fait d'ores et déjà pressentir l'indivisibilité de l'expérience du mouvement.

⁶⁵⁰ B. Pire, « La théorie des champs », <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-des-champs>.

⁶⁵¹ A. Berthoz, « Au commencement était l'action », *La Recherche* (L'entretien), n°366, Juillet-août 2003, pp. 74-78.

2.2 L'EXPÉRIENCE DU DESSAISSEMENT OPTIQUE ET SPATIAL POUR RETROUVER LE GESTE

Cette partie expose le besoin d'un dessaisissement d'un certain espace et d'un temps. Ce dessaisissement est nécessaire pour se sentir à nouveau lié pour trouver son geste dans la création, interpénétrant et interpénétré par la spatialité et la temporalité. En effet, comme l'écrit Poincaré dans son article sur la relativité de l'espace, pour pouvoir retrouver « les traces des associations spatiales » qui rendent indivisibles notre corps à l'expérience de l'espace, il faut descendre profondément dans la genèse du corps et comment,

s'étonner dès lors de la résistance que nous opposons à toute tentative faite pour dissocier ce qui depuis si longtemps est associé ? Or c'est cette résistance même que nous appelons l'évidence des vérités géométriques ; cette évidence n'est autre chose que la répugnance que l'on éprouve toujours à rompre avec de très vieilles habitudes, dont on s'est toujours bien trouvé⁶⁵².

Georges Bataille et Michaux vont chercher cette indivisibilité du corps et de l'espace en descendant dans les grottes⁶⁵³ où sont nées les premières peintures de

⁶⁵² H. Poincaré, « La relativité de l'espace », *L'année psychologique*, 1906 vol. 13, p. 9.

⁶⁵³ Cette descente dans les profondeurs renoue avec la perspective de l'anthropologue de l'imaginaire Gilbert Durand et de Bachelard qui concevaient l'imaginaire de la grotte en tant que lieu matriciel. Pour le premier elle est un symbole du ventre maternel (*Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 276) : « La grotte est considérée par le folklore comme la matrice universelle et s'apparente aux grands symboles de la maturation et de l'intimité tels que l'œuf, la chrysalide et la tombe » et pour le second elle est à la fois la métaphore des profondeurs et le point de rencontre de toute forme

l'humanité. L'exemple des grottes de Lascaux, explicité par Georges Bataille dans son ouvrage *La peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*⁶⁵⁴, est fondamental pour comprendre notre projet de poétique du geste chez Michaux et par là l'inséparabilité de la réception / production.

En effet, il s'émerveille du secret de la présence de telles œuvres, saisissantes par leur mouvement. Il opère un revirement essentiel pour interpréter ce qui se passe face aux peintures, en disant que ce qui touche, c'est justement ce qui bouge⁶⁵⁵, si bien qu'une suite de questions s'impose. Le mouvement d'une chose est-il seulement un déplacement dans un espace extérieur ? Ne se déplace-t-il pas aussi suivant la durée et les sens intérieurs de celui qui l'observe ? Comment lire le mouvement des peintures qui nous échappe ? Cette lecture n'oblige-t-elle pas l'abandon de nos « très vieilles habitudes⁶⁵⁶ » ?

2.2.1 L'épreuve temporelle et gestuelle des peintures de Lascaux

Les différentes approches du geste portées par l'anthropologie de Jousse, de la phénoménologie de Merleau-Ponty, de l'image du corps de Schilder et des théories psychomotrices, tentent de saisir irrémédiablement ce qui fait trace en nous, et par-là de distinguer comment cela peut s'avérer (dé)structurant et créateur. Il s'agit pour ces approches de ne pas considérer seulement ce qui est laissé derrière nous, c'est-à-dire ce que la trace « laisse en derrière soi », mais de se positionner en avant de la trace et de voir également ce qu'elle « ouvre en avant de soi⁶⁵⁷ ».

Les grottes de Lascaux, en tant qu'art de l'origine, mettent l'homme d'aujourd'hui face à des dessins demi-intelligibles, l'amenant à les reconsidérer

émergeante. La descente dans les profondeurs devient le passage obligatoire pour donner naissance à de nouvelles métamorphoses (voir G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1963, 341 p.). Michaux, également, évoque en termes de passage par une matrice maternelle la vie coenesthésique du corps comme un retour « à l'île maternelle, à la source, à l'universel » pour pouvoir créer de nouvelles formes. (*Essais d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1340).

⁶⁵⁴ G. Bataille, *La peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1994, 149 p.

⁶⁵⁵ G. Bataille, *Ibid.*, p. 128 : « Ce qui est sensible à Lascaux, ce qui nous touche, est ce qui bouge ».

⁶⁵⁶ H. Poincaré, *Op.cit.*, p. 9.

⁶⁵⁷ F. Chipariz, *Le corps*, Paris, PUF, 1963, p. 8.

selon leurs gestes primordiaux, reconsidération qui devrait passer par un dessaisissement / ressaisissement de soi-même dans le présent du geste.

L'essence de l'œuvre d'art, nous rappelle Bataille, réside plus dans le fait qu'elle touche, qu'elle suscite l'intérêt. L'hypertrophie oculaire et intellectualiste (critiquée par Jousse) est donc reléguée au bénéfice de ce qui met en contact et qui émeut.

Bataille réalise alors le dessaisissement de l'image optique, pour repenser le sensible, tant dans sa production que dans sa réception. L'épreuve de la grotte révèle alors le jaillissement d'un sentiment de présence et, en cela, elle est une expérience temporelle et gestuelle :

un sentiment fort nous étroit que nous n'avons pas devant les vitrines où sont exposés les premiers restes des hommes fossiles ou leurs instruments de pierre. C'est ce même sentiment de présence - de claire et brûlante présence - que nous donnent les chefs - d'œuvre de tous les temps⁶⁵⁸.

Cette émotion est due incontestablement au fait que nous sommes face aux peintures des cavernes, qui sont le « signe sensible de notre présence dans l'univers⁶⁵⁹ », c'est-à-dire des commencements de l'homme. Mais surtout, ce sentiment qui nous étroit est une révélation de l'œuvre au présent qui passe par ce dessaisissement / ressaisissement de soi.

En tant que psychopathe, Catherine Cyssau⁶⁶⁰ pose la problématique du geste au centre de la question analytique. Elle a montré dans son ouvrage de *Au lieu du geste* que

le geste est sans doute ce qui permet que l'œuvre soit vue au présent (...) la lecture du geste dans les peintures pariétales de Lascaux nous efforce hors de nous, nous dessaisit. Accepter 'd'entrer dehors' afin de retrouver la trace vivante en avant de l'objet visible⁶⁶¹.

Pour comprendre ce qu'elle entend par là, remettons-en nous en à Merleau-Ponty qui a expliqué cet effort « hors de nous » qui est une « entrée au dehors » qui permet de retrouver le vivant de la trace avant qu'elle ne soit déchiffrée. Le geste

⁶⁵⁸ G. Bataille, *Op.cit*, p 12.

⁶⁵⁹ G. Bataille, *Ibid.*, p 11.

⁶⁶⁰ Catherine Cyssau est directrice de recherches à l'école doctorale de recherches en psychanalyse à l'université de Paris-VII Denis Diderot (Laboratoire de psychopathologie fondamentale et psychanalyse). Elle est aussi maître de conférences en psychopathologie.

⁶⁶¹ C. Cyssau, *Au lieu du geste*, Paris, PUF, 1995, p 89.

accède à ce que Merleau Ponty nommait le « jaillissement du temps », c'est-à-dire qu'il permet de prendre conscience que nous ne sommes pas nous-mêmes créateurs de temps et que le geste est justement un agent de temporalisation⁶⁶². Il instaure un dessaisissement nécessaire à notre propre saisissement.

Le support de ce geste prend alors une nature particulière. La roche porte le corps de l'animal et, comme le souligne Bataille, tout n'y est pas composé ni ordonné. Il décrit la « composition mouvementée » de la caverne des taureaux, puis passe au « diverticule axial, long couloir sans issue, dont les parois fourmillent de vie⁶⁶³ ». Il n'y a pas de mouvement unique comme avec la cavalcade des taureaux ; ainsi,

les mouvements s'en vont presque en tous sens, bousculant la possibilité d'un ensemble avec la soudaineté des gambades. Des vaches, légères, y sont effectivement figurées dans la position saugrenue du saut et l'impression d'écartèlement est achevée par la représentation surprenante, dans le fond, d'un cheval projeté la tête en bas⁶⁶⁴.

Les dessins existent dans une mobilité surprenante, sans qu'il n'y ait vraiment de volonté de les raccrocher à une composition ordonnée. Les « vaches légères », ne correspondent pas à leur réalité spatiale et corporelle d'animaux pesants sur un sol. Leur manifestation picturale ne répond pas à la copie de la réalité selon la géométrie des distances, des mesures et des positions dans l'espace. Les vaches y sont « légères » positionnées d'une manière qui ne se soucie pas de l'espace géométrique et les chevaux ont « la tête en bas ». Parfois, une composition existe malgré tout, car les éléments « s'harmonisent dans leur ensemble, mais ils ne dépendent que rarement l'un de l'autre et n'en dépendent jamais pour décider un vaste mouvement⁶⁶⁵ ». En bref, cette harmonisation relève plus de l'accident que d'une volonté de composition équilibrée.

Les hommes dessinant n'ont ainsi pas cherché à faire coïncider la roche avec leurs dessins selon la géométrie de l'espace, comme une toile ou une page pourraient

⁶⁶² M. Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *Op.cit.*, p. 488 : « Je ne suis pas l'auteur du temps, pas plus que des battements de mon cœur, ce n'est pas moi qui prends l'initiative de la temporalisation ; je n'ai pas choisi de naître, et, une fois que je suis né, le temps fuse à travers moi, quoi que je fasse. Et cependant ce jaillissement du temps n'est pas un simple fait que je subis, je peux trouver en lui un recours contre lui-même (...). Il m'arrache à ce que j'allais être, mais me donne en même temps le moyen de me saisir à distance et de me réaliser comme moi. »

⁶⁶³ G. Bataille, *Op.cit.*, p. 64.

⁶⁶⁴ G. Bataille, *Ibid.*, p 74.

⁶⁶⁵ G. Bataille, *Ibid.*, p 83.

les y contraindre. La roche n'est pas un cadre en deux dimensions, elle n'a pas été pensée comme un support d'organisation des peintures et elle n'en a pas déterminé les mouvements. Elle apparaît par conséquent comme un intervalle.

2.2.1.1 Espace vécu vs espace géométrique : la perception du vivant

Michaux dans *Combat contre l'espace* se demande si « *pour retrouver un espace dégagé, où l'on se sente libre, il faut aller aux peintures rupestres ?*⁶⁶⁶ » S'il y a un espace à combattre, pour retrouver sa liberté de créateur et de lecteur / spectateur, c'est bien l'espace de la perspective et, plus précisément, de « *notre perspective de carcan* ». Car elle est vécue par Michaux comme un piège tendu à notre vue, qui veut (se) représenter ce qu'elle voit par un espace géométrique (en peinture celui de la perspective) en tenant compte de l'éloignement et de la position dans l'espace de ce qui est observé. Michaux constate l'adéquation entre l'abandon de la perspective au profit de l'impression du vivant :

*qu'y a-t-il de plus vivant que les troupeaux et les ensembles que l'on y voit, où une gardienne de vaches est beaucoup trop grande pour la place qu'elle occupe (ou trop petite), où un animal est sûrement trop clair pour la distance où il se trouve [...] ?*⁶⁶⁷

Michaux, comme Bataille, opte pour l'espace vécu opposé à l'espace géométrique euclidien. Ce sera une constante dans toute son œuvre et nous le constaterons notamment avec son goût pour les idéogrammes et la calligraphie chinoise.

Cet abandon de l'espace géométrique - séparateur de notre expérience de l'espace - est la condition essentielle pour être touché par le vivant de ces peintures. Cet émoi passe de ce fait par une vision qu'il s'agit alors de renouveler⁶⁶⁸ car,

qui ne voit que c'est précisément pour avoir été observés 'selon la vue de l'esprit' qu'ils apparaissent baignés dans l'Espace, alors que selon notre perspective, malgré leurs mouvements, ils

⁶⁶⁶ H. Michaux, *Combat contre l'espace*, OC2, p. 311.

⁶⁶⁷ H. Michaux, *Combat contre l'espace*, OC2, p. 311.

⁶⁶⁸ A l'instar des mots qui « *il faut le savoir, sont des branchies, mais toujours à renouveler, si l'on veut qu'ils soient utiles, sinon on étouffe comme des poissons dans le fond d'une barque.* » (H. Michaux, OC3, *Vents et poussières*, p. 200.)

apparaîtraient misérablement rétrécis et cloués sur un petit coin d'horizon⁶⁶⁹ ?

Michaux célèbre ici l'avènement de la « *vue de l'esprit* », telle une vision intérieure et donc incarnée, qui inaugure une relation à l'espace de l'ordre aquatique, car avec les dessins nous sommes baignés dans l'espace. Cette vie aquatique se retrouve selon nous, dans ce que Michaux appelle sa « *mare nostrum⁶⁷⁰* », c'est-à-dire la vie coenesthésique. Il précise, en effet, que la « *vue de l'esprit* » fait redevenir l'espace comme il était avant, c'est-à-dire « *un immense rendez-vous de cents espaces qui baignent les uns dans les autres et où baignent avec nous les objets et les êtres⁶⁷¹* ».

Nous ne cesserons de rencontrer ce type de métaphore, que nous nous permettons d'appeler « aquatique / quantique » pour ce qu'elles révèlent de l'espace indifférencié et de la déformation des corps dans l'espace / temps.

Par ailleurs, en nous appuyant toujours sur la même citation, Michaux montre comment être soi-même touché par le mouvement non perspectiviste d'une peinture. Elle devrait être regardée de la même manière qu'elle a été réalisée. Il faudrait alors pouvoir se remettre dans les conditions de manifestation des peintures, pour les saisir véritablement et ainsi les connaître. Elles ne peuvent être considérées comme des peintures sur une feuille ou une toile, mais comme un événement gestuel partagé.

En cela Michaux rejoint ce que Catherine Cyssau écrit au sujet de la roche comme intervalle et sur ce qu'elle appelle « l'identité de perception ». Alors, les formes et le lecteur / spectateur se baignent ensemble dans le même espace partagé. Ne devons-nous pas apprendre à jouir de ce partage qui entraîne notre participation ? Et cela en se mettant à la place de l'exécutant ?

⁶⁶⁹ H. Michaux, *Combat contre l'espace*, OC2, p. 311.

⁶⁷⁰ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 856 : « *Cœnesthésie, mare nostrum.* »

⁶⁷¹ H. Michaux, *Combat contre l'espace*, OC2, p. 311.

2.2.1.2 La performance de l'homme de Lascaux : à propos de l'espace partagé du peintre et du spectateur

Michaux explique que « *nous aussi, nous ne pouvons trouver l'espace qu'à condition d'abandonner le nôtre, notre perspective de carcan*⁶⁷² », et donc de retrouver l'autre, celui de notre vie sensible, animée de mouvements. C'est alors que pour prétendre retrouver l'expérience de l'espace vécu, il faudrait entrer dans le mouvement des formes et ainsi reproduire en soi-même ce qui a été vécu par l'autre et non pas chercher à y plaquer nos « très vieilles habitudes⁶⁷³ ».

Cela, les peintres rupestres le faisaient déjà au moment même de leur exécution et c'est ce que Catherine Cyssau a appelé « l'identité de perception ». S'il y a eu coïncidence, c'est entre l'homme et sa peinture, et non pas entre l'homme et son support : « Comme si le peintre, lui-même un cerf au lieu d'un homme, les avait peintes en un moment de confusion mal éveillée⁶⁷⁴ ». Catherine Cyssau appelle cette confusion, où l'homme échange sa nature avec ce qu'il est en train de dessiner, l'« identité de perception⁶⁷⁵ ».

Celle-ci se révèle selon nous, être une clé de lecture de la présence vivante de l'œuvre applicable à Michaux. Elle rejoint notre problématique sur l'échange par gestes dans l'œuvre de Michaux, en s'inscrivant au sein même de l'expérience du mouvement. Catherine Cyssau explique en détail, ce processus d'« identité de perception », toujours dans le cas des grottes de Lascaux, et elle précise

[qu'] il ne s'agit pas d'une représentation animiste, mais d'une coïncidence charnelle qui, au contact de la pierre, de sa matière réelle, équivaut à une identité de perception où l'homme et l'animal sont réduits à la communauté d'un seul et même mouvement qu'habite le passage de la trace contre la roche⁶⁷⁶.

Que reste-il alors ? Ne reste-t-il rien de plus que l'expérience du partage du geste, qu'un homme en train de dessiner, donnant à la peinture une autonomie matérielle absolue ?

Par l'« identité de perception », l'homme devient cerf. Il se tient debout face à la paroi et il s'élançait. C'est l'expérience même de l'homme qui marche,

⁶⁷²H. Michaux, *Combat contre l'espace*, OC2, p. 311.

⁶⁷³H. Poincaré, *Op. cit.*, p. 9.

⁶⁷⁴C. Cyssau, *Op.cit.*, p 106.

⁶⁷⁵C. Cyssau, *Ibid.*, p 92.

⁶⁷⁶C. Cyssau, *Ibid.*, p 92.

expérience de la verticalité par excellence, qui lui permet de poursuivre son transport, de parois en parois, car :

L'homme de Lascaux n'a pas décidé de la trace, il fut transporté par l'impression du sol des roches venant imposer au corps la nécessité d'un accrochage combatif et mobile⁶⁷⁷.

Les peintures ont été de ce fait effectuées sur le mode d'action de « *la bataille réelle*⁶⁷⁸ », telle une expérience corporelle globale, basée sur le jeu cinétique. Bataille évoque d'ailleurs, sans la nommer, la théorie rythmo-mimique de Jousse en postulant qu' « il se peut que l'imitation des cris ou des attitudes ait mené au tracé de silhouettes sur une surface⁶⁷⁹ ».

L'homme de Lascaux a par conséquent peint en se mettant en situation de danger et de bataille, selon le souvenir sensori-moteur de ses activités de chasse. Il a, comme l'écrit Michaux dans une de ses correspondances, pu « *retrouver la physiologie de l'acte* » (ici de la chasse » en refaisant le même geste projeté sur la paroi – paroi simultanément animée par ses propres mouvements contraints par la « scénographie » de la grotte (roches, obstacles, ombres etc.).

Pour le ramener près de nous, l'homme de Lascaux effectuait une performance, en quelque sorte, où le corps ne coupait pas son élan pour maintenir l'intensité de son expérience de bataille et évoluer plastiquement au sein de l'environnement qu'il s'était donné.

Poussé par l'épreuve rythmo-mimique, étant lui-même ce qu'il peint, et revivant la bataille en lui-même, l'homme peignant est porté en avant par son geste. Les animaux encourent alors le risque du déséquilibre dans lequel ils nous entraînent. Lascaux incite donc à « l'expérience intérieure » au sens où Bataille l'entend. Cette expérience reste possible parce-que les mouvements sont hors perspective, font appel à notre sens interne du mouvement et qu'ils ont été réalisés eux-mêmes selon une « confusion mal éveillée ». On peut donc aisément comprendre que l'expérience ne sera pas la même face à un tableau de la Renaissance.

Michaux nous parlerait plutôt d'une vision intérieure qui nous permette d'entrer dans le déséquilibre des peintures et donc peut-être de danser avec elles. Ne

⁶⁷⁷ C. Cyssau, *Op.cit.*, p 92.

⁶⁷⁸ H. Michaux, *Notes sur les malédictions*, OC2, p. 354.

⁶⁷⁹ G. Bataille, *Op.cit.*, p 35.

nous entraîne-t-il pas, à sa manière, à réaliser nous-mêmes cette même « identité de perception » dans une « confusion mal éveillée » ? « Confusion » mêlée de bataille qu'il aurait lui-même vécue, faisant de la lecture l'activité d'une performance partagée ?

Pour qu'un tel partage soit possible, il y a donc un espace à retrouver et la condition de cette rencontre est celle de l'abandon des habitudes perspectivistes qui cherchent à représenter le monde tel qu'il est perçu par l'espace euclidien, opposé à l'espace vécu. Et c'est pourquoi l'activité artistique apparaît comme le moyen d'expérimenter ce type d'espace, qui a tout à voir avec la cœnesthésie. Il faut, écrit Michaux : « *fondre les tueuses géométries* » et

briser 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 cents espaces qui baignent les uns dans les autres et où baignent avec nous les objets et les êtres⁶⁸⁰.

Michaux propose donc de faire disparaître de l'expérience de l'espace la géométrie de perspective, synonyme de rigidité et de fixité et donc très éloignée de la plasticité de la corporéité vers laquelle il tend. Ce n'est qu'après cet abandon que l'espace peut de nouveau être vécu dans ses intersections et ses croisements infinis qui fondent le champ de forces que nous partageons tous.

Michaux, dans ce texte aussi riche qu'il est court, remet en cause les caractères immuables et insaisissables de l'espace, en assurant que l'espace est « *une grenouille qui attend nos terribles instruments⁶⁸¹* ». Cette substitution de l'espace en grenouille n'est ni plus ni moins qu'une référence au mathématicien Poincaré, qui allait jusqu'à attribuer à la réceptivité sensorielle la genèse même de l'espace :

Quand une grenouille est décapitée, et qu'une goutte d'acide est déposée en un point de la peau, elle cherche à essuyer l'acide avec la patte la plus rapprochée, et si cette patte est amputée, elle l'enlève avec la patte du côté opposé. Voilà bien cette double parade dont je parlais tout à l'heure, permettant de combattre un mal par un second remède, si le premier fait défaut. Et c'est cette multiplicité des parades, et la coordination qui en résulte, qui est l'espace⁶⁸².

⁶⁸⁰ H. Michaux, *Combat contre l'espace*, OC2, p. 311

⁶⁸¹ H. Michaux, *Combat contre l'espace*, OC2, p. 312.

⁶⁸² H. Poincaré, « La relativité de l'espace », *L'année psychologique*, 1906 vol. 13, p. 8.

Il n'est plus question, alors, de dissocier ce qui avant ne l'était pas et dont les peintures rupestres sont la preuve. De « très vieilles habitudes » ont étouffé et troqué l'espace de notre expérience corporelle⁶⁸³ contre l'espace géométrique. L'art, par les pratiques calligraphiques, nous le remarquerons, n'a pas éludé ce type d'expérience et cela Michaux l'a très bien perçu, notamment en s'intéressant à l'expression graphique de l'enfance.

2.2.2 L'enfant : salamandre des grottes et peintre rupestre

Être enfant répondrait pour Michaux à une certaine temporalité idéale et ainsi à une manière particulière de fluer dans le monde. Michaux écrit que dans ses rêveries d'enfant : « *jamais, si je me souviens bien, je ne fus prince et pas souvent conquérant, mais j'étais extraordinaire en mouvements. Protée par les mouvements*⁶⁸⁴. » Nous allons expliquer en quoi ce *Protée* est structurel dans l'œuvre, en ce qu'il dégage une théorie de l'art qui s'effectuerait selon un mode kinesthésique déjà mis en valeur dans les parties précédentes. Ce mode insiste sur le manque (la nescience de l'enfant par exemple, ou encore la cécité compensée du Protée) comme moteur d'un état de création auquel Michaux aspire.

2.2.2.1 Retrouver « *Protée par les mouvements* »

Tout d'abord et comme nous le savons, Protée est une divinité marine, gardienne des phoques de Poséidon. Il est doté non seulement d'un pouvoir de prophétie mais aussi d'un pouvoir de transformation dont il use sous la pression des questions qui lui sont posées. Il devient ainsi animal ou élément pour échapper à la parole forcée. Il utilise la métamorphose comme une fuite à la communication qu'on lui impose.

⁶⁸³ H. Poincaré, *Ibid.*, p. 6 : « cet instrument auquel nous rapportons tout, celui dont nous nous servons instinctivement, c'est notre propre corps. C'est par rapport à notre corps que nous situons les objets extérieurs, et les seules relations spatiales de ces objets que nous puissions nous représenter, ce sont leurs relations avec notre corps. »

⁶⁸⁴ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 372.

Nous reconnaissons sans difficulté, semblable mythologie chez Michaux qui s'abandonne allégrement aux joies gestuelles vigiles « à cause des lettres [qu'il reçoit] et des gens qui veulent qui veulent [l'] approcher d'une façon ou de l'autre, qui veulent la communication. La trop fameuse communication⁶⁸⁵ ». Le « Protée par les mouvements » est donc avant tout celui qui refuse de parler et fuit par sa dynamique de métamorphose.

Mais surtout, et comme nous l'avons averti par le titre de cette sous-partie, nous connaissons la faculté de déplacement de Michaux quant aux sciences⁶⁸⁶ et surtout à la zoologie. Si nous effectuons nous aussi ce trajet, nous trouvons sur notre chemin le *Protée Anguillard*, ou *Salamandre des grottes*, ayant pour spécificités : une cécité compensée par ses autres sens (odorat et toucher), connue pour la ressemblance de sa peau avec celle de l'humain, non pigmentée à cause de l'obscurité, et la conservation à l'âge adulte de ses branchies externes⁶⁸⁷.

Par ailleurs, la correspondance est absolument frappante entre cette salamandre des grottes aux propriétés intéressantes pour Michaux et les enfants de *Au pays de la Magie* :

Un bandeau sur les yeux. Ils élèvent certains enfants, un bandeau sur les yeux. Un petit nombre est exercé à retrouver la vue par tous les pores de leur corps, un plus grand à voir dans une presque totale obscurité⁶⁸⁸.

Les récurrences dans l'œuvre de Michaux « des yeux fermés⁶⁸⁹ » ou « du bandeau sur les yeux⁶⁹⁰ » montrent que le manque entraîne un autre mode de communication, créateur d'autres états par le contact inédit avec l'intériorité qu'il établit. La polysémie du « Protée par les mouvements » est pertinente, non

⁶⁸⁵ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 525.

⁶⁸⁶ Sur ce sujet nous renvoyons notre lecteur à l'ouvrage d'A-E, Halpern, *Henri Michaux : le laboratoire du poète*, Paris, Arslan, 381 p.

⁶⁸⁷ Ce petit détour zoologique n'est pas sans rappeler ce que Michaux exprime à propos des mots, qui sont « comme des branchies, mais toujours à renouveler, si l'on veut qu'ils soient utiles, sinon on étouffe comme des poissons dans le fond d'une barque. »

⁶⁸⁸ H. Michaux, *Au pays de la magie*, OC2, p. 99.

⁶⁸⁹ H. Michaux, *Le sportif au lit*, OC1, p. 426 : « (...) à peine ai-je les yeux que me voilà en action. Ce que je réalise comme personne, c'est le plongeon. Je ne me souviens pas (...) les véritables nageurs ne savent plus que l'eau mouille. »

⁶⁹⁰ H. Michaux, *Portraits des Meidosems*, OC2, p. 214 : « c'est avec son bandeau qu'il voit ». Ou encore dans *Saisir*, OC3, p. 962 : « Plus particulièrement ce que je voulais n'était 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. »

seulement en regard de l'enfance, mais aussi en regard de l'œuvre entière, car ce caractère polymorphe convient aux diverses expérimentations de Michaux.

« *Protée par les mouvements* » contient donc le refus et la carence de la parole, la métamorphose comme réponse, ainsi que la compensation du sens visuel par d'autres moyens sensibles. Dans ses rêveries d'enfant, il était ce *Protée* connaissant le monde par son intériorité et par un autre mode d'être. Il s'agit pour lui désormais de le retrouver par la création. Ce mode d'être privilégie selon nous, un mode kinesthésique d'accès au monde, relayé par la conception de l'enfance chez Michaux, perçue notamment par son expression graphique.

2.2.2.2 Plasticité de l'enfance : le cercle indifférencié et la réinvention de la langue

Bien que l'enfance puisse apparaître sous des traits nostalgiques chez nombre de poètes, le projet de Michaux est d'abord de se déconditionner. Son œuvre, précise Jérôme Roger, n'est pas un retour à l'enfance, mais il commence d'abord par l'envisager / dévisager « comme le fait d'abord l'enfant - *l'in-fans*⁶⁹¹ ». L'écriture de l'enfance, nous rappelle-t-il, se situe chez Michaux non pas vers une phénoménologie de l'origine mais du côté de l'anthropologie des formes⁶⁹². Il s'agit plus de voir la création comme le ferait un enfant, plutôt que de fantasmer et de rêver sur un quelconque retour à l'origine.

Et lorsque Michaux évoque l'enfance, c'est pour sa temporalité non aliénée et insoumise aux lois de la communication puisqu'il est celui qui ne parle pas⁶⁹³. L'expression de l'enfant renverrait à un mode d'expression aléatoire, vivant selon ses commencements et motivée par ses incomplétudes, à l'inverse de l'expression de

⁶⁹¹ J. Roger « Enfance des écritures et contre écritures d'Henri Michaux », *Parole aux confins*, [M-H. Popelard], 2001, p. 51.

⁶⁹² J. Roger, *Ibid.*, p. 51.

⁶⁹³ Au demeurant, l'enfant bénéficie de la non-séparation d'avec lui-même de par sa virginité. L'union charnelle avec un autre être romprait ce temps de l'enfance. Elle aurait littéralement coupé ce lien qui unissait tout ce qui participait à l'impression de l'enfant fondé sur l'élan et sur l'appel. Après l'union charnelle, l'individu est en dehors de son être et cherche à combler ses contentements : « *tout ce qui autrefois élan, appel, est devenu satisfaction, c'est-à-dire rien du tout* ». (H. Michaux, *Enfants*, OC2, p. 302.) Cette altération fait écho à la préoccupation de Michaux de la crainte de l'envahissement rythmique par l'autre (H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 342 : « *Le mal, c'est le rythme des autres* ».)

l'adulte, achevée et formatée. Pour Michaux, si l'enfant a une particularité, elle est avant tout temporelle :

Temps physiologiquement crée par une autre combustion, par un autre rythme sanguin et respiratoire, par une autre vitesse de cicatrisation, nous est complètement perdu (l'homme a une détestable mémoire du cénesthésique)⁶⁹⁴.

L'enfant évoluerait selon un autre tempo que celui de l'adulte. L'adulte aurait justement perdu la pulsation infantile menant simultanément à la perte de la mémoire cénesthésique qui lui était associée. La cénesthésie ou cœnesthésie est, rappelons-le, selon la définition qu'en donne Marc Richir, « la sensation globale ou commune (*koinos*) du corps animé par lui-même⁶⁹⁵ ».

Elle appartient donc à la sphère de l'endogène et résulte d'un ensemble de sensations internes⁶⁹⁶ (le mot endogène est formé de *endo* « à l'intérieur » et *genos* « naissance ») - endogène est donc littéralement : « né dans la maison », soit né à l'intérieur de l'organisme). Il sera question de la sphère endogène dans notre partie sur la peinture et le dessin comme la pratique de la corporéité. Retenons pour l'instant que Michaux reconnaît qu'une mémoire ayant appartenu à la sphère endogène peut être oubliée. L'homme ayant été enfant a alors perdu « *ce je ne sais quoi qui liait tout*⁶⁹⁷ ». C'est encore ici l'espace vécu non différencié de la grotte que nous retrouvons.

L'espace « encore lié » de l'enfance est répercuté par son regard porté sur le monde. Ce dernier est « *riche d'étendue, de désert, grands de nescience, comme un fleuve qui coule (l'adulte a vendu l'étendue pour le repérage)*⁶⁹⁸ ». Le regard de l'enfant ne fractionne pas : « *Les petits apportent à la peinture des espaces libérés de l'Espace*⁶⁹⁹ ».

L'enfant est libéré de l'espace géométrique, car il est encore relié par sa nescience à l'espace vécu. Il est aux commencements de la connexion du schéma corporel avec son image corporelle. Il ne sort pas de lui-même pour aller représenter

⁶⁹⁴ H. Michaux, *Enfants*, OC2, p. 302.

⁶⁹⁵ M. Richir, L'affectivité, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/affectivite/>.

⁶⁹⁶ Par exemple, l'hypocondriaque tourné vers l'intérieur de son corps, « est à l'écoute des messages les plus contingents de sa cénesthésie, qu'il interprète dans un sens péjoratif ». (Voir l'article de M. Gourevitch, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/hypocondrie/>)

⁶⁹⁷ H. Michaux, *Enfants*, OC2, p. 301.

⁶⁹⁸ H. Michaux, *Enfants*, OC2, p. 302.

⁶⁹⁹ H. Michaux, *Essai d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1337.

quelque chose d'extérieur à lui, mais demeure donc lié à son tempo. C'est pourquoi, quand il dessine, l'enfant met ensemble sans « *recette d'atelier*⁷⁰⁰ ».

Homogène et privé de savoir, mais aussi privé de parole, l'enfant est donc aussi celui qui ne parle pas encore (*l'in-fans*) et qui s'exprime donc d'une manière aléatoire, incomparable à celle de l'adulte à l'existence morcelée. L'enfance pour Michaux ne signale pas une régression mélancolique, un lieu révolu, mais désigne plutôt la considération d'une pratique « de l'écriture conçue comme mouvement⁷⁰¹ ».

L'expression graphique de cet être toujours en appel ne risque donc pas de se figer en structure, mais demeure en « *frêle signe*⁷⁰² ». Michaux confiait d'ailleurs à Alain Jouffroy que : « *L'enfant n'est pas un individu, n'est pas une personnalité, n'est pas une propriété privée, n'est pas une chose ; l'enfant est une ouverture de l'être à l'être, un 'passage' de rien à tout, un élan sans but*⁷⁰³ ».

C'est pourquoi dans ses dessins, tout peut être encore autre chose que ce à quoi serait normalement destiné un dessin figuratif. Les dessins sont fils, fines charpentes, « *ovale qui est comme bouche qui est comme œil*⁷⁰⁴ », tout participe au dessin de la tête. L'enfant éprouve un plaisir à « *tracer désordonnément les lignes encerclantes* », symbole selon nous de son lien non rompu au monde. Ces boucles sont « *incessamment reprises* » et « *comme on joue à la toupie* », elles laissent « *place au tournoiement* » et aux « *désirs de la circularité*⁷⁰⁵ ». L'enfant va « *faire s'accomplir des tours, de façon à en voir, à en retenir la trace. Mais plus que les traces, le geste compte, l'acte le 'faire' du cercle*⁷⁰⁶ ». Autrement dit, le cercle vaut pour sa mobilisation gestuelle, pour ce qu'il entraîne le corps dans la trace, et ce, dans l'unique but de tracer. La première enfance est perçue par Michaux pour cette attirance pour le circulaire, pour « *ce qui fait le tour, lequel comprend départ et retour. Risque et joie du départ. Besoin de retour ensuite. L'aller et le retour, le cercle, le cercle forme à la fois de l'élan et du refuge*⁷⁰⁷ ».

La forme du cercle revêt un caractère phénoménologique, car il engage l'enfant qui trace à s'élancer et selon la même ligne, à revenir au point de départ,

⁷⁰⁰ H. Michaux, *Essai d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1337.

⁷⁰¹ A-C. Royère, *Op.cit.*, p. 13.

⁷⁰² H. Michaux *Enfants*, OC2, p. 302.

⁷⁰³ A. Jouffroy, *Henri Michaux*, Paris, Le musée de poche, 1961, p. 31.

⁷⁰⁴ H. Michaux *Enfants*, OC2, p. 302.

⁷⁰⁵ H. Michaux, *Essai d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1327.

⁷⁰⁶ H. Michaux, *Essai d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1328.

⁷⁰⁷ H. Michaux, *Essai d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1328.

selon son besoin. Ce n'est qu'après être revenu qu'il s'élanche de nouveau selon la plus naturelle des ivresses, celle « *de la répétition, première des drogues.* » Le cercle qui se répète est, de ce point de vue, vaste par son expérience sans cesse renouvelée de tracer. Car la formation du cercle est la « *première et inconsciente abstraction*⁷⁰⁸ » de l'enfant qui présente à chaque fois,

*différemment [...] la vie même, la vie dans la vie. Cercle qui est mitoyen du dehors et du dedans, du pensable et de l'imaginable. Et du perçu et du retenu, de tout ce qui vient confusément et qui devra être inclus. [...] retour, retour à n'en plus finir*⁷⁰⁹.

La formation du cercle ne n'est pas séparatrice, mais au contraire elle tend à faire se rapprocher « *le dehors et le dedans* », « *le pensable* » et « *l'imaginable* ». Il se trouve au milieu⁷¹⁰ des réalités pourtant opposées mais qu'il fait se rapprocher par sa forme même. En précisant que le cercle est mitoyen de réalités qui seraient habituellement séparées par une frontière, Michaux révèle ici que le cercle est une notion qui appartient à l'entre-deux, qui permet justement que ces réalités se rejoignent et puisse coexister selon une seule et même ligne. Le cercle est en fait un moyen de rendre coprésentes des réalités qui habituellement seraient séparées et opposées.

L'enfant se manifeste donc par le cercle qui est un moyen de ne pas se séparer de l'objet ; il est le trait indifférencié par excellence. En sachant que ce qui compte - et ce que l'adulte ne voit plus - c'est le « *principal, l'élan, le geste, le parcours, la découverte, la reproduction exaltante de l'évènement circulaire*⁷¹¹ ». Ses traits, ses spirales, ses zigzags, ses cercles sont portés par une « *joie gestuelle désordonnée*⁷¹² ». Ne maîtrisant pas la langue parlée en tant que signe socioculturel, l'enfant n'est pas embarrassé par les catégories linguistiques et esthétiques. Dans son essai sur la peinture gestuelle, l'historienne de l'art Margit Rowell dit de l'enfant qu'il « ne cherche ni à communiquer ni à s'adapter à un système extérieur à lui, mais

⁷⁰⁸ H. Michaux, *Essai d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1328.

⁷⁰⁹ H. Michaux, *Essai d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1328.

⁷¹⁰ « Mitoyen » vient du latin *medianus* « qui se trouve au milieu ». La famille du mot *medianus* a formé les termes évoquant la notion d'intermédiaire, d'entre deux, doublé de moyen. Le moyen étant l'intermédiaire entre le sujet et l'objet.

⁷¹¹ H. Michaux, *Essai d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1328.

⁷¹² H. Michaux, *Essai d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p.1329. Cette « *joie gestuelle désordonnée* » rappelle « *l'allégresse de la vie motrice* » de *Mouvements*.

à manifester quelque chose qui se passe en lui et qui est sa propre réalité la plus sûre⁷¹³ ».

Rapporté à son faire et à son caractère indifférencié, le dessin de l'enfant est aussi pour Michaux : « *langue idéographique* », « *tentative la plus vieille de l'humanité* », « *la seule langue vraiment universelle que chaque enfant partout réinvente*⁷¹⁴ ». La langue la plus vieille de l'humanité aurait la qualité de n'être pas arrêtée ni sur des formes liées aux structures corporelles (l'enfant ne possède pas les rouages de la représentation de soi) ni à l'espace de la feuille (voir les peintures rupestres) et d'être également sans articulation, donc opposée à la langue phonétique et alphabétique.

En clair, son *in-fans* l'empêcherait de reproduire la réalité (« *il ne copie pas l'homme, il le campe*⁷¹⁵») et l'entraînerait à continuer les dynamismes internes qui l'animent. Le paléontologue Leroi-Gourhan confirme que la plus ancienne manifestation graphique de l'esprit est une figuration de rythmes et non de formes⁷¹⁶. La figure, dans le sens d'image, n'apparaît que cinq mille ans plus tard. L'enfant ne cherche la ressemblance que bien après ; plus tôt, il s'exprime par des traits sensori-moteurs. De là l'intérêt que nous porterons dans notre troisième partie aux lignes dessinées de l'album *Par la voie des rythmes*⁷¹⁷ où il cherche, selon nous, à retrouver cette « *physiologie de l'acte* » de l'enfance et à se faire ainsi d'une certaine manière peintre rupestre à son tour. Notre lecteur peut d'ores et déjà s'y référer.

Michaux constate ainsi que Louis XIII, dans ses dessins exécutés à l'âge de huit ans, avait « l'âge de l'humanité », dans le sens où son dessin était semblable « à celui que fait le fils d'un cannibale néocalédonien⁷¹⁸ ». Il dessinait alors d'une manière indifférenciée de l'espace géométrique et perspectiviste et avait alors « *au moins deux cent cinquante mille ans*⁷¹⁹ ». À force de pénétrer dans la société et pour y répondre,

⁷¹³ M. Rowell, *Op.cit.*, p. 96.

⁷¹⁴ H. Michaux, *Enfants*, OC2, p. 302.

⁷¹⁵ H. Michaux, *Essais d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1330.

⁷¹⁶ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, Technique et langage, Tome I*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 263-266.

⁷¹⁷ H. Michaux, *Par la voie des rythmes*, OC3, pp. 763-813.

⁷¹⁸ H. Michaux, *Enfants*, OC2, p. 302.

⁷¹⁹ H. Michaux, *Enfants*, OC2, p. 302.

quelques années après il les a perdus, il n'a plus que trente et un ans, il est devenu un individu, il n'est plus qu'un roi de France, impasse dont il ne sortit jamais. Qu'est-ce qui est pire que d'être achevé⁷²⁰ ?

Michaux, ici, explique la perte de l'expérience de l'espace vécu de façon indifférenciée qui faisait auparavant du dessinateur un « *traducteur d'espace* » et qui maintenait alors « *la coexistence du vu et du connu*⁷²¹ ». La perte de l'expérience vécue ne vise plus que la fidélité de représentation de la réalité qui n'est plus une vie ouverte mais une vie mortifère. L'adulte dessinateur ne pourra jamais plus générer de l'espace par son expérience du mouvement indifférencié, sauf s'il en prend conscience et que ses recherches vont en ce sens, chose vers laquelle Michaux tendra dans sa création, opérant par les rythmes, les traits et donc les gestes.

*

Il s'agit de ce fait pour Michaux non pas « d'accroître [ses] connaissances [mais] de [se] dépouiller, afin de retrouver ce qui devraient garder toute leur vie les hommes : une fraîcheur de vision pareille à celle des enfants⁷²² ». Ainsi, Michaux tentera « en quelque sorte de régresser en deçà du stade du miroir », c'est-à-dire du moment où le sujet ne se reconnaît pas encore séparé du monde et des autres, pour retrouver « le bénéfice d'une certaine plasticité psychique⁷²³ ». Et comme il l'a reconnu, celle de l'enfant est grande : « *La plasticité de l'homme est quelque chose de vaste. La plasticité de l'enfant plus encore*⁷²⁴ ».

Michaux constate en fait que l'enfant est préservé de « l'algébrose » (suivant le néologisme inventé par Marcel Jousse), d'abord définie comme « une maladie de l'expression » qui peut mener à la perte de la Vie⁷²⁵. C'est une nécrose et une sclérose de notre expression qui dégrade les gestes, parce qu'elle s'est vidée de son

⁷²⁰ H. Michaux, *Enfants*, OC2, p. 302.

⁷²¹ H. Michaux, *Essais d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1337.

⁷²² M. Leiris, « L'Abyssinie intime », *Zébrage*, Paris, Gallimard, 1935, p. 56. Cité par Gérard Cogez dans « Passages d'images / Épreuves de soi », *Colloque de Cerisy : Henri Michaux est-il seul ?*, [G. Danou, C. Noorbergen], Troyes, Librairie Bleue, 2000, p. 26.

⁷²³ M. Collot, *Op.cit.*, p. 165. Le stade du miroir étant le moment (entre six et dix huit mois) décrit en premier par le psychologue Henri Wallon, puis par le psychanalyste Jacques Lacan, où l'enfant se reconnaît en tant que « je », grâce à l'image extériorisée que lui renvoie le miroir.

⁷²⁴ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 293.

⁷²⁵ M. Jousse, *Op.cit.*, p. 106.

concrétisme originel, c'est-à-dire de l'acte même de faire et de rejouer cinétiquement les choses en nous. Marcel Jousse remarque que « l'enfant qui n'a pas été encore desséché dans notre 'algébrose' éprouve ce besoin mystérieux de créer que nous trouvons dans toutes les civilisations à leur aurore⁷²⁶ ».

La réhabilitation de cette expérience de l'espace et du temps réside selon nous chez Michaux, dans l'expérimentation de la corporéité portée par la concrétude de l'acte de tracer. Celle-ci pourrait même rendre son geste à l'écriture, jusqu'à peut-être retrouver le « *savoir-faire isolé*⁷²⁷ » du « *Protée par les mouvements* » par le geste qui trace.

⁷²⁶ M. Jousse, *Ibid.*, p. 106.

⁷²⁷ H. Michaux, *Essais d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1341.

2.3 LES GESTES QUI TRACENT : PLASTICITÉ / CORPORÉITÉ

Jusqu'en 1925, Michaux confie sa haine de la peinture, apte selon lui à ne reproduire que le réel. Il ne concevait pas encore ses capacités d'investigation de l'invisible. L'activité picturale de Michaux s'élanche alors à la découverte de la vaste plasticité de l'homme. C'est pourquoi on peut remarquer que manipuler le medium revient irrémédiablement à se manier soi-même, selon un processus de non-séparabilité entre le medium et soi. Le geste-trace ne devient-il pas systématiquement geste intérieur ? Quels rapports entretiennent le medium et la corporéité dans les gestes qui tracent ? Le geste qui trace ne vise-t-il pas d'abord un changement d'état avant de chercher de nouvelles images ?

Cette catégorie de gestes est la plus vaste et la plus complexe, car elle concerne autant les gestes qui tracent sur le papier, (utilisation d'un outil laissant une trace sur un support), donc tangibles, que les trajets intérieurs, d'une musique par exemple, eux intangibles, dont il sera question dans la troisième partie. Tous se regroupent au sein des notions de trace, de ligne et de trajet et démontrent leur appartenance à une seule et même réalité gestuelle que nous découvrirons à la fin de notre propos dans son entier.

Nous nous intéressons donc prioritairement aux gestes qui laissent des traces visibles. Pour plus de clarté, nous les avons séparés en fonction de leur medium, mettant ainsi en lumière les multiples épreuves de Michaux pour les vivre.

Il est curieux de se rendre compte à quel point l'exercice même du medium entraîne un devenir selon une des tendances majeures de la modernité artistique, qui tend à valoriser le matériau « qui n'est plus considéré comme un simple 'moyen

d'expression', mais comme une 'matière' en elle-même 'expressive', capable de produire du sens, et non pas seulement de la reproduire⁷²⁸ ».

Mais cette matière n'est-elle pas aussi « impressive » ? Ne faudrait-il pas renverser le point de vue du geste pris souvent comme un « exportateur du dedans » pour un « importateur du dehors » ? Par ailleurs, nous aimerions interroger le couple expression / impression avec des textes comme *Émergences-résurgences*, espérant y déceler une même réalité gestuelle. Michaux nous invite à approfondir le pan de l'impression, avec son expérimentation des gestes qui tracent, avec celle de l'aventure des lignes et des formes animées d'un processus interne de formation ; c'est pourquoi nous insisterons davantage sur le caractère impressif des gestes-trace.

Michaux a essayé des techniques diverses : huile, lavis, gouache, aquarelle, dessin, encre, acrylique, qui lui ont procuré des engagements gestuels différents. Il entre en peinture en novice, avec en tête l'idée qu'il n'a rien à faire, mais au contraire qu'il a tout à défaire⁷²⁹.

La première tentative picturale de Michaux s'apparente à la recherche calligraphique de type chinois, stimulée par la double nature de l'idéogramme d'image et de mot. Selon Jean-Michel Maulpoix, Michaux invente des idéogrammes qui sont en réalité « des physionogrammes » : ils démontrent que « Michaux n'est pas poète avant d'être peintre. Il entre dans l'écriture par le biais d'une invention idéogrammique⁷³⁰ ». Par « physionogramme », il entend certainement l'inscription d'une physionomie, c'est à dire du résultat dans le « gramme » des traits de l'homme qui les fait.

Michaux retrouverait ainsi toujours l'homme par ses traits. Ce propos rejoint aussi celui de Jean Starobinski dans son article sur le monde physionomique de Michaux. Quelque chose se retrouve par les traits, et ce grâce au caractère double du mouvement : centripète pour défaire (*Pour dégager/ Pour desserrer/ pour assécher/ pour débloquer/ pour faire éclater*) mais aussi centrifuge pour retrouver (*POUR CHANGER/ pour à la longue finir par réellement changer d'être/ qui nous a été donné en cadeau/ en charge plutôt, le jour de notre naissance/ et bien*

⁷²⁸ M. Collot, *Op.cit.*, p. 61.

⁷²⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 566 : « *Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire.* » d'où la valorisation de la nescience de l'enfant, qui n'a quant à lui encore rien appris qui ne l'empêche de se manifester que par gestes.

⁷³⁰ *Henri Michaux*, Galerie lelong, cahiers d'art contemporain, n°66, Paris, avril 1990, (préface J-M. Maulpoix, texte Jacques Dupin), p. 30.

*auparavant*⁷³¹). Le terrain de ce double mouvement est d'abord celui la corporéité, en tant qu'expérimentation de l'état de celui qui a un corps⁷³².

Les pages de *Narrations*, en 1927, montrent ce lien entre l'écriture et la peinture en présentant des idéogrammes imaginaires en lignes, sortes de germes d'une écriture inventée affranchie de la signification. La pratique et la pensée du trait prisent sur le modèle calligraphique chinois ; elles ne sont pas seulement une manière de trouver un autre mode d'expression, mais elles sont distinguées par Michaux pour leur capacité à désaliéner l'écriture et l'homme, mais comment ? Ne retrouve-t-on pas la dimension oubliée de l'enfance avec cette recherche d'une expression non « algébrosée » ? Nous examinerons pour cela comment la pratique et la pensée de la calligraphie sont des manières de ramener l'écriture à son geste, afin de chercher à ressentir l'épreuve du tracé comme désaliénation. Nous pensons avec ces questionnements, démontrer une tendance à l'effacement de la signification par le fait même de tracer, jusqu'à ce que soit mis en évidence une ligne abstraite qui, parcourant le corps, donne lieu à des formes dynamiques qui doivent toucher l'autre.

Nous commencerons l'étude des gestes-trace par la découverte de l'écriture ramenée à son geste avec la calligraphie chinoise. Nous examinerons comment Michaux l'interprète en en retenant une abstraction contenant l'inscription du corps en mouvement. Puis nous analyserons en quoi la pratique de la peinture et de la ligne peuvent être des pratiques de la corporéité, notamment par l'étude de la ligne comme processus interne et dynamique mélangeant la production et la réception. Nous passerons par l'utilisation des mediums comme l'encre, l'aquarelle, la gouache. Nous inclurons dans cette partie l'expérience de la mescaline pour ce qu'elle nous apprend au sujet du geste qui trace dans des conditions extrêmes, que Michaux cherchera à répéter mais sans substance.

2.3.1 Autour de la calligraphie chinoise

Idéogrammes en Chine fait un éloge érudit de cette écriture jusqu'à ce qu'elle ne soit pensée que pour son abstraction et sa plasticité, en ce qu'elle est une

⁷³¹ H. Michaux, *Par des traits*, OC3, p. 1250-1251.

⁷³²J. Bouffartigue, A-M. Delrieu, *Les racines latines*, Paris, Belin, 1996, p. 85. La corporéité est définie comme l' « état de celui qui est doté d'un corps ».

« *course sans retour* » qui repousse définitivement « *la ressemblance en arrière*⁷³³ ». Les idéogrammes sont définis comme des signes, représentant une idée transcrite directement sans l'intermédiaire de la langue parlée. Ils répondraient au besoin de mouvement de Michaux et à son désir de tracer des « *caractères ouverts sur plusieurs directions*⁷³⁴ ». Un duo se met alors en place.

2.3.1.1 Retrouver le geste concret de l'écriture : l'interactionnel

La calligraphie chinoise répond au besoin de Michaux d'éliminer tout ce qui est sclérose, ressemblance : « *Refus de la représentation, refus de les faire ressemblants, refus de me soumettre à la ressemblance en général, refus de me rendre semblable*⁷³⁵ ». De notre point de vue, cette vertu « anti-sclérose » réside dans le fait qu'elle engage autrement l'acte d'écrire en la ramenant à l'effectuation du geste. Cela est possible par le caractère concret de cette écriture qui permet de faire grandir ensemble les deux acteurs de l'écriture : l'écrivain et l'encre. Nous comprenons l'enjeu, pour Michaux, que représente l'occasion de grandir avec une écriture, au moment même où il la fait ; en opposition à l'utilisation des mots préexistants, qu'il s'agit d'ordonner syntaxiquement pour donner du sens et se faire comprendre par autrui.

C'est pourquoi Michaux ramène non seulement l'écriture chinoise à la calligraphie et c'est là son originalité par rapport à ses contemporains, mais il rapporte aussi les dessins d'enfant à cette même pratique. Les deux se retrouveraient donc au sein d'une même tendance. Nous pensons que l'intérêt que Michaux a porté à l'écriture chinoise et aux dessins d'enfant est de même nature, car il est motivé par leur abstraction et par leur médiation corporelle basée sur la spontanéité. Croire de concert avec son écriture, c'est pouvoir évoluer en babillant selon une langue qui serait « *toute vivante*⁷³⁶ ».

Nous avons longtemps supposé que cette écriture idéogrammique était indépendante du langage parlé ; le philosophe Leibniz y crut un moment. C'est la

⁷³³ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 835 : « *Barrière aussi. Il avait fallu sauter. Même celle de la plus lointaine ressemblance. Course sans retour. Ressemblance définitivement en arrière.* »

⁷³⁴ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 841.

⁷³⁵ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 939.

⁷³⁶ H. Michaux, *Des langues et des écritures, Pourquoi l'envie de s'en détourner*, OC3, p. 1284.

thèse idéographique⁷³⁷. En effet l'écriture chinoise a longtemps été pensée sur son mode d'opposition à l'alphabet, car :

Le « caractère chinois » correspond à une syllabe ayant un sens, mot ou partie de mot (morphème), à la différence des alphabets, où l'unité graphique, la lettre, correspond à un phonème non signifiant. En d'autres termes, chaque caractère chinois représente simultanément une unité sonore (syllabe) et une unité de sens (morphème) : le signifiant et le signifié d'un signe entier⁷³⁸.

Michaux semble d'abord intéressé par cette opposition, poursuivant sa quête d'un signe ouvert en dehors de toute fausse communication qui est induite par le langage parlé. La recherche du code abstrait est très prégnante chez Michaux et la découverte des dessins d'enfants et des idéogrammes motivent assurément sa propre recherche d'une écriture qui ne serait « *Pas vraiment une langue, mais toute vivante, plutôt des émotions en signes qui ne seraient déchiffrables que par la détresse et l'humeur*⁷³⁹ ».

Dans *Un Barbare en Asie*, Michaux spécifiait que les Chinois avaient la faculté de « *réduire l'être à l'être signifié (quelque chose comme la faculté mathématique ou algébrique)*⁷⁴⁰ ». Il la caractérisait donc selon l'interprétation algébriste de l'écriture chinoise. La découverte de l'écriture chinoise, et plus tard sa pratique, répondent au projet originel annoncé dès les *Chroniques de l'aiguilleur* qui était de révéler « *L'ABREVIATION DES EMOTIONS ET DES REPRESENTATIONS*⁷⁴¹ ». L'idéogramme était donc perçu comme un raccourci et un dépouillement de la signification.

⁷³⁷ L'opposition entre l'alphabet occidental et l'écriture chinoise aujourd'hui n'a plus vraiment lieu d'être car les systèmes de déchiffrement et d'apprentissage ont été analysés grâce aux IRM et « Les études des psychologues sur l'écriture chinoise tendent à montrer que les processus cognitifs mis en œuvre pour lire celle-ci sont plus proches qu'on ne l'imaginait de ceux observés pour les écritures alphabétiques. Compte tenu de la différence graphique entre des écritures alphabétiques d'une vingtaine de signes simples et une écriture comportant des centaines de signes d'une grande complexité, compte tenu surtout de l'opposition entre des écritures du phonème et une écriture du signe linguistique entier, cette proximité au plan cognitif apporte un éclairage nouveau sur l'écriture en général. » Nous renvoyons notre lecteur à l'article de Viviane Alleton : « Écriture chinoise. Données de psychologie expérimentale », *Études* 2003/3, Tome 398, p. 347-355. Pour la fascination qu'a pu exercer l'écriture chinoise sur les artistes, voir l'ouvrage suivant : Madeleine V.-David, *Le Débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVIIe et XVIIIe siècles, et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris, S.E.C.P.E.N, 1965, 169 p.

⁷³⁸ V. Alleton, « Écriture chinoise. Données de psychologie expérimentale », *Études* 2003/3, Tome 398, p. 347.

⁷³⁹ H. Michaux, *Par des traits*, OC3, p. 1284.

⁷⁴⁰ H. Michaux, *Un barbare en Asie*, OC1, p. 364.

⁷⁴¹ H. Michaux, *Chronique de l'aiguilleur*, OC1, p. 15.

Plus tard, *Idéogrammes en Chine* montrera ce passage, comme l'écrit Jean-Claude Lapacherie, d'une théorie algébriste de l'écriture chinoise à une « abstraction autre, lyrique, informelle, calligraphique, gestuelle, picturale⁷⁴² ». Michaux a en effet approfondi ses connaissances, et l'ouvrage *Idéogrammes en Chine* est issu du travail d' « écriture d'herbe », correspondant à ce Michaux attendrait d'une calligraphie abstraite. Michaux ira au-delà d'une simple opposition avec l'alphabet.

J-C Lapacherie montre ainsi l'appréciation spécifique de Michaux, qui a perçu l'écriture chinoise pour son abstraction, mais sans insister pour autant sur cette médiation corporelle qui nous apparaît pourtant essentielle :

De l'écriture chinoise, Michaux parvient à une conception originale, qui s'écarte à la fois des interprétations figuristes et des interprétations algébristes. Il ramène l'écriture chinoise à la calligraphie ; et de celle-ci, il fait, à la suite de plusieurs réductions, une peinture abstraite⁷⁴³.

Ainsi, Michaux s'éloigne des théories algébristes de Leibniz, ou encore de Claudel qui concevait l'abstraction des caractères chinois par leur représentation de concepts ou d'idées. Au contraire, pour Michaux cette abstraction semble ne ramener qu'au moment de l'effectuation par le geste :

ils ne valent pour rien d'autre qu'eux-mêmes et ne renvoient qu'aux gestes, instinctifs, immédiats, spontanés et rapides, qui les ont tracés - du moins à des gestes que Michaux suppose être instinctifs ou spontanés, ce qu'ils sont peut-être dans le style calligraphique 'ts'ao-tseu' ou 'écriture d'herbe'⁷⁴⁴.

Cette forme de calligraphie permet de renvoyer l'écriture à sa primordiale gestualité : écrire c'est d'abord faire des gestes « rapides, vifs, inattendus, 'd'un coup', immédiats, spontanés⁷⁴⁵ ». Ce sont des tracés qui se rapportent définitivement au geste qui trace.

En effet, la page parfaite est celle qui paraît tracée d'un seul trait : « *De la naissance à la mort, un trait modèle universel*⁷⁴⁶ ». Le geste calligraphique empêche tout retour en arrière, toute modification. On ne revient pas sur l'encre, on ne rectifie pas, car ce medium ne tolère pas le repentir. L'unicité de ce tracé ne fait que

⁷⁴² J-G, Lapacherie, «Henri Michaux et les idéogrammes», *Textyles*, vol. VII, novembre 1990, p. 206.

⁷⁴³ J-G, Lapacherie, *Op.cit.*, p. 204.

⁷⁴⁴ J-G, Lapacherie, *Ibid.*, p. 209.

⁷⁴⁵ J-G, Lapacherie, *Ibid.*, p. 209.

⁷⁴⁶ H. Michaux, *Par des traits*, OC3, p. 1252.

renforcer sa spontanéité et confirme l'enjeu résidant dans le départ « *d'un coup* », qui entraîne la délivrance sur le papier sans résistance.

Michaux recherche un signe plus ouvert que celui qui le maintiendrait dans sa filiation ; faire comme l'enfant ou reprendre ce qui est enfant chez le calligraphe, ou inversement, est une manière d'accéder à l'écriture des commencements. Il cherche aussi un autre corps que celui qui le fige dans ses insuffisances et dans ces signes maladroits, qui pourrait alors exister aussi avec ses secrets et ses mystères, lesquels seraient ceux d'un « *homme aux appuis secrets, fusant loin de son avilissante vie*⁷⁴⁷ ».

Michaux prend la calligraphie chinoise comme modèle d'action : on le voit très significativement dans les dessins de *Mouvements* et de *Par des traits* (et bien sûr dans *Idéogrammes en Chine*), pour ce qu'elle apporte comme abstraction. Pour lui, elle est un art abstrait « qui refuse le mimétisme et la figure et qui, de ce fait, est situé exactement à l'opposé de la figuration⁷⁴⁸ ». Elle empêche ainsi la copie d'une réalité extérieure au profit d'une autre mise en jeu. Dans *Idéogrammes en Chine*, les tracés ne représentent rien que « *des griffures, des brisures* ».

Selon Jean-Claude Lapacherie, Michaux décrit le passage du mimétisme à l'abstraction et il insiste sur le fait que « ce qui en fait la beauté, ce pour quoi ils le fascinent, c'est qu'ils sont abstraits et qu'ils n'évoquent rien⁷⁴⁹ » et relancent ainsi son « *plaisir d'abstraire*⁷⁵⁰ », « *abstraire, c'est se libérer, se désenliser*⁷⁵¹ ». Pour cet auteur la notion d'abstraction ne renvoie qu'à l'absence de signification. Il précise que la non évocation perçue par Michaux dans les signes chinois est liée au fait qu'il ne lise pas encore le chinois.

Nous ne saurions nous contenter de ce seul point de vue, car il n'engage en rien le geste de l'écriture et demeure du point de vue des idées. Michaux y voit certainement aussi une possibilité de s'abstraire au sens premier du terme, c'est-à-dire étymologiquement « d'enlever en tirant ». Jousse a ainsi revalorisé la notion de l'abstraction par la présence sous-jacente du geste :

En soi, le mot « abstraction » est très juste. Si je le découpe pour l'étude : abs - trah - i - t = il fait le geste de tirer hors de. Que

⁷⁴⁷ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 438.

⁷⁴⁸ J-G, Lapacherie, *Op.cit.*, p. 205.

⁷⁴⁹ J-G, Lapacherie, *Ibid.*, p. 208.

⁷⁵⁰ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 821.

⁷⁵¹ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 835.

tirons-nous ? Un ou plusieurs des myriades de gestes qui sont recelés dans un mécanisme et dont tout objet est prégnant⁷⁵².

Michaux étire le signe sur la page et l'empêche ainsi de « s'algébrosier », c'est-à-dire de se figer. Les idéogrammes peuvent se manipuler dans le sens littéral d'une opération avec la main qui manifeste la « myriade de gestes » qui nous compose ainsi que tout objet. Ce maniement est possible seulement par la mise en jeu du geste dans l'écriture. C'est la plasticité du signe calligraphique qui s'oppose à l'alphabet « algébrosé » et non pas seulement son absence de signification pour celui qui ne la lit pas encore.

L'acte de faire compte avant tout pour Michaux, tout comme il l'a remarqué avec les enfants⁷⁵³. Nous ramenons donc l'abstrait, comme Marcel Jousse l'a proposé, à son concrétisme originel⁷⁵⁴. La plasticité du signe, de plus, valorise la motricité et l'engagement gestuel, faisant appel au sens du mouvement. Rappelons que l'apprentissage de l'écriture chinoise s'effectue en faisant des gestes dans l'espace, ce qui fait appel à la mémoire motrice et les pédagogues chinois, écrit le sinologue Jean-François Billeter, « ont toujours su qu'au commencement de l'écriture était le geste⁷⁵⁵ ».

Ainsi, il poursuit en expliquant que ce que l'on apprend, ce sont les gestes et non les images ; et que la mémoire motrice est convoquée au détriment de la mémoire visuelle. L'écriture chinoise pour Marcel Jousse est justement, avec celle des Amérindiens, l'exemple même d'une abstraction concrète à l'opposé d'une abstraction « algébrosée⁷⁵⁶ ».

La cursivité pour Michaux devient une création et il occulte de ce fait le statut linguistique des caractères en privilégiant leur plasticité et la motricité en jeu, ce que l'on peut précisément remarquer sur cette planche :

⁷⁵² M. Jousse, *Op. cit.*, p. 110.

⁷⁵³ H. Michaux, *Essais d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1328 : « Mais plus que les traces, le geste compte, l'acte, le 'faire' du cercle ».

⁷⁵⁴ M. Jousse, *Op. cit.*, p. 109 : « Il faut donc opposer « concrétisme » à « algébrosé » et non pas « concrétisme » à « abstraction ». Toute expression humaine est nécessairement abstraite. Elle est donc ou une Abstraction concrète ou une Abstraction algébrosée. Notons que l'algébrosé ne peut pas jouer tant qu'on reste collé aux choses. Elle ne peut jouer que dans l'ex-pression et la communication. »

⁷⁵⁵ J-F, Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, 1989, p. 85.

⁷⁵⁶ M. Jousse, *Op. cit.*, p. 109

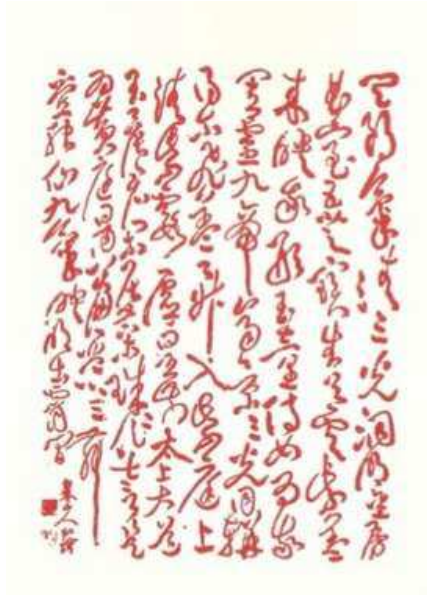


Planche 3, H. Michaux,
Idéogrammes en Chine, OC3, p. 818.

Idéogrammes en Chine montre d'un côté le désir d'abstraction, qui n'est pas seulement synonyme d'absence de signification mais qui tire aussi son mécanisme du concret, et de l'autre la capacité du signe dessiné à faire venir le « *Tout* » sur cette « *surface couverte de caractères, [qui] devient grouillante et regorgeante* » :

*pleine d'obstacles / pleine de mains droites, de mains gauches / de mains qui s'étreignent, qui se répondent, qui se lient à jamais / pleine de mains face à face, / de mains sur leur garde, de mains occupés / pleine de matins / pleine de portes/ pleine d'eau tombant goutte à goutte des nuages*⁷⁵⁷.

Les traits impressionnent l'être qui les regarde. Il peut y voir, de par leur abstraction, des formes apparaissantes, le « *Tout* » évoqué par Michaux. Ces formes ne sont pas le résultat d'une intention de représentation en amont. Sont-elles pour autant le fruit de hasards perceptifs ou le résultat de pré-gestes ? Nous allons y réfléchir.

Cette accumulation et cette incessante reprise renforcent l'idée du vivant de l'écriture. Le geste qui trace ne cesse de se reprendre (tout comme les mots) à la recherche de la plus juste transformation, du plus juste écoulement. Dans *Saisir* et dans *Par des traits*, même s'il n'y fait pas l'éloge de l'idéogramme, il y pense le trait selon ces mêmes forces spontanées et vitales, et selon l'exercice d'une même vitesse née du détachement qui permet le désenlisement : « *Survie par les traits/ Pour se déprendre, pour se reprendre, pour se redéprendre/ pour lâcher, pour déréaliser*

⁷⁵⁷ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 829.

par les traits⁷⁵⁸ ». Même si ces deux œuvres sont différentes d'*Idéogrammes en Chine*⁷⁵⁹, leur projet de création n'est en aucun cas, selon Dominique Poncelet, « un désir de remonter aux sources de l'inscription du langage ». Il montre plutôt le désir de « créer de nouveaux signes qui auraient les effets des premiers signes » et « qui permettraient d'être ouvert au monde autrement, créant et développant une *fonction différente* en l'homme, le désaliénant⁷⁶⁰ ». C'est pourquoi le primordial et le primitif ne doivent pas être compris comme une quête de l'origine mais comme une recherche des commencements, où les traits font se rapprocher les signes et les gestes, et où l'ouverture laisse deviner et recréer, laissant place alors à la poésie⁷⁶¹.

La vitesse entraîne le geste qui trace dans l'abstraction, c'est grâce à cette dernière que Michaux retrouve le concret du geste. C'est par l'action de tirer le trait que Michaux s'extirpe du piège que pourrait lui tendre le signe. Le mouvement du signe est donc dépendant du geste qui le trace, rendant l'acte d'écrire interactionnel, où l'on peut croire avec ses traits au travers d'un échange tonique. Le geste interactionnel est un chemin vers la connaissance, Michaux écrit qu'elle est une « *Voie par l'écriture*⁷⁶² », puisque le calligraphe agit sur l'encre, qui en retour agit sur lui. L'écriture, énonce Michaux, possède des vertus tonifiantes⁷⁶³, et nous les prenons au pied de la lettre en nous demandant le rôle de la posture et du corps en mouvement dans l'acte d'écrire.

2.3.1.2 Ivresse corporelle contrôlée : posture et (pré)mouvement

Le calligraphe chinois entretient un rapport très étroit avec le geste, lui-même en relation intime avec tous les niveaux de l'être. Pour le calligraphe tracer, c'est entrer dans l'état de l'univers du mot tracé, le calligraphe traçant « harmonie », entrera dans l'état de l'harmonie. Tracer, pour Michaux :

⁷⁵⁸ H. Michaux, *Par des traits*, OC3, p. 1251.

⁷⁵⁹ Même si ce dernier est nourri de savoir quant à l'écriture chinoise et que les deux premiers sont à titre plus personnel.

⁷⁶⁰ H. Michaux, *Par des traits*, OC3, p. 1285.

⁷⁶¹ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 841. « *Comme fait la nature, la langue en Chine propose à la vue, et ne décide pas. Son peu de syntaxe qui laisse à deviner, à recréer, qui laisse place à la poésie. Du multiple sort l'idée. Caractères ouverts sur plusieurs directions.* »

⁷⁶² H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 839.

⁷⁶³ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 849. « *L'écriture doit avoir une vertu tonifiante. Elle est une conduite.* »

c'est toujours pour entrer en relation avec ce [qu'il a] de plus précieux, de plus vrai, de plus replié, de plus 'mien', et non avec des formes géométriques, ou des toits de maison ou des bouts de rues, ou des pommes et des harengs sur une assiette ; c'est à cette recherche que je suis parti⁷⁶⁴ .

Michaux accorde du crédit au trait, car il est une manière à la fois de ne pas utiliser les mots et de ne pas se taire. Le trait n'est-il pas une autre manière de dire, mais par le corps silencieux ? Celui qui « *voudrait une langue modeste, plus intime⁷⁶⁵* » ne la pense-t-il pas par le trait capable d'imprimer les gestes du corps ?

Le trait est une façon d'être pour « *ceux pour qui un trait est comme un saumon à tirer de l'eau⁷⁶⁶*. Il est ramené à son action physique (le trait vient de *trahere* : résultat de l'acte de tirer) qui présume un effort et un engagement corporel de celui qui l'effectue. C'est aussi un arrachement du bas vers le haut, étiré sur une ligne de tension aboutissant à une délivrance.

Par conséquent, le concours du corps en mouvement est primordial pour la réussite de la calligraphie chinoise. À l'inverse, notre apprentissage de l'alphabet occidental se passe du concours du corps en mouvement. Seule notre main travaille sans que ne soit appelé le reste de notre corps, au point que notre écriture se réduit à une activité cérébrale.

Le sinologue François Cheng, dans son livre *Et le souffle devient signe. Portrait d'une âme à l'encre de chine⁷⁶⁷*, met en évidence ce travail entre tension et relâchement du corps global :

pour que le Souffle suive un mouvement qui part du diaphragme pour aller jusqu'à la main, puis jusqu'à la pointe du pinceau, en passant par l'épaule, le bras et le poignet : la mobilité et la sensualité du trait viennent de là⁷⁶⁸ .

Tout se joue réellement à partir des pieds, précise François Cheng, et c'est seulement « lorsque la partie inférieure du corps est ferme, la partie supérieure est libérée ». De plus, si l'on est extrêmement concentré, « un trait d'encre devient l'aboutissement d'un mouvement de tout le corps. Celui-ci n'est plus qu'élan et

⁷⁶⁴ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 549.

⁷⁶⁵ H. Michaux, *Par des traits*, OC3, p. 1284.

⁷⁶⁶ H. Michaux, *Lecture par Henri Michaux de huit lithographies de Zao Wou-Ki*, OC2, p. 263.

⁷⁶⁷ F. Cheng, *Et le souffle devient signe. Portrait d'une âme à l'encre de chine*, Paris, Iconoclaste, 2010, 125 p.

⁷⁶⁸ F. Cheng, *Ibid.*, p.22.

circulation parfaite. La respiration accompagne alors le trait de bout en bout⁷⁶⁹ ». Le trait d'encre n'inscrit pas seulement le geste de la main, comme nous pourrions l'imaginer, mais il garde l'impression du corps global qui s'engage.

Nous pouvons noter combien la description du parcours de l'énergie circulant dans le corps est précise, telle une poussée dont l'avancée serait irrésistible. Nous lisons un parcours dans le corps selon un trajet allant du diaphragme à l'épaule, au bras, au poignet, à la main jusqu'à la pointe du pinceau. Ce dernier devient une extension du corps (rappelons-nous notre développement en préambule sur la peinture de Pollock). Ce flux parcourant ne vit, nous dit François Cheng, que si l'ancrage dans le sol est solide. Cette posture de création (prise, nous l'aurons compris au sens propre) répond au célèbre adage des analystes du mouvement entre autres, qui voudraient qu'il y ait appui vers le bas pour qu'il puisse y avoir élévation. Ainsi ce n'est qu'ancré dans le sol que les signes accèdent à « *l'absolue non-pesanteur*⁷⁷⁰ ».

Ce principe fondamental d'ancrage dans le sol est développé dans l'ouvrage de la kinésiologue Odile Rouquet, synthétisant les connaissances physiologiques et les expériences sensibles sur le mouvement en danse⁷⁷¹. C'est une vision dynamique et dialectique du mouvement, mais c'est avant tout une réalité physique. Sans appui dans le sol, la partie supérieure du corps ne pourrait être libérée et l'énergie ne pourrait circuler jusqu'à l'extension qu'est la pointe du pinceau. Pour sa création de signes dessinés (ceux de *Mouvements*) Michaux se tient debout, délaissant la position assise habituelle de l'écrivain⁷⁷². Ici, au contraire, il mobilise l'activité motrice dans l'écriture.

La posture possède alors une vertu : celle de favoriser une immobilité en mettant fin à une gesticulation intérieure, autrement dit, elle s'oppose à « *l'émietteuse parole*⁷⁷³ », aux mots qui ne cessent de séparer et de catégoriser. La posture du calligraphe entretient un rapport synergique avec le silence ou plutôt avec la réserve du silence de la parole. Elle construit un suspens préalable. L'écriture est non seulement ramenée à ses gestes d'exécution, mais aussi aux gestes qui la préparent.

⁷⁶⁹ F. Cheng, *Op.cit.*, p.22.

⁷⁷⁰ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 837.

⁷⁷¹ O. Rouquet, *De la tête aux pieds, Les pieds à la tête*, Paris, Recherche en mouvement, 2001, 155 p.

⁷⁷² Nous pouvons voir la photo de Michaux dessinant les *Mouvements* à Meudon, dans l'ouvrage *Henri Michaux, Peindre, composer, écrire*, [J-M. Maulpoix, F. Lussy], Paris, BNF, 1999, p. 238.

⁷⁷³ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 900.

Michaux distingue une phase de recueillement et une phase de décharge : « *Semblablement, la calligraphie doit d'abord se recueillir, se charger d'énergie pour s'en délivrer ensuite, s'en décharger. D'un coup*⁷⁷⁴ ». La spontanéité semble de ce fait travaillée par un pré-geste, soit par un espace de préparation où les petits mouvements doivent être arrêtés, à la manière du yogi méditant pour mettre fin à une agitation corporelle. Il faudrait toujours l'expérience d'un calme préalable, telle une « disposition subjective étendue au corps entier [qui] précède l'acte et le produise⁷⁷⁵ ».

Michaux reconnaît les vertus de cet état préalable comme nous avons pu le vérifier avec sa pratique corporelle dans les rêveries vigiles. Dans *Survenue à la contemplation*, il précise ce qu'un repos sans intervention a de bénéfique : « *Surprenante importance de la suppression des petits mouvements. Humble début aux suites immenses. La résistance soutenue aux envies de bouger introduit l'immuable*⁷⁷⁶ ».

Cette opération de tracer ne saurait donc avoir lieu sans une préparation préalable. Ce sont les « *pré-gestes* » évoqués par Michaux dans *Mouvements*, qui, dans la calligraphie, renvoient à l'impulsion, à celle d'un mouvement naissant en poussée telle une émotion dont « il tire une motion qui passe dans son geste et de là dans la forme⁷⁷⁷ ». Il y a une disposition préparatoire à la forme qui donne toute sa valeur à celle-ci et qui montre qu'en l'absence d'élan, la forme est un échec.

Attaquer le geste demande donc un espace de gestation invisible opposé à une gesticulation désordonnée, tendue vers la seule effectuation du geste. Sans cet espace de préparation (invisible), le geste qui trace (le visible) ne pourrait capter l'impulsion, c'est-à-dire le point de départ du geste, qu'il s'agit ensuite de canaliser et de contenir. La concentration sur la sensation du geste en train de naître, avant son actualisation dans une forme ou son extériorisation dans des membres, correspond à celle de Michaux qui toujours aurait voulu :

dans un homme représenter le geste, partant de l'intérieur, le déclenchement, l'arrachement ; l'irruption coléreuse de cette

⁷⁷⁴ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 837.

⁷⁷⁵ J-F. Billeter, *Op.cit.*, p. 161.

⁷⁷⁶ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 902.

⁷⁷⁷ J-F, Billeter, *Ibid.*, p. 161.

*intense, subite, ardente concentration d'où va partir le coup, plutôt que le coup arrivé à destination*⁷⁷⁸.

Le pré-geste contient la couleur du geste à venir et donne une expression contenue et contrôlée, sans quoi celui qui trace pourrait se laisser envahir par l'ivresse du mouvement et exploser en taches sur le papier. Or c'est seulement au travers de cette recherche d'équilibre entre tension et relâchement que la calligraphie pourra être réussie ; on pourra alors dire qu'elle a du *qi*, du souffle. Elle aura le double pouvoir de nous donner à voir le souffle invisible qui a traversé son auteur et de le faire retentir en nous, c'est-à-dire de nous entraîner dans son mouvement.

Nous voyons aussi combien le corps physique, celui qui agit avec ses muscles, ses os, sa chair, est à même de rendre un tracé dépassant les contours du papier ; c'est justement du perfectionnement de celui-ci que la calligraphie respirera et fera respirer. Comme la poésie, le trait issu du geste est capable de « *rendre habitable l'inhabitable, respirable, l'irrespirable*⁷⁷⁹ ». Observons dorénavant justement cette boucle qui se lie entre le corps, le geste et le trait, où l'interaction prime.

2.3.1.3 Tirer les traits du corps : reconquérir la dimension spatiale oubliée par la cœnesthésie

Nul besoin de représentation du corps pour en exprimer le poids, les expressions et les équilibres, les caractères en calligraphie « sont le moyen d'en donner une image tout à fait concrète et parfois d'autant plus saisissante qu'ils font abstraction, justement, de la représentation littérale⁷⁸⁰ ». Les signes de Michaux proposent, comme la calligraphie chinoise, le moyen d'exposer un corps réduit, comme une abréviation du corps par les traits.

Les traits sont une saisie d'un état, comme nous saisissons l'attitude d'une personne, son allure générale comme un raccourci de son être : « *C'est un des traits de caractère qui permet de reconnaître quelqu'un ; qui permet de se reconnaître* » montrant que « *ça commence* » par « *une façon d'être, une attitude*⁷⁸¹ ».

⁷⁷⁸ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 963.

⁷⁷⁹ H. Michaux, *L'avenir de la poésie*, OC1, p. 969.

⁷⁸⁰ J-F, Billeter, *Op.cit.*, p. 41.

⁷⁸¹ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, OC3, p. 344.

Cette opération de réduction est possible, selon Jean-François Billeter, par la projection de l'activité de notre corps propre (de la perception interne que l'on a de notre propre corps) sur la feuille⁷⁸². Précisons seulement que l'avènement du corps propre est dû à la dissociation d'avec le corps de l'autre. Il existerait, comme nous l'avons montré avec l'enfance et les peintures rupestres, une dimension oubliée du corps en construction parti à la conquête de l'espace. Selon Merleau-Ponty, ce n'est pas le corps en tant qu'objet, mais en tant que subjectivité d'avant le cogito : c'est un sentant sensible primordial. Avant que le corps ne soit « propre », il est indifférencié par rapport à l'espace et à autrui.

Les dessins d'enfant montrent cette aventure des commencements ; moments où le faire et la forme sont indissociablement liés. L'artiste sait recréer les conditions de « la projection libre de l'extériorisation naturelle de son espace intérieur et de son activité profonde⁷⁸³ ». Il fait reprendre vie à cet espace lié à une spatialité originelle.

Le rapport que nous entretenons au visible est donc totalement virtuel et nous pourrions « si nous le voulions, reprendre nous aussi l'exploration de nous-mêmes et du monde que nous avons interrompu dans notre enfance⁷⁸⁴ ». Le geste qui trace répond donc aux besoins de mouvement du « *Protée par les mouvements* ».

Le travail du trait chez Michaux (et chez tous les artistes peintres, selon Jean-François Billeter) est une forme de régression qui parvient à faire se réinstaller la confusion « entre l'espace du corps propre et l'espace extérieur⁷⁸⁵ ». Les traits sont donc l'écho de ce relâchement de la conscience objectivante. L'échange avec le monde peut donc être pensé et pratiqué sur le mode gestuel, puisque le geste lie les espaces entre eux et porte ainsi leur passage. Non seulement la calligraphie arrive à rendre visible cette activité propre mais elle parvient en plus à la développer et à la perfectionner :

Car la pratique de l'écriture permet d'agir à la longue sur l'activité propre, de la transformer et de transformer par conséquent, de concert, tout ce qui est, en elle, lié par la connexion essentielle : notre sentiment de la réalité, notre présence à nous-mêmes et au monde, notre sens du corps et de l'espace, notre pouvoir de

⁷⁸² J-F, Billeter, *Op.cit.*, p. 137. Nous renvoyons notre lecteur à la lecture de la sous partie dans l'approche théorique du geste sur phénoménologie de Merleau Ponty pour ce qui est de la définition du corps propre.

⁷⁸³ J-F, Billeter, *Ibid.*, p. 141.

⁷⁸⁴ J-F, Billeter, *Ibid.*, p. 145.

⁷⁸⁵ J-F, Billeter, *Ibid.*, p. 145.

projection et d'organisation de l'espace, toute notre vie affective⁷⁸⁶.

La pratique de l'écriture serait de ce fait transformatrice et modificatrice de notre activité propre grâce à la kinesthésie. Cette dernière, provenant du grec *aisthêsis* signifiant la sensation, peut être définie comme la sensation interne du mouvement par nos sens musculaires et ceux de l'oreille interne.

Cette mise en mouvement globale se connecte à notre sens du corps et de l'espace, au sentiment que nous avons de nous-mêmes, écrit Jean-François Billeter - en fait, à ce que Michaux appelle notre « mer intérieure⁷⁸⁷ ». Ce qui revient à dire que la « métonymie du sujet », évoquée dans première partie avec *l'Arbre des tropiques*, est en termes de mouvement la projection de l'activité propre de Michaux ; c'est pourquoi il écrit que les arbres sont « *tout en gestes*⁷⁸⁸ ».

C'est alors qu'il s'agit moins de l'écriture du sujet que d'une expression de l'activité propre, où le point de vue n'est pas celui de l'extérieur mais d'une saisie d'un instant donné. Le geste de tracer joue alors le rôle d'interface montrant que l'espace n'existe pas en dehors de lui.

La kinesthésie, définie par Jean Starobinski comme la « partenaire obligée du mouvement », nous plonge dans la vie totale du corps, dans un ensemble de sensations confuses émanant de nos profondeurs, à la fois c'est notre « mer intérieure, mais c'est presque aussitôt l'espace dans lequel nous sommes immergés⁷⁸⁹ ». Cette sensation intime vit selon les fluctuations extérieures, selon la cénesthésie des autres et de l'environnement. Ainsi,

à ce niveau, l'intérieur et l'extérieur entrent en communication, échangent leur signaux, forment un tissu matériel et sensible peuplé d'incessants accidents, un théâtre où le moi peut venir à la rencontre de lui-même, sous la forme de l'autre, où le monde s'empare de nous par toutes les voies nerveuses où il peut s'infiltrer⁷⁹⁰.

C'est pourquoi, selon Jean Starobinski, « chez Michaux, nous rencontrons un agir-sentir à l'état pur où, à chaque étape, l'action est habitée par la sensation, la

⁷⁸⁶ J-F, Billeter, *Op.cit.*, p. 153.

⁷⁸⁷ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 856.

⁷⁸⁸ H. Michaux, *Arbre des tropiques*, OC1, p. 725.

⁷⁸⁹ J. Starobinski, « Le monde physiognomique », *Magazine Littéraire*, avril 1998, n° 364, p. 54.

⁷⁹⁰ J. Starobinski, *Ibid.*, p. 54.

sensation prolongée en action⁷⁹¹ ». En effet, la conscience même du corps faisant défaut à Michaux, c'est par l'action, en tant que faire avec ses préparations silencieuses, qu'il peut résoudre le hiatus qui le sépare de ce corps manqué ; ce, en habitant l'action par la sensation et en faisant qu'elle se continue en une nouvelle action. Le geste qui trace demeure la première et dernière chose qui reste à l'homme pour le renvoyer à sa propre réalité sensible, qui permette que d'un geste naisse simplement un autre geste.

Ainsi nous avons abouti à plusieurs éléments très importants pour la compréhension du geste qui trace de Michaux. Il semble reprendre là où s'était arrêté l'enfant pour devenir adulte. Il prend le parti du trait, en ayant pour partenaire la kinesthésie ouvrant à l'aventure cœnesthésique. Il cherche donc ainsi à échanger avec le monde par le geste. Aussi, le geste est un test, c'est-à-dire une manière de vérifier quel sentiment l'on a de soi-même et de l'espace à un instant donné. Michaux, en se concentrant sur celui-ci, se donne la possibilité de reprendre un état de l'enfance qu'il s'agit d'aviver pour trouver les traits des commencements et non ceux de l'achèvement.

À ce stade de la réflexion, il nous est difficile de maintenir les dichotomies entre l'intérieur et l'extérieur et entre l'expression et l'impression, car nous sommes en train de mettre en évidence l'existence, par l'expérience du geste de tracer chez Michaux, d'une confusion volontaire des espaces, qui mêlerait à son tour les expériences du producteur et du récepteur. Lorsque Michaux trace, il se laisse modifier par le geste qu'il effectue. Le lecteur / spectateur pourra reprendre cette même activité, comme c'était le cas avec les peintures rupestres où le spectateur « est bougé », parce qu'il suit la performance de l'homme de Lascaux ; reprenant ainsi à son compte l'identité de perception vécue dans la création des peintures.

La kinesthésie peut être continuée par celui qui regarde, elle en est même sa condition de réussite, ce qui amène François Cheng à comparer l'art du trait à une danse :

L'exécution d'une calligraphie se rapproche de la danse. Un danseur se concentre en lui-même, mais sent instinctivement l'autre ; il s'ajuste à son partenaire, par d'infimes décalages. Le pinceau danse avec les caractères ; il éprouve chacune de leurs

⁷⁹¹ J. Starobinski, *Op.cit.*, p. 54.

variations. C'est le fruit de l'instinct et de la magie du travail cent fois repris, jusqu'à l'accomplissement⁷⁹².

L'apparition de la danse comme ajustement à l'autre, par d'infimes décalages en comparaison à l'art de la calligraphie, est très explicite. La danse sert ici à décrire un échange, où chacun s'éprouve dans l'autre, où les élans et les retenues de chaque partenaire modifient instantanément le duo. Il s'agit bien ici d'un duo entre le pinceau comme extension du corps du calligraphe chinois et les signes dessinés. Par ailleurs, l'encre sur le papier est perçue comme active, répondant aux impulsions qu'on lui donne dans un duo sensuel.

Cette danse s'avère être l'aboutissement pour le calligraphe, car c'est seulement quand son pinceau s'éprouve dans les caractères et vice versa, que le flux vital circule, s'ajuste sans embûche dans une fluidité irréprochable. La calligraphie, quand elle parvient à se faire danse, est sans heurt, fluide, sans chocs, où chaque élément du duo participe pour l'autre et pour l'ensemble, créant ainsi une continuité kinesthésique et coenesthésique.

Ainsi, Michaux s'intéresse à la pratique calligraphique chinoise pour son mode d'apprentissage qui n'est pas visuel mais kinesthésique ; une fois encore, la vue est reléguée au profit d'un autre sens (rappelons-nous *Protée*). Le visuel est remplacé par le sens interne du mouvement et nous interrogerons en ce sens l'expérience mescalinienne. La forme, chez Michaux, engendrée par les ressources internes du corps « reproduit donc l'évènement qui est à l'origine des premiers dessins d'enfants⁷⁹³. » L'acte même d'écrire est plus important que le résultat ; c'est pourquoi l'envie de calligraphier, précise Jean-François Billeter, est « en premier lieu une envie d'agir » et de surcroît une envie d'agir sur l'autre.

2.3.1.4 L'encre fait son cinéma : l'appel et la *persistance psychocorporelle* du spectateur

La spontanéité et la vitesse du geste, en calligraphie chinoise, est possible grâce à la fluidité de l'encre, à la qualité du papier et à l'engagement corporel de celui qui trace. Le médium encre, chez Michaux, prend une dimension essentielle

⁷⁹² F. Cheng, *Op.cit.*, p. 49.

⁷⁹³ J-F, Billeter, *Op.cit.*, p. 157.

puisqu'il le pense pour lui-même, actif et capable d'agir sur son propre tempo. L'encre répond au besoin de vitesse de Michaux - impression fondamentale tant à la lecture de ces poèmes qu'à l'observation de ses encres.

Il peut communiquer avec sa propre vitesse grâce à la matière de l'encre. Jean-Dominique Rey, dans son entretien, lui fait remarquer ce premier saisissement ; Michaux la lui confirmant : « *Cette impression est juste. (...) L'encre permet d'aller très vite. Je suis toujours surpris que si peu de peintres aujourd'hui songent à la vitesse alors qu'il s'agit d'un phénomène essentiel de l'époque*⁷⁹⁴ ».

Le medium instaure un temps et ces multiples changements et essais cherchent tous à éprouver des vitesses et des lenteurs. En effet, comment faire durer la vitesse sur un support ? La pratique de l'encre semble à la recherche de cet instant, ou plutôt d'instant de plénitude qui dessineraient non pas la transcendance mais l'immanence : « *art du temps, expression du trajet, de la course*⁷⁹⁵ ». En effet, on perçoit dans le trait la durée du geste⁷⁹⁶.

L'encre est adoptée pour ses qualités qui permettent une infinie variété de lignes et de taches, selon différentes épaisseurs et directions (l'aquarelle aura d'ailleurs un « comportement » semblable). De plus, l'encre inscrit l'impulsion même du corps en mouvement en en gardant les alternances du lourd et du léger, grâce à sa fluidité et à ses possibilités de dissolution (le lavis en étant le meilleur exemple).

Ainsi les signes dessinés de *Mouvements*⁷⁹⁷ sont organisés spatialement, comme l'est une page de calligraphie chinoise. Les encres se présentent sous un format agrandi ; y persiste l'influence de l'écriture calligraphique dans l'organisation de la feuille : « *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)*⁷⁹⁸ »

⁷⁹⁴ J-D, Rey, *Henri Michaux*, Creil, Bernard Dumerchez, 1994, p.19.

⁷⁹⁵ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 841.

⁷⁹⁶ Jousse écrivait à ce sujet dans son introduction à son *Anthropologie du geste*, qu'il ne travaillait pas « dans l'espace textuel », mais dans la « durée gestuelle », se permettant ainsi de rencontrer « des faits vivants », *Op. cit.*, p. 36.

⁷⁹⁷ Pour les dessins : H. Michaux, *Mouvements*, OC2, pp. 531-597. Voir surtout l'édition originale éditée chez Gallimard dans la collection « Le point du jour » en 1951 en 1370 exemplaires.

⁷⁹⁸ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 580.



Planches 4, 5, 6, H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 531, p.561, p.563.

Les signes sont isolés les uns des autres et disposés autrement que dans *Narrations* ou *Alphabet* qui présentent davantage des lignes d'écriture imaginaire. La prolifération des signes est impressionnante : Michaux en a couvert mille deux cents feuilles. Il y revient dans *Signes*, les caractérisant avant tout de gestes intérieurs :

J'en fis des milliers il y a bientôt deux ans. Mais étaient-ce des signes ? C'étaient des gestes, des gestes intérieurs, ceux pour lesquels nous n'avons pas de membres mais des envies de membres, des tensions, des élans et tout cela en cordes vivantes, jamais épaisses, jamais grosses de leur chair ou fermées de peau⁷⁹⁹.

L'abondance semble avoir pris le pas sur l'idée de l'objet d'art, il s'agit plus de continuer pour découvrir que de parvenir à une œuvre achevée :

Par mon incapacité, riche au moins en surprises, je me donne des surprises. Plus qu'ailleurs, jeune par jeune savoir. Par les chocs, les bévues. (Et non pas le fixé au résultat tel quel, mais pour savoir ce qui viendra après. Peinture-étape⁸⁰⁰).

La série provoque cet effet d'images en mouvement, espèce de cinéma que l'on pourrait éditer en flip book. L'image cinématique frôle donc cette organisation calligraphique réinterprétée par Michaux. Le continuum dont Michaux rêve apparaît dans la série des dessins de *Mouvements* ; néanmoins il n'est possible qu'au travers du regard du lecteur-spectateur, et c'est justement l'isolement des signes, à la manière calligraphique, qui stimule l'imagination motrice de celui qui regarde. Jean-François Billeter explique ce même procédé avec la calligraphie. Examinons désormais cette notion d'imagination motrice, stimulée par la discontinuité.

⁷⁹⁹ H. Michaux, *Signes*, OC2, p. 431.

⁸⁰⁰ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 600.

Le calligraphe chinois, bien sûr, fait bien plus qu'écrire : « quelque chose » dépasse le corps-objet par la projection du corps propre. Il agit sur le monde, car tracé au pinceau, le caractère appelle ce qu'il désigne. Son geste ne diffère pas tant que cela du geste de l'acupuncteur avec ses aiguilles.

Dans les deux gestes c'est une main humaine, qui, par l'intermédiaire d'un outil, va induire un flux d'énergie vital. Nous pouvons d'ores et déjà nous demander si le climat des œuvres de signes de Michaux n'est pas animiste, dans le sens d'animer, d'ébranler et de secouer. La calligraphie sur l'espace du papier en est la matérialisation. Le geste de tout le corps du calligraphe « appelant » montre la foi qu'ont les Chinois envers le pouvoir agissant de l'écriture, ainsi décrit par Michaux :

*Ces caractères, illisibles à des centaines de millions de Chinois, ne leur étaient pourtant pas lettre morte. Tenus hors du cercle des lettrés, les paysans les regardaient sans les comprendre, mais non sans les ressentir*⁸⁰¹.

Le trait dessiné requiert une forme de participation et de sympathie, que nous avons appelé *persistance psychocorporelle* en rapport à la persistance rétinienne. Cette dernière correspond au phénomène qui nous permet d'observer un défilement d'images fixes sans que ne soient vues les coupures entre celles-ci. Elle donne l'impression d'un mouvement continu. L'impression du continu se réalise donc par la persistance rétinienne, qui révèle la disposition de notre œil à conserver une image vue superposée aux images que l'on est en train de voir. Dans le cas de notre concept de *persistance psychocorporelle*, nous privilégions l'impression du continu comme construction sensible par l'imagination motrice, et donc par le fait que nous y projetions l'activité de notre propre corporéité afin de lier les figures entre elles. Cette persistance se réalise à la fois selon le principe d'une contagion par le mouvement qui est perçu, c'est-à-dire qu'il nous appelle et qu'on ne pourrait résister à continuer les formes dynamiques en nous-mêmes, et selon le principe d'une construction résultant d'un savoir-faire, issu de notre sens intime du mouvement.

Nous pensons que la réception en calligraphie est plus de l'ordre de la contagion / construction que d'un déchiffrement intellectuel. Par ailleurs, nous postulons que Michaux cherchera ce type de lisibilité avec des œuvres comme *Parcours* et *Par la voie des rythmes* dont il sera précisément question dans notre troisième partie.

⁸⁰¹ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 822.

Le tracé de certains styles calligraphiques, connus pour leur illisibilité, comme le style « herbe folle », touche à un autre niveau et cela bien au-delà de la lecture d'un contenu. Mais comment une telle induction est-elle possible ?

Le lecteur / spectateur éprouve des résistances et des non-résistances, il peut projeter sa propre activité dans les traits qu'il perçoit, car ceux-ci portent en eux la trace de l'activité de celui qui les a tracés. Jean-François Billeter démontre que ce transport par le trait existe grâce à « l'équivalence entre le corps humain et le caractère d'écriture⁸⁰² », déjà évoquée par les anciens.

Chez Michaux, il nous semble que cette équivalence existe toujours, car ses dessins se révèlent anthropomorphiques, évoquant un trajet l'homme qui trace et son geste, ne pouvant s'oublier. Dans un passage du *Tableau des manœuvres du pinceau* de l'époque Tang, il est spécifié la nécessité pour l'écriture d'être une force musculaire, sans quoi celle-ci serait malade. C'est pourquoi des termes comme « l'ossature, le muscle, la chair » sont des éléments pour qualifier une œuvre. Tous les éléments tels que « la physionomie, l'énergie, l'ossature, la chair et le sang » doivent être présents, au risque que l'écriture échoue et n'ait aucun effet sur celui qui la regarde. Ces métaphores corporelles ont été reformulées à la suite d'une longue tradition physiognomonique comparée à l'exercice de l'écriture.

Il faut alors trouver le signe de la chose observée pour que l'induction soit opérante et qu'elle provoque chez l'autre le désir de s'élancer dans les signes, pour que « *le signe présente, sans forcer, une occasion de revenir à la chose, à, l'être qui n'a plus qu'à se glisser dedans, au passage, expression réellement exprimante* » ou encore pour que le lecteur /spectateur se sente « *poussé* », tenté par le graphisme⁸⁰³. Il faudrait alors trouver le « *signe de situation*⁸⁰⁴ », celui qui correspond à l'état d'engagement du corps des pieds à la tête et de la tête aux pieds au moment du tracé.

Nous pouvons alors essayer de comprendre ce signe comme une réduction en traits, faisant que la chose soit reconnaissable par son allure. La répétition et la reprise des signes en série aideraient à percevoir cette allure générale puisque l'on recompose le mouvement dans notre regard. La faculté de voir avec cette pratique est ainsi revalorisée et ce, au profit de processus internes.

⁸⁰² J-F. Billeter, *Ibid.*, p. 203.

⁸⁰³ H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 833 : « *Si éloigné que soit de l'ancien le caractère nouveau, il peut réanimer l'objet par le mot. / Il y est poussé. Son graphisme tente. / Sans autre savoir, il suffirait –grâce à ses subtils traits nuancés. / Le chinois, langue faite pour la calligraphie. Celle qui induit, qui provoque le tracé inspiré* ».

⁸⁰⁴ H. Michaux, *Signes*, OC2, p. 427.

Les dessins d'*Arbres des Tropiques* sont partis à la recherche de ce signe, qui est aussi acte et rythme : rappelons-nous l'indifférenciation qu'il émettait dans les rêves vigiles : « *encore un désir inapaisé de mouvements, d'intenses, excessifs mouvements, [le] faisant vivre surtout de gestes, de rythmes, d'actes*⁸⁰⁵ ». Les signes de *Mouvements* sont également partis à conquête du « *signe de situation* », par le concours du corps en mouvement qui éprouve sa plasticité, au point de devenir les formes qui arrivent au fur et à mesure.

2.3.2 Commentaire de la postface de *Mouvements* : les signes dessinés, continuations des rêveries vigiles ?

La postface de *Mouvements*⁸⁰⁶ est en cela un document très pertinent, puisque Michaux y décrit son expérience de création des signes à l'encre de chine, traversée par le mouvement et le rythme qui serait à refaire en soi⁸⁰⁷. Il met donc l'accent sur l'acte de peindre, non sur l'aboutissement. Il est davantage retenu par l'action en tant qu'engendrement d'une expérience corporelle singulière que par le fait de rendre un produit fini. Ainsi, il écrit dans cette postface :

⁸⁰⁵ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 523.

⁸⁰⁶ Voici les extraits qui nous intéressent auxquels le lecteur pourra se référer. H. Michaux, *Mouvements*, OC2, pp. 598-599 : « *Je ne sais pas trop ce que c'est, ces signes que j'ai faits. D'autres que moi en auraient mieux parlé, à bonne distance. J'en avais couverts douze cent pages, et n'y voyais que flots, quand René Bertelé s'en empara, et, tâtonnant et réfléchissant, y découvrit des sortes de séquences... et le livre qui est ici, plus son œuvre que la mienne. [...] J'essayai à nouveau, mais progressivement les formes en « mouvement » éliminèrent les formes en pensées, les caractères de composition. Pourquoi ? Elles me plaisaient plus à faire. Leur mouvement devenait mon mouvement. Plus il y en avait, plus j'existais. Plus j'en voulais. Les faisant, je devenais tout autre. J'envahissais mon corps (mes centres d'action, de détente). Il est souvent un peu loin de ma tête, mon corps. Je le tenais maintenant, piquant, électrique. Je l'avais comme un cheval au galop avec lequel on ne fait qu'un. J'étais possédé de mouvements, tout tendu par ces formes qui m'arrivaient à toute vitesse, et rythmées. Un rythme souvent commandait la page, parfois plusieurs pages à la file et plus il venait de signes (certain jour près de cinq mille), plus vivants ils étaient. / Quoique cette – dois-je dire expérience ? puisse être reprise par bien des gens, je voudrais avertir l'amateur d'explications personnelles, que je vois ici la récompense de la paresse. / La plus grande partie de ma vie, étendu sur mon lit, pendant des heures interminables dont je ne me lassais pas, j'animais une ou deux ou trois formes, mais toujours une plus vite, plus en favorite, plus diaboliquement vite que tout autre. Au lieu de lui donner couronne, richesses, bonheur, avantages terrestres comme on dit, je lui donnais, dût-elle rester très pauvre par ailleurs, je lui infusais une inouïe mobilité, dont j'étais le double et le moteur, quoique immobile et fainéant. Je la mettais sous tension, pendant que moi j'étais le désespoir ou le dédain des gens actifs. / Je n'aurais fait ici que répéter, tant mal que bien, sur papier, à l'encre de chine, quelques unes des innombrables minutes de ma vie inutile... »*

⁸⁰⁷ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 599 : « *Qui, ayant suivi mes signes sera induit par mon exemple, à en faire lui-même selon son être et ses besoins, ira, ou je me trompe fort, à une fête, à un débrayage non encore connu, à une désincrustation, à une vie nouvelle ouverte, à une écriture inespérée, soulageante, où il pourra enfin s'exprimer loin des mots, des mots, des mots des autres. »*

Je ne sais pas trop ce que c'est, ces signes que j'ai faits. D'autres que moi en auraient mieux parlé, à bonne distance. J'en avais couverts douze cent pages, et n'y voyais que flots, quand René Bertelé s'en empara, et, tâtonnant et réfléchissant, y découvrit des sortes de séquences... et le livre qui est ici, plus son œuvre que la mienne⁸⁰⁸.

Nous voyons comment Michaux se situe en amont de l'œuvre, au moment de sa prolifération. Résolument, Michaux est proche en ceci des peintres d'action comme Georges Mathieu (1921-) ou Pollock, dont nous avons interrogé dans le préambule le désir de rendre le dynamisme non réflexif de la pensée, et qui s'identifie au principe d'action dans l'instant. Cependant, la proximité avec d'autres peintres gestuels a déjà été pensée⁸⁰⁹ et, de notre côté, suivant notre poétique du geste, nous privilégierons l'apport de l'expérience du mouvement de la danseuse / chorégraphe allemande Mary Wigman (1886-1973) et celle de Rudolf Laban, tous deux contemporains de Michaux. Ils se partageraient un lieu d'intensification du corps et de la langue, à la recherche d'une coïncidence entre le moteur et le mobile du mouvement dont le geste serait la manifestation. Plusieurs éléments sont essentiels (voire matriciels) ; ce sont : le fait de répéter l'activité de la rêverie vigile, l'ivresse motrice de l'abondance, la libération par rapport au verbal et enfin l'invitation à la reproduction lancée au lecteur. Il est d'abord important que nous montrions brièvement ce que nous entendons par « rythme », car il en est question dans la postface.

2.3.2.1 Le rythme, cette rencontre

Nous ne tenterons pas de définir le rythme, car il est extrêmement pluriel. En revanche, nous chercherons plutôt à le dégager de l'expérience de Michaux, en lien avec le geste de tracer. Nous nous attacherons à observer le rythme d'apparition des formes dans leur interaction avec le geste. Puis nous nous concentrerons sur la perception même de ce rythme, qui a perdu son geste tangible, mais dont la trace demeure active, ce qui ne sera pas sans rappeler la calligraphie abstraite.

⁸⁰⁸ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

⁸⁰⁹ M. Rowell, *Op.cit.*, p. 29.

Le rythme apparaît comme le fondement biologique de l'être dont la civilisation nous aurait écartés en privilégiant d'autres modes d'existence. Yves Beaupérin rappelle que « la seule chose que l'homme possède en commun avec toutes choses, c'est le rythme⁸¹⁰ ». Par conséquent, le monde rythmique, dont Michaux reconnaît l'existence, n'est pas celui de la cadence et de la métrique, mais celui d'une « puissance psycho-cosmique relevant de l'anthropologie et pouvant être déployée dans la pratique littéraire et plastique⁸¹¹ ». Michaux, comme Lucie Guillet avec sa poéti-cothérapie, tente de retrouver cette pensée vibratoire, cette « vibration-pensée », comme elle l'écrit en 1945.

Dans cette postface, Michaux décrit l'acte de création abondant de signes, telle une véritable hémorragie d'encre ; il en aurait couvert « douze cents pages » et « certain jour près de cinq mille⁸¹² ». Il insiste sur son caractère rythmique qui en appelle au physiologique, en prenant notamment la métaphore électrique du corps conducteur, qui révèle un certain état de corps et précise l'interdépendance du geste et des formes.

L'approche du rythme d'Henri Maldiney est pertinente par rapport à la postface, car il considère que : « l'artiste ne perçoit pas des objets, il est sensible à un certain rythme - singulier et universel - sous la forme duquel il vit sa rencontre avec les choses⁸¹³ ». Le rythme ne préexiste pas, ni aux choses, ni aux êtres, il en est le produit d'une rencontre, une sorte de dialogue tonique. Dans cette continuité, le théoricien et critique de danse américain John Martin (1893 – 1985) précise que le rythme dans l'art « n'est pas une propriété de l'objet [et qu'] il dépend de la réceptivité du sujet⁸¹⁴ ». Il confirme ainsi que le rythme n'est pas une chose qui serait à saisir devant nous, mais qui, bien au contraire surgirait dans la création, traduit par l'activité perceptive et corporelle. Précisons que « la traduction » dépend elle-même de la réceptivité du sujet.

C'est donc en termes de jaillissement que l'on peut penser, avec Henri Maldiney et John Martin, l'existence du rythme. Par conséquent, ce n'est pas le « quoi de son apparence », mais le « comment de son apparition » qui importe. Les

⁸¹⁰ Y. Beaupérin, *La force cristalline du Rythmisme, Rabbi Iéshoua de Nazareth, une pédagogie globale : du texte écrit au geste global*, DésIris : Meolans-Revel, 2000, p. 147

⁸¹¹ C. Fintz, *Op. cit.*, p. 23.

⁸¹² H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

⁸¹³ H. Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksiek, 1983, p. 18.

⁸¹⁴ J. Martin, *La danse moderne*, trad. de l'américain par J. Robinson et S. Schoonejans, Paris, Actes Sud, (1933), 1991, p. 53.

images et les formes ont d'abord pour fonction d'apparaître et comme nous le savons, c'est justement ici que Michaux puise son enthousiasme et son élan : « *Mon plaisir est de faire venir, de faire apparaître, puis faire disparaître*⁸¹⁵ ». Comment cette dynamique apparition / disparition donne-t-elle lieu à des transformations ? De quelle nature est cette rencontre avec le rythme et où conduit-elle l'expérimentateur ?

2.3.2.2 L'expérience continuée du bouger et de l'être mû

Étant donné que nous avons consacré une partie à l'imagination volontaire des rêves vigiles, nous pouvons immédiatement constater que cette expérience de dessin d'apparition de « *flots* » de signes à l'encre est l'extension même des rêves vigiles. Plus exactement, ils font l'objet de l'extériorisation tant redoutée. Michaux n'y voit en effet que « *la récompense de la paresse* », en tant qu'elle ne serait que la « *répétition* » de ses rêves éveillés :

La plus grande partie de ma vie [...] j'animais une ou deux ou trois formes [...] je lui donnais, dût-elle rester très pauvre par ailleurs, je lui infusais une inouïe mobilité, dont j'étais le double et le moteur, quoique immobile et fainéant. Je la mettais sous tension, pendant que moi j'étais le désespoir ou le dédain des gens actifs Je n'aurais fait ici que répéter, tant mal que bien, sur papier, à l'encre de chine, quelques unes des innombrables minutes de ma vie inutile...⁸¹⁶.

On ne saurait dire qu'il aurait seulement, comme il l'écrit, transcrit (comme décalquer) des images mentales animées, sans en interroger profondément l'activité de la corporéité dans la création des signes. Il l'a décrite avec une précision telle, qu'elle révèle une autre dynamique qui répond à l'activité mobilisatrice de la course du geste sur le papier.

Il précise qu'il était à la fois le « *double et le moteur* » de ses formes en mouvement imaginaires. Autrement dit : il se met à leur place, ressentant comme siennes leurs animations qu'il est en train de produire. Il est l'animateur des figures et il ne peut l'être qu'en s'insérant dans leur propre mouvement. D'une part il

⁸¹⁵ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 551.

⁸¹⁶ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

reproduit en lui leur mouvement, pour les conduire mais il en est d'autre part l'acteur, c'est-à-dire l'agissant qui fait passer ce mouvement.

Se dégage donc du « *double et du moteur* » à la fois, une simultanéité d'être agi et agissant, qui lui permettait donc de créer son champ de forces pour cette vie gestuelle imaginaire et intime. Michaux vit donc l'expérience de l'extrême mobilité dans l'immobilité. Mais comment le passage s'opère-t-il ? Comment le champ de forces vécu dans l'imaginaire se retrouve-t-il « *répété* » par la création de signes à l'encre ?

En effet, « *la vie gestuelle* » vigile, comme nous l'avons vu, ne relève pas d'une logique spectaculaire, telle la danse pure de Mary Wigman, qui ne désirait « qu'exister. [Cherchant] l'autonomie maximale, l'autarcie de sa spécificité essentielle : l'acquisition d'un mouvement propre à un sujet⁸¹⁷ ». C'est pourquoi, de ce point de vue, la continuation des gestes vigiles en signes à l'encre donne cette possibilité au corps imaginaire / organique de ne « pas le faire bouger sous la pression d'une volonté extérieure ou d'un désir d'expression⁸¹⁸ », c'est-à-dire qu'elle lui permet de faire l'expérience continuée du bouger et de l'être mû.

L'expérience du mouvement, vécue lors des rêves vigiles, permet en fait à Michaux de ne pas rejouer un texte déjà écrit mais d'en traduire sa logique sensori-motrice d'agissant et d'agi. Nous nous situons alors dans le passage de visualisations animées et invisibles, à leur rendu dans un autre registre : celui du visible. Nous interrogeons de ce fait le « *déplacement des activités créatrices*⁸¹⁹ » qui est, en fait, déplacement de champ de forces dans différents registres du visible.

Pour mener ce voyage, les signes de *Mouvements* font l'objet d'une répétition, au sens d'une reprise de ses animations déjà vécues : « *Je n'aurais fait ici que répéter [...] à l'encre de chine, quelques unes des innombrables minutes de ma vie inutile...*⁸²⁰ ».

Michaux laisserait donc se manifester des mouvements qui seraient déjà en lui, et ce, de la façon dont Mary Wigman le pense, c'est-à-dire en y cherchant « les tensions qui y résident », en les reconnaissant puis en jouant « des micromouvements qui ne cessent de se manifester⁸²¹ ». Mais comment comprendre

⁸¹⁷ I. Launay, *Op. cit.*, p. 175.

⁸¹⁸ I. Launay, *Ibid.*, p. 175.

⁸¹⁹ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 319.

⁸²⁰ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

⁸²¹ I. Launay, *Ibid.*, p. 180.

le passage des signes à l'encre à partir d'expériences vigiles immobiles remémorées ?

2.3.2.3 Passage des rêves vigiles aux signes : défaire la figure - dégager son caractère chorégraphique

Michaux n'explique pas comment il utilise ses formes visualisées pour construire ses signes à l'encre sur le papier. Il constate qu'il « *ne sai[t] pas trop ce que c'est, ces signes que [qu'il a] faits*⁸²² » et qu'ils sont le résultat de ses rêveries dynamiques. Il ne fait qu'évoquer la prégnance du rythme, ce qui nous montre qu'il semble redécouvrir ces formes au moment même où il les fabrique, transi par leur rythme au moment de leur apparition : « *J'étais possédé de mouvements, tout tendu par ces formes qui m'arrivaient à toute vitesse, et rythmées*⁸²³ ».

Nous devons pour cela réévaluer sa répétition à l'aune de l'expérience rythmique du mouvement. Le geste ne semble pas être la continuité des visualisations, il ne cherche pas à reproduire à l'identique, ni à correspondre exactement comme une copie aux formes en mouvement qu'il a auparavant animées. Ses visualisations vigiles ne sont donc pas des pré-visualisations qui lui donnent, comme nous l'avons écrit, des mouvements des textes à reprendre.

En fait, il corporéise ses visualisations en expérimentant une nouvelle manière de fluer, grâce à l'intrication du rythme, de la corporéité du mouvement. Nous pensons, en premier, que la solution de compréhension de ce passage réside dans la rencontre avec le rythme. Corporéiser le rythme revient à se donner un rythme pour soi, qui, chez Michaux, « *commande la page* ». Comme l'écrit Paul Valéry, le corps

se donne un régime périodique plus ou moins simple, qui semble se conserver de soi seul ; il est comme doué d'une élasticité supérieure qui récupérerait l'impulsion de chaque mouvement et le restituerait aussitôt. On songe à la toupie qui se tient sur sa pointe et qui réagit si vivement au moindre choc⁸²⁴.

⁸²² H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

⁸²³ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

⁸²⁴ P. Valéry, *Philosophie de la danse*, OC1, Paris, Gallimard, 1957, p. 1397.

Michaux se donne à vivre le bénéfice d'un retour de choc, qui constitue la rencontre de la corporéité avec le rythme que l'on se donne pour s'éprouver. En se donnant à la fois ses propres chocs et une périodicité, il devient alors plus que le « *double et moteur* » de ces signes. Les formes en mouvement lui « *plaisaient plus à faire* » et, « *les faisant* », il devenait « *tout autre* ». L'action physique qui mobilise le geste sur la page s'essaye à la possible coïncidence entre être à la fois, le double, le moteur et le fabricant immédiat. Le faire ici renvoie à son étymologie, qui exprime l'activité prise sur le fait, dans son instant.

Dans les rêves vigiles, il assouvissait son besoin de mouvements en étant immobile, alors qu'ici il s'éprouve en tant que corps conducteur en mouvement, physiquement engagé. En clair, il rejoue d'une manière visible son jeu cinétique imaginaire, en éprouvant et en relançant le passage de l'imaginaire à l'organique, mais pas selon le calque, car il évolue dans un autre registre du visible. Nous pensons que cette vie imaginaire préalable, à laquelle il fait appel pour justifier l'existence de ses signes, montre principalement la valeur *poiétique* du geste de tracer, comme capable d'exposer une écriture gestuelle imaginaire.

Est-ce à dire que les signes de *Mouvements* auraient réussi à rendre visible l'énergie même de l'exploration imaginaire des rêves vigiles ? Michaux en doute et dans *Dessiner l'écoulement du temps*, il écrira : « *Je remplis des centaines de pages [...], sans toutefois arriver à ceux que dans mon imagination j'avais si aisément pratiqués et réalisés durant des années*⁸²⁵ ». Peut-être ne faut-il y voir ici que le sentiment d'altération de l'expérience intime rendue publique (comme c'était aussi le cas avec la musique) et le risque que cela pouvait représenter pour Michaux.

Toutefois, il nous semble qu'il ait réussi à énoncer graphiquement ses explorations gestuelles imaginaires, car il continue cette idée que si la création existe, elle consiste d'abord à « *se mettre dans un flux*⁸²⁶ » ; l'objet de cette postface est bien celle d'un corps en traversée, sous-tendant l'idée d'une possession et d'une transe⁸²⁷ comme nécessaire à la création. Mais surtout, lors de la création des signes,

⁸²⁵ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 373.

⁸²⁶ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 536.

⁸²⁷ Gerard Coge propose de s'arrêter sur l'étymologie du mot « transe » dans son article que nous reprenons : « c'est un terme qui a d'abord signifié (attestation vers 1150) l'agonie, le trépas (passer outre) jusqu'au XVIIème encore. La signification de 'crainte très grande' apparaît en moyen français (vers 1360). Puis après un passage par l'anglais *trance*, qui est lui-même un emprunt à l'emploi du mot au moyen-âge avec le sens de « songe extase », on trouve la signification moderne de 'l'état de sommeil magnétique ou hypnotique'. Le mot est un déverbal de transir, qui a signifié 'mourir', puis

il ne reste de cette vie gestuelle vigile qu'un rythme envahissant auquel il se doit de répondre.

La création des signes s'avère donc être une expérience de remémoration, qui s'actualise par la reconstitution d'un rythme, nous révélant que Michaux ne retient de ses gestes vigiles que leur dynamisme, leur tension, leur vitesse ; en fait, tout ce qui faisait qu'ils évoluaient dans un champ de forces. Il les abstrait au sens étymologique du terme, pour ne garder que leur mobilité. L'action du rythme est, selon Maldiney, « épuratrice⁸²⁸ » et ici il s'agit d'une extraction rythmique d'éléments, ou encore d'une érosion issue de la rencontre avec l'objet. Il tire par conséquent de ses formes vigiles l'essentiel de leur existence motrice, autrement dit de leur existence tensionnelle. L'existence tensionnelle est pour nous ce qui détermine le caractère chorégraphique de l'objet ou de la figure.

Ainsi, la répétition des rêveries vigiles n'est pas la reproduction à l'identique de ces formes visualisées, mais la dépouille vivante de leur souvenir. Le passage des visualisations à leur forme visible s'opère par leur dépouillement, pour n'en dégager que leur caractère chorégraphique, à savoir les relations entre le rythme, l'espace et les tensions, qui sont les éléments primordiaux à la création d'un champ de force.

Mary Wigman cherchait obsessionnellement à « faire exister les images invisibles⁸²⁹ » et à « donner forme à ses visions⁸³⁰ », elle effectuait pour cela de nombreux détours prospectifs et remémoratifs, comme le dépouillement, pour ne retenir que le caractère proprement chorégraphique de ces images mentales, jusqu'à faire apparaître une « vision / motion⁸³¹ ».

L'avènement des signes à l'encre est donc compréhensible par ce type d'opération qui fait passer des visions vécues dans l'immobilité, à des visions vécues dans la mobilité, et qui lie pour Michaux des visions de rêveries vigiles à des « visions / motion », par l'abstraction rythmique, spatiale et tensionnelle, qui est en fait une seule opération de dépouillement de la figure.

Cette opération permet de ne pas se faire piéger par la fixité de l'image mentale, car en l'abstrayant, Michaux peut ainsi « rester en course⁸³² » et n'en

au sens figuré 'être stupéfié', être envahi d'un sentiment très violent comme on dit d'un amoureux qu'il est transi. » (Passages d'images / épreuves de soi, *Henri Michaux est-il seul ?*, *Op.cit.*, p. 30-31.)

⁸²⁸ H. Maldiney, *Regard, espace, parole*, *Op. cit.*, p. 18.

⁸²⁹ M. Wigman, *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, (1963), 1990, p. 42.

⁸³⁰ M. Wigman, *Ibid.*, p. 13.

⁸³¹ I. Launay, *Op. cit.*, p. 209.

⁸³² H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 675.

rendre que l'« *abrégé dynamique fait de lances, non de formes*⁸³³ ». Le geste de tracer entraîne Michaux à se réengager provisoirement dans ces visions dont il a dégagé le caractère essentiel, c'est à dire chorégraphique ; garantissant ainsi qu'il « *n' [a] rien à faire, [qu'il n'a] qu'à défaire*⁸³⁴ ».

Comme nous l'avions précisé avec Henry Maldiney, peu importe le « quoi de son apparence », peu importent les formes que Michaux pouvait se créer dans son champ de force imaginaire, ce qui importe plus, c'est bien le « comment de leur apparition ». Nous savons désormais que les rythmes dessinés sont ceux des rêveries mais selon leur dépouille vivante. Ils ont été défaits et existent uniquement selon leur existence tensionnelle, en fait selon leur trace vivante. Quelle corporéité au sein de l'activité peut faire naître une telle activité qui cherche à manifester la présence de la trace vivante ?

2.3.2.4 Physiologie de l'acte répétitif : expérience de la perte au profit de la mémoire motrice

Le foisonnement du geste élabore la recherche de l'action véritable - attitude d'ailleurs confirmée par Klee : « d'une série de petits actes répétés il résulte beaucoup mieux que d'un élan poétique sans forme et sans figuration⁸³⁵ ». La création des signes dessinés à l'encre résulte en effet d'une série d'actes répétés : « *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)*⁸³⁶ ». Le travail répétitif (ici dans le sens d'une réitération) est en fait créateur de son état de possession qui, à son tour, créera un corps imaginaire. Comment le geste répétitif enclenche-t-il dans la postface un état « *libéré du Maître-cerveau, véritablement perdu dans les ténèbres de son ivresse*⁸³⁷ ? »

La répétition gestuelle devient un moyen pour « *changer son propre tempo*⁸³⁸ », sans qu'il ne soit pour autant perdu comme c'était le cas avec la

⁸³³ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 960.

⁸³⁴ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 565.

⁸³⁵ P. Klee, *Journal*, *Op.cit.*, p. 147.

⁸³⁶ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 580.

⁸³⁷ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 698.

⁸³⁸ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 373.

mescaline. Michaux met au point une pratique de « *l'allégresse motrice*⁸³⁹ » par la modification du tempo, qui ne se définit pas selon nous, sans la compréhension de la vitesse comme résonance corporelle. D'emblée nous pouvons percevoir que le travail de la répétition crée ce que Wigman nomme « corps-foule » : « Le danseur vit une corporéité saturée de toutes ses tensions imperceptibles qu'il choisit de dénouer, de nourrir ou de détourner. Il se charge. 'Il sature sa vie, son corps humain de forces'. Il se fait foule, corps-foule⁸⁴⁰ ». Wigman mettait au point des techniques pour que cet état advienne, car il raviverait la mémoire involontaire.

En effet, la répétition en série engage Michaux dans une pratique de l'allégresse kinesthésique qui lui apprend paradoxalement à désapprendre. Adopter la répétition l'amènerait à défaire les processus réflexifs, encombrant l'efficacité de la pratique de la corporéité. En quoi cette écriture de signes en mouvement, en tant qu'« *écriture directe* », manifestant un état singulier est-elle véritablement efficace « *pour le dévidement / pour le soulagement des formes, / pour le désencombrement des images*⁸⁴¹ » ?

Nous envisageons alors la répétition pour son caractère physiologique. Michaux, dans *Déplacements, dégagements*, écrivait « *l'ivresse de la répétition, première des drogues*⁸⁴² », révélant ainsi l'efficacité de l'opération répétitive comme rythme enivrant. Corroborant ce point de vue, il précisait aussi, dans un souci de recherche de l'écriture d'avant le langage organisé : « *Au commencement, la répétition* ».

Pour le pianiste et compositeur Hans von Bulow (1830-1894), « Au commencement était le rythme », et pour le physiologiste de la perception et de l'action Alain Berthoz dans la lignée d'un Faust, « Au commencement était l'action » (et non le verbe). Ce dernier, à la suite d'autres neurophysiologistes, avance l'idée que « les processus cérébraux les plus élaborés sont ancrés dans le corps agissant⁸⁴³ ». Dans le cas de la répétition comme abondance, l'état de corps modifie la physiologie corporelle de celui qui s'y implique. John Martin confirme cette modification par l'effet de cette expérience répétitive qui est en fait rythmique, car elle est :

⁸³⁹ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 440.

⁸⁴⁰ I. Launay, *Op. cit.*, p. 98.

⁸⁴¹ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 441.

⁸⁴² H. Michaux, *Déplacements, dégagements*, p. 1328.

⁸⁴³ A. Berthoz, « Au commencement était l'action », *La Recherche* (L'entretien), n°366, Juillet-août 2003, pp. 74-78.

nettement hypnotique et physiologique puisqu'il augmente le pouls de la circulation sanguine et produit de cette façon une fausse stimulation. L'effet hypnotique de rythmes élémentaires prolongés dans le temps était bien connu de l'homme primitif qui s'en servait délibérément pour provoquer des états de transe et d'inconscience⁸⁴⁴.

Mais plus encore, cette modification est confirmée par l'usage de la répétition gestuelle, qui change de zone dans le cerveau

lorsqu'on a répété cent fois ce mouvement, on ne voit plus s'activer ces aires du cerveau qui ont correspondu à l'apprentissage conscient : le relais est pris par des structures sous-corticales, dans ce qu'on peut appeler une mémoire motrice du mouvement⁸⁴⁵.

Nous retrouvons alors la conception zonée du corps chez Henri Michaux et nous pouvons en proposer une lecture physiologique. En couvrant plusieurs centaines de pages de signes, en les énumérant (« *Dans des centaines de pages, un à un, comme énuméré* »)⁸⁴⁶, Michaux répète des milliers de fois le geste au dessus de sa feuille blanche. C'est en refaisant, qu'il parvient à faire appel à sa mémoire motrice du mouvement, à mettre « *en sommeil* » ce qu'il appelle « *la partie de la tête, la zone parlante et écrivante* »⁸⁴⁷ et à ainsi à se libérer « *le Maître-cerveau* »⁸⁴⁸. La répétition entraîne le passage à un autre niveau de conscience.

La répétition aurait alors un lien avec cette mémoire du corps enfouie, car elle ouvre aux gestes inconscients, c'est-à-dire à les effectuer sans y penser, sans spéculation. Peindre et écrire, pour Michaux, c'est toujours pour « *trouver, pour me retrouver, pour trouver mon propre bien que je possédais sans le savoir* »⁸⁴⁹, ou encore pour se « *joindre d'une autre manière à ce monde qui s'endort si, avec quelques mouvements premiers, on ne collabore pas avec lui* »⁸⁵⁰. Le mouvement est donc vécu par Michaux sous la forme d'une collaboration avec les mouvements qui dorment dans l'autre partie de la tête, l'autre partie qui ne fabrique pas forcément que des mots.

Afin de collaborer (« *d'appartenir au monde par le mouvement* »), Michaux essaie le geste répétitif pour empêcher toute spéculation consciente et pour accéder à

⁸⁴⁴ J. Martin, *Op.cit.*, p. 54.

⁸⁴⁵ A. Berthoz, *Op. cit.*, p.75.

⁸⁴⁶ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 580.

⁸⁴⁷ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 318.

⁸⁴⁸ H. Michaux, *Danse*, OC1, p.

⁸⁴⁹ H. Michaux, *Sur ma peinture*, OC2, p. 1026.

⁸⁵⁰ H. Michaux, *Peindre*, OC3, p. 1400.

cette mémoire. Alain Berthoz précise qu'« avoir conscience de quelque chose, c'est [...] mettre en œuvre des mécanismes de blocage de toutes les autres mémoires possibles⁸⁵¹ ».

C'est alors que Michaux expose en fait dans sa postface le passage d'un geste conscient à un geste inconscient, cela par le processus désinhibiteur de l'action répétée, car c'est « *progressivement* » que « *les formes en 'mouvement' éliminèrent les formes en pensées*⁸⁵² ». Michaux expérimente par conséquent l'inconscience du geste, en faisant en sorte qu'il devienne automatique, pour que la zone « rationalisante » du cerveau s'endorme au profit d'une autre qui s'active.

Un sportif de haut niveau, rapporte Alain Berthoz, réalise ses séquences de mouvement d'une manière automatique, c'est-à-dire « sans intervention d'un contrôle continu par la conscience⁸⁵³ », même si elles donnent l'impression d'être exécutées consciemment. La répétition d'une action entraîne un désengagement de la structure rationalisante au profit d'une mémoire motrice du mouvement, qui correspond à une autre zone ; ainsi

des chercheurs ont montré que l'apprentissage de ces automatismes s'accompagne d'un désengagement progressif des structures corticales. Ainsi, on demande à un sujet de toucher ses différents doigts successivement avec son pouce. En phase d'apprentissage, une aire préfrontale du cortex est activée. Dès que le sujet a accompli ces gestes un grand nombre de fois pour les apprendre, des aires sous-corticales sont alors activées⁸⁵⁴.

C'est par ce procédé de démobilisation d'une zone du cerveau au profit d'une autre que, chez Michaux, les pensées se substituent en mouvement. Le « *sportif au lit*⁸⁵⁵ » qu'est Michaux, décrit ce procédé d'apprentissage de l'involontaire bien connu des sportifs de haut niveau. Les mécanismes qui suivent la phase d'apprentissage et qui conduisent au mouvement automatique par la répétition, sont bien plus complexes que les réflexes ; ils interrogent même la notion d'émergence de la conscience au sein de ces zones désactivées⁸⁵⁶.

⁸⁵¹ A. Berthoz, *Op.cit.*, p. 74.

⁸⁵² H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

⁸⁵³ A. Berthoz, *Ibid.*, p. 74.

⁸⁵⁴ A. Berthoz, *Ibid.*, p. 76.

⁸⁵⁵ H. Michaux, *Le sportif au lit*, OC1, p. 426-431.

⁸⁵⁶ A. Berthoz, *Ibid.*, p. 78 : « Il serait tentant d'attribuer à ces aires du cerveau désactivées après la phase d'apprentissage un rôle dans le processus d'émergence de la conscience. Mais force est de reconnaître qu'on ignore la nature exacte de ce rôle. »

Il nous semble que, dans cette postface, Michaux expose le passage de la phase d'apprentissage à celle du désapprentissage, c'est-à-dire celle du changement de relais passant de la conscience à l'inconscience, touchant là exactement à sa quête des commencements, motivée non par le faire mais par le défaire, de sorte que son expérience de mouvement aboutisse à désactiver des aires cérébrales impliquées dans l'état de conscience. Michaux illustrerait alors le désengagement d'une aire du cerveau pour trouver la mémoire motrice. C'est en tout cas une hypothèse physiologique qui nous semble intéressante, car elle prend en compte la plasticité du corps en mouvement dans son entièreté organique et imaginaire ; elle demeure au plus près des conditions d'émergence du geste.

La description de la traversée par le mouvement de Michaux est d'une richesse incroyable et en écho avec des théories actuelles sur le mouvement. En effet, il y conçoit la substitution de la pensée à l'action, décrivant ainsi à sa manière le passage de l'apprentissage conscient à celui inconscient, entraîné par « *l'allégresse de la vie motrice*⁸⁵⁷ ». Ainsi il apprend à ne pas vouloir, pour tirer profit du savoir du mouvement pour le mouvement, qui entraîne à adopter une attitude de réceptivité singulière à la fois détachée et vigilante.

2.3.2.5 Pensée en mots vs pensée motrice

L'abondance répétitive est donc vectrice d'un autre type d'existence basé sur leur rythme d'apparition : « *Plus il y en avait, plus j'existais. Plus j'en voulais*⁸⁵⁸ ». Selon ce qu'écrit Isabelle Launay à propos de Wigman et de Laban, Michaux expose le retour à « l'expérience vécue », qui « peut devenir un véritable savoir » mais sans qu'elle « ne relève des mêmes circuits que ceux de la conscience⁸⁵⁹ ».

Michaux perd en fait la conscience de lui-même, en tant qu'être séparé des objets qui l'entourent, sentiment semblant d'ailleurs indispensable à la perception même des rythmes : « *Leur mouvement devenait mon mouvement*⁸⁶⁰ ». La perception de leur mouvement interne l'accapare, au point qu'il devienne ce même mouvement.

⁸⁵⁷ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 440.

⁸⁵⁸ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

⁸⁵⁹ I. Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, Paris, Chiron, 1996, p. 89.

⁸⁶⁰ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

Ainsi cela confirme ce qu'Yves Beaupérin, dans la continuité de Jousse, écrivait quant à la capacité de l'homme de devenir autre chose par le rythme⁸⁶¹.

Isabelle Launay rapporte que, pour Laban, le seul point de vue recevable « pour percevoir le mouvement doit intégrer le moment où 'le danseur perd la conscience de son apparence extérieure' », qu'il se perde « lui-même dans son propre mouvement ; son être entier [devenant] saut et cercle ; l'action [étant] intensément sentie et exécutée dans sa forme particulière⁸⁶² ». De plus, la danse, pour Laban et Wigman, n'existerait qu'à partir de cette perte de conscience et de cet oubli de soi, liés avec notre hypothèse physiologique de la répétition et garantissant ainsi « la validité de l'expérience propre au mouvement par 'l'extase'⁸⁶³ ».

Michaux ne donne-t-il pas à vivre ce point de départ nécessaire à la danse au travers de sa postface ? La danse débiterait par cette même substitution de la pensée aux formes en mouvement que nous avons déjà observée. Ici nous proposons de la regarder au travers du prisme de l'expérience du mouvement de la danse moderne.

Cette perte de soi apparaît obligatoire pour Laban et Wigman. La captation du mouvement, comme perception de l'imperceptible, n'a lieu qu'au moment où l'expérimentateur se perd lui-même, jusqu'à devenir la forme qui le traverse. Sa forme devenant la forme de ce qu'il est en train de faire, il perd donc conscience de son apparence extérieure, se fondant dans le rythme, entraîné par la vitesse. Ainsi, cette perte d'apparence extérieure est une tentative pour :

oublier l'image et les habitudes dominantes 'du' corps, 'le' corps-outil au service de la beauté, le corps anatomique, mesurable, unifié et divisible en parties, le corps esthétique, sexué et socialisé. C'est oublier ces modèles et ces apparences pour rechercher un état de la corporéité comme matière vivante et existence remémorée⁸⁶⁴.

Cette échappée s'inscrit dans le saisissement des rythmes et des tensions internes que nous retrouvons chez Michaux dans *Saisir* :

⁸⁶¹ Y. Beaupérin, *Op. cit.*, p. 147 : « Comment l'homme, vertébré et quelque peu rigide, peut-il devenir toute chose ? Comment peut-il devenir la mer avec la fluidité de ses vagues, le rocher avec la rigidité de sa composition ? En réalité, la seule chose que l'homme possède en commun avec toutes choses, c'est le rythme. C'est en épousant le rythme de chaque chose que l'homme peut devenir, avec les rythmes de tout son corps, cette chose. »

⁸⁶² I. Launay, *Op. cit.*, p. 92.

⁸⁶³ I. Launay, *Ibid.*, p. 92.

⁸⁶⁴ I. Launay, *Ibid.*, p. 92.

Échapper, échapper à la similitude, échapper à/ la parenté, échapper à ses 'semblables' ! [...] Une ressemblance interne, ce serait plus/ excitant à attraper, non par ruse, mais à bras-le-corps / si je puis dire ; ce serait aussi plus redoutable⁸⁶⁵.

De plus, les formes en mouvement, confie-t-il, « *éliminèrent les formes en pensées, les caractères de composition* ». Il est envahi et possédé, et prend plaisir à se faire déborder par cette abondance imaginaire qui le fait participer à l'assaut des rythmes. Ni lui, ni les formes, ni les gestes qu'il fait pour les faire passer ne sont séparés. La vitesse, comme seule énergie de l'instant, joue son rôle centrifuge.

Cette dernière, chère à Mary Wigman, permet en effet de révéler des possibilités dynamiques « *inimaginées* » et peut-être « *ininvitées*⁸⁶⁶ ». Michaux est à la fois mouvant et mû, ce qui engrène un état d'ivresse kinesthésique qui, par sa vitesse « *sape la méditation du mal*⁸⁶⁷ ». La vitesse en effet participe de l'état extatique qui centrifuge le corps socialisé, car celle-ci est pour Michaux : « *soulagement du mal, du bas, du lourd. Sorte d'antimatière, d'idéal au premier degré*⁸⁶⁸ ». L'enjeu de la vitesse, dans la création des signes, réside alors dans l'urgence de la réponse que nous analyserons avec le geste de tracer dans la peinture.

Ainsi, Michaux est « *tout tendu par ces formes qui [lui] arrivaient à toute vitesse, et rythmées* », commandé par un rythme qui semble décider à sa place de la progression des signes, car il ordonne « *parfois plusieurs pages à la file et plus il venait de signes (certain jour près de cinq mille), plus vivants ils étaient*⁸⁶⁹ ». La vitesse imposée par les formes arrivant organise un rythme, faisant de ce surgissement du rythme le passage d'un « *chaos à un ordre*⁸⁷⁰ ». Ce passage s'opère par « *la durée des unités et la fréquence de leur succession - la périodicité des accents, et la régularité ou l'irrégularité des intervalles entre ces accents*⁸⁷¹ » et il se traduit donc chez Michaux par la manifestation énumérative des signes⁸⁷².

⁸⁶⁵ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 958.

⁸⁶⁶ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 617.

⁸⁶⁷ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p.

⁸⁶⁸ H. Michaux, *Passages*, p. 354.

⁸⁶⁹ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

⁸⁷⁰ H. Maldiney, *Op. cit.*, p. 151.

⁸⁷¹ J. Martin, *Op. cit.*, p. 66.

⁸⁷² H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 580 : « *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)* ».

La corporéisation du rythme ici touche à l'entièreté du corps. Nous insistons sur le fait que la tension est globale, engendrant une dépense kinesthésique intégrale. En effet, Michaux se réfère au corps tout entier, selon un lexique propre à la motricité : « *J'envahissais mon corps (mes centres d'action, de détente)*⁸⁷³ ». Les centres d'action concernent les points d'ancrage du mouvement, c'est-à-dire l'endroit de leur impulsion et ceux de la détente, renvoient à l'inertie du mouvement.

Il évoque en fait l'expérience du mouvement, en tant que celui-ci existe selon la dynamique entre une tension et un relâchement, soit comme recours au maintien de la tension musculaire dans sa continuité, sa progression ou sa rupture.

Par ailleurs, la présence de « *l'électrique* » qui envahit le corps témoigne d'un autre part importante de l'expérience partagée avec la danse : c'est celle de la dépense énergétique et kinesthésique qui est, pour Michaux, concomitante au vivant : « *Plus il y en avait, plus j'existais. Plus j'en voulais* » et « *plus vivants ils étaient*⁸⁷⁴ ». Ainsi, ces signes sont doués de vie, tel un métabolisme pouvant croître et décroître, se reproduire.

Michaux vit la dépense énergétique comme un gain de vie, sur le mode d'action d'une croissance organique avec les signes. C'est pourquoi cette dépense est investigatrice de la logique propre au mouvement, jusqu'à ce qu'elle devienne une pratique de l'enivrement kinesthésique comme renforcement d'un élan vital.

Nous avons analysé le plaisir éprouvé de retrouver le geste concret de l'écriture avec la calligraphie abstraite ; ainsi que le parcours vital en rapport à la conquête de l'espace dans la peinture, désormais nous pouvons en concevoir l'efficacité tonique, autant dans sa perte que dans son apparition.

Michaux acquiert donc une motion extatique, qui le conduit à oublier les repères spatiaux extérieurs et à taire « le poids du biographique, poids de ce qui est trop personnel⁸⁷⁵ », faisant de telle sorte que les gestes ne soient plus des petits actes fonctionnels séparés d'un flux.

Il se libère d'une pensée en mot en les substituant aux mouvements, ce qu'il appelle « *un débrayage non encore connu, à une désincrustation [...] loin des mots,*

⁸⁷³ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

⁸⁷⁴ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598. Un des fondements du corps dansant, évoqué par Eugenio Barba, est le principe de gaspillage d'énergie, « car le gaspillage d'énergie nous donne une sensation de tonicité et de force » (E. Barba, N. Savarese, *L'Anatomie de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cahac, Bouffonneries Contrastes, 1985, p.6) Pour réfléchir à la notion du corps et de l'énergie dans la danse, nous renvoyons notre lecteur vers l'article suivant : M-A, Villard, « Corps énergétique et danse », *IRIS*, 2010, n°31, pp. 107-117.

⁸⁷⁵ I. Launay, *Op.cit.*, p. 199.

*des mots, des mots des autres*⁸⁷⁶ ». Son expérience du mouvement, qu'elle soit picturale ou musicale, se démarque toujours des mots. Elle renvoie ici avec clarté à ce que Laban nomme la pensée motrice.

La pensée motrice « résulte ainsi de ce 'débrayage' » libéré des circuits de la conscience qui s'enracinent dans la 'pensée en mots'⁸⁷⁷. Selon Laban, la pensée motrice ne désignerait pas l'acte en tant que tel. Elle n'aurait pas besoin de la formalisation du langage pour advenir. Penser en termes de mouvement reviendrait à « percevoir sans désigner », c'est-à-dire à saisir les valeurs motrices sans en comprendre la signification. La pensée motrice relève selon Isabelle Launay,

de fait d'une intelligence empirique, une intelligence du mouvant, de la connivence avec la matière, de la réalité fluide, une intelligence à tentacules qui appartient au domaine de l'indécis et du multiple, obéissant à une logique du probable, non fondée sur la recherche d'une vérité, sur la définition d'une essence, sur un principe d'identité stable et de cohérence interne. Efficacité d'un savoir-sentir qui passe par d'autres circuits que ceux de la conscience vigilante du Sujet⁸⁷⁸.

Autrement dit, « la pensée motrice suspend l'interprétation d'une sensation pour laisser la figure se développer d'elle-même ». Elle implique une saisie rapide d'une dynamique à l'œuvre dans le jeu des formes et des rythmes. Ainsi, la mise en évidence, dans la postface de cette pensée motrice, répond au désir d'un double mouvement de dessaisissement / saisissement chez Michaux.

De plus, le contact avec la pensée motrice met en lien l'expérimentateur avec le pré-mouvement. Celui-ci est un « monde silencieux en gestation et qui attend de trouver une forme d'expression cohérente⁸⁷⁹ ». Laban y voyait la condition *sine qua non* de ce qui permettrait au spectateur de participer.

Faisant le lien avec Jousse, la pensée en mots ne répondrait qu'à une gesticulation conditionnée et « algébrosée » déterminée par des habitus corporels, par des formes données *a priori*, car elle ne s'appuierait pas sur une expérience motrice inédite, de décentrement. La pensée motrice, quant à elle, révèle l'existence d'une « région du silence » selon Laban, celle de l'élan intérieur ou du prémouvement. Cette « région » Michaux en avait sans doute connaissance, car il nous fait part dans le poème de *Mouvements* : « Gestes que l'on sent, mais qu'on ne

⁸⁷⁶ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p.

⁸⁷⁷ I. Launay, *Op.cit.*, p. 94.

⁸⁷⁸ I. Launay, « Le don du geste », *Protée*, vol. 29, n° 2, 2001, p. 95.

⁸⁷⁹ R. Laban, *Op. Cit.*, p. 124.

peut identifier (pré-gestes en soi, beaucoup plus grands que le geste visible et pratique qui va suivre)⁸⁸⁰ ».

L'expérience du mouvement chez Michaux démontre qu'il essaie de faire appel à un usage non réfléchi du corps, c'est-à-dire à ce qu'il soit une réponse immédiate à ses impulsions corporelles conduites par le rythme. Mais ses signes ne sauraient être que la réponse sauvage à une impulsion corporelle incontrôlée et l'expression « *cheval au galop* » révèle justement cette adéquation impossible - ici cette expression joue le même rôle que le « *rhéostat psychique* » dans la musique.

Nous devons déterminer quelle est la corporéité rêvée par un tel état et en dégager les contradictions. C'est donc d'une extase conduite dont il d'agit, car Michaux n'est pas opprimé par les rythmes, il tient son pinceau, produit des figures nettes et séparées les unes des autres. Il expérimente simplement, ce « *corps-foule* », (évoqué dans le poème *Mouvements* « *étant seul, on est foule* »), chargé et saturé de formes, qu'il « dénoue, nourrit ou détourne », autrement dit qu'il déplie, continue ou modifie, faisant du geste de tracer un art de la dérive comme c'était précisément le cas avec l'expérience musicale de la *sanza*.

Les gestes fabriquent cette corporéité qui se fait le lieu d'une pensée sans mots, où la pensée existe, mais en termes de mouvement. Michaux spécifiait que l'homme voulait appartenir au monde par le mouvement et qu'il ne pouvait s'associer au monde que par gestes. L'appartenance par le mouvement est une donnée immédiate et naturelle ; c'est une dépendance que connaît toute vie, mais l'association par les gestes relève, quant à elle, de processus plus intimes, établissant un écart entre le mouvement naturel et les gestes. Ce dernier est révélé dans la postface par le travail de décision, lié au facteur du temps et du flux, qui s'avère extrêmement structurant. Nous l'avons repéré avec la notion du temps et de sa progression, et Michaux nous le donne à lire dans sa complexité et dans ses contradictions avec l'expression du « *cheval au galop*⁸⁸¹ » qui renferme la tension entre le mouvement et le geste, attestant chez lui d'un savoir kinesthésique.

⁸⁸⁰ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 439.

⁸⁸¹ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

2.3.2.6 S'en aller pour mieux se rejoindre : rencontre avec l'infini gestuel et retour à soi

Michaux fait l'expérience dans la postface (et ensuite avec la mescaline) des dangers inhérents à la mobilité extatique. Le premier danger est celui d'une dissolution et le deuxième celui d'un conflit, évoqué par Laban et rapporté par Isabelle Launay :

L'extase trouvé à travers le mouvement créatif éveille intérieurement aux dangers de la mobilité, montrant comment l'esprit et le corps peuvent aussitôt se séparer et entrer en conflit l'un avec l'autre. [...] Ces conflits sont [encore] internes à l'esprit et internes au corps⁸⁸².

Michaux rencontre en fait concrètement l'infini gestuel des ses rêves vigiles et en cela, c'est à la fois « effrayant et jubilatoire », car il est face à une multiplicité de choix, ceux des « mille façons d'être en équilibre⁸⁸³ ». Et « l'allégresse de la vie motrice⁸⁸⁴ » demande d'être conduite, sans quoi le travail de l'abstraction n'aurait pas lieu, ni celui du trajet, c'est-à-dire du chemin du geste et de son adresse.

Le chemin du geste étant défini par Laban, comme « le cadeau de la tension vitale au départ inconnu » qui est le moyen d'entrer « au royaume des connexions chorégraphiques⁸⁸⁵ ». Cette tension initiale est également vécue par Michaux : « *Opération-création. / Au départ : insularité. / Puis une certaine tension. Une tension grandissante. Une tension qui ne finit pas. Naissante nécessité d'expansion⁸⁸⁶* ».

Cette formulation : « *je l'avais comme un cheval au galop avec lequel on ne fait qu'un⁸⁸⁷* » a retenu notre attention, car elle synthétise selon nous, l'expérience du corps en activité de Michaux quand il trace. Paradoxalement, il tient son corps, il s'y fond tout en s'en différenciant. Les gestes de ce corps, aux brides lâchées, se veulent gestes involontaires, répondant à une mécanique rythmique et pulsative.

⁸⁸² I. Launay, *Op. cit.*, p. 113.

⁸⁸³ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 440.

⁸⁸⁴ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 440.

⁸⁸⁵ I. Launay, *Op. cit.*, p. 113.

⁸⁸⁶ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 603.

⁸⁸⁷ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

Michaux est exactement ce qu'il écrit dans l'exergue de *Vieillesse de Pollagoras*, où il se demande pourquoi il est « *toujours le cheval qu'il tient par la bride*⁸⁸⁸ ».

Dans l'exergue à Pollagoras, le corps et le cheval ne font qu'un. L'image du cheval, tenu comme son corps avec lequel on ne fait qu'un est ambivalente, car l'on ne sait plus où se situe le sujet agissant. C'est le verbe être qui fait le lien avec le cheval et, dans la postface, c'est le verbe avoir. S'il dit avoir son corps comme un cheval au galop, s'il dit le tenir, n'est-ce pas parce qu'il y a des brides ? Certes lâchées, mais imaginer l'existence de brides renvoie à la volonté du sujet agissant qui peut moduler et retenir son tonus selon le but visé. Il est étonnant de voir que Michaux, dans cette postface, ne parle à aucun moment de la main qui est censée effectuer le geste de tracer. Il se réfère uniquement au corps tout entier et précise même : « *J'envahissais mon corps (mes centres d'action, de détente)*⁸⁸⁹ ».

En fait, Michaux montre, avec cette métaphore, qu'il n'est pas dans l'impulsion corporelle incontrôlée - l'on retrouve l'état de la calligraphie abstraite, d'ivresse corporelle contrôlée. Si nous devons interroger la présence de la danse dans la description de son état de corps au moment de la création, ce serait donc plus en termes d'extase que de retenue.

Autrement dit, nous mettons ici en évidence que le geste de tracer manifeste un choix parmi les infinis gestuels qui s'offrent à lui. Le geste de tracer rend visible le jaillissement du mouvement au sein du mouvement, c'est-à-dire qu'il prend de vitesse le mouvement - « *le flux* » dirait Michaux - dans lequel il s'est mis et dans lequel, en tant qu'être vivant, il est constamment. En le prenant de vitesse, il ouvre la voie au geste pour qu'il se manifeste, pour aussitôt repartir dans le mouvement, puis se relancer de nouveau. Tout comme dans l'espace musical (et celui comme nous le verrons de la mescaline), le geste qui trace est animé d'un double mouvement d'émersion et de submersion. La plongée est justement la garantie d'un geste toujours imprévisible, car sans celle-ci, le geste ne saurait éprouver ses résistances pour remonter à la surface, c'est-à-dire « sa poussée vers », et ainsi se manifester véritablement.

Michaux ne saurait laisser une énergie sauvage lui traverser le corps ; avec la métaphore du cheval tenu, il met en évidence qu'il désobéit à cette pulsion qui le

⁸⁸⁸ H. Michaux, *Vieillesse de Pollagoras*, OC2, p. 232 : « *Je voudrais bien savoir pourquoi je suis toujours le cheval que je tiens par la bride.* »

⁸⁸⁹ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598.

traverse : il l'utilise pour s'éprouver, il la prend de vitesse et la dépasse. À la fois il a cette idée de recherche d'une extase nécessaire pour trouver une zone oubliée du corps, mais celle-ci ne peut s'opérer qu'avec retenue et désobéissance à une pulsion qui deviendrait incontrôlable et en cela incommunicable, voire grossière.

Il ne se laisse donc pas entièrement intoxiquer rythmiquement, tout comme la danseuse moderne ne saurait conduire son extase selon

un relâchement anarchique du corps [...] Corps aux aguets, elle est en mesure de choisir immédiatement le point où son corps dansant s'abandonne, parce qu'il sait choisir parmi les possibilités qui s'offrent à lui⁸⁹⁰.

N'est-ce pas justement dans ce choix que réside la danse ?

Michaux se sert du motif du cheval comme d'un double fugitif, jouant sur son attitude motrice : on ne sait plus qui est agi et qui est agissant. Le sujet du mouvement chez Michaux est cheval, comme celui de la poétesse Albane Gellé :

Je, le cheval, l'animal vivant, le corps, le sauvage. Je, dans le cheval comme dedans l'écriture. Avec l'indomptable l'équilibre l'inconnu le jamais acquis. L'extrême *attention* au monde. Entre panique et jouissance. Ce qui en moi est cheval. Proie fuite solitude et troupeau. Ce qui en moi résiste, s'obstine, risque. Ce qui en moi s'en va, pour rejoindre⁸⁹¹.

L'urgence de l'écriture et du dessin chez Michaux se rassemble dans ce corps cheval protéiforme et en avant du sujet qui cherche sans cesse à coïncider. Albane Gellé conçoit de plus le corps-cheval comme l'unité d'une fuite (ce qui s'en va) et d'un retour (pour rejoindre). Ce double mouvement est très intéressant du point de vue de son expérience parce qu'il s'exécute dans une seule corporalité qui accepte à la fois le départ et le retour. Le sujet du mouvement ne demeure pas dans l'état extatique, dans le sauvage, mais se laisse porter le temps d'un suspens, dans l'élan procuré par la fuite hors de soi, fuite qui n'a de sens que parce qu'elle est un risque qui conçoit le retour, faisant que l'on s'en va que pour mieux se joindre de nouveau.

Aussi, Michaux montre, au travers du danger inhérent à la transe, que le geste ne peut exister que dans l'écart entre le sujet et le mouvement. Michaux décrit dans cette postface les dangers d'une mobilité extatique comme un déconditionnement, pourtant nécessaire à une perception de l'imperceptible, en

⁸⁹⁰ I. Launay, *Op. cit.*, p. 200.

⁸⁹¹ A. Gellé, *Je-Cheval*, Remoulins-sur-Gardon, Éd. J. Brémond, 2007, 75 p.

révélant finalement l'écart nécessaire entre le sujet et le mouvement, sans lequel il n'y aurait pas de geste (ici celui de tracer) et pas de création. La corporéité resterait, certes, indissociable du mouvement, mais l'activité de tracer ses signes à l'encre serait en fait le résultat d'une négociation entre le sujet et le mouvement. Cette opération se jouerait selon la finesse de la collaboration avec les mouvements qui dorment dans l'autre partie de la tête, ceux qui ne fabriquent pas les mots mais les mouvements. La dimension du mouvement pour Michaux est un processus intégrateur de vie et de corps.

Michaux rejette donc la priorité d'une pensée qui organise la forme et l'effet et se met dans une situation corporelle extatique pour que le mouvement se développe de lui-même. Le mouvement n'est pas une valeur ajoutée mais la condition même de la création pour Michaux. La non-coïncidence fait violence en quelque sorte, il y a l'ouverture d'un gouffre nécessaire pour trouver le vertige et le vacillement que la peinture ne va cesser de mettre à l'épreuve.

*

L'expérience du dépouillement pour rendre la trace de l'expérience est fondamentale dans le projet gestuel de Michaux. De la même manière, face à la tentative de faire un portrait, ne ressortira que l'impression intérieure qu'il a de la personne face à lui. Serait-ce là la pensée motrice, comme saisissement moteur qui « suspend l'interprétation pour laisser la figure se déployer d'elle-même » ?

Les dessins de Matisse insistent sur ce travail de dépouillement et de recherche de la ligne active qui serait suffisante pour porter le caractère de l'autre, en clair ; son allure générale unique⁸⁹². Cette simplification demande un regard simultané sur soi et sur l'autre, car il s'agit de trouver l'animation intérieure de l'autre ou de la chose, au travers de son propre regard.

La peinture va aussi constamment renvoyer à une expérience du regard et de la corporéité. Elle continue les gestes qui tracent, mais avec d'autres médiums qui évoqueront souvent une bataille. Le concret du geste qui trace dans la peinture est encore plus évident, car les matières employées s'éprouvent par leur résistance puisqu'elles peuvent être épaisses, visqueuses ou fluides. Néanmoins, la peinture est

⁸⁹² H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 962 : « *Les gestes, les attitudes, le mouvement, les actions, c'est cela qui m'entraînait, et qui m'incitait présentement à les reproduire.* »

aussi ramenée à sa dynamique de formation qui est la ligne, nous rappelant que la peinture, pour Michaux, est acte d'élargissement de l'acte d'écrire par le geste qui trace.

2.3.3 Peinture et dessin - pratiques de la corporéité : interaction, déclenchement et modification

En se dirigeant vers à la peinture, il s'agissait pour Michaux de débloquent le processus unilatéral auquel il était exposé par l'usage de l'écriture : « *L'écriture comme seul pilier, c'était le déséquilibre*⁸⁹³ ». La peinture est pour lui une activité pouvant mettre en dormance la zone des mots et suscitant ainsi une :

*Étrange décongestion, 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*⁸⁹⁴.

Décrivant ainsi le geste de peindre, Michaux reprend la conception zonée du corps évoquée dans les rêves vigiles, d'abord en employant le mot « *partie* » pour immédiatement le rectifier en termes de « *système de connexion* ». « *Le déplacement des activités créatrices*⁸⁹⁵ » est donc pensé en tant que mouvement ; le geste pouvant ainsi apparaître comme le moyen liant les « *parties* » entre elles. Son geste de peindre empêcherait alors de considérer le corps comme une configuration une et empirique, mais bien plutôt comme un réseau de forces en interférences. Michaux semble, de ce fait, concevoir la corporéité selon une arborescence. Sans cette pensée du réseau de la corporéité, il ne pourrait effectivement pas imaginer l'infini gestuel, décrit tant dans les rêves vigiles que dans les textes mescaliniens. C'est parce qu'il pense la corporéité comme un système entr'ouvert que le « *déplacement des activités créatrices* » est possible, et que le geste peut établir la correspondance entre celles-ci⁸⁹⁶.

⁸⁹³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 550.

⁸⁹⁴ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 318.

⁸⁹⁵ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 318.

⁸⁹⁶ Mais nous pouvons aller encore plus loin en nous demandant à quel point la vision de Michaux, de partie activée / désactivée, pourrait correspondre aux zones dites du cerveau, qui intéressent en ce moment les neurophysiologistes dans les passages de la perception à l'action. Ce « *déplacement* » semblerait alors être lié physiologiquement à l'action même, effectuée dans un certain état de corps et donc de conscience.

Mais comment comprendre « physiopoétiquement » ce changement de « *gare de triage* » ? Le geste en tant qu'activité pourrait-il nous aider à expliciter cette « *décongestion* » ? N'est-ce pas, dans la lignée de la calligraphie, la pratique du geste en tant que *praxis* qui libère ? Nous pensons que le geste de peindre doit être ramené avec encore plus d'évidence à l'activité physique globale, soit à une « action véritable *in praxi*⁸⁹⁷ » selon l'expression de Klee, pour espérer pouvoir en déceler la dynamique propre en lien avec la création en train de se faire. De plus, son acte de peindre est décrit comme l'agrandissement du geste d'écriture et donc de l'abandon, pour un temps, de sa main alphabétisée.

L'acte de tracer chez Michaux, est à la fois extraordinairement complexe et stimulant, car il ouvre par ses descriptions d'expériences, des pistes inédites quant à la fabrique de l'œuvre d'un artiste. En effet, il ne cherche pas à faire (à copier mimétiquement la réalité), mais plutôt à défaire (à se dessaisir de l'image otique et de l'espace géométrique au profit de l'espace vécu coenesthésique⁸⁹⁸) pour, en définitive, exposer l'activité même d'un « agir-sentir⁸⁹⁹ ». L'activité de l'agir-sentir tend à effacer le plus possible l'épaisseur du médium (c'est-à-dire à supprimer sa fonction d'intermédiaire) visant, selon nous, à n'être plus qu'une pratique de la corporéité.

Les premières peintures de Michaux datent des années 1925-1927. Ce n'est qu'une fois que Michaux rencontre la peinture de Klee⁹⁰⁰ dont il revient de l'exposition « *voûté d'un grand silence* », qu'il l'envisage :

Quand je vis la première exposition de tableaux de Paul Klee, j'en revins, je me souviens, voûté d'un grand silence. Fermé à la peinture, ce que j'y voyais, je ne sais. Je ne tenais pas à la savoir, trop heureux d'être passé de l'autre côté, dans l'aquarium, loin du coupant⁹⁰¹.

⁸⁹⁷ P. Klee, *Journal*, Paris, Grasset, (1959), 2006, p. 147.

⁸⁹⁸ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 556 : « *Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire* ».

⁸⁹⁹ J. Starobinski, *Op.cit.*, p. 54.

⁹⁰⁰ Trois années après la lecture de Maldoror de Lautréamont, Michaux rejetait auparavant la peinture : « *Je haïssais les peintres...Par Ernst et Klee, je voyais quelque chose comme le dessous des cartes. C'était une voie, un espoir. De la peinture occidentale jusque-là 'en service', on pouvait donc faire quelque chose.* » Propos de Michaux, cité par Patrick Waldberg, dans Max Ernst, J-J, Pauvert, Paris, 1958, p. 300. La rencontre avec les peintures de Klee, avec la peinture d'Ernst et de Chirico a été décisive.

⁹⁰¹ H. Michaux, *Aventures de lignes*, OC2, p. 360.

La peinture n'est donc pas condamnée à l'unique reproduction du réel⁹⁰². Elle peut aussi présenter « *une lente vie organique*⁹⁰³ ». Michaux précise alors qu'il est passé « *de l'autre côté* » ; du côté qui demeure loin des « *mots des autres*⁹⁰⁴ ». Elle révèle la possibilité de plonger dans la mer intérieure et ainsi de redevenir un instant *Protée par les mouvements*, remué et changé par les secousses provoquées par les matières en jeu. Il peut alors s'immerger les oreilles et les yeux clos, dans ce nouvel univers qui a tout de l'espace musical et qui lui fait retrouver « *le monde par une autre fenêtre*⁹⁰⁵ ».

Michaux expérimentera des techniques picturales diverses : encre, aquarelle, frottages, huile, acrylique, gouache, lavis, sanguine. Ses techniques préférées demeurant l'encre, le lavis et l'aquarelle⁹⁰⁶. Alfred Pacquement en a détaché les techniques en suivant ses étapes de création. Il a montré la multiplicité mais aussi l'unité du travail pictural de Michaux, qui nous invite à une « exceptionnelle aventure visuelle⁹⁰⁷ », dont nous proposons ici une gouache (planche 7), une aquarelle (planche 8) et une encre (planche 9) :

⁹⁰² André Breton incrimine aussi dans *Le Surréalisme et la peinture*, cet art malencontreusement contraint à la *mimesis* : « Une conception très étroite de l'imitation donnée pour but à l'art est à l'origine du grave malentendu que nous voyons se perpétuer jusqu'à nos jours (...) L'erreur commise fut de penser que le modèle ne pouvait être pris que dans le monde extérieur, ou seulement qu'il pouvait y être pris. » A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 4. Dans *Émergences-résurgences*, Michaux annonce le souhait de ne pas reproduire cette erreur, bien au contraire : « *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 soudain. Je ne veux non plus rien 'reproduire' de ce qui est déjà au monde.* », OC3, p. 549.

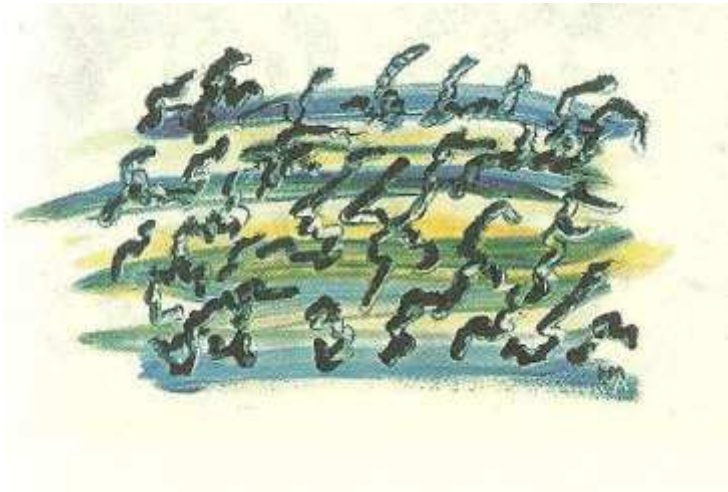
⁹⁰³ H. Michaux, *Aventures de lignes*, OC2, p. 360.

⁹⁰⁴ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 599.

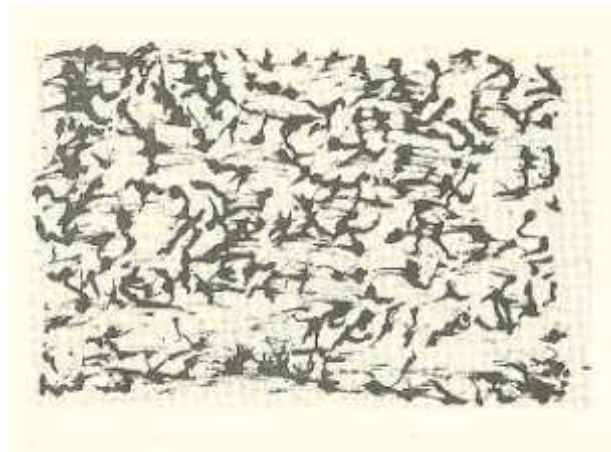
⁹⁰⁵ H. Michaux, *Peintures*, OC1, p. 705 : « *Étrange émotion quand on retrouve le monde par une autre fenêtre. Comme un enfant il faut apprendre à marcher. On ne sait rien.* ».

⁹⁰⁶ Nous renvoyons notre lecteur à l'ouvrage dirigé par Jean-Michel Maulpoix *Henri Michaux, peindre, composer, écrire*, Paris, Gallimard, 1999, 246 p. Il suit en détails et chronologiquement les étapes de création de Michaux. De plus cet ouvrage est composé de reproductions de peintures et de photos, auxquelles il est parfois difficile d'avoir accès.

⁹⁰⁷ A. Pacquement, *Henri Michaux, peintures*, Paris, Gallimard, 1993, p. 59.



Planches 7, 8,9, H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 593, p. 651, p. 587.



L'enthousiasme de Michaux pour la peinture tient en priorité, selon nous, au fait qu'elle oblige un retour au concret, à un étalement de la matière qui a un poids, à une certaine vitesse de diffusion et donc de résistance. Cette résistance offre des possibilités de variations de vitesse et d'outils et exige un travail en duo jusqu'à penser vivante, la matière utilisée.

En cela, nous rejoignons ce que le poéticien Jean Burgos constate de cette adhérence au concret chez Michaux. Il la définit même comme une caractéristique et une modalité de structuration de l'écriture chez celui-ci. Cette singularité « voit le mouvement toujours privilégié au détriment de la forme qui reste secondaire » et c'est « elle aussi qui fait de sa peinture comme de ses dessins une écriture de gestes ⁹⁰⁸ », privilégiant ainsi le chemin emprunté à l'achèvement.

Nous constatons que la recherche des moyens vise à élargir et à déplacer l'acte d'écrire, en en revalorisant la motricité et les dimensions corporelles sans démontrer un quelconque éclectisme. L'acte de peindre présente néanmoins une infinité de combinaisons qu'il s'agit d'expérimenter. Chaque usage de l'outil et du médium constitue un changement de perception pour Michaux.

À la manière de Montaigne qui, selon Jean Starobinski, montre « par métamorphoses successives les gestes d'une âme en exercice, qui n'en finit pas de s'essayer elle-même ⁹⁰⁹ », dans un élan renouvelé inlassablement par l'absence « d'assise » et de « soutien », Michaux n'a de cesse d'exposer l'effort même de sa prospection. Quelle incidence sur le geste peut avoir une telle pratique ? Quelle conception de l'œuvre d'art fait-elle surgir ? Comment Michaux utilise-t-il le médium de la peinture et du dessin pour ne pas « *faire quelque chose de spécial, ni surtout pas un tableau* ⁹¹⁰ » ? Quel rôle donne-t-il au regard et à la corporéité ?

Nous commencerons par montrer en quoi l'agrandissement à l'espace inaugure l'ouverture à d'autres possibles, voire aux infinis gestuels, par une autre connexion à la spatialité et à la corporéité. Nous poursuivrons en mettant en évidence le besoin d'être « forcé » pour créer en s'appuyant sur l'expérience vécue de Michaux au cinéma. Notre propos sera alimenté par la conception des forces de Deleuze, ce qui mènera à envisager une expérience de la ligne chez Michaux selon ce que nous avons appelé une « dynamique de nourrissage » en s'appuyant sur les

⁹⁰⁸ J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris, Seuil, 1982, p. 247.

⁹⁰⁹ J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, (1982), 1993, p. 422.

⁹¹⁰ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 565.

propos du psychomotricien Benoit Lesage. Cette dynamique donne à la ligne une double nature de production et de réception immédiate. Nous terminerons en considérant le choc « anaphylactique » recherché par Michaux dans sa création. Nous le réévaluerons pour son caractère dynamique et plastique.

2.3.3.1 Connexion corporéité / spatialité : la création des *situ-actions*

Ce n'est qu'après les conseils d'un éditeur que Michaux se met à faire des dessins plus grands. Indigné, il se demande si l'on peut agrandir une écriture. Il découvre en fait l'ouverture à l'espace, qui désobstrue « *quelque chose de fermé depuis toujours* » et qui, « *par cette brèche* », va pouvoir faire « *passer quantité de mouvements*⁹¹¹ ».

Cette découverte s'opère par l'activité dynamique du geste, c'est à dire du mouvement au dessus de la feuille, outil en main - laquelle par cette nouvelle approche deviendra un champ de force. Alors que la plume dans la main droite conditionnait le geste à l'écriture alphabétique comme véhicule du langage préfabriqué, la découverte de l'usage du pinceau dans la peinture avec son poids et sa tenue, désaliène et entraîne Michaux au geste barbare :

Peindre brut : se contenter de l'évidence sommaire du geste, suivre le mouvement de la grande battue, de la grande traque où l'on est moins chasseur que gibier, offert à ce qui se dérobe, avec un pinceau et non une plume dans la main droite⁹¹².

Il peut enfin se défaire de l'habitude de l'écriture, car continué par son pinceau, il peut s'entraîner à « *désapprendre*⁹¹³ » et à tenter l'inexpérience. Le médium de la peinture permet à Michaux à la fois de s'oublier pour retrouver un autre oubli, enfoui, d'une nature différente. Paul Klee dans son journal évoque comme Michaux, une dimension oubliée qu'il s'agirait de retrouver par l'activité de tracer : « *Là se trouve depuis longtemps en réserve une possibilité créatrice*

⁹¹¹ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 372 : « *L'ampleur du geste, réclamé par les caractères qu'on voulait plus grands, avait changé l'esprit du dessin. Au lieu de caractères, au lieu de ces 'je ne sais quoi' notés, ils arrivaient élanés, ils devenaient élan, participation, entraînement* ».

⁹¹² *Henri Michaux*, galerie lelong, cahiers d'art contemporain, n°66, Paris, avril 1990, 31 p. (préface J-M, Maulpoix, texte Jacques Dupin), p. 6.

⁹¹³ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, OC3, p. 1041 : « *N'apprends qu'avec réserve. / Toute une vie ne suffit pas pour désapprendre, ce que naïf, soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête – innocent ! – sans songer aux conséquences.* »

nouvelle⁹¹⁴ ». Nous y retrouvons la disposition de l'enfance. Cette résurgence (pour reprendre une notion de Michaux) est possible par l'engagement et la mobilisation gestuelle, car elle revalorise l'aspect sensori-moteur, simultané à la dynamique de la main qui trace et à la constellation imaginaire.

Le geste de peindre se spatialise, se rend visible et devient incontestablement l'extension des rêveries vigiles. De plus, le temps de la peinture n'est plus du temps linéaire chronologique. Cette infinité de nouvelles visions semble en fait découler de la découverte de la simultanéité, en tant qu'elle s'oppose à la successivité de l'écriture : « *Tout différent le tableau : Immédiat, total*⁹¹⁵ ».

C'est la mise en jeu du corps dans l'espace, écrit Michaux, qui en plus de « *changer l'esprit du dessin*⁹¹⁶ » libère ce qui était resté fermé. Comment comprendre ce changement ? « S'ouvrir à l'espace » est une expression habituellement employée dans la pratique de la danse. Cette ouverture serait garante d'une meilleure qualité de mouvement, d'abord parce que le geste serait adressé et mobilisé.

Par ailleurs, Michaux décrit cette expérience même de mobilisation, car pour ce dernier, « *l'ampleur du geste* » ouvre à un autre espace d'expression qui n'est plus celui de l'écriture en tant que signes articulés. C'est en agrandissant son propre mouvement de tracer que les dessins gagnent en communicabilité. Ils ne sont plus ces « *je ne sais quoi* », ces petites formes qui rappelaient trop l'alphabet aux autres, mais ils deviennent au contraire « *élan, participation, entraînement*⁹¹⁷ ». Par conséquent, Michaux découvre l'engagement gestuel par l'ampleur. Cette dernière procure au dessin et à celui qui l'exécute, de l'impulsion et de la vigueur, d'où son enthousiasme. Michaux s'emporte et est emporté par cette nouvelle forme d'interaction. Nous retrouvons la vitesse des signes de *Mouvements*, ici alliée à l'ampleur qui court-circuite le cercle de la pensée rationalisante. Le geste plus grand ouvre « *le plein* » dont il était déjà rempli « *depuis des années*⁹¹⁸ ». Enfant, n'était-il pas « *Protée par les mouvements* », mais seulement en imagination ?

Nous proposons de discuter de ces questions avec la psychomotricité qui nous éclairera, car elle met autant que Michaux, le corps et l'acte au cœur de sa

⁹¹⁴ P. Klee, *Journal*, Paris, Grasset, (1959), 2006, p. 254.

⁹¹⁵ H. Michaux, *Lecture par Henri Michaux de huit lithographies de Zao Wou-Ki*, OC2, p. 263.

⁹¹⁶ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 372.

⁹¹⁷ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 372.

⁹¹⁸ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 372.

pratique. « *Psycho-moteur* », rappelons-le, est un mot hybride composé d'âme et de moteur, autrement dit cette pratique et cette pensée cherchent à (r)établir le trajet entre l'âme et la motricité, en proposant d'autres connexions entre soi, le monde et autrui.

Selon le psychomotricien, chercheur et danseur Benoit Lesage, occuper l'espace recouvre plusieurs aspects et, notamment, ceux qui font qu'un geste soit adressé ou non. Cette mobilisation est remarquable chez Michaux à plus d'un titre, surtout par le fait que sa pratique picturale est d'abord une bataille. Cette attitude face à l'art revient à envisager l'inséparabilité de la spatialité et de la corporéité.

Michaux se mesure au médium et au support. Son geste concret d'attaque et de repli est directement capté par son regard, au moment même où il est train de le faire, car la matière garde en elle la trace du combat. Selon Starobinski, sa pratique n'a « rien d'automatique, ni de brut » et si l'on cherche à évoquer un laisser faire, ce n'est nullement en terme d'abandon, car il s'agit plutôt de la « coexistence belliqueuse d'un laisser et d'un faire⁹¹⁹ ». Toujours à la manière du calligraphe chinois qui ne tente pas de s'exercer, mais plutôt de donner sa mesure, Michaux livre bataille en donnant le sentiment « de jouer son va-tout⁹²⁰ » :

Allergique aux vernis, à la térébenthine et à l'essence, Henri Michaux n'aime guère l'huile. Trop collante. D'une consistance pâteuse, d'une odeur entêtante, d'une temporalité lourde... Il lui préfère les coups d'aile de l'encre, ou les fusées surspontanées de l'aquarelle et ses assauts dissolvants. Intéressé cependant par sa résistance, et curieux des 'difficultés' de ce médium nouveau, il entreprend de s'y mesurer⁹²¹.

Il envisage alors l'espace « comme un territoire revendiqué indispensable » et son existence est pensée pour « son parcours vital⁹²² ». Les pratiques psychocorporelles permettent de préciser que si l'expérience de l'espace implique celle du corps, la construction du corps se fait aussi dans son rapport à l'espace. Nous parlerons alors moins d'espace que de spatialité, car c'est la mobilisation du geste qui crée son espace à soi. Rappelons que c'est en termes de spatialité que Michaux décrit son expérience créatrice : « *J'écris pour me parcourir. Peindre,*

⁹¹⁹ J. Starobinski, « Témoignage, combat et rituel », [R. Bellour], Cahier de l'Herne, *Henri Michaux*, Paris, 1966, p. 415.

⁹²⁰ J. Billeter, *Op.cit.*, p. 165.

⁹²¹ *Henri Michaux*, galerie lelong, *Op.cit.*, p. 5.

⁹²² B. Lesage, « Naître à l'espace. Prémices d'une clinique élargie », *Enfances & Psy*, 2006/4, n° 33, p. 113.

composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être envié. En somme, depuis plus de dix ans, je fais surtout de l'occupation progressive⁹²³ ».

La spatialité et la corporéité sont en fait indissociables :

Le corps se construit en se mouvant dans l'espace, la spatialité s'édifie par l'exercice du corps qui instruit ses limites, se densifie et se déploie à la fois, qui crée ainsi une situation qui rend possible l'adresse. Le geste se coordonne dans cette possibilité de l'adresser, de lui conférer un sens⁹²⁴.

Son intégrité corporelle est dès lors proportionnelle à la vitesse de dissolution des taches d'encre ou de l'aquarelle par exemple. C'est sa corporéité qui se joue sur la toile. Ici avec l'aquarelle :

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, de tout dessin, est sœur et frère de mon état qui ne voit plus rien tenir debout⁹²⁵.

Ainsi, l'encre, l'aquarelle, la gouache etc., vont s'adresser à ses catégories proprioceptives et, en retour, vont lui faire adresser son geste : la coïncidence entre la forme et le geste est instantanée. En sachant que la proprioception ne renvoie pas seulement à la seule perception de son corps mais qu'elle « est une zone d'échange, d'information, de mise en forme de soi vers *de l'autre*, la constitution d'une *zone habitable*⁹²⁶ », nous pouvons aussi comparer le geste de peindre vécu comme un déconditionnement pour l'écrivain, avec la technique de l'eutonie de la pédagogue Gerda Alexander (1908-1994). Celle-ci travaille à connecter « le corps en relation à ». Le travail des prolongements⁹²⁷ est un des exercices clés et, « dès lors, la conscience du corps n'est pas un retour introspectif sur soi-même, mais conscience de ce vers quoi et avec quoi le corps se relie⁹²⁸ ».

⁹²³ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 345.

⁹²⁴ B. Lesage, *Op.cit.*, p. 116.

⁹²⁵ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 571.

⁹²⁶ Benoit Lesage reprend ici la pensée de Bullinger qui est spécialisé dans le développement psychomoteur de l'enfant.

⁹²⁷ B. Lesage, *Ibid.*, p. 119 : « L'élève est invité à se prolonger vers un objet, un partenaire ou plus simplement vers l'espace, selon des directions précises (prolonger un segment de membre par exemple) ou de façon plus globale en irradiation. » Le travail des transports créent en fait une connexion entre les espaces internes et les espaces externes, qui font de la spatialité une clé de cette relation.

⁹²⁸ B. Lesage, *Ibid.*, p. 119.

Par ailleurs, cette constitution d'une « zone habitable » requiert l'émergence de geste donnant l'impression d'être à soi, intime et propre. En cela, l'exercice de la peinture devient le terrain de l'imprévu et de la spontanéité, ce qui nous amène à insister davantage sur la notion temporelle de l'acte de peindre.

Nous engageons le terme d'improvisation, pour ce qu'il montre d'une recherche de l'accidentel, qui met en interaction les matières entre elles. Michaux valorise ainsi plusieurs fois le hasard :

L'humeur sombre, je commence, en ayant attrapé une, à fourrer dessus quelques obscures couleurs, à y projeter au hasard, en boudant de l'eau, par giclées, non pour faire quelque chose de spécial, ni surtout pas un tableau. Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire⁹²⁹.

Ou encore ici : « *Je ne délibère pas. Jamais de retouches, de corrections. Je ne cherche pas à faire ceci ou cela ; je pars au hasard dans la feuille de papier, et ne sais ce qui viendra⁹³⁰* ». Le hasard serait garant d'une spontanéité et, surtout, d'une attitude qui cherche à se laisser peindre par les mediums en leur livrant une autonomie créatrice.

Idéalement, la spontanéité de l'improvisation semble offrir un espace de liberté, en deçà de tout vocabulaire et de tout projet formel et permettrait ainsi de retrouver l'intimité de son geste propre. Dans le cas de Michaux, nous la convoquons pour démontrer en priorité son repoussement d'une activité mimétique, compris comme reproduction d'une extériorité, ainsi que pour son désir de faire taire le cerveau spéculatif. Même son intention est reléguée en arrière plan. Par ailleurs, le caractère improvisateur du geste est accentué par le choix des mediums de Michaux, lui permettant « d'exécuter dans l'immédiat quelque chose d'imprévu⁹³¹ ». Leur texture engage, chacune à leur manière, une temporalité singulière. La vitesse avec laquelle l'encre peut sécher oblige Michaux à être hyper présent sans analyse. L'encre court-circuite la pensée au profit d'un relais par le corps en mouvement. Tout vient dans l'instant :

Spontanée. Sursponnée. La spontanéité, qui dans l'écriture n'est plus, s'est totalement reportée là, où d'ailleurs elle est plus à

⁹²⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 565.

⁹³⁰ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 575.

⁹³¹ M. Bernard, *Op.cit.*, p. 130.

*l'aise, la réflexion plus naturellement pouvant être tenue à l'écart*⁹³².

Ainsi les différents médiums de la peinture le mettent face à des situations de danger, qu'il s'agit pour lui de rétablir dans l'urgence :

*Aussi contre ma naturelle inertie, à quoi il m'arrache, c'est le plus énergétique moyen intérieur dont je dispose contre la proche ou le lointain entourage, celui qui me recharge le plus, qui donne réponse à cent situations, car je suis assez souvent débordé, dans la vie, ou plutôt le serai sans cela. Mais là non plus je ne veux pas le savoir ; sur le moment je suis en campagne, j'ai autre chose à faire que de penser*⁹³³.

Comme la calligraphie abstraite, la peinture ne tolère pas le repentir et donc le séjour dans la pensée. Le geste de peindre rattrape la matière et intervient en cherchant la réponse qui convient immédiatement à la situation picturale, c'est le « *signe de situation* » vivant selon : « *L'immédiat, les immédiats...le nouveau venu...in statu nascendi*⁹³⁴ ». La réponse gestuelle empêche précisément de penser, dans le sens de juger et d'examiner.

En conséquence, l'acte de peindre se présente comme une opération, non pas régie par la raison, mais par l'activité même. Le médium doit d'abord provoquer une réaction, c'est-à-dire qu'il doit toucher pour donner l'envie et l'impulsion d'agir. C'est 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*⁹³⁵ » qu'il aimerait représenter, cet élan vers, qui crée la connexion avec la spatialité, la corporéité et le médium.

Le « *déclenchement* », « *l'irruption* » - tout ce qui touche à l'impulsion dans l'instant, c'est-à-dire à une poussée soudaine - devient chez Michaux obsessionnel. Cette concentration sur le déclenchement n'est pas sans rappeler la recherche des commencements.

Il semble qu'il ne fait plus que lancer et relancer l'interaction entre son geste et la matière, jouissant de la création de la *situ-action*, c'est-à-dire de la création de son propre milieu par ses gestes. Ce milieu devient, à proprement parler, imaginaire puisqu'il est agencé par des gestes qui conçoivent un infini gestuel (tout est

⁹³² H. Michaux, *Émergences-résurgences*, p. 574-575.

⁹³³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, p. 594.

⁹³⁴ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, p. 601.

⁹³⁵ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 963.

possible) mais qui se manifestent sur un terrain déterminé, ici celui de la toile animée par le jeu avec les mediums picturaux. La création des *situ-actions*, c'est-à-dire le fait de se donner un terrain pour soi, revient en fait à réaliser constamment des écarts et des négociations. Nous envisageons l'imaginaire justement dans ces écarts, car ils apparaissent comme une négociation permanente avec ce qui se vit à mesure dans la situation de la création.

La question de l'imaginaire liée à la corporéité n'est pas tant ce que j'expose et manifeste de mon imaginaire par mes gestes, mais plutôt ce que j'écarte et privilégie par ma mobilisation gestuelle de celui-ci. Vers quoi vais-je converger en insistant ? Qu'est-ce j'esquive en m'écartant ? Nous percevons alors l'imaginaire comme une négociation permanente entre le sujet et le mouvement dans la création en train de se faire, et ce, pour toutes les pratiques artistiques de la corporéité.

2.3.3.2 Champ de forces et mode de relation immédiate

Michaux accède, par l'expérience de la peinture, à une spatialité tridimensionnelle et relationnelle et donc à un jeu avec sa corporéité, en le faisant changer d'appui au sens propre du terme⁹³⁶. Il peut bénéficier de son « *savoir-faire isolé* » de *Protée* tout en peignant, puisqu'il se crée, comme avec les rêveries vigiles, son espace d'action. La peinture rétablit ainsi pour un temps le manque de relation et de médiation ressenti avec les mots et le corps insuffisants, car celle-ci est d'abord l'exacerbation du relationnel.

Elle s'inscrit dans un mode de relation immédiate, où l'espace est un partenaire plastique, avec lequel Michaux échange par le geste. Dans ses rêves vigiles, l'espace est, spécifie-t-il, un champ de forces, et celui de la peinture engage de la même manière le geste dans un espace vivant et animé par son regard et son imagination du mouvement. Nous devons montrer précisément comment la peinture devient un champ de forces reliant l'imaginaire à la matière.

Tout d'abord, le support n'est jamais vierge, ni pris pour lui-même. La feuille de papier noire mute en nuit : « *Il n'y a qu'à laisser venir, laisser faire. Pour le moment je peins sur des fonds noirs, hermétiquement noirs. Le noir est ma boule*

⁹³⁶ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 550 : avec la seule écriture, c'était « *le déséquilibre* ».

*de cristal. Du noir seul, je vois de la vie sortir*⁹³⁷ ». Le support fait l'œuvre ; cette idée ramène le geste de peindre à ceux des rêves vigiles, car Michaux confère une autonomie animée à l'espace pictural, lui donnant la qualité d'un organisme sensori-moteur, comme dans ses rêves vigiles.

Le geste de tracer ne s'effectue donc pas sur un support neutre ; au contraire, c'est lui qui rend visible l'espace imaginaire de la nuit, comme une « autre écriture de la nuit dont Michaux avait besoin⁹³⁸ ». La feuille est vivante et lui renvoie sa nuit comme force d'interaction :

*Dès que je commence, dès que se trouvent mises sur la feuille de papier noir quelques couleurs, elle cesse d'être feuille, et devient nuit. Les couleurs posées presque au hasard sont devenues des apparitions...qui sortent de la nuit*⁹³⁹.

Le geste de peindre est encore un autre moyen « *de faire venir, de faire apparaître, puis faire disparaître*⁹⁴⁰ » selon son plaisir, et de se détourner de la trop fameuse communication. La vie gestuelle vigile comme nous l'avons analysée, assouvit paradoxalement « *un désir inapaisé de mouvements*⁹⁴¹ », renvoyant aux possibilités du geste de peindre, de jouer avec la dynamique d'apparition / disparation. Plus précisément, il trouve un mode d'échange entre la corporéité et son expression, sans rechercher l'harmonie, mais plutôt le soulagement :

*J'ai besoin de me laisser aller, de tout laisser aller, de me plonger dans un découragement général, sans y résister, sans vouloir l'éclaircir, en homme étourdi par les chocs, qui aspire à s'étourdir davantage...J'ai besoin de me déchaîner de la chaîne des mensonges et de mon maintien faussement calme, des affirmations d'espérance ou de confiance en l'avenir que j'ai données alors que j'ai perdu confiance*⁹⁴².

C'est aussi parce que le désir est inapaisé et que l'étourdissement peut être relancé, que le ratage peut devenir un moteur et un principe de création :

Triomphe par le ratage même, puisque non sans un certain scandale que je ressens, ils deviennent réussite(!) où, en plus, je

⁹³⁷ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 319.

⁹³⁸ Sylvestre Clancier, « Antonin Artaud et Henri Michaux, voyageurs de l'âme et de l'esprit : proximité et différences », *Henri Michaux est-il seul ?*, *Op. cit.*, p. 21.

⁹³⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 554.

⁹⁴⁰ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 551.

⁹⁴¹ H. Michaux, *Les Rêves vigiles*, OC3, p. 523.

⁹⁴² H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 568.

*me dégage de ce que j'ai haï le plus, le statique, le figé, le quotidien, le 'prévu', le fatal, le satisfait*⁹⁴³.

L'erreur ou encore l'accident matériel sont les maîtres de « l'affolement » qui trouve immédiatement écho avec « mille autres affolements » ; ils font naître les ratures commises par « résonnance immense » et « débordante de toute parts »⁹⁴⁴.

Cette « âme affolée » part à la conquête d'un déchaînement : celui de briser les menottes des mots et du verbal dans laquelle il a été élevé⁹⁴⁵. Le geste de peindre, comme ceux des rêves vigiles, l'arrache à son inertie :

*c'est le plus énergétique moyen intérieur dont [il] dispose contre la proche ou le lointain entourage, celui qui [le] recharge le plus, qui donne réponse à cent situations, car [il est] assez souvent débordé, dans la vie, ou plutôt le serai[t] sans cela*⁹⁴⁶.

La tache revêt ainsi, dans la peinture, le rôle des mots, car la matière qui se rassemble est immédiatement assimilée au piège de la langue à laquelle il doit faire subir l'épreuve du centrifuge :

*Les grands gestes que je fais pour me débarrasser des flaques aident naturellement à exprimer de grands dégoûts, de grandes exaspérations. Ils sont expressifs. Il faut faire vite. Les sombres pseudopodes qui en quelques instants sortent des taches gonflées d'encre me somment de voir clair tout de suite, de décider à l'instant*⁹⁴⁷.

Michaux « tire hors de » la tache les conditions de sa forme, il l'abstrait. La « grosse tache naturellement baveuse », il n'en veut pas, tout comme il refuse la colle des mots, il la « rejette »⁹⁴⁸, la défaisant et l'éparpillant.

En partant de l'informe de la tache, il se donne les conditions d'émergence de celle-ci. Il se donne une base à abstraire, à défaire. Si bien que la ductilité du médium devient souveraine et conduit l'engagement gestuel de Michaux à être consubstantiel à l'apparition des formes. Cette base à défaire est intéressante pour Michaux, car elle modifie son état. Ici, c'est le mou du flot qui le rend éhonté :

⁹⁴³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 573.

⁹⁴⁴ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 325.

⁹⁴⁵ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 543 : « Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du 'verbal' je peins pour me déconditionner et avant l'époque de l'invasion des images. »

⁹⁴⁶ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 594.

⁹⁴⁷ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 591.

⁹⁴⁸ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 590.

« *Fini le pinceau. Le flot qui coule, souverain, semble impudent. Plutôt - car il coule assez mollement - il me rend impudent par son noir barbare*⁹⁴⁹ ».

Chaque medium aura sa qualité propre (ce sera également le cas pour les drogues, Michaux évoquera les personnalités de chacune). Leurs qualités influencent la mobilisation gestuelle de Michaux, démontrant qu'il s'invente un duo dansé imaginaire, en faisant de sa toile un milieu sensori-tonique, où il réagit le plus immédiatement possible aux matières vivantes devant ses yeux.

Dans cet emportement qui « *passé par le corps de...* », ce qui compte pour Michaux n'est plus seulement le repoussement (le geste contre) mais le fait qu'il « *aide à tirer de l'inertie* », c'est-à-dire qu'il le force à intervenir. Cette opération tonique correspond à ce que Benoit Lesage nomme la densification.

Autrement dit, Michaux s'inscrit dans l'expérience d'une réversibilité (de l'en dedans-en dehors) où il assiste, tantôt à sa propre densification ou tantôt à sa dissolution, par le geste concret de prise de l'espace de la toile. À un niveau encore plus archaïque, écrit Benoit Lesage, la densification de l'espace corporel est qualifiée de « *nourrissage proprioceptif ou proprioception*⁹⁵⁰ ». Ce qui revient à supposer, dans le cadre de notre étude, que le medium de la peinture travaille la sensation que Michaux a de son propre corps.

Par ailleurs, l'expression « *nourrissage proprioceptif* » nous semble appropriée à l'expérience du tracer, car il s'agit bien d'un mouvement d'entraînement et d'avalément. De plus, la création de gestes nouveaux, chez Michaux, s'accompagne fréquemment et en parallèle d'un bénéfice thérapeutique, validant pour un instant son appartenance à une réalité. Le corps devenant finalement à la fois l'agent, l'instrument et la finalité :

*Noir qui fait flaque, qui heurte, qui passe par le corps de..., qui franchit tout obstacle, qui dévale, qui éteint les lumières, noir dévorant. L'emportement ici, décidément plus grand que l'abandon, devient de plus en plus nécessaire, plus impérieux, plus à sa place*⁹⁵¹.

Cette densification / dissolution entraîne Michaux à concevoir sur le même plan l'élan, la densité, l'être et l'actualisation :

⁹⁴⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 585.

⁹⁵⁰ B. Lesage, *Op.cit.*, p. 116.

⁹⁵¹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 586.

*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*⁹⁵².

Le corps actif semble alors trouver une plénitude mais ceci dans l'instant fugitif. La peinture, comme il le précise, est une tentative d' « *arrêter un instant, et plus qu'un instant*⁹⁵³ » les passages qui le traversent.

Étant donné que le corps est, pour Michaux, soit une excessive présence (un fardeau) soit une absence (une prison vide), le geste de peindre désobstrue un état bloqué, car il devient pour lui un moyen de prendre conscience pragmatiquement du rôle médiateur du corps dans l'élaboration des formes.

Ainsi, le geste de peindre décroïsonne par son ouverture à l'espace, pour ce qu'il redonne au corps sa fonction de médiation, de relation et d'adaptation, rôle qu'il devrait assurer habituellement. Cette libération est aussi possible par le fait qu'il s'adresse aux mediums dans lesquels il perçoit immédiatement l'influence de son geste. Celui-ci est mobilisé et entraîne un dialogue tonique entre sa corporéité et la matière en jeu dans l'espace.

Le lien entre l'organique et l'imaginaire n'a jamais été si fort ; c'est par l'intrication de l'espace, du corps, du geste et de l'imaginaire que Michaux entre dans la danse. La danse est pensée selon son échange et son retour du geste comme relance de la forme ; en clair : pour sa dynamique gestuelle propre. En conséquence, c'est parce-que Michaux fait de sa peinture un milieu sensori-moteur qu'elle le déconditionne, et ce, par la mise en jeu du corps en mouvement prolongé par un pinceau et non plus par la plume de « l'algebrosé ».

Par ailleurs, dans l'instant gestuel, nous pouvons concevoir ici que c'est le mouvement qui crée l'imaginaire. Ce n'est que « *précipité dedans* » - dans les formes naissantes - que les aquarelles « *valent* » et « *répondent*⁹⁵⁴ ». De l'intensité de son engagement dépendra la qualité de l'aquarelle : rajouter de l'eau ici, ou de l'encre là, transforme sous le regard et nourrit immédiatement l'imaginaire des formes en train de se faire dans un état d'urgence nécessaire. Comment lire cette expérience inédite de la corporéité chez Michaux ? Nous proposons de l'envisager selon un autre type d'expérience centrée sur le mouvement : celle l'expérience de

⁹⁵² H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 594.

⁹⁵³ H. Michaux, *Sur ma peinture*, OC2, p. 1026.

⁹⁵⁴ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 562.

spectateur au cinéma de Michaux, car elle donne des clés de compréhension quant à la relation qu'il entretient avec le mouvement perçu et senti.

2.3.3.3 Instauration d'un rapport cinématographique

Nous avons remarqué un besoin d'être « forcé » dans l'expérience picturale de Michaux. Il est de notre point de vue comparable à son expérience cinématographique. Pour être « *présent, participant, engagé*⁹⁵⁵ », il doit se sentir affecté par une force qu'il subit :

*J'étais là bien plus que spectateur. Relié de force, je me sentais sur les lieux, avec eux. Je ne l'avais jamais été autant. Je manquais seulement du pouvoir de les toucher, et encore. Par moments, j'avais un recul, tant je sentais réel leur mouvement. Jamais un spectacle ne m'avait comme celui-ci rendu présent, participant, engagé. Ma vie de spectateur venait de trouver un rebondissement spectaculaire. Sans l'avoir prévu, j'étais entré dans l'époque suivante*⁹⁵⁶.

En faisant appel à cette description d'expérience esthétique avec le cinéma, nous voulons montrer à quel point Michaux interroge l'activité du spectateur (*spectare* en latin ne concerne que la vue) par son contraire, c'est-à-dire celle de l'acteur, qui agit et participe. Ce qui veut dire qu'en peignant il est à la fois l'acteur et le spectateur des transformations de la matière. La correspondance entre le cinéma et la peinture chez Michaux nous semble pertinente, car elle met en évidence un mode d'action partagé : dans les deux cas, les forces mises en jeu jouent sur la passivité et l'activité de l'affect.

Le regard est de ce fait un des premiers éléments à reconsidérer. L'œuvre ne saurait parler qu'aux seuls yeux en tant que vision profane. Il ne peut demeurer passif face à « l'image-mouvement⁹⁵⁷ ». Michaux entre en résonance, passant de la captation de l'œil au corps entier, comme il passe de la main au corps global en peinture. Il entre dans la sphère endogène de la corporéité, car les « contenus »

⁹⁵⁵ Nous retrouvons la thématique d'une contagion par le mouvement lui-même qu'il avait émise au sujet de l'agrandissement de ses dessins : « *ils devenaient élan, participation, entraînement.* » (H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 372.)

⁹⁵⁶ H. Michaux, *Une foule sortie de l'ombre*, OC3, p. 1309.

⁹⁵⁷ Nous empruntons l'expression à Gilles Deleuze. G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 298 p.

endogènes de nos expériences sont de l'ordre du subir, c'est-à-dire qu'ils sont éprouvés. L'endogène étant « ce qu'il y a de plus profond et plus primitif en nous, le fondement de toutes nos expériences vécues⁹⁵⁸ ».

Afin de comprendre et de relativiser l'expérience du subir par le regard, nous proposons un détour par la lecture d'un court texte de Michaux de *La nuit remue*. Il a inventé un animal « *La parpue* » qui se révèle n'être qu'un œil entouré de lourds plis : un œil à la fois acteur, récepteur et modificateur. Face à celui-ci, les observateurs ne peuvent demeurer passifs, car l'activité de son regard engendre irrémédiablement un espace d'indétermination entre les agissants et les agis. Michaux la décrit d'abord comme « *une grande actrice* » :

La parpue est un animal cravaté de lourds fanons, les yeux semblent mous et de la couleur de l'asperge cuite, striés de sang, mais davantage sur les bords. / La pupille n'est pas nue. C'est un réseau de canaux noirs qui se disposent assez généralement en trois régions, trois triangles. / La pupille de cet animal varie pour chaque personne qui l'observe et devant toute nouvelle circonstance. Mais contrairement aux félins, la lumière est ce qui lui importe le moins ; ce sont ses impressions plutôt qui changent ses yeux et ceux-ci sont larges comme la main. / Les hommes banto passent, selon Astrose, contemporain d'Euclide et le seul homme de ce temps qui ait voyagé, pour avoir apprivoisé la parpue. Les Banto prétendaient que le e et le i se trouvant dans la langue de tous les peuples connus alors étaient une preuve de la faiblesse de ces peuples. / Mais eux-mêmes ayant épousé leurs femmes iroi perdirent leurs vertus guerrières et leur idiome singulier. / La parpue est douce. Ils l'ont travaillée, exercée. Certaines parpues peuvent pendant des heures ainsi modifier leurs yeux. On ne se fatigue pas de les contempler, des 'étangs qui vivraient' dit Astrose. Ce sont de grandes actrices. Après une séance d'une heure, elles se mettent à trembler, on les enroule dans la laine, car sous leurs longs poils, la transpiration s'est faite grosse et c'est dangereux pour elles⁹⁵⁹.

Nous pouvons garantir que c'est même un animal cinématique, car au bout d'« *une séance d'une heure* » elle se met « *à trembler* ». Sa pupille joue en premier le rôle d'une caméra ; elle se modifie d'abord à la manière d'un diaphragme comme si elle opérait des mises au point, non pas en fonction de la lumière mais en fonction de la présence des observateurs : « *la pupille de cet animal varie pour chaque*

⁹⁵⁸ G. Csepregi, *Sagesse du corps*, Aylmer, Éditions du Scribe, 2001, p. 5. Endogène vient de endo (à l'intérieur) et endogène, littéralement, est « né dans la maison » (*genos* : naissance), soit né l'intérieur de l'organisme.

⁹⁵⁹ H. Michaux, « *La parpue* », *La nuit remue*, OC1, p. 490.

*personne qui l'observe et devant toute nouvelle circonstance*⁹⁶⁰ ». Ces modifications sembleraient d'abord n'être que des soumissions à des actions qu'elle verrait, d'où son premier aspect de machine filmique. Voir serait pour elle, d'abord subir l'action.

Toutefois, son œil est en fait à la fois le miroir et l'écho de l'interaction en jeu : elle réverbère l'interaction même. Dans le texte, le personnage d'Astrose (étymologiquement, le lunatique) confie qu'il « *ne se fatigue pas de [...] contempler* » ses yeux, les qualifiant « *d'étangs qui vivraient* ». C'est que la « *parpue* », en tant que surface miroitante et creuse renvoie les interactions du réel d'Astrose sur lui-même, c'est-à-dire ses propres impressions. Les modifications sont partagées et les deux regards (celui de la « *parpue* » et ici celui d'Astrose) se rencontrent pour ne faire qu'un seul geste interactionnel selon l'expression de Marcel Jousse.

Alors, « *la parpue* » est également écran permettant le geste interactionnel : étant donné que l'observateur fait impression sur la « *parpue* », il devient observé, car il peut se voir sur elle et inversement. Chacun peut suivre le déroulement de ses impressions sur l'autre, c'est-à-dire *l'écoulement même de leur « conscience d'exister*⁹⁶¹ ». Astrose s'observe donc lui-même dans l'œil de « *la parpue* » : il est mobile sur un mobile. L'observateur et l'observé se font tous deux « miroir des interactions du réel ambiant⁹⁶² », se partageant leur écho réciproquement. En cela, ce partage d'écho nous apparaît comme un élément de définition de la participation dans l'œuvre de Michaux.

En outre, « *la parpue* » révèle l'expérience du cinéma telle qu'elle a été vécue par Michaux, face à l'écran où il se sentait « *bien plus que spectateur. Relié de force, [...] sur les lieux [...] par moments, [il avait] un recul, tant [il sentait] réel leur mouvement. Jamais un spectacle ne [l]'avait comme celui-ci rendu présent, participant, engagé*⁹⁶³ ». Elle relate l'expérience de l'affect interactionnel, qui deviendra dans l'acte de peindre et d'écrire, volontaire, pour être efficace envers soi-même et envers autrui⁹⁶⁴.

⁹⁶⁰ H. Michaux, « La parpue », *La nuit remue*, OC1, p. 490. Le narrateur de *La nuit remue* précise que « *contrairement aux félins, la lumière est ce qui lui importe le moins ; ce sont ses impressions plutôt qui changent ses yeux* ».

⁹⁶¹ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 371.

⁹⁶² M. Jousse, *Op. cit.*, p. 52.

⁹⁶³ H. Michaux, *Une foule sortie de l'ombre*, OC3, p. 1309.

⁹⁶⁴ Selon Novalis, le poète s'apprête à faire passer « l'involontaire dans le volontaire » (R. Roland de Renéville, *L'expérience poétique*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1938, p. 101.

Ce regard tient au secret d'une interaction infinie du « *tout à la fois*⁹⁶⁵ » qui joue avec les répercussions des choses entre elles dans le champ de forces où le regard et la corporéité s'échangent leurs « informations » sous formes de gestes. Il inaugure un échange, où se voir dans l'autre se fait réciproquement selon le bénéfice des retours en force et cela, non sans violence. Nous devons pourtant examiner l'aspect subi de ce regard. C'est pourquoi nous nous intéressons au concept de forces qui nous paraît interroger cette violence, dont Michaux semble avoir besoin pour être en état de création - pour ses *situ-actions*.

Max Loreau emploie le terme de forces à propos de l'œuvre picturale de Michaux, parce qu'elle est « percutante » ou qu'elle est une « charge » ou une « transcendance⁹⁶⁶ ». Ce concept de forces ne nous permettrait-il pas de penser une réception / production dans sa dynamique active / passive, agi / agissante ?

Michaux se dit « *relié de force* » au film qu'il est train de regarder et ce lien obligé, presque subi, lui fait sentir la réalité des mouvements des acteurs et constitue son acte de réception. Ce rapport de force induit-il nécessairement une violence ?

La force est avant tout l'instauration d'un rapport dont Deleuze, à la suite de Nietzsche, s'est fait le spécialiste. La force a tout d'abord une relation avec la sensation, elle en est même la condition. La sensation est par conséquent un rapport de forces « produisant une 'image', percept et affect⁹⁶⁷ », selon la terminologie deleuzienne, sur laquelle nous ne reviendrons pas en détails. Nous sommes plus intéressés par l'idée de pouvoir et de domination univoque que pourrait prioritairement évoquer la force.

Nous devons d'abord savoir que « les affects ne sont plus des sentiments ou des affections⁹⁶⁸ », ce sont des zones d'indétermination. L'affect est une disposition d'être, faisant varier les manières d'exister. Il renvoie à une logique de forces qui selon le philosophe François Zourabichvili, s'énonce en deux temps.

Premièrement, toute force est « dans un rapport essentiel avec une autre force » ; une force ne saurait exister seule, elle est donc impensable au singulier. Elle est non seulement « domination, mais aussi l'objet sur lequel une domination

⁹⁶⁵ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 960.

⁹⁶⁶ M. Loreau, *Op. cit.*, p. 25.

⁹⁶⁷ A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 210.

⁹⁶⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, (1991), 2011, p. 154.

s'exerce⁹⁶⁹ ». La force reçoit donc autant qu'elle donne, sa domination est inséparable de sa soumission.

Mais comment le rapport est-il déterminé ? Il l'est « pour autant qu'une force est *affectée* par d'autres », donc « la force se définit elle-même par son pouvoir d'affecter d'autres forces (avec lesquelles elle est en rapport) et d'être affectée par d'autres forces⁹⁷⁰ ».

Nous pourrions par conséquent envisager ce mouvement en tant que « forcé », marquant une « désobéissance ou une soumission ». La force a donc bien à voir avec la violence, mais sans que celle-ci ne la définisse négativement, elle est foncièrement « l'instauration d'un rapport ». De plus, l'effet de la force est de domination et non simplement de destruction, d'où sa violence « qui consiste à détruire une forme, à décomposer un rapport ». Mais on ne saurait réduire la force à la violence, car :

non seulement on ne voit pas qu'une force s'exerce d'abord sur une autre force, mais on se prive ainsi de comprendre le phénomène de l'affect, c'est-à-dire d'une force qui s'exerce sur une autre moins pour la détruire que pour induire un mouvement⁹⁷¹.

Les forces ne sont donc pas de destruction, ni uniquement de domination, mais d'induction. Pour revenir au geste de peindre de Michaux, il s'établit sur le mode intrusif. La liaison entretenue avec le support, l'encre, l'aquarelle etc., tend à augmenter et à entretenir les sensations, par l'impression de force qu'il leur confère.

C'est pourquoi sa principale caractéristique se dégage de cette nature relationnelle, car elle est : « *un pouvoir d'affecter et d'être affecté* », ce qui revient à dire que « la force est cela même qui affecte et est affecté ».

Deleuze et Guattari précisent dans *Qu'est-ce que la philosophie*, que « la force n'est pas ce qui agit, c'est comme le savaient Leibniz et Nietzsche, ce qui perçoit et éprouve⁹⁷² ». La force se renverse donc du côté de la *passivité active* (Deleuze parle de passivité constituante) et pas seulement de l'activité, en sachant que l'une ne pouvant être pensée sans l'autre.

⁹⁶⁹ F. Zourabichvili, A. Sauvagnargues, P. Marrati, *Op.cit.*, p. 42.

⁹⁷⁰ F. Zourabichvili, A. Sauvagnargues, P. Marrati, *Ibid.*, p. 43.

⁹⁷¹ F. Zourabichvili, A. Sauvagnargues, P. Marrati, *Ibid.*, p. 43.

⁹⁷² G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, p. 124.

Pour Michaux, il s'agit de se créer dans l'imaginaire des forces invisibles (les mediums prennent le rôle de partenaire invisible), vers lesquelles les réponses et les adresses se dirigent, en se laissant aller en même temps à l'immanence du mouvement comme soutien provisoire (*de laisser aller tout - et sans me forcer - dans le désordre, dans la discordance et le gâchis, le mal et le sens dessus-dessous, sans malice, sans retour en arrière, sans reprise, innocemment*⁹⁷³). Nous pensons alors que le geste de peindre de Michaux est vécu sur le mode de l'imagination d'un duo imaginaire, lui renvoyant une altérité et une réflexivité sensori-motrice qui donne son unicité à chaque dessin.

Aussi, le geste de peindre s'inscrit contre la pétrification, porté par la dynamique de l'altérité. Le duo imaginaire de Michaux entraîne une pratique de la corporéité qui repense l'activité au sein même de l'expérience du mouvement, selon la fiction de l'instant, révélant ce que Laurence Louppe explique au sujet de la danse, à savoir que « l'imaginaire du mouvement est dans le mouvement même ⁹⁷⁴ ».

2.3.3.4 La dynamique de la ligne kinéphage : production = réception

Notre analyse du geste de peindre de Michaux commence à mettre en évidence un double mouvement ; celui d'une boucle entre l'altérité et la réflexivité de la corporéité qui entraîne une transformation de soi. C'est pourquoi, en continuité avec ce que nous avons pu développer précédemment, nous aimerions démontrer que le geste de peindre de Michaux est *kinéphage*. Nous inventons ce terme pour mettre l'accent sur cette dynamique de « nourrissage » du mouvement par le mouvement, confiant à ce dernier une expressivité immanente⁹⁷⁵.

Nous l'avons formé selon deux mots provenant du grec ancien : *kine* pour le mouvement et *phagos* pour mangeur. *Kinéphage* exprime ainsi, dans le même terme, cette dynamique immanente au mouvement nous semblant pertinente pour réfléchir

⁹⁷³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 569.

⁹⁷⁴ L. Louppe, *Op. cit.*, p. 205.

⁹⁷⁵ Nous reprenons ici l'expression de Michel Bernard pour décrire ce caractère inhérent au développement du mouvement lui-même, sans que ne soit cherché aucune intention de forme ni de mimétisme.

à celui qui voulut lui « *aussi, un jour, tard, adulte [...] participer au monde par des lignes*⁹⁷⁶ ».

Comment la kinephagie opère-t-elle ? Tout d'abord par le regard. Nous retrouvons la problématique de la production / réception en peinture dont Klee s'est fait l'analyste. Dès l'instant du geste, qui transforme les matières, le regard est déjà en train de se nourrir de nouveaux mouvements pour continuer. Cette continuité dans l'action crée une boucle entre la « simultanée du geste, et du regard sur le produit du geste », concevant une « complicité de l'activité motrice et de l'activité perceptive⁹⁷⁷ ».

Klee précise que « dès le début de l'action productrice, peu après le mouvement initial de production, intervient déjà le premier contre-mouvement ; le mouvement initial de réception⁹⁷⁸ ». Le contre-mouvement est celui où le producteur évalue ce qu'il a fait. Klee évoque en fait la difficulté de l'œil à visualiser entièrement la surface de la toile ; c'est pourquoi « l'œil doit 'brouter' la surface, l'absorber partie après partie, et remettre celles-ci au cerveau qui emmagasine les impressions et les constitue en un tout⁹⁷⁹ ».

L'urgence gestuelle de Michaux, éprise par le tempo des mediums, « broute la surface » à sa manière. Chez lui, le mouvement de réception semble quasi simultané à son moment d'apparition, qu'il avale et se fait avaler par elle ; les aquarelles par exemple ne valent que par l'engagement précipité qu'on leur inflige, sans quoi elles ne réagiraient pas. En d'autres termes elles ne donneraient pas suffisamment de réponses imaginaires pour relancer le geste à venir. Ou encore lorsque les têtes apparaissent sur le papier : « *têtes ou fragments de têtes, désolations d'être* », elles n'attendent que son « *geste brouillon d'homme affolé pour venir, apportant leur misère à elles, en vrac, [le] rejoignant, en lambeaux*⁹⁸⁰ ». Le contre-mouvement de Michaux est un geste panique, qui ne s'attarde pas dans l'étape de l'évaluation des informations sensorielles et semble même s'amuser à passer, le plus « sursponamment » possible, de la perception à la réponse motrice.

D'un point de vue physiologique, nous pouvons constater que Michaux raccourcit la phase de l'évaluation composant la boucle sensori-motrice. Cette

⁹⁷⁶ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 545.

⁹⁷⁷ J. Starobinski, *Op. cit.*, p. 54.

⁹⁷⁸ P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Saint Amant, Éditions Denoël, (1964), 1985, p. 96.

⁹⁷⁹ P. Klee, *Ibid.*, p. 96.

⁹⁸⁰ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 572.

dernière a été notamment décrite par la pédagogue Bonnie Bainbridge Cohen⁹⁸¹. Elle dépasse le simple schéma d'un stimulus et d'une réponse. Elle consiste à d'abord percevoir les informations sensorielles, à les évaluer personnellement, puis à y répondre par l'activité motrice. Jean Starobinski dans un article sur Michaux revient à cette description, moins en termes physiologiques, mais tout en insistant sur la boucle sensori-perceptive du mouvement de la main, qui est :

habité par une perception interne, ce qui fait que l'action du peintre est déjà un sentir obscur ; et l'apparition des visages est chargée d'une telle énergie, que voir c'est toujours subir une action, ce qui oblige à agir en retour, dans l'alternance des agressions et des ripostes⁹⁸².

C'est un processus sans fin dont il est impossible de dire le commencement. Cette boucle concerne les processus du sentir et du mouvoir et comprend les gestes invisibles ou visibles dans leur passage de la perception à l'action. Le geste de peindre devient en soi une performance, en tant qu'il est une activité de la corporéité, basée sur des choix sensori-perceptifs, en lien avec l'environnement qui se crée à mesure du geste. Nous complétons ainsi notre définition générale des gestes de *situ-action* comme réponses gestuelles créatrices à un évènement, qui tentent singulièrement chez Michaux de désentraver les circuits de la conscience évaluative.

Ce raccourci au sein de la boucle sensori-motrice démontre que l'acte de peindre de Michaux tend à se réaliser dans un rapport presque im-médiat à soi, où le médium de la peinture s'efface : c'est, chez lui, un geste fondateur. Le regard porté sur la transformation qui vient d'arriver chez Michaux se ferait alors immédiatement « participation motrice⁹⁸³ ».

⁹⁸¹ Bonnie Bainbridge Cohen (1943-) a continué et simplifié les théories de la danseuse, chorégraphe et pédagogue allemande, Irmgard Bartenieff (1900- 1981). Cette dernière est une personnalité essentielle, et pourtant peu connue, car ses travaux n'ont pas été traduits. Elle fut l'élève de Laban avant d'émigrer à New-York en 1936. Elle y a fondé le Laban-Bartenieff Institute of Movement Studies. Elle complète la technique de l'*Effort* de Laban avec ses *Fundamentals*. Ce sont des exercices qui cherchent à mobiliser le corps dans son entier par les connexions et les schèmes corporels. Cette technique insiste notamment sur le démarrage du mouvement, à savoir son impulsion, puis à son déroulement dans l'espace / temps. Ses théories peuvent être appliquées aussi bien à la création chorégraphique qu'à la danse thérapie. Son ouvrage de référence est le suivant : I. Bartenieff et Lewis, *Body Movement, Coping the Environment*, New-York- Paris, Gordon and Breach Science Publ., 1980, 289 p.

⁹⁸² J. Starobinski, *Op. cit.*, p. 54.

⁹⁸³ J. Starobinski, « Témoignage, combat et rituel », [R. Bellour], Cahier de l'Herne, *Henri Michaux*, Paris, 1966, p. 413.

Jean Starobinski remarque cette « participation motrice », mais seulement pour le spectateur, alors que nous la percevons aussi dans l'activité de peindre :

Que Michaux fasse apparaître des êtres, des espaces, des territoires, j'ai toujours à les vivre de tout mon corps, en mobilisant toutes mes ressources musculaires, en me décidant pour ou contre. Il m'impose l'expérience du passage. Passage par le geste, par le regard, par les chemins fantastiques, par les rivières allusives⁹⁸⁴.

Force est de constater que si Michaux impose ses passages, c'est d'abord parce qu'il expose leur effort même. Nous pouvons ainsi nous demander à quel point, chez Michaux, la production est déjà réception et ce, au travers de l'usage des lignes. Il leur consacre deux textes. Le premier *Aventures de lignes*⁹⁸⁵ est écrit après la visite de l'exposition de Klee, et le second *Lignes*⁹⁸⁶ est composé « *sur des lignes tracées sans but sur le papier ; sur des pages de lignes* ».

La ligne, dans ces textes, expose la conversion de l'expérience en trait en la rendant vivante, active et autonome. Dans *Émergences-résurgences*, il en expose sa pratique, la synthétisant comme l'expérience créatrice qui lui permet « *de participer au monde par des lignes*⁹⁸⁷. » La ligne le mène vers plus d'immédiation. Comme nous pouvons le voir sur cette planche le crayon ne décolle plus de la feuille, assurant ainsi une continuité corporelle et temporelle :

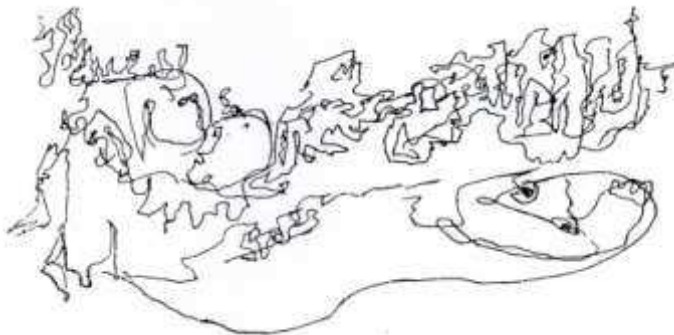


Planche 10, H. Michaux,
Émergences-résurgences,
OC3, p. 542.

⁹⁸⁴ J. Starobinski, *Op. cit.*, p. 416.

⁹⁸⁵ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 360-363.

⁹⁸⁶ H. Michaux, *Lignes*, OC3, p. 730.

⁹⁸⁷ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 545.

Michaux, avant l'action, ne connaît ni la durée, ni le parcours qu'il effectuera à travers cette ligne. Il s'aménage un espace de « *liberté d'action* » permettant d'écarter les réflexes figuratifs :

*Une ligne plutôt que des lignes. Ainsi, je commence, me laissant mener par une, une seule, que sans relâcher le crayon de dessus le papier je laisse courir, jusqu'à ce qu'à force d'errer sans se fixer dans cet espace réduit, il y ait obligatoirement arrêt*⁹⁸⁸.

Le dessin s'achève non par choix délibéré mais selon une logique avec la réalité du mouvement. Le modèle de sa fin est la petite mort, la mort qui se décide pour elle-même, engagée dans le choix de sa fin.

Ainsi la ligne de Michaux évolue « *sans conduire à rien, pas pour faire beau ou intéressant, se traversant elle-même sans broncher, sans se détourner, sans se nouer, sans à rien se nouer, sans apercevoir d'objet, de paysage, de figure*⁹⁸⁹ ». Elle l'entraîne à ne pas se crispier sur un vouloir et efface ainsi toute intentionnalité de signification et de figuration.

De son utilisation découlera l'action et non l'inverse. Le geste se retrouve coulé dans le mouvement. Cette imbrication du geste dans le mouvement global⁹⁹⁰ démontre que la ligne est opératrice d'un temps en soi, ce que Michaux signale : « *Une ligne de partage là, une ligne de fâite, plus loin la ligne-observatoire. / Temps, Temps... / Une ligne de conscience s'est reformée*⁹⁹¹ ». De plus, elle montre la puissante et la profonde cohérence du parcours créatif de Michaux qui tient à :

*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*⁹⁹².

La ligne, suivrait ainsi son propre parcours, sans les mots, en se donnant à voir. Nous supposons là encore que Michaux imagine un mode de regard particulier, celui peut-être où l'on peut voir les yeux fermés relié aux sensations internes.

La ligne est un agent de temporalisation à la manière de l'acte somnambule : « *A rien ne se heurtant, ligne somnambule. / Par endroits courbe, toutefois, non*

⁹⁸⁸ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC2, p. 565.

⁹⁸⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC2, p. 545.

⁹⁹⁰ Nous avons à ce sujet, dans le préambule, présenté le travail pictural de Pollock et celui, chorégraphique, de Cunningham, comme étant à la recherche d'un mouvement global et expressif sans intention.

⁹⁹¹ H. Michaux, *Aventures de lignes*, OC2, p. 362.

⁹⁹² H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 371.

*enlaçant / Sans rien cerner, jamais cernée*⁹⁹³ ». L'action de tracer est ramenée à ses sensations motrices (pendant le déroulement) et pré-motrices (l'instant), pouvant par-là même être effectuée les yeux fermés, ce qui, nous le verrons, renvoie au partage d'une corporéité spécifique avec les danseurs modernes.

Les yeux fermés renvoient à une absence d'activité rationalisante par l'appareil oculaire que Michaux considère comme hypertrophique dans notre civilisation occidentale ; c'est pourquoi le créateur doit passer par le dessaisissement otique et spatial sans quoi rien d'authentique ne saurait émerger. La ligne est à la fois le guide et l'agent.

Michaux s'identifie à son parcours jusqu'à devenir la ligne elle-même : « *Comme moi la ligne cherche sans savoir ce qu'elle cherche, refuse les immédiates retrouvailles, les solutions qui s'offrent, les tentations premières. Se gardant d'« arriver », ligne d'aveugle investigation*⁹⁹⁴ ». Ce devenir-ligne se retrouvera, mais cette fois douloureusement, dans l'expérience mescalinienne : « *L'horreur était surtout en ce que je n'étais qu'une ligne. (...) Ici seulement une ligne. Une ligne qui se brise en mille aberrations. La lanière du fouet d'un charretier en fureur*⁹⁹⁵ ».

Le somnambulisme de la ligne traçante apparaît caractéristique de la création d'un temps en soi pour Michaux, comme pour Klee. Elle est une manifestation de l'autoaffection, seule capable d'investiguer l'intériorité. Pour Klee, elle fait passer l'improvisation sur le plan psychique :

de nouveau sur le terrain de l'improvisation psychique qui m'est propre. Là où je ne suis lié que de façon tout indirecte à une impression de la nature, je puis me risquer de nouveau à figurer ce qui m'obsède l'âme. A noter des expériences vécues susceptibles, dans l'aveugle nuit, de se convertir elles-mêmes en lignes⁹⁹⁶.

La ligne est le guide qui permet de descendre dans la grotte des sensations coenesthésiques. Elle qui appartient au monde de la nuit et qui préserve de toute tentations de représentations mimétiques de l'extériorité. Elle est privilégiée pour sa faculté d'être le plus proche du « véritable », celui-ci étant mesuré selon le degré de liberté et d'immanence de l'activité. Le geste agit sur sa corporéité, il l'ébranle, la prie d'agir dans l'urgence au risque qu'elle ne coule. Ainsi Michaux remet

⁹⁹³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 546.

⁹⁹⁴ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 545.

⁹⁹⁵ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 737.

⁹⁹⁶ P. Klee, *Journal*, *Op. cit.*, p. 254.

entièrement en cause son hostilité envers la peinture et, désormais, l'idée même de peinture, annonce Raymond Bellour, lui « sert à soutenir un refus initial et global de *mimesis*⁹⁹⁷ ».

2.3.3.5 Imprimer / exprimer le monde en soi : le geste double de poussée et de retour en passant par la transformation

Encore plus que l'en dehors de toute *mimesis*, Michaux aurait « préféré trouver l'anaphylaxie⁹⁹⁸ » : soit l'augmentation de la sensibilité par une substance étrangère⁹⁹⁹. Plus précisément, par ce terme « réservé à la désignation du choc subi par un organisme privé de ses défenses naturelles¹⁰⁰⁰ », Jérôme Roger a montré comment l'anaphylaxie dans l'écriture confirmait « le primat du physiologique de la description » comme « exposition du corps aux affects de l'art¹⁰⁰¹ ». L'auteur remarque que l'opération anaphylactique prend effet lors de la pratique descriptive car, pour Michaux, décrire revient à « accéder à l'irreprésentable », à « faire voler en éclat les limites de la représentation¹⁰⁰² ».

Les images se lisent donc de cette manière afin « d'imprimer autrement », mais aussi « plus fortement¹⁰⁰³ ». Ainsi, dans l'imaginaire de l'art de Michaux, cette expression désignerait en fait une « 'esthétique', soit la manière propre à chacun de ressentir¹⁰⁰⁴ ». Il s'agit encore ici d'une entrée en résonance qui, nous rappelle Jérôme Roger, était déjà utilisée par les Grecs. En continuité avec son origine médicale, elle contenait « une double valeur éthique et physiologique » écartée par les commentaires qui l'ont suivie.

En employant un terme physiologique, Michaux remotive donc cette entrée en résonance comme une fonction (et même une vertu) de l'art. Ainsi, tracer, c'est laisser sa corporéité être affectée par le monde et, comme l'écrit Michaux :

⁹⁹⁷ R. Bellour, *Lire Michaux, Op. cit.*, p. 251.

⁹⁹⁸ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 551.

⁹⁹⁹ Dictionnaire Le Petit Robert 2007

¹⁰⁰⁰ J. Roger, *Poésie pour savoir, Op. cit.*, p. 204.

¹⁰⁰¹ J. Roger, *Ibid.*, p. 204.

¹⁰⁰² J. Roger, *Ibid.*, p. 205.

¹⁰⁰³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 643 : « Plus que m'exprimer davantage, grâce au dessin, je voulais, je crois, imprimer le monde en moi. Autrement et plus fortement. »

¹⁰⁰⁴ J. Roger, *Ibid.*, p. 208.

*Je retrouve certains de mes problèmes. Plus que de m'exprimer davantage, grâce au dessin, je voulais, je crois, imprimer le monde en moi. Autrement et plus fortement*¹⁰⁰⁵.

On retrouve l'opposition expression / impression, dont nous avons parlé dans l'introduction. Elle requiert toute son importance pour l'étude du geste dans l'œuvre de Michaux. L'anaphylaxie, amenée à l'étude littéraire et artistique, nous apparaît pertinente non seulement pour ce qu'elle montre du corps exposé aux affects de l'art, mais aussi pour le mode de création qu'elle implique, qui se fait immédiatement réception.

Littéralement, Michaux voudrait imprimer le monde en lui, c'est-à-dire qu'il voudrait être creusé. L'impression creuse et ainsi désemplit l'espace puisqu'elle prend la place d'un plein. L'impression est excavation. Il se crée donc une *situation* pour accentuer cet effet de retour de geste, qui le fait séjourner dans le régime des forces et des retours de forces dans la boucle liant la main au regard.

L'apparition de la notion d'anaphylaxie inclut celle du choc produit autant pour soi que sur l'autre. Pour Michaux, la peinture est d'abord un moyen de se provoquer ce choc :

*Par mon incapacité, riche au moins en surprises, je me donne des surprises. Plus qu'ailleurs, jeune par jeune savoir. Par les chocs, les bévues. (Et non pas le fixé au résultat tel quel, mais pour savoir ce qui viendra après. Peinture-étape)*¹⁰⁰⁶.

En se créant des chocs, la peinture de Michaux devient une « *peinture-étape* », c'est-à-dire une pratique qui ne cherche pas l'achèvement, mais la relance par de nouveaux chocs qui sont en fait de nouvelles surprises auxquelles il doit répondre immédiatement. Cette relance se nourrit également de l'accident esthétique, car le choc est aussi une « *bévue* », qui empêche de prévoir exactement ce qui va advenir. Par ces chocs qui sont à la fois des surprises et des accidents, Michaux peut se « dégager » de « ce qu'il a haï le plus », c'est-à-dire « *le statique, le figé, le quotidien, le 'prévu', le fatal, le satisfait*¹⁰⁰⁷. »

Ce choc est donc un moyen de générer dans l'instant son propre espace de transformations picturales. Les bénéfices des retours en forces sont immédiatement rendus par l'activité du geste sur la toile qui y répond. Imprimer le monde en soi

¹⁰⁰⁵ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 643.

¹⁰⁰⁶ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 600.

¹⁰⁰⁷ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 573.

revient à savoir utiliser ce choc dans la création pour générer de l'espace - un espace qui n'est pas vide - mais qui recèle la possibilité même de se figurer autrement.

L'impression anaphylactique concède donc une absence qui n'est pas un vide inopérant mais celui d'une absence génératrice. Elle est le résultat d'un processus de pression, c'est-à-dire d'une modification, et non de remplacement ou d'annulation. La formation de l'espace en creux est la forme dynamique provisoire du bénéfice du retour de forces qui procure un regain de vie.

En cela, regarder est une action, car c'est une activité sachant user du retour de forces. Après l'anaphylaxie qui exhorte le besoin du choc reçu au profit d'une impression en soi, nous devons porter notre attention à son pendant. Michaux expérimente, lors de son activité de portraitiste, ce qu'il appelle le « *regardement* » qui marque une percée physiologique par le regard. Ce dernier est lié à une notion encore biologique : « *l'endosmose*¹⁰⁰⁸ ».

Tout d'abord, quand Michaux est en présence d'un modèle, c'est avec violence que le visage de l'autre se reçoit : « *Je ne sais où il me frappe ni comment*¹⁰⁰⁹ ». À coup de combat et de tâtonnement, le peintre s'imprègne, non des traits extérieurs, mais du sentiment que lui-même éprouve (« *sentiment que j'ai peint, tout empreint en moi*¹⁰¹⁰ »). L'épreuve de la transitivité dans l'activité du portrait revient à « *déguster*¹⁰¹¹ » l'autre, ici une fille sur une photo :

*La photo de sa tête, qui figure dans un illustré, je l'ai observée tout un temps sans bouger. Elle est maintenant en moi. Bon ! J'attrape le fusain et, en quelques traits écrasés, voilà mon dessin fait, sans reprise, sans hésitation. Le portrait est vivant*¹⁰¹².

Le dessin effectué sans retour et sans correction est garant de son caractère « *vivant* ». Mais n'est-ce pas, une fois de plus, la mobilisation du geste dans sa vitesse, comme une libération qui donne à celui qui le fait, l'impression du vivant ? Ce regard qui fabrique du vivant sur la toile est, comme l'écrit Laurence Louppe, « un trajet [qui] est bouleversé par la présence d'un corps vivant intervenant en tant que tel¹⁰¹³ ». C'est par cette intervention corporelle, qui fait voir *par* les traits, qu'il

¹⁰⁰⁸ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 324.

¹⁰⁰⁹ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 321.

¹⁰¹⁰ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 322.

¹⁰¹¹ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 326.

¹⁰¹² H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 322.

¹⁰¹³ L. Louppe, « Les imperfections du papier », *Danses tracées*, [L. Louppe], Paris, Dis voir, 1991, p. 11.

peut passer de la simple observation au transvasement. Le portrait ne peut être qu'une soumission à une réalité extérieure, étant donné que Michaux est désireux de ne « *plus rien ' reproduire' de ce qui est déjà au monde*¹⁰¹⁴ » ; le portrait est une lutte :

*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 détournés*¹⁰¹⁵.

Peindre un visage consiste donc à projeter sur le papier ou sur la toile le « *compromis entre les lignes de forces* » de l'observateur et de l'observé. Michaux appelle son dessin un « *trajet définitif* », ce qui veut dire qu'il est, premièrement et concrètement, le trait sur le papier toujours en activité ; mais aussi, deuxièmement et symboliquement, le cheminement du regard comme un trajet vers l'autre. Nous découvrons qu'il y a, en effet, trois attitudes caractéristiques du regard participant générant à ce « *compromis* » :

- le renforcement ou la continuité des lignes : « *Certains trajets renforcés* »
- l'annulation ou le refus de suivre ces lignes de force : « *d'autres annulés* »
- le détournement ou l'écartement et le remaniement des lignes : « *quelques-uns détournés* »

Ces trois attitudes constituent la possibilité de la liberté au sein de la boucle participative, sans quoi elle ne rendrait qu'un décalque des impressions reçues sans transformations ni regain. C'est pourquoi la situation, face à une statue papoue ou face à une personne ou une photo, devient pour Michaux un exercice dynamique et transformateur.

C'est par ce processus d'un regard qui répond et se modifie « *à la moindre indication par un afflux de vie*¹⁰¹⁶ », qu'apparaît autre chose sur la toile que ce qu'il serait censé y avoir. C'est ici un visage masculin qui se manifeste, alors même qu'il devrait y avoir celui de la fille portraiturée en question. Ce visage, comme une

¹⁰¹⁴ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 549.

¹⁰¹⁵ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 325.

¹⁰¹⁶ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 882.

réponse, présente ce que Michaux appelle le « *témoin*¹⁰¹⁷ » de son transvasement : il est issu de la rencontre « *en cet instant précis*¹⁰¹⁸ » entre l'observateur et l'observé. Le visage masculin apparaissant sur le papier est une tierce personne n'ayant rien à voir avec ladite fille.

« Tirer le portrait » revient alors à réaliser ce qu'il nomme le « *regardement* » :

*Je veux encore parler de regarder, car j'ai les simples joies des dactylos et des Nègres, de regarder des heures durant des photos dans des magazines. Mais je crois que ce regardement n'est pas si simple qu'on croit et j'aimerais pousser chacun à chercher de savoir réellement ce qu'il fait quand il regarde ainsi*¹⁰¹⁹.

Le « *regardement* » a tout à voir avec une empathie du regard qui prolonge ce qui est vu en geste virtuel, cherchant une résonance interne. Par ce néologisme « *le regardement* », composé par le suffixe *ement* (du latin *amentum*) qui forme un nom d'action à partir du verbe regarder, démontre que le regard est une activité animée par les trois attitudes (renforcer, annuler et détourner) revenant à confirmer que voir c'est ne pas subir, mais au contraire sentir et agir. Voir n'est pas non plus reconnaître ce qui dépend d'une ressemblance extérieure, mais tenter de se connaître par l'altérité.

Selon Starobinski, « Michaux se projette » dans ces têtes, « se reçoit d'elles. C'est un test projectif mouvant, où la réponse est une question nouvelle, un geste qui prolonge et modifie l'image¹⁰²⁰. » Cette projection mouvante tend à maintenir « *bouclée la boucle qui [les] lie*¹⁰²¹. » Nous voyons comment le mouvement circulaire entre la main et l'œil se met en place ici dans le regardement. Michaux entretient le projet de trouver un continuum, qui ne peut être pensé que dans un monde où les objets et les individus ne peuvent être séparés, impliquant une participation qui requiert le dessaisissement de l'espace géométrique pour qu'il soit possible de « s'éprouver *un* à travers l'autre¹⁰²² ».

¹⁰¹⁷ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 322 : « *Cet homme à cheveux longs, au grand front métaphysicien, plus je le regarde, moins j'en puis détourner les yeux : sympathique, proche surtout : le témoin.* »

¹⁰¹⁸ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 322.

¹⁰¹⁹ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 326.

¹⁰²⁰ J. Starobinski, « Le monde physiologique », *Op.cit.*, p. 53.

¹⁰²¹ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 882.

¹⁰²² R. Bellour, *Lire Michaux, Op. cit.*, p. 551.

Le regardement de par son dessaisissement entretient alors un état de ravissement sur le modèle biologique de l'endosmose. Le regard qui se « *vautre* » dans les têtes est à la fois un perçage et un prélassement mené fiévreusement, et semblable :

*à une sorte d'endosmose, grandissant au fur et à mesure de ma participation au sujet, s'unissant à la joie du travail conquérant, grossit et me secoue, moi uni aux plus violentes (car je préfère les plus violentes), cette frénésie est une des seules où tout à coup je triomphe du pétrin et des adversités de cette année et de ma vie*¹⁰²³.

L'endosmose (du grec *endo* : « en dedans » et *ôsmos* : poussée) est un terme de biologie parachevant l'anaphylaxie dans le lexique physiopoétique et dans l'expérience artistique de Michaux. Le regard allié au geste devient endosmotique illustrant à la fois une pénétration, un regain de force et une libération. Ici l'endosmose joue le rôle de l'ex-pression, car elle est une pénétration. Plus précisément et selon sa définition en physique, elle est la « pénétration d'un liquide à l'intérieur d'un compartiment fermé, à travers une membrane semi-perméable, lorsque le liquide contenu dans ce compartiment est de densité plus faible¹⁰²⁴ ». Elle complète donc la boucle initiée par l'anaphylaxie.

Elle présente aussi, du point de vue poétique, les qualités d'un ravissement mystique où l'ébranlement du corps constitue la force du dépassement de soi et de l'union spirituelle, telle une Angèle de Foligno ou un Ruysbroek¹⁰²⁵. Cette conception rejoint celle de l'esprit de participation au sens mystique. Le regard endosmotique a toutes les qualités de l'« *allégresse de la vie motrice*¹⁰²⁶ », car elle aurait des vertus euphorisantes. Les sujets regardés deviendraient actifs et se transmettraient à l'observateur en déclenchant chez lui une ivresse. Cette dernière étant fondamentale pour établir la communicabilité selon l'échange des imperceptibles pour Michaux :

Je suis atteint, multiplement ému, happé. [...] Une impression de médiumnité m'a saisi, me remplit. Sur les pages d'une revue oubliée sur une chaise, des photographies de personnages inconnus qui y figurent, je les pénètre, allant à la racine d'eux-

¹⁰²³ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 324.

¹⁰²⁴ Dictionnaire le Petit Robert 2007

¹⁰²⁵ Voir dans l'approche théorique du geste : L'exemple de la civilisation féodale ou le geste efficace pour la transformation des hommes et des choses.

¹⁰²⁶ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 440.

*mêmes. Ces jamais-vus depuis un instant je les connais comme personne. Je suis avec et parmi eux. Devant eux, parfois. Une nouvelle profondeur m'est venue. Avec tous, je suis à une autre profondeur. / Irradiation*¹⁰²⁷.

Michaux décrit le regard porté sur les revues comme une atteinte spirituelle qui le met en contact avec leur fondement, le conduisant à leur connaissance. La connaissance ici est à prendre dans son sens mystique, car c'est à celle-ci que Michaux s'adonne :

L'Orient tout d'abord, de l'antique loi de participation tira la seule authentique méthode de connaissance. Connaître est le reflet de créer. Pour connaître le sujet doit s'identifier à l'objet. L'individu doit tout d'abord projeter sa conscience tout entière dans la chose à connaître, se métamorphoser en elle par fascination puis par retour l'intégrer en soi. Dans ce geste double de l'esprit tient toute la Voie directe, la marche du développement spirituel¹⁰²⁸.

La connaissance est donc le résultat du processus d'identification à l'objet que l'on cherche à connaître et ce processus s'expérimente par la fusion. Le sujet se transporte dans l'objet. L'identification entraîne la métamorphose du sujet par la projection fusionnelle qui en se fondant avec l'objet, s'éprouve autrement ; puis il revient ensuite vers lui, modifié par ce mouvement de poussée. Le retour est une réintégration en soi, chargé de ce qui a été vécu dans la fusion.

Le « geste double », comme l'écrit Gilbert Lecomte, qui est donc celui de l'aller vers et du réintégrer, supporte la Voie spirituelle et peut alors être indéfiniment répété. Néanmoins, ce geste nous apparaît circulaire, dans le sens où il n'est pas une ligne droite qui ferait un aller-retour tendu vers l'objet, mais il inclut bien ce mouvement d'aller vers (donc de transport), de réintégrer (donc de retour) et de métamorphose. Le geste est « double », car il est tendu entre deux extrêmes (le transport et le retour), qui sont d'un côté l'éloignement et de l'autre le rapprochement. C'est la mise en circularité de ces deux extrêmes qui peut provoquer la métamorphose et qui fait que la participation est complète. La mise en circularité conçoit le passage par le creux de la boucle du geste - moment de dépression où tout peut arriver : le lieu même de la métamorphose.

La participation provoque donc une connaissance par l'expérimentation de la fusion du sujet et de l'objet, niant ainsi toute séparation et toute causalité. Elle est

¹⁰²⁷ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 883.

¹⁰²⁸ Z. Bianu, *Les poètes du grand jeu*, Paris, Gallimard, 2003, p. 137. (La citation est de Gilbert Lecomte)

animée de gestes d'un aller vers et d'un retour qui passent nécessairement par le creux, possibilité de la métamorphose, faisant que quelque chose est ramené à soi mais d'une autre manière. Le transport doit provoquer le changement, sans quoi le retour ne trouverait pas de nouveau ni le besoin, ni le désir de se retransporter.

Chez Michaux, l'endosmose picturale désigne donc un regard participant éprouvant la jouissance d'un transvasement, complétée par l'anaphylaxie. Ce double mouvement mène Michaux à chaque fois à un « *nouveau modus vivendi* », se faisant « *une nouvelle infidélité à [lui]-même*¹⁰²⁹ ». Pourquoi ? Parce qu'il infiltre l'autre, troquant son soi pour un autre mode de fonctionnement. Par ailleurs, ce « *nouveau modus vivendi* » permet de se réinventer par la qualité de son regard porté sur « la mise en scène interne¹⁰³⁰ » des objets et des êtres.

Cette tension qui résulte des deux extrêmes qui s'affrontent, se repoussent et s'attirent selon le besoin qu'ils ont de combler l'espace qui les sépare, pour tenter d'atteindre l'autre qui est nous. Car, si cet autre qui revient toujours « devant nous » est le même, il est aussi radicalement différent et n'en est jamais le décalque, tout comme l'œuvre n'est jamais à notre image.

L'activité d'impression anaphylactique doublée de l'expression endosmotique engendre un espace intime géré selon ses propres règles et vivant selon ses surprises et ses accidents. Il se crée ainsi son espace pour jouir de sa « *liberté d'action* ». Celle-ci provient alors de l'immanence du geste, qui possède son ordre efficace qui ne passe pas par la tête rationalisante mais par l'impression des corps.

Ce double mouvement dans l'imaginaire de l'art de Michaux montre de ce fait, son désir de réaliser une transmission directe de corporéité à corporéité. Il commence d'abord par l'éprouver lui-même, par son activité du geste de peindre, faisant de sa pratique de la peinture une pratique de la corporéité conduite selon le jeu interactif avec les mediums qui tendent à s'effacer en tant que matière à travailler. Autrement dit, ne faut-il pas savoir prendre en compte l'influence des mouvements sur nous-mêmes, selon le mode d'action de la danse décelé par Michaux¹⁰³¹ ? La lecture devra alors être réinterrogée en ce sens, dans la troisième

¹⁰²⁹ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 331.

¹⁰³⁰ I. Launay, C. Roquet, *Op.cit.*, p. 4.

¹⁰³¹ H. Michaux, *Passages*, OC2, p.344 : « *Bien-sûr, je ne voudrais pas dire que je danse, moi qui ne sais même pas marcher, mais j'ai fini par être intrigué (pas trop tôt !) par les mouvements, par l'influence que pourraient avoir sur moi les mouvements* ».

partie, comme la possibilité d'une incursion vers notre corporéité de lecteur / spectateur.

*

Avec la peinture, Michaux alliait dans son geste la maîtrise à l'abandon et ses peintures étaient le résultat du premier état¹⁰³². Néanmoins, même dans le dérèglement des sens, Michaux cherche à rendre l'expérience vécue, à la décrire et à la dessiner et ce rendu nécessitera un deuxième état. Étant donné l'impossibilité de s'observer lui-même pendant l'expérience et en considérant la pratique de ses dessins post-mescaliniens, Michaux a dû reconstituer la trace de l'expérience. En cela, l'essai de la mescaline apparaît comme une expérience de la trace à réactiver, c'est-à-dire du choc qu'il a subi et qui s'est imprimé en creux dans tous les niveaux de sa corporéité. Il s'agit alors de faire revivre les traces qui veulent ici donner à voir l'invisible.

2.3.4 Le geste de l'aventure mescalinienne : comment réactiver la trace de l'expérience ?

La période hallucinogène occupe une durée importante : entre 1955 et 1972, si l'on intègre les dessins de réagrégation réalisés sans mescaline. L'aventure mescalinienne laissa de nombreuses productions graphiques et littéraires livrées dans leurs formes hybrides, tel un journal recomposé, comprenant récits, dessins, théories, notes, onomatopées, gribouillis etc. Le corpus mescalinien est abondant¹⁰³³.

¹⁰³² H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 601 : « Une fois de plus je peux être spontané, totalement, sans corrections, sans deuxième état, sans avoir à y revenir, à retoucher. D'emblée, là. »

¹⁰³³ Il débute avec *Misérable Miracle* (1956), suivi par *L'infini Turbulent* (1957), puis de *Paix dans les brisements* (1959), de *Connaissances par les gouffres* (1961-1967), des *Grandes épreuves de l'esprit* (1966) et pour s'achever avec l'interprétation finale des *Addenda* en 1972. *Addenda* c'est quinze ans d'expériences hallucinogènes, où Michaux exprime la perte de l'avoir, le détachement, et l'abandon du recours à toute substance.

La critique sur les textes mescaliniens est, elle aussi, foisonnante¹⁰³⁴ et emprunte des chemins différents. Néanmoins, nous pouvons remarquer la prégnance du discours psychanalytique. Certains y ont vu « une véritable conversion » (Max Loreau¹⁰³⁵) : Michaux reprocherait à la mescaline de lui offrir finalement le flux qu'il a toujours cherché. Le rapport qu'il aurait entretenu avec le flux mescalinien lui aurait fait en définitive, renouveler sa conscience du poétique dans la création. Nous nous situons dans la continuité de cette remarque.

Avec la mescaline, Michaux expérimente la traversée par le mouvement-écoulement. Il tente de se mettre en exercice au sein d'un espace dans lequel il ne peut avoir aucune prise, ni aucun soutien. Il se fait manier par la mescaline : « *elle s'est exprimée. Elle m'a exprimé. Les mots lancés à la diable, spasmodiquement, on y reconnaît en biais la fâcheuse situation du moment*¹⁰³⁶ ». ».

Michaux insiste sur le fait qu'il est pressé par la mescaline. En dehors de toute volonté de sa part, elle lui permet de ne pas faire d'art et ainsi de se libérer de la *mimesis* en tant que reproduction du réel. Elle lui prescrit de ce fait la renaissance perpétuelle : « *De petite mort en petite mort, de naufrages en sauvetages, on va, succombant sans inquiétude toutes les trois ou quatre minutes pour ressusciter doucement, merveilleusement*¹⁰³⁷ ». Toutefois, il est accaparé et fait l'expérience de l'altération brutale de son propre tempo qui est sans arrêt perdu et labile : « *Je devrais apprendre par moi-même l'horrible, trépidante expérience que c'est de changer de tempo, de le perdre subitement, d'en trouver un autre à la place*¹⁰³⁸ ». Il éprouve ainsi ses propres discontinuités au sein du mouvement-écoulement mescalinien.

¹⁰³⁴ Notre lecteur pourra se référer à l'article de Laurent Jenny (L. Jenny, « Récit d'expérience et figuration », *Revue française de psychanalyse*, n°3, 1998, p. 937-946) pour approfondir la question du récit mescalinien. Ce dernier y analyse la manière dont Michaux a « complété, amendé et parfois contrarié (...) pour trouver une efficacité cathartique » et pour tenter l'aventure insensée d'un récit sans rituel. Laurent Jenny a mis en évidence la continuité dans le récit d'une tradition moderne de la relation aux drogues, tout en y analysant les modes de figuration de l'expérience. D'autres encore ont affirmé y découvrir du « non assignable au déjà-vu » (J-J, Lebel, « La danse neuronale », *Le Magazine Littéraire*, *Henri Michaux : Écrire et peindre*, avril 1998, n° 364, p. 55-59.) Aussi, Anne Brun, dans son ouvrage (*Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond, 1999, 334p.), s'est focalisée sur l'analyse psychanalytique en détachant la problématique du corps, de la langue et de la trace, en se concentrant principalement sur l'activité sensorielle. Elle démontre notamment que l'œuvre mescaliniennne n'invente en soi rien de nouveau, mais ravive des vécus corporels archaïques, sources d'informations pour les œuvres ultérieures.

¹⁰³⁵ M. Loreau, « Henri Michaux. La poésie à l'épreuve de la mescaline », *Po&sie*, n°38, 1986, p. 117-126.

¹⁰³⁶ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 641.

¹⁰³⁷ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 648.

¹⁰³⁸ H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 373.

Le phénomène de la mescaline se positionne donc à l'opposé de l'espace maîtrisé des rêves vigiles, mais il n'en reste pas moins un champ de forces. Il est très difficile pour lui dans cet espace impersonnel de jouir de son « *savoir-faire isolé*¹⁰³⁹ » de « *Protée par les mouvements.* » Comme le précise Gérard Danou :

c'est essentiellement pour repousser les limites du sensible et du perceptible, ce *merveilleux normal* (pas seulement pour sa santé) qu'il fait l'épreuve des différentes drogues hallucinogènes, comme on le sait, le plus souvent sous surveillance médicale¹⁰⁴⁰.

Cette recherche est liée à une autre manière de saisir, en vue de la réintégrer dans la création (d'où la revalorisation de la conscience du poétique dans l'œuvre) : « *Cette réflexion, elle appartient à quelqu'un qui a trouvé dans la mescaline un besoin particulier de saisir, un besoin de lucidité*¹⁰⁴¹ ». C'est pourquoi Michaux se méfierait d'un type de réduction auquel il pourrait être assimilé, en spécifiant que la mescaline :

*c'est une probabilité, pas plus. Une évolution se serait faite en moi, même sans mescaline. (...) je mets en garde contre une explication mescalinienne. La mescaline n'a fait que cueillir quelque chose qui était prêt*¹⁰⁴².

Elle n'a pas été un vecteur créateur mais plutôt un canal de transmission. Elle est également une tentative de capter le flux mouvementé de la conscience et de le rapporter. Nous l'aborderons donc selon la problématique de captation du mouvement, dont le geste de tracer serait l'interprète. Michaux pose ainsi un défi aux traits et relance l'incomplétude de la vie psychique, alimentée par son indétermination qui dans son déploiement, empêche toute fixité et tout déterminisme conventionnel.

La mescaline le force à être dans le circuit¹⁰⁴³. Autrement dit, la boucle mise en évidence avec la peinture et le dessin- qui n'est pas une circularité fermée, car elle possède sa possibilité de détournement / dérive- est ici de l'ordre du subir et non du choisir ; elle rend donc difficile le détournement. Il n'est pas question de « *rhéostat psychique* » ou encore de tenir son corps comme un « *cheval au galop* »

¹⁰³⁹ H. Michaux, *Essais d'enfants, dessins d'enfants*, OC3, p. 1341.

¹⁰⁴⁰ G. Danou, « Présentation », *Henri Michaux est-il seul ?*, *Op.cit.*, p. 5. Les médecins psychiatres et neurologues sont Julian Ajuriaguerra (initiateur de la psychomotricité), Jean Delay et Henri Ey.

¹⁰⁴¹ J.-D. Rey, *Henri Michaux, rencontre* (entretien avec Michaux, le 29 février 1972), Paris, Bernard Dumerchez, 1994, p. 32.

¹⁰⁴² J.-D. Rey, *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁴³ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 737.

pour reprendre les expressions de Michaux, c'est-à-dire que la possibilité de jeu et d'écart est anéantie : il est directement le courant et le galop.

Une fois que le circuit (la boucle) liant l'œil, la main et la corporéité est amorcé, il est impossible de s'en dégager, car il est animé d'une « *inhumaine* » et « *incessante*¹⁰⁴⁴ » vitesse. Il est assailli, percé, foré, alors même qu'il devait veiller (« *Mais je devais veiller moi*¹⁰⁴⁵ ! »). En peinture il fallait se mettre soi-même en mouvement, entraîner l'ampleur du geste relié au regard et à l'imaginaire pour continuer le geste. « Le précipité » était créé par un état volontaire qui malgré tout cherchait l'involontaire, alors qu'ici il est artificiel, rendant la veille impossible.

Dans cette partie, nous nous intéresserons principalement à l'œuvre issue de la mescaline (*Misérable miracle*). Nous commencerons par montrer en quoi le geste constitue un relais pour se maintenir dans ce mouvement-écoulement ; ensuite nous nous intéresserons aux dessins post-mescaliniens qui rassemblent les problématiques du refaire et donc du revivre par le geste qui trace.

2.3.4.1 À contre courant : la constitution d'une zone habitable par le geste

Michaux est pris par l'urgence de la capture, mais il en ressent les « *difficultés insurmontables* » qui proviennent de « *la vitesse inouïe d'apparition, transformation, disparition des visions ; de la multiplicité, du pullulement dans chaque vision*¹⁰⁴⁶ ». Il expérimente le mouvement même d'être manié par la mescaline qui est une démolisseuse de la consistance et de la cohérence corporelle.

Pensant être chez lui (« *Un écrivain cherchait pour essayer la mescaline qui lui avait été remise, un lieu convenable où personne ne le dérangerait. Chez moi peut-être...Je participerais*¹⁰⁴⁷ »), c'est l'inverse qui se passera. Elle va manifester une telle volubilité qu'il éprouvera d'énormes difficultés à continuer son corps, à cause de la discontinuité spatio-temporelle qu'elle déclenche.

Il perd pied dans cet espace de l'infini corporel dont il est lui-même le lieu. Il se livre au flux accéléré de la mescaline et s'essaie ainsi à la passivité extrême, à

¹⁰⁴⁴ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 737.

¹⁰⁴⁵ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 737.

¹⁰⁴⁶ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 621.

¹⁰⁴⁷ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 606.

l'écoulement forcé. Il est à la fois torrent, noyé et navigation¹⁰⁴⁸, un « *tout à la fois*¹⁰⁴⁹ » : il est l'abrégé fait de forces évoqué dans son texte sur la peinture¹⁰⁵⁰. Il est simultanément dans cette tension-confusion déjà rencontrée, mais cette fois-ci d'une manière augmentée ; le fleuve est torrent, le navire pulvérisé et le capitaine est noyé.

Au lieu de se donner lui-même son espace de gestation comme dans les rêveries vigiles, réglé selon l'imagination volontaire du mouvement, la mescaline lui en crée un à partir de son état de corps altéré : « *tout cet univers naît par gestation spasmodique*¹⁰⁵¹ ». À l'inverse des rêves vigiles, il ne fait pas venir selon son gré les personnages, les animaux, les situations qu'il rétablit avec légèreté et facilité, au contraire il subit les images qu'il n'a pas conviées dans son champ de force : elles sont « *ininvitées*¹⁰⁵² ».

Cette *ininvitation* ne renvoie-t-elle pas à une « *inimagination* » ? L'expérience mescalinienne le force aux images « *ininvitées* », comme autant d'images pour lesquelles il n'y aurait pas de nomenclature, ni de reconnaissance possible. Elles sont nouvelles et nous font penser à ce désir d'émergence « *de mouvements encore inimaginés*¹⁰⁵³ ». Par le médium de la mescaline, Michaux aurait-il rencontré « *l'inimaginé* » par « *l'ininvité* » - d'où sa revalorisation du poétique ?

Ainsi Michaux pose un défi à la figuration de « *l'inimaginé* » qui ne suit pas le processus d'une volonté d'imagination du mouvement. Il se trouve confronté à la possible impossibilité du représentable et il ne lui reste plus, alors, que l'activité du geste de tracer ou encore, plus élémentaire, de frapper.

Il ne dispose donc plus d'un espace imaginaire, mais c'est l'espace qui dispose de lui, lui faisant s'apercevoir lui-même dans ses discontinuités au sein même de l'écoulement :

espace de gestation, de transformation, de multiplication, et dont le grouillement même s'il n'était qu'une illusion rendrait mieux compte que notre vue ordinaire de ce qu'est le Cosmos. Moyen

¹⁰⁴⁸ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 621.

¹⁰⁴⁹ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 960.

¹⁰⁵⁰ H. Michaux, *Sur ma peinture*, p. 1026 : « *Pour rendre, non les êtres, même fictifs, non leurs formes même insolites, mais leurs lignes de force, leurs élans* ».

¹⁰⁵¹ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 680.

¹⁰⁵² H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC2, p. 617.

¹⁰⁵³ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 641.

*rapide, unique (...) d'entrer en communication avec l'infini corporel*¹⁰⁵⁴.

Mais comment traduire cet infini corporel qui le force et lui fait perdre ses propres vitesses ? Michaux résiste, alors que nous aurions pu imaginer qu'ayant enfin trouvé un flux, il s'y coulerait et jouerait des possibilités de dérivation. Mais ici, c'est lui-même qui est totalement dérivé, c'est la mescaline qui le prend de vitesse, il est donc incapable de s'y joindre et de l'augmenter et subit ses assauts. Il semble donc plutôt répondre à l'affolement perceptif de la mescaline par une résistance. Le flux accélérant rend impossible l'acclimatation. Ses traits tentent d'habiter le phénomène mescalinen, en barrant son mouvement-écoulement trop puissant, car « *qui coule ne peut habiter*¹⁰⁵⁵ ». Le geste de tracer apparaît comme une stratégie de maintien.

Il est un antidote au mouvement-écoulement de la mescaline, tout en étant la projection du corps propre déformé dont le sillon en est l'image sensible. « *Le mal* », écrit Michaux, « *c'est le rythme des autres*¹⁰⁵⁶ ». Ici, le mal n'est-il pas le rythme de la mescaline qui dévaste le sien et auquel il essaie de se raccrocher plume en main ?

Il œuvre contre le flux tant recherché. Il fait l'inverse pour rétablir un équilibre, pour se tenir malgré tout. Il se disait opposé à la symétrie, et pour tenter de se sauver, il fait finalement appel à elle : « *En dessinant je faisais maintenant tout naturellement de petits alignements égaux et parallèles*¹⁰⁵⁷ ». Par ce geste contre, il tente de rétablir son intégrité corporelle. De même que sa corporéité était menacée avec la dissolution de l'aquarelle où l'agglutination de la tache, Michaux répond contre : « *La Mescaline et moi, nous étions plus souvent en lutte qu'ensemble. J'étais secoué, cassé, mais je ne marchais pas*¹⁰⁵⁸ ». Nous pouvons observer sur la planche 11 ci dessous, la stratégie de maintien par le trait qui forme des rectangles de par et d'autres du sillon ; sortes de cales stabilisatrices :

¹⁰⁵⁴ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 679.

¹⁰⁵⁵ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 650.

¹⁰⁵⁶ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 342.

¹⁰⁵⁷ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 623.

¹⁰⁵⁸ H. Michaux, *Misérable miracle*, p. 620.

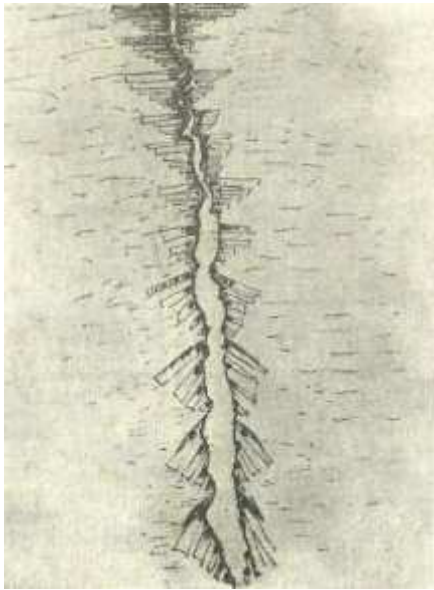


Planche 11, H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 689.

Le phénomène mescalinen, comme la peinture, devient une bataille et non un pur abandon au flux. Ses dessins sont à l'encre noire, à la plume, alors que ses visions sont colorées : « *Après beaucoup de ratages, je pus donner en noir à la plume une sorte de traduction graphique du vibratoire auquel j'avais été autant victime et sujet qu'observateur et voyeur*¹⁰⁵⁹ ». Le spontané et le sans retour de l'encre de Chine de la calligraphie abstraite est désormais impossible, car la main ne peut suivre : « *Une main deux cents fois plus agile que la main humaine, ne suffirait pas à la tâche de suivre la course accélérée du spectacle intarissable*¹⁰⁶⁰ ».

Il rend le geste de l'image (son animation interne) et non l'image elle-même (sa simultanéité). Ainsi, il se libère de l'image imposée en en arrachant les traits qui sont en fait les traits de sa corporéité vibrante. Il en rend la vibration, la durée, les incertitudes. Les images sont « *sauvages et appuyées* » alors que ses dessins sont fébriles et agacés (« *énervement répétitif*¹⁰⁶¹ »).

Les dessins comblent le manque de la mescaline qui n'est que parcours, à laquelle il manque une vision d'ensemble : « *ce qui lui manque c'est d'être panoramique, d'avoir une vue d'ensemble*¹⁰⁶² ». Les dessins de Michaux sont en

¹⁰⁵⁹ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 622.

¹⁰⁶⁰ H. Michaux, *Paix dans les brisements*, OC2, p. 1000.

¹⁰⁶¹ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 760.

¹⁰⁶² H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 676.

survol spatial, ils vibrent, fourmillent et pullulent. Ils semblent rendre compte de l'effort pour se maintenir dans les brisements.

Le rythme et plus précisément le mouvement volontaire de la main peut aussi le sauver. Il a pour cela recours aux rythmes comme antidote. Après avoir absorbé six ampoules, sa main est incapable de prendre la plume, car « *l'attaque est trop grave*¹⁰⁶³ ». Habituellement la plume qui lui « correspond » -autrement dit qui à la fois le continue et le « libérer »- ne peut plus ici jouer son rôle d'outil, car il ne peut plus la tenir.

Ainsi, incapable de tracer à cause d'une trop grosse dose absorbée, Michaux est démuné. Il substitue alors au geste de tracer le fait de battre « *volontairement* » « *un rythme avec la main sur la boiserie près de [son] lit*¹⁰⁶⁴ ». Cet acte est guérisseur par le fait même qu'il donne un autre rythme à celui que lui impose la mescaline ; il va exactement à contre-courant. Le battement volontaire de la main est une réponse curative à l'affolement perceptif qu'il est en train de subir. Il fait donc l'opposé de ce qu'elle lui propose.

Aussi les dessins fébriles sont animés d'une verticalité ressemblant à une tranchée vide en son centre et ouverte aux deux extrémités. Est-ce là le « *manchon pensant* » qu'il essaie de rétablir pour se retrouver : « *vainement je tentais de me faire un manchon*¹⁰⁶⁵ ». Ce sillon vide et ouvert n'est-il pas le dessin même de sa fuite ? De son échappatoire ? En maintenant le geste qui trace la symétrie, Michaux rend visible la forme-force du sillon. Le dessin peut aussi, écrit-il, accompagner son état de brisure, mais « *jamais il n'a pu l'en sauver* », car il « *n'a pas d'action sur la respiration*¹⁰⁶⁶ ». Est-ce à dire que le geste « percussif » en ait une ?

Michaux relance sans arrêt la tension entre le fait de coïncider et celui de se libérer. En effet, comment à la fois continuer le mouvement insurmontable de la mescaline tout en s'en dégageant ? C'est ici une grande part de l'ambiguïté du geste qui trace, maintenue comme telle par les multiples étapes des épreuves mescaliniennes, comme autant de maniements volontaires et involontaires.

¹⁰⁶³ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 760.

¹⁰⁶⁴ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 760

¹⁰⁶⁵ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 749.

¹⁰⁶⁶ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 761. Les mots du poème qui suivent les dessins post-mescaliniens de *Paix dans les brisements* retrouvent-ils quant à eux cette « *action sur la respiration* » ? Raymond Bellour a justement remarqué ce rendu sismographique par le poème agencé « par une pression rythmique sans égale, une insistance presque respiratoire » (R. Bellour, *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, 2011, p. 441.)

De la même manière, le geste qui trace les mots observables dans les carnets de la drogue¹⁰⁶⁷ rend compte de cet écoulement forcé. Ils s'échouent vers le bas des pages et se transforment en lignes. L'épreuve de l'accélération va jusqu'à changer la nature des mots. Michaux les éprouve « *en tant que matière*¹⁰⁶⁸ » déclenchant alors une autre manière d'écrire. C'est ici sans doute un des savoirs qu'il aurait appris dans cette expérience : un savoir qui aurait renouvelé sa conscience du poétique¹⁰⁶⁹. Mais où un tel savoir aurait-il pu se loger ? Comment est-il retrouvable ? Et vers quoi peut-il mener ?

De la sorte, les dessins post-mescaliniens interviennent après l'épreuve de l'accélération, celle de la perte de ses sensations éprouvées : « *Bien des drogues, apprennent que, passé une certaine intensité, le ressenti n'est plus comme sien*¹⁰⁷⁰ ». Après avoir été étranger à lui-même par l'invasion mescalinienne, Michaux peut-il retrouver la sensation d'avoir été conduit et pressé, incapable de raisonner et de juger ? Le problème est de retrouver cet état altéré, mais sans drogue :

*Grandeur quand il n'y a plus de raisonnement, et que cesse l'interception de l'intruse qui tout le temps s'immisce partout. Grandeur, quand la restrictive, la médiocrisante est partie. Ce qui alors passe dans l'esprit, posément, non commenté, non analysé, passe contemplé. Comment ressusciter cet état, comment et sans adjuvant retrouver creusée la tranchée extraordinaire*¹⁰⁷¹ ?

Michaux tente alors de réinventer son geste de tracer, selon un deuxième état, qui ne serait ni intoxiqué ni artificiel, afin de « *retrouver ce savoir*¹⁰⁷² ». Son œuvre *Paix dans les brisements* est composée de quatorze planches qui ont été réalisées sans substance (ce sont des « *reconstitutions*¹⁰⁷³ »), de deux courts textes « *Significations des dessins*¹⁰⁷⁴ » et « *Au sujet de Paix dans les brisements*¹⁰⁷⁵ » et

¹⁰⁶⁷ H. Michaux, *Carnets de la drogue*, OC2, pp. 263-284. La plupart de ces notes ont été prises entre la fin des années 1950 et le milieu des années 1960. Nous pouvons dans l'édition de la Pléiade, voir vingt et un des feuillets à titre d'exemple, comme un aperçu visuel de tous les carnets.

¹⁰⁶⁸ H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, OC3, p. 344.

¹⁰⁶⁹ Les drogues, écrit Michaux, « *nous ennuient avec leur paradis. Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir* ». (*Connaissances par les gouffres*, OC3, p. 3.)

¹⁰⁷⁰ H. Michaux, *Une voie pour l'insubordination*, OC3, p. 1010.

¹⁰⁷¹ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 900.

¹⁰⁷² H. Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, OC3, p. 341.

¹⁰⁷³ H. Michaux, *Paix dans les brisements*, OC2, p. 1000. « *Les présents dessins - dois-je le dire ? - sont des reconstitutions. Une main deux cents fois plus agile que la main humaine, ne suffirait pas à la tâche de suivre la course accélérée du spectacle intarissable.* »

¹⁰⁷⁴ H. Michaux, « *Signification des dessins* », OC2, pp. 995-1000.

¹⁰⁷⁵ H. Michaux, « *Au sujet de Paix dans les brisements* », OC2, p. 1001.

enfin d'un poème¹⁰⁷⁶. En effet, l'intérêt même du phénomène mescaliniens ne réside-t-il pas dans le fait qu'il le répète, mais sans substance ?

2.3.4.2 Les dessins post-mescaliniens : retrouver « *la physiologie de l'acte* »

Nous pouvons donc observer ces dessins dans *Paix dans les brisements*¹⁰⁷⁷. La comparaison des dessins mescaliniens et post-mescaliniens revêt là toute son importance. On y repère un changement de tempo, malgré la reprise d'éléments structurants : le même point de vue en survol, la même verticalité, cette même « *écriture qui suit la pensée de haut en bas suivant son débouché naturel* », ses traits fins et vibrants. Mais, dans ses dessins post-mescaliniens, il prend le temps de parfaire et de parachever : sont-ce là d'autres résurgences ? Sur cette planche tirée de *Paix dans les brisements*, on voit apparaître de fins détails, d'autres textures mais aussi une légèreté du trait. La verticalité demeure une forme-force maintenue, cependant elle est moins appuyée et moins fendue, elle propose d'autres parcours légers sur ses côtés et une circularité en son centre :



Planche 12, H. Michaux, *Paix dans les brisements*, OC2, p. 981.

¹⁰⁷⁶ H. Michaux, « Paix dans les brisements », OC2, pp. 1002-1010.

¹⁰⁷⁷ H. Michaux, *Paix dans les brisements*, OC2, pp. 979- 993. Ce recueil est selon Raymond Bellour un livre unique pris entre les livres de la drogue : « prose d'essai, poème et dessins s'enchaînent et s'y déploient en une sorte de livre-rouleau imitant dans sa forme descendante-ascendante l'expérience dont il est né » (R. Bellour, *Op.cit.*, p. 438.)

La fiction « *d'un état incomparable à tout autre*¹⁰⁷⁸ » se réinvente dans un second état. Les dessins se surajoutent aux premiers effets de la mescaline. Comprendons qu'ils sont justement le déplacement d'une première activité sensorielle vers une autre : celle du dessin sans substance.

Michaux relance et transforme les traces mnésiques des sensations hallucinées. Ce fait est remarquable par la reprise de l'image du sillon dans l'œuvre hallucinogène, comme force « traversante » qui le creuse. Elle démontre une forme-force dont la corporéité garderait la trace : « *Conscient, seul le sillon était là, le sillon de la fracture, net comme au premier jour*¹⁰⁷⁹ ». Face à la feuille, le corps essaie de nouveau de s'imaginer traversé par le sillon ; en fait, de réinventer la sensation du champ de forces ouvert aux deux extrémités. N'est-ce pas plutôt cela la re-présentation : c'est-à-dire le fait de présenter à nouveau ?

Ici, il ne s'agit pas du répétitif (en tant que réitération du geste dans l'instant, pouvant servir à dévier une certaine narrativité et à amplifier un état) mais de la répétition en tant que reprise après coup, de gestes qui ont déjà été faits. Cette démarche est analogue à celle du musicien ou du danseur qui répète la pièce qu'il a déjà donnée la veille et qu'il doit présenter encore. Michaux avec les dessins mescaliniens reprend ses gestes, les répétant et les refaisant sans chercher la reproduction à l'identique. D'ailleurs, c'est un savoir kinesthésique que chaque danseur porte en lui, sans lequel il risquerait de se figer sur le souvenir de la sensation et ainsi, de souffrir à chaque entraînement ou présentation de ne pas parvenir au décalque de celle-ci. Sous cet angle de vue, le refaire mescaliniens serait la répétition du spectacle pour soi. De cette manière, il retrouverait l'« *allégresse motrice* » et le « *débrayage*¹⁰⁸⁰ », mais cette fois sans l'horreur de la perte de ses propres vitesses.

Dans cette pratique post-mescaliniens, nous ne pouvons que constater l'étonnante articulation de « l'agir-sentir » avec l'imaginaire. Michaux dépouille l'expérience dont il ne peut témoigner immédiatement. Il la dépouille pour n'en garder que la sensation comme un trajet. Le geste de tracer se fait alors le vecteur de ce trajet remémoré.

¹⁰⁷⁸ H. Michaux, *Paix dans les brisements*, OC2, p. 998.

¹⁰⁷⁹ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 695.

¹⁰⁸⁰ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 599.

Le travail de reconstitution de la sensation par le geste qui trace répond à l'impression de perte dans l'expérience. La main n'a pu suivre la vitesse d'apparition et de disparition des images, mots et pensées :

Pensées parcellaires et qui le resteront, individuelles, ingouvernables, inutilisables, intraitables, impermanentes, apparitionnelles, aussitôt perdues qu'apparues, ne substituant pas, ne préparant à rien, impossibles à piloter, à reprendre, à placer autrement, à retrouver, à rêver dessus, impossibles à noter dans leur sauvage éjection, méchantes parfois, mais innocentes toujours, jamais stratèges, impudentes, mais incroyablement éblouissantes, clarifiantes, pensées qui passent dans un presque néant syntaxique, dont on se passe fort bien...tant qu'on n'essaie pas d'écrire¹⁰⁸¹.

Il prend à nouveau la plume qui invite aux lignes grêles, sans l'horreur des vitesses volées, car ayant retrouvé son pilote intérieur, il redevient « *bon pilote de [lui]-même*¹⁰⁸². » Michaux s'essaie à revivre par le geste les pensées et sensations qui lui ont échappé lors de l'expérience. Il s'agit donc de retrouver l'état, comme il l'écrit « *primitif et général*¹⁰⁸³ » chez l'homme, en réactivant des traces qui ont été actives.

Ainsi, il est tout à fait pertinent de comparer cette impression de perte dans l'expérience avec celle de l'activité du danseur-chorégraphe, ici celle de la chorégraphe contemporaine Mathilde Monnier :

j'ai toujours cette sensation de perte dans l'apparition. Un mouvement naît et se perd, je perds le mouvement en le faisant, en le produisant. D'où la nécessité de refaire, de recommencer, de retrouver, sachant que le but n'est pas de retrouver pareillement, mais de retrouver pour trouver encore. Dans la répétition, il y a toujours un plaisir et une déception. On voudrait retrouver la première sensation, on ne la retrouve pas, il faut donc en faire le deuil et la réinventer, c'est-à-dire trouver d'autres chemins qui permettent d'accéder à la mémoire sans se laisser envahir par le 'déjà vu, déjà connu, déjà senti'¹⁰⁸⁴.

Le travail dynamique de la perte et du retrouver est symptomatique de l'avènement du geste en danse, mais aussi du geste qui trace dans les dessins post-mescaliniens. La chorégraphe Mathilde Monnier l'explique par la nécessaire réinvention qui permet de trouver encore du nouveau. Michaux complète et

¹⁰⁸¹ H. Michaux, *Paix dans les brisements*, OC2, p. 999.

¹⁰⁸² H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 762.

¹⁰⁸³ H. Michaux, *Paix dans les brisements*, OC2, p. 999.

¹⁰⁸⁴ M. Monnier, J.L, Nancy, *Op.cit*, p. 19.

corroboire ainsi son point de vue et sa pratique : « *En tout ce qui est répété, quelque chose s'épuise et quelque chose mûrit. Une sorte de profond équilibre est obscurément cherché et partiellement retrouvé*¹⁰⁸⁵ ».

Pour Michaux, le « *quelque chose qui s'épuise* » demande alors à ne pas être à tout prix retrouvé, car il est consubstantiel à l'instant. Michaux et la chorégraphe ne font que constater l'impossibilité même de refaire en soi l'instant, exactement calqué sur ce qui a déjà été vécu. Ce serait un vouloir vain que de chercher ce « *quelque chose* ».

En revanche, les retrouvailles sont partielles et à l'instar de la chorégraphe Mathilde Monnier s'exprimant à ce sujet, il y a un deuil nécessaire à faire, sinon il ne serait pas possible de réinventer. L'attitude des retrouvailles partielles réside dans cet équilibre entre le deuil et la réinvention, sans quoi le geste n'aurait pas accès à de nouveaux chemins mémoriels et resterait paralysé par le « déjà vu ».

La répétition n'est donc pas seulement un travail consistant à refaire plusieurs fois de suite la même action, mais une tentative de trouver de nouveaux chemins gestuels. Cette réinvention à elle-seule permet alors d'envisager l'infini gestuel suivant les « *signes des dix mille façons d'être en équilibre dans ce monde / mouvant qui se rit de l'adaptation*¹⁰⁸⁶ ».

Chaque acte est unique, chaque élément physiologique et contextuel qui le constitue appartient à la réalité d'un moment donné. Les dessins post-mescaliniens « *débouchent* » pareillement, mais moins « *violemment* », moins « *électriquement* », moins « *fantastiquement*¹⁰⁸⁷ ». L'enjeu créatif de remémoration gestuelle est un défi, car il doit inévitablement faire le deuil d'un premier état pour le trouver autrement.

Les dessins post-mescaliniens exposent ainsi le plaisir des retrouvailles avec la volonté et la corporéité « *sans déchets*¹⁰⁸⁸ » qui permettent de trouver autrement :

*Joie, joie pour la première fois aussi de ma vie, de me trouver de la volonté, de retrouver celle pour qui j'ai été bien injuste (pas d'importance) mais où j'ai été bien peu perspicace. Ma grande découverte d'après la drogue : la volonté. Je la vois partout à présent, je m'en vois plein, en employant partout et là où je m'en doutais le moins*¹⁰⁸⁹.

¹⁰⁸⁵ H. Michaux, *Paix dans les brisements*, OC2, p. 1001

¹⁰⁸⁶ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 440.

¹⁰⁸⁷ H. Michaux, *Paix dans les brisements*, OC2, p. 994.

¹⁰⁸⁸ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 762.

¹⁰⁸⁹ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 705.

Michaux repense alors en d'autres termes la volonté. L'expérience de la perte rééquilibre son idée de la volonté ; il peut en repenser son mode d'action et bénéficier d'un « *nouveau renforcement dont [il avait] tellement besoin, et dont, sans le savoir, [il avait] tellement le désir*¹⁰⁹⁰ » et augmenter en lui les effets en ne gardant que l'essentiel.

La reconstitution des dessins selon nous, fait appel à ce que Michaux écrit dans une lettre à Herman Closson, à savoir que : « *La physiologie de l'acte échappe à tout qui n'a pas fait le même geste*¹⁰⁹¹ ». Michaux, en dessinant à nouveau les dessins mescaliniens en a donc extirpé les lignes dynamiques. Il n'en a gardé que leurs manœuvres vibratiles, sous forme de traces qui ne sont pas le produit de la disparition de quelque chose, mais celui de transformation.

Il est donc revenu au fragment de l'acte, que nous postulons être composé de lignes motrices - c'est-à-dire dépouillé d'artifices et d'ornements, simplement dynamique et énergétique - pour trouver de nouveau la temporalité / spatialité spécifique à l'acte.

La « *physiologie de l'acte* » concerne tout ce qui constitue l'effectuation de l'acte en tant que tel, c'est-à-dire son déroulement dans temps, ses tensions et ses organisations spatiales et sa dépense nécessaire d'énergie pour mener l'action. La « *physiologie de l'acte* » contient donc le minimum d'informations, elles sont même fonctionnelles : il s'agit de la prise de repères dans l'espace (où se déroule l'action ? comment s'oriente-t-elle ? selon quels type de trajets ?), de la prise en compte de la progression du temps (comment se déroule le flux ?) et de la quantité d'énergie (selon quelles forces et quelles tensions ?). Ces trois éléments déterminent les éléments de base de la mise en mouvement, à partir desquels l'imaginaire peut s'orienter librement et ainsi privilégier ou écarter des gestes. Elle réunit donc les trois paramètres interconnectés nécessaires à l'action, à savoir la spatialité, la temporalité et la corporéité. Par exemple, si l'on voulait reprendre la physiologie de l'acte des rêveries vigiles, il serait nécessaire de se mettre en position allongée, au repos, sans dépense d'énergie musculaire ; en revanche pour retrouver la physiologie de l'acte mescaliniens, il faut reprendre le même outil (la même plume qui l'a conduit au trait grêle) et certainement accélérer un tant soi peu son pouls pour créer l'état de

¹⁰⁹⁰ H. Michaux, *Misérable miracle*, OC2, p. 762.

¹⁰⁹¹ H. Michaux, *À la minute que j'éclate*, Lettres à Herman Closson, Didier Devillez Éditeur, 1999, p.35.

l'acte. La physiologie de l'acte concerne donc la boucle sensori-motrice du mouvement ; elle demande de s'interroger sur les conditions d'émergence et de développement du geste : sur son impulsion, son déroulement et sa fin dans l'espace, le temps et le corps.

En postulant que l'on peut retrouver la physiologie de l'acte en faisant le même geste, Michaux imagine que l'on peut vivre à nouveau une situation en mobilisant son geste. N'est-ce pas ici tout le travail de l'interprète, du danseur, du musicien et du lecteur ? Ainsi Michaux envisage une mémoire kinesthésique, réactivable par le geste et en outre, il pose l'acte à l'origine du geste.

Étonnamment, aucun commentateur n'a porté attention à cette expression qui du point de vue du geste et de l'activité créatrice de Michaux, nous apparaît pourtant essentielle. En refaisant en soi on accède à une forme de connaissance. Dans le cas de la mescaline, il ne commence à vraiment la connaître que lorsqu'il se rend compte des transformations qu'elle a opérées en lui. Ce n'est qu'une fois, comme écrit Jousse, que les choses se gestualisent en nous que nous pouvons les connaître et ainsi les rejouer et les reprendre pour les continuer ou les détourner¹⁰⁹².

* *

*

Ce développement fait office d'une première forme de conclusion. Nous y dégagerons l'esquisse d'une théorie du mouvement, de la corporéité et du geste, puis nous la mettrons en perspective avec la poétique du geste chez Michaux. Nous avons rassemblé en un seul terme l'activité du geste imaginaire et traçant de Michaux, ce qui nous permettra de signaler ce qui nous semble être sa découverte quant à la disposition même du geste.

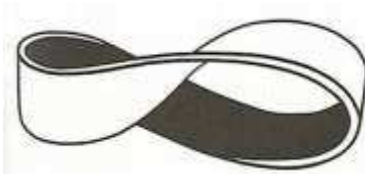
¹⁰⁹² M. Jousse, *Op.cit.*, p. 297 : « nous ne connaissons les choses que dans la mesure où elles se jouent, se 'gestualisent' en nous ».

Le mouvement / la corporéité/ le geste

L'analyse des gestes imaginaires et des gestes qui tracent, passant par un nécessaire dessaisissement de l'espace optique et spatial, montre que ces deux gestes appartiennent en fait à la même face d'une réalité. Au début de notre recherche nous pensions que c'était le mouvement comme mobilisation physique et organique dans l'espace-temps qui créait l'imaginaire. Autrement dit, nous prenions le mouvement comme origine de l'imaginaire. Or nous observons désormais par l'analyse des gestes de Michaux, l'existence d'une circulation à double sens.

Ainsi il ne s'agit pas de se demander qui est à l'origine de quoi, c'est-à-dire de se demander si c'est l'imaginaire qui crée le mouvement ou le mouvement qui crée l'imaginaire, mais de concevoir les deux activités sur le même plan de la réalité. Nous prenons la forme dynamique du ruban de Moebius (ou Möbius) pour illustrer notre propos.

En effet, ce ruban imaginé par August Moebius (1790-1868) est une surface qui n'a qu'un seul côté et une seule face. Il s'obtient en collant deux côtés opposés d'une seule bande rectangulaire à laquelle on a fait subir une torsion en faisant un demi-tour :



La pédagogue Ninoska Gomez suggère aux danseurs de faire l'expérience de la bande de Moebius pour éprouver l'indivisibilité et la plasticité de l'expérience du mouvement :

coupez une bande de papier, repérez bien l'endroit et l'envers du papier, les côtés 'pile et face'. Joignez ensuite les deux bouts de telle manière que le côté pile soit en contact avec le côté face. Pour cela, il faut tourner un des bouts de la bande. Si on suit du bout des doigts le tracé que fait la bande de papier, on passera sans discontinuité du côté pile au côté face, de l'endroit à l'envers du papier. [...] Le passage, la transition de l'endroit à l'envers suscite ce nouvel arrangement, cette transformation, d'où l'importance non seulement des systèmes en tant que tel mais de leur mise en

relation. Le tout devient un ensemble ‘sans couture’ pourtant composé de plusieurs dimensions, de plusieurs qualités¹⁰⁹³.

Dans notre contexte d’une poétique du geste, nous prenons le ruban comme exemple d’une démonstration du mouvement continu entre l’imaginaire et l’organique, mais aussi comme l’illustration dynamique de la présence du geste dans cette figure en huit.

Dans un premier temps et d’une manière analogique, nous plaçons l’imaginaire à l’extrémité de la bande et l’organique à l’autre bout : ainsi recollés et ayant subi une torsion, ils se retrouvent sur la même ligne d’expérience qui, par leur torsion, créent de nouvelles dimensions. Le dedans et le dehors, l’expression et l’impression, l’intérieur et l’extérieur sont donc continus, c’est le geste qui se fait zone d’échange et de transformation entre les réalités.

La circulation sur le ruban provoque nécessairement la rencontre avec ce qui apparaissait comme son opposé. La rencontre entraîne alors des mutations continues de l’un et de l’autre, qui se trouvent chaque fois modifiés par l’entrecroisement qui permet leur métissage. Ce ruban, comme figure dynamique du continuum, nous rappelle inexorablement la « corde » de Michaux « *qui indéfiniment se déroule sinieuse, et, dans l’intime, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans*¹⁰⁹⁴ ». Cette forme dynamique sert à penser la continuité de l’imaginaire et de l’organique, mais aussi le jaillissement du geste comme détournement du mouvement et donc comme élan.

C’est pourquoi, dans un deuxième temps, nous plaçons le geste dans la formation de la boucle : il est le passage du dessaisissement, celui de la prise d’élan et de la vitesse, le moment de l’oubli. Le geste, avons-nous écrit, se fait la zone d’échange entre dedans et dehors, intérieur et extérieur, impression et expression, il est la ligne qui s’incurve.

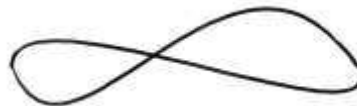
Nous avons mis en évidence, dans cette seconde partie, une boucle du geste qui est en fait une circularité ouverte en forme de coude ou de lacet. Le geste est donc la zone de dépression qui fait le lien entre l’organique et l’imaginaire. Toutefois le ruban peut se rompre à force de trop de dérive : il ne formerait alors plus qu’une bande droite disjoignant l’organique et l’imaginaire.

¹⁰⁹³ O. Rouquet, *Des pieds à la tête*, Paris, Recherche en Mouvement, 1991, p. 137-138.

¹⁰⁹⁴ H. Michaux, *Dessiner l’écoulement du temps*, OC2, p. 371.

Dans un troisième temps, nous situons donc la corporéité dans la torsion du ruban qui prend la forme d'une croix. En plaçant ainsi la corporéité dans la torsion qui se fait croisement, nous définissons la corporéité comme une coïncidence relationnelle avec toutes les dimensions de l'expérience du monde et donc de l'altérité. La corporéité est une zone d'échanges qui se transforme sans cesse, elle est un carrefour à la fois d'activation et de ralentissement, car elle est en prise permanente avec l'altérité. La figure dynamique de la croix permet de penser la collaboration, l'adaptation, la régulation et l'ajustement entre les « informations » qui parviennent à ses « extrémités » qui n'en sont pas, car elles sont instantanément des prolongements. La figure en huit du mouvement qui joint l'organique à l'imaginaire permet de penser la corporéité au sein de la torsion qui forme la croix, faisant d'elle un réseau tensionnel au-delà du Logos. La corporéité est donc l'intersection momentanée des mouvements qui s'entrecroisent pour la former.

Le mouvement a la figure du huit, le geste celui de la courbure et la corporéité celle de l'intersection :



mouvement



geste



corporéité

Si le geste rompait la bande, le continu deviendrait ligne droite. En devenant ligne droite, la corporéité n'aurait plus qu'un seul niveau d'expérience et donc qu'une seule dimension et en n'arborant qu'une seule face, elle serait monobloc : là surviendrait la pathologie ou la folie, car la continuité entre l'organique et l'imaginaire serait rompue et il ne resterait qu'une surface à une seule dimension. Il faudrait alors tenter de plier de nouveau la bande pour retrouver l'élan¹⁰⁹⁵.

Le geste vigile de Michaux

Nous avons donc distingué à l'aide de la figure du ruban de Moebius, ce que pouvait être la forme dynamique d'un mouvement continu et quelle était la place donnée au geste et à la corporéité. Nous avons aussi souligné le risque de coupure de ce ruban, qui rendrait la ligne droite, empêchant le rapprochement de l'organique et de l'imaginaire.

Force est de constater que dans son activité créatrice, Michaux ne rompt pas le ruban : il met plutôt en scène la courbure qui bénéficie du retour vers soi, modifié, pour se relancer. Il maintient l'élan de son geste. Il maintient donc bouclée la boucle qui le lie avec ce qu'il crée au fur et à mesure, et il reste attentif à ne pas rompre la continuité entre l'organique et l'imaginaire, la « forçant » même par une intense pratique de la corporéité. Si le geste est pour lui un moyen de transformation et de dessaisissement, il est aussi un moyen de vérifier et de maintenir son appartenance au monde.

Nous avons alors rassemblé les deux gestes (imaginaires et traçants) de Michaux sous un seul terme : *geste vigile*, qui maintient à la fois le paradoxe et la continuité même du geste. Chez Michaux, le geste vigile est à la fois aveugle et vigilant et il joint toujours l'organique à l'imaginaire. Le *geste vigile* est donc dans la courbure, il plie la ligne sur laquelle il s'engage, pour se relancer, tendu entre l'extrême vigilance et le détachement.

¹⁰⁹⁵ Michaux postulait que la schizophrénie était une maladie de l'élan : « *N'y aurait-il pas quelque chose à essayer ?* » (*En pensant au phénomène de la musique*, OC2, p. 366.) Aussi ne pouvons-nous pas percevoir ses poèmes « dirigés » comme la tentative d'une remise en circularité de l'organique et de l'imaginaire, redonnant à celui qui le lit le désir de se remettre en mouvement et ainsi de reprendre son élan ? Le travail du geste en psychomotricité, en art-thérapie, mais aussi les techniques corporelles (eutonie, Alexander, Feldenkrais) nous semblent agir à ce niveau de l'expérience de la corporéité.

« Vigile » est formé sur la racine veg-/vig qui procure l'idée d'animation, de force, dont les mots « végétation, veille, vigueur » proviennent¹⁰⁹⁶. « *Vegere* » signifie donc « animer », « donner de la force » et aussi « avoir de la force ». Sémantiquement, « vigile » est très dense, car il contient à la fois l'idée d'animation et le fait de donner de la force, ces nuances sont à considérer pour bien saisir ce que sont les *gestes vigiles*.

Ils conçoivent à la fois le rêve éveillé et la vigilance dans le même évènement gestuel. L'analyse des gestes de Michaux, dans cette seconde partie, a démontré à quel point la vigilance est requise dans les expériences du dessaisissement. Les expériences de la postface de *Mouvements* et celle de la mescaline notamment, révèlent la nécessité de l'écart entre le sujet et le mouvement, sans quoi la capacité de faire un geste est perdue et avec elle la possibilité d'écrire et de peindre. C'est pourquoi le *geste vigile* répond à un « regard toujours aux aguets » où « l'œil est en état de veille généralisée¹⁰⁹⁷ qui défend et se préserve, en incurvant la ligne sur laquelle il s'est engagé afin de revenir à soi - et éviter ainsi la folie ou la mort.

Les *gestes vigiles* sont ainsi préservés de « l'algébrose », selon l'expression de Jousse, mais ils comportent des risques, car ils évoluent dans un autre champ que celui du social, du temps chronologique, de la généalogie, de la filiation, de l'espace géométrique et optique. Ils s'entraînent avant tout à jouir de la plasticité psychocorporelle sans jamais rompre le ruban. Michaux conduit toujours son extase selon son « *rhéostat psychique* » ou tenant toujours son corps comme il tiendrait un cheval. Il y a toujours des brides implicites (sorte de vouloir dans non vouloir) qui l'incitent à faire le virage pour se relancer, et se provoquer ainsi d'incessants nouveaux départs et des retours, sans que ne soit permis aucun retour en arrière. À l'inverse des poètes du Grand jeu, qui ont pris le parti de la dérive maximum, Michaux met en scène le retour vers soi pour continuer de jouir de la modification que le dessaisissement lui a procuré.

Il réalise en fait ses *gestes vigiles* pour prévenir toute nécrose de l'expression, qui dégrade les gestes et qui empêche de rejouer cinématiquement le monde et l'altérité. Les *gestes vigiles* montrent par conséquent, à la fois le désir et le

¹⁰⁹⁶ R. Garrus, *Les curiosités étymologiques*, Paris, Belin, 1996, p. 324.

¹⁰⁹⁷ G. Coge, « Passages d'images / Épreuves de soi », *Colloque de Cerisy : Henri Michaux est-il seul ?*, [G. Danou, C. Noorbergen], Troyes, Librairie Bleue, 2000, p. 28.

besoin de trouver une autonomie de l'expression, en se créant son propre milieu, avec ses surprises et ses chocs.

La volonté esthétique vs le caractère inducteur du geste

De plus, la dynamique propre du *geste vigile* est spécifique, car elle résulte d'un non vouloir esthétique. Nous constatons que Michaux découvre le caractère inducteur du geste : sa capacité à transmettre une « information » d'ordre spatial, temporel, corporel, postural, émotionnel immanente à son effectuation. Le geste porte toujours une manière d'être en relation avec le monde. Ainsi le caractère inducteur du geste est opposé à ce que pourrait être une communication par un message signifiant séparée de l'expérience du mouvement.

Par sa pratique du *geste vigile*, Michaux démontre que seul le geste doit être inducteur et non la volonté. Comme Michaux l'écrit « *on a constaté que la volonté de poésie est fatale à la poésie*¹⁰⁹⁸ » ou encore « *volonté, mort de l'art*¹⁰⁹⁹ ». Il s'agit donc de ne pas vouloir faire et de se libérer de toute intention esthétique qui voudrait absolument faire image et se lover dans une forme *a priori*.

Le geste ne doit pas être intentionnel, car il est déjà dans le mouvement ; il est la courbure dans la figure en huit du mouvement. Il est une manifestation du mouvement dans lequel nous sommes toujours engagés. La danseuse Mary Wigman, rappelons-le, cherchait à découvrir dans le corps la « vie la plus vivante », et à donner cette possibilité au corps de ne pas « le faire bouger sous la pression d'une volonté extérieure ou d'un désir d'expression », mais de « laisser advenir les mouvements qui sont déjà en lui, chercher les tensions qui y résident, les reconnaître¹¹⁰⁰ », tandis que Michaux cherchait « *à laisser venir, laisser faire*¹¹⁰¹ ».

Paradoxalement, le *geste vigile* se mobilise et s'engage tout en étant un moment d'oubli et d'absence. En outre, c'est seulement grâce à ce double mouvement simultané qu'il est modificateur.

Mais alors, sommes-nous également dans une « confusion » mal éveillée, réalisons-nous des *gestes vigiles* qui nous mettraient à la place de celui qui les a exécutés ?

¹⁰⁹⁸ H. Michaux, *L'avenir de la poésie*, OC1, p. 974.

¹⁰⁹⁹ H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, OC2, p. 320.

¹¹⁰⁰ I. Launay, *Op. cit.*, p. 180.

¹¹⁰¹ H. Michaux, *Passages*, OC2, p. 319.

TROISIEME PARTIE : COMMENT PARTICIPER ? LA POSSIBILITÉ D'UNE DANSE

« Cette fois-ci ce que nous allons faire est de se dégager de notre énergie et de la donner aux autres, 'de fusionner' avec l'énergie de l'autre. Une sorte de champ d'énergie et 'caisse de résonance' pour créer ensemble une 'possibilité'. [...] La possibilité est une notion taoïste très importante, il s'agit de notion comme la vie, le devenir, le processus de croissance ou le vivant. [...] Donc, garder vivant est une question de garder 'la possibilité'. Garder l'espace de la liberté. »

C. Zhen, *Catalogue de l'exposition 'Shanghai ou la tentation de l'Occident'*, Bordeaux, Château Labottière, 2012, p. 11.

« Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose. Entre eux, sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie. Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi ? »

H. Michaux, Postface de *Plume*, OC1, p. 665.

Comment se laisser prendre par les lignes de l'œuvre ? Comment Michaux nous incite-il à participer et ainsi peut-être à maintenir « la boucle qui nous lie¹¹⁰² » ? Comment nous entraîne-t-il à se faire manier, voire à répéter en nous ce qu'il a déjà fait ? Jacques Sivan estime que l'écriture relève d'une stratégie semblable à la pêche à ligne qui se base sur le fait de « donner à l'autre l'illusion d'avoir l'initiative » et ainsi d'annuler toute volonté de prendre « l'animal¹¹⁰³ ». N'est-ce pas ce à quoi tend Michaux lorsqu'il nous invite à faire en nous ce que nous venons de suivre chez lui¹¹⁰⁴ ?

La conception structurelle de la musique de Michaux apparaît en cela éclairante, car elle appelle à la reproduction de l'œuvre. Et selon nous, cet appel se déplace dans les dessins, la peinture et l'écriture. Cela revient à se demander s'il y a des bases communes à l'expérience esthétique, et en quoi le mouvement pourrait en être en une.

¹¹⁰² « faire en sorte qu'on se sente présent à lui, et que reste bouclée la boucle qui nous lie » : H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, OC3, p. 882.

¹¹⁰³ J. Sivan, *Machine-manifeste*, Éditions Lignes & Manifestes, Dijon, 2003, p.62. Il cite ici le personnage principal du *Colonel des Zouaves* d'Olivier Cadiot qui met en au point « différentes stratégies pour amener le poisson à mordre » : « Je tire sur le fil par secousses pour donner une allure naturelle à la sauterelle morte à la surface du trou. »

¹¹⁰⁴ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 599 : « *Qui, ayant suivi mes signes sera induit par mon exemple, à en faire lui-même selon son être et ses besoins, ira, ou je me trompe fort, à une fête, à un débrayage non encore connu, à une désincrustation, à une vie nouvelle ouverte, à une écriture inespérée, soulageante, où il pourra enfin s'exprimer loin des mots, des mots, des mots des autres.* »

3.1 AFFINITÉS ENTRE LIGNE ET GESTE

L'effet transmissible et communicable de la musique décelé par Michaux renforce sa conception de l'art direct et immédiat. Comment conçoit-il cet effet et selon quelles structures ? À la lecture des textes de Michaux sur la musique, il est tentant d'envisager sa réception selon un mouvement réflexe. Pour en discuter nous convoquerons le philosophe Paul Ricœur. Puis nous proposerons de réfléchir à « *l'imitation / reproduction* » de Michaux grâce à la théorie de l'empathie kinesthésique, qui apparaît comme un compromis entre le réflexe et le savoir-faire.

3.1.1 Comment « imiter » la musique ?

Par l'invisibilité de ses structures internes (un écran extérieur ne pourrait nous conduire à un tel processus), la musique « *vous oblige* », écrit Michaux, « *à suivre en trajets intérieurs. Ainsi vous amène-t-elle tout naturellement à une identification, et à l'illusion d'un transvasement d'être à être*¹¹⁰⁵ ». Il postule ainsi une modalité communielle de l'œuvre musicale qui se partage le même fluide. Le « *regardement* » n'est pas très loin, étant donné que celui-ci revenait à s'identifier puis à se transformer à l'intérieur même de l'autre, pour ensuite revenir à soi ; ce qui fondait la participation.

Michaux semble reconnaître une possible affinité de nature entre les traces musicales et celles de la corporéité : « *Cet art, parce qu'il reproduit en l'auditeur la*

¹¹⁰⁵ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 370.

*trace même du passage subi par le compositeur, cet art qui a le pouvoir d'uniformiser les hommes*¹¹⁰⁶... » La musique nous amène donc, d'un côté à la suivre « *naturellement* » et de l'autre, la musique seule s'imprime en nous, car « *elle reproduit* » en nous ce qui a été vécu par le compositeur. Elle est irrésistible et cela à cause de sa nature de ligne-trace.

Il met alors en évidence une esthétique de la réception sensible par la correspondance qu'il opère, non seulement entre la nature de la musique et celle de la corporéité, mais aussi à celle existant entre le compositeur et l'auditeur. L'animation, vécue par le compositeur, peut se déplacer dans la corporéité de l'auditeur - « *déplacement de l'activité créatrice* » écrivait-il. Ainsi semble-t-il établir la même correspondance que le sinologue Jean-François Billeter, à propos de l'équivalence entre le corps humain et les caractères de l'écriture. Chaque geste musical, comme le trait calligraphique, porte en lui une gestation invisible qui peut être reprise et donc traduite par l'auditeur – « *Traduire, poursuivre, suivre*¹¹⁰⁷... »

C'est ce que l'ethnomusicologue et anthropologue John Blacking, dans un ouvrage de 1973, garantissait :

si [...] la musique commence par une agitation du corps, on peut recréer l'état dans lequel elle a été conçue en entrant dans le mouvement corporel de la musique et en la sentant ainsi presque comme le compositeur l'a sentie¹¹⁰⁸.

La musique génère un partage de la sensation actuelle / virtuelle, ainsi dégagée par Michaux :

*Considérable dans la musique, l'appel à la reproduction de l'œuvre est minime dans les arts plastiques. Une sculpture, un tableau, un monument, on les voit faits, terminés, sans qu'on devine comment ils ont été faits, sans pouvoir les refaire, sans pouvoir accompagner et répéter les gestes créateurs, tandis que la musique éternellement neuve et indicative, donnant tout ce qu'il faut pour être saisie, se refait devant nous et en nous dans son ordre premier, pareillement actuel et recommencé*¹¹⁰⁹.

¹¹⁰⁶ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 367.

¹¹⁰⁷ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 976.

¹¹⁰⁸ P. Lalitte, *John Blacking, How musical is man?*, Ircam, Centre Pompidou, 2007, University of Washington Press, 1973.

¹¹⁰⁹ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 368.

Michaux et John Blacking, chacun à leur manière, décrivent en fait le partage d'un répertoire moteur commun qui dépend d'une identification motrice. Par ailleurs, « *la reproduction de l'œuvre* » est initiée grâce à son « caractère d'appel ».

Ce dernier est une des conditions de l'imitation, selon Paul Ricœur. Il faut que l'action d'imiter soit « éveillée » par le « caractère d'appel » qui est fondé sur « des propriétés formelles remarquables¹¹¹⁰ ». Il s'agit donc de définir cette imitation chez Michaux, non pas selon l'ordre de la représentation (subordonnée traditionnellement à une vision extérieure), mais selon celui du mouvement qui doit contenir un « pouvoir moteur primitif¹¹¹¹ » pour agencer l'imitation.

Michaux décrit ce phénomène de l'imitation avec beaucoup de précision et s'inscrit anachroniquement dans les théories actuelles en sciences cognitives¹¹¹². En effet, il n'oublie pas son caractère à la fois de contagion et d'apprentissage, qui prouve bien la conscience qu'il a de cette manifestation à la fois ontogénétique et phylogénétique¹¹¹³. Autrement dit, l'imitation, telle qu'il la décrit dans la musique, envisage un processus irrésistible biologique et naturel - phylogénétique - ce dernier est fondé sur des schèmes moteurs communs, et à la fois un processus individuel - ontogénétique - d'écoute singulière liée aux désirs et aux besoins des individus.

Michaux aborde la notion d'imitation par un développement sur celle, pratiquée par les oiseaux, qui préfèrent « *les timbres, les intonations, les onomatopées (...), mais bruts. Aucunement (en apparence leurs variations, leur mélange, leur placement dans un ordre varié¹¹¹⁴* ». Ainsi, Michaux manifeste son désir de répéter en lui une composition musicale sans complexes sonores compliqués, car sa musique est pour lui celle d'un « *moineau* ». Il se fait ainsi « *moineau* », désintéressé par une composition compliquée, car il est plutôt plus tenté par le « *brut* ». Comment ce « *brut* » s'agence-t-il pour à être répété pour soi ?

¹¹¹⁰ P. Ricœur, *Philosophie de la volonté, tome 1, Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Gallimard, (1949), 2009, p. 313.

¹¹¹¹ P. Ricœur, *Ibid.*, p. 311.

¹¹¹² Nous pensons aux travaux d'Alain Berthoz et de Jean-Luc Petit sur la physiologie de l'action, mais aussi aux récentes recherches sur les neurones miroirs ou encore à l'ouvrage d'Oliver Sacks *Musicophilia, la musique, le cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2009, 430 p.

¹¹¹³ Ainsi remplace-t-il les notions dualistes de l'âme et de l'esprit au profit de celle de l'émotion et de la cognition.

¹¹¹⁴ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 369.

3.1.1.1 Le modèle en construction : schèmes archaïques et régulation

La conception musicale de Michaux propose « *un modèle de construction, et en construction* », qui ne soit ni « *à voir, à imaginer, ou à concevoir* », mais à « *parcourir*¹¹¹⁵ ». Ainsi, il nous conduit à interroger la ligne selon son agencement à la fois agi et agissant. De plus, Michaux oppose radicalement la musique « *en construction* » (qu'on pourrait imiter en soi, et dont on pourrait suivre la course et prendre de vitesse), à celle dite de « *compétition* » qui n'appellerait pas l'auditeur à imiter.

Pour le compositeur contemporain Yan Maresz (1966 -), ce sont les lignes musicales qui sont vecteurs du geste et qui permettent d'accomplir, de ce fait, ce que Michaux nomme « *l'appel à la reproduction de l'œuvre* ». La ligne comme vecteur du geste est le principe de composition qui permet d'« *accompagner et de répéter les gestes créateurs*¹¹¹⁶ ».

Yan Maresz poursuit son propos sur la ligne comme conducteur en la définissant comme une « *entité dynamique, élastique, [qui] déroule de sinueuses symétries, subissant torsions et étirements jusqu'à la cassure, où elle se prête volontiers à des chorégraphies éphémères* ». Elle échafaude ainsi une rhétorique basée sur des éléments de mouvement extrêmement simples, car elle est animée « *de jets spiralés, de traits virevoltants, de sautilllements, de saccades, de rotations, de suspensions etc.*¹¹¹⁷ ».

Les lignes structurantes apparaissent brutes et élémentaires (ce qui constitue le « *caractère d'appel* ») et semblent répondre à des schèmes moteurs partagés, puisqu'elles sont à la base du mouvement humain. Les mouvements des lignes se réfèrent de ce fait « *à des archétypes enracinés dans l'enfance de chacun*¹¹¹⁸ ». Autrement dit, les lignes répondent à des schèmes moteurs archaïques, comme « *monter, descendre, tourner* ».

Michaux évoque un « *montage en construction*¹¹¹⁹ », en correspondance avec la vision animée de lignes de Yan Maresz. Ce dernier exprime clairement comment

¹¹¹⁵ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 369.

¹¹¹⁶ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 368.

¹¹¹⁷ Y. Maresz, Notice de programme, consultable sur le site du compositeur : <http://yan.maresz.free.fr>

¹¹¹⁸ Y. Maresz, *Ibid.*, Notice de programme.

¹¹¹⁹ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 369.

une empathie kinesthésique, avec les lignes de l'œuvre, peut exister par le partage de schèmes moteurs archaïques. Toutefois on ne saurait affirmer que la réception de la musique, comme Michaux l'entend, relève du mouvement réflexe. En effet, il ne pourrait résulter de ce type de mouvement, qui n'est jamais une réponse à des stimuli simples et invariables, selon la définition de Ricœur. De plus, « rien ne se construit sur le réflexe, parce qu'il suit seulement l'action des choses et ne suppose pas l'anticipation de cette action par les sens¹¹²⁰ ». Ainsi poursuit-il :

l'animal bondit et court avant de saisir sa proie et de la dévorer. Rien de son action ne ressemble à une chaîne de réflexes. Il s'agit plutôt d'une combinaison entre les tensions issues d'un besoin éveillée de loin et les propriétés formelles d'un objet également perçu de loin¹¹²¹.

Le réflexe n'existe pas comme nous tendrions à l'imaginer, mais il est en fait un mouvement isolé qui se réalise selon une combinatoire bien spécifique. L'imitation ne présente jamais, continue Ricœur, le « caractère stéréotypé, isolable, irrépressible du réflexe¹¹²² ».

En passant par la redéfinition du réflexe dans le cadre de l'imitation, nous voulions simplement relativiser ce que nous aurions pu percevoir comme un mouvement réflexe dans la réception musicale de Michaux. De plus, lui-même nous invite à prendre de la distance par rapport à ce type d'interprétation abusive, car il y a toujours chez lui la présence d'un « *rhéostat psychique*¹¹²³ » (dont il était question avec la *sanza*) qui intervient dans la régulation de l'action.

Selon Ricœur, le modèle de la musique, quand bien même il posséderait « un caractère d'appel fondé sur des besoins », réglerait le mouvement mais ne le produirait pas¹¹²⁴. Le partage des facultés primitives du mouvement laisse un espace de liberté interprétatif à l'auditeur, puisqu'il n'agit qu'à partir des schèmes fondateurs qui deviennent des inducteurs. Imiter la musique revient à ressentir emphatiquement les lignes motrices de la musique tout en se donnant la possibilité d'y répondre, tout comme Michaux le faisait dans son activité de portraitiste : c'est-

¹¹²⁰ P. Ricœur, *Op. cit.*, p. 306.

¹¹²¹ P. Ricœur, *Ibid.*, p. 306.

¹¹²² P. Ricœur, *Ibid.*, p. 313.

¹¹²³ H. Michaux, *Dans l'eau changeante des résonances*, OC3, p. 891. Voir la partie sur la musique dans celle des gestes imaginaires.

¹¹²⁴ P. Ricœur, *Ibid.*, p. 313.

à- dire selon les trois actions postulées de continuer, d'annuler ou de détourner les lignes perçues.

3.1.2 De l'Einfühlung à l'empathie kinesthésique

L'empathie kinesthésique est un concept-clé pour comprendre l'imitation chez Michaux. Nous en avons brièvement donné une définition dans le préambule¹¹²⁵. Nous devons toutefois en donner l'origine afin de bien la comprendre dans le contexte de l'expérience du mouvement.

3.1.2.1 L'indivisible de l'expérience du mouvement

L'empathie résulte de la théorie de l'Einfühlung. Malgré son caractère romantique, elle n'en reste pas moins très intéressante et même actuelle. Le mot a été employé pour la première fois en 1873 par Robert Vischer ; il « désigne la relation esthétique qu'un sujet peut entretenir avec un objet, une œuvre d'art, le monde environnant¹¹²⁶ ». Cette idée est issue de la psychologie et de la philosophie allemande du XIXe siècle. Le terme empathie est en réalité la traduction anglaise (Empathy) de l'allemand (Einfühlung). À l'origine, Robert Vischer l'a définie comme une « 'projection' du moi dans la nature ». On pourrait encore le traduire comme un « sentir en et avec ».

Aujourd'hui, la notion d'empathie s'est éloignée de l'idéal pré-romantique et romantique d'une communion avec la nature. La théorie de l'Einfühlung consistait en une esthétique mais, dorénavant, l'empathie est étudiée par des travaux en psychologie cognitive, en psychologie clinique, en éthologie et en philosophie.

La tendance actuelle ne voit dans l'empathie qu' « une communauté affective avec la personne d'autrui », alors qu'à l'origine il s'agissait plutôt d'un « transfert du moi en celui d'autrui ou même en objet¹¹²⁷ ».

¹¹²⁵ Voir la note qui lui est consacrée dans la sous partie sur la danse dans l'approche théorique du geste.

¹¹²⁶ M. Elie, *Aux origines de l'empathie*, Nice, Ovadia, 2009, p. 17.

¹¹²⁷ M. Elie, *Ibid.*, p. 18.

En important le concept d'empathie, en lien avec l'expérience du mouvement (empathie kinesthésique), nous pensons prendre la mesure de l'échange par le geste dans l'œuvre de Michaux selon la dynamique d'un « agir-sentir¹¹²⁸ ». En outre, Michaux réactive la notion d'Aisthesis qui « convoque un rapport, que l'on dira sensoriel, pour ne pas le réduire à l'affect ou au plaisir¹¹²⁹ ».

Le but est de mettre en évidence que les mêmes processus sont à l'œuvre, que l'on soit face au mouvement réel porté par les corps en déplacement ou que l'on éprouve le mouvement selon une mouvance interne, et par-là psychique et imaginaire. Ainsi l'historien de la danse John Martin, que nous avons déjà convoqué, réactualise le concept de *métakinésis* pour expliciter le transport qui s'opère d'un corps à l'autre. Ce concept révèle en fait la réalité d'un seul processus :

Depuis l'époque de Platon et peut-être même avant, les philosophes métaphysiciens l'ont considérée. Ils donnent au mouvement physique le nom de *kinésis* ; et dans le dictionnaire Webster- source de référence des plus communes !- se trouve une note obscure en bas de page qui informe qu'en rapport avec la *kinésis*, il existerait une supposée corrélation psychique nommée *métakinésis* ; cette corrélation vient d'une théorie selon laquelle le physique et le psychique sont les deux aspects d'une seule réalité fondamentale¹¹³⁰.

La métakinésis rend indivisible l'expérience du mouvement et de ce fait unifie le psychique et le physique. Le psychique et le physique appartiennent donc à la même ligne qui correspond aux mêmes faces d'une réalité à l'image du ruban de Moebius. La notion de métakinésis nous intéresse, car elle démontre qu'il ne peut y avoir de mouvement perçu sans qu'il n'y ait immédiatement résonance physique ou psychique.

3.1.2.2 Le regard en danse : voir c'est ressentir

Aussi le regard, dans la danse, en tant qu'il est une action, nous renseigne sur cette continuité entre le mouvement (déplacement / espace / physique) et le mouvant (vécu / interne / psychique). En effet pour le spectateur, l'expérience du danser ne se

¹¹²⁸ J. Starobinski, *Op.cit.*, p. 54.

¹¹²⁹ B. Bloch, V. Campan, E. Jongeneel, *Art, regard, écoute*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 6.

¹¹³⁰ J. Martin, *La danse moderne*, Arles, Actes Sud, 1991, p 29.

limite pas à recevoir un flux d'informations visuelles et formelles à décrypter. Le spectateur demeure passivement actif ou activement passif comme c'était le cas avec l'expérience musicale de Michaux. Il s'agit plus d'un jeu sensori-moteur complexe, où voir le mouvement relève plus de l'empathie kinesthésique et de l'échange transsensoriel que de l'élémentaire vision.

La danse est une activité qui sollicite l'empathie kinesthésique autant pour celui qui est en situation active d'apprentissage¹¹³¹ que pour le spectateur lambda. De là, le chorégraphe Merce Cunningham attestait que « le sens kinesthésique est un comportement singulier et heureux (qui) fait que l'expérience de danser nous est commune à tous¹¹³² ».

L'empathie kinesthésique s'introduit efficacement avec la danse par le fait qu'elle est à la fois une expérience du mouvement et du regard. L'analyste du mouvement Hubert Godard définit cette notion comme « la sensibilité particulière qui est éveillée lorsque quelqu'un bouge en face de soi¹¹³³ ». Le spectateur est donc « bougé dans son corps » par la danse qu'il voit.

Dès lors, il existe une relation entre le danseur et le spectateur, « qui repose sur des fondements phylogénétiques et ontogénétiques que certains chercheurs en neurosciences commencent à mettre à en évidence¹¹³⁴ ». Ainsi, cette relation se joue

¹¹³¹ Dans le cadre de l'apprentissage de la danse les codes et le vocabulaire technique et chorégraphique ne suffisent pas à rendre la qualité d'un geste. L'apprentissage du danseur ne saurait être complet sans l'expérience de l'altérité, c'est-à-dire sans l'observation de l'autre. Les témoignages de danseurs recueillis par Isabelle Launay (« Le don du geste », Protée, vol. 29, n° 2, 2001, pp. 85-96) montrent à quel point le processus d'incorporation est complexe et engendre une mimesis positive ayant trait à la production plus qu'à la copie. Il comporte des échappées que l'on ne saurait nommer exactement, car elles appartiennent au registre de la sensation et chacun en parle différemment. Cependant, tous semblent d'accord pour dire que « dans un cours, on apprend les codes, mais ce qu'il faut vraiment acquérir et qui te frôle, te touche, tu ne l'apprends qu'en voyant les autres bouger. »

¹¹³² M. Cunningham, *Changes*, La nouvelle critique, Hors série spécial danse, p. 31. Michaux dans le texte *Danse* est en écho avec Cunningham en remarquant que la danse est un « *capital universel que possède chacun de nous* », OC1, p. 698. Michaux faisait aussi de constat dans son texte *Danse* (OC1, p. 698) : « *Le corps dans la danse, si difficile qu'elle soit, si précédé de fatigants exercices qu'elle ait pu être, apparaît comme le capital universel que possède chacun de nous, la franche unité, le jeton auquel on peut se fier et auquel il suffit de revenir.* »

¹¹³³ Mario Borillo. *Approches cognitives de la création artistique*, Pierre Mardaga Éditeur, Sprimont, Belgique, janvier 2005, p. 31.

¹¹³⁴ M. Borillo, *Ibid.*, p. 82. Giacomo Rizzolatti et ses collaborateurs ont trouvé l'existence des neurones miroirs, permettant d'interpréter les comportements de résonance sur le plan neurophysiologique. À partir de la découverte de ces neurones miroirs dans l'aire prémotrice du singe, ils les ont mis en évidence chez l'homme grâce à de nouveaux systèmes de stimulation. Le système de miroir montre qu'un mécanisme de base structure les relations interpersonnelles, et « des données récentes suggèrent que les mécanismes miroirs sont également impliqués dans l'empathie, cette capacité de ressentir la même émotion que l'autre éprouve. » (Discours de Giacomo Rizzolatti : http://www.academiesciences.fr/conferences/seances_solennelles/pdf/discours_Rizzolatti). Toutefois, une de leurs fonctions primordiale demeure la compréhension de l'action. Pour comprendre et

au sein d'une tension entre la phylogenèse qui est en rapport avec l'évolution des espèces, et l'ontogenèse en rapport avec le développement de l'individu. Le regard lié à « l'agir-sentir » entraîne donc une expérience kinesthésique immédiate, en modifiant les sensations internes de notre propre corps.

Il est donc remarquable que, dans le cas de la musique, cette empathie opère alors même que le corps en mouvement n'est pas perçu face à soi. Pour être perceptible, il est substantialisé, au sens bachelardien du terme, dans les lignes musicales. Nous retrouvons dans la danse une zone d'échange intermédiaire entre la corporéité et la musique, semblable au « dialogue de corporéité à corporéité¹¹³⁵ », selon le partage d'un répertoire moteur archaïque (phylogénétique) incluant déjà l'individualité (ontogénétique). Ce phénomène d'empathie kinesthésique étant éclairci, apprécions comment Michaux l'envisage.

3.1.2.3 L'œuvre en tant que trajets à gestualiser

Dans son texte sur la musique, Michaux imagine une structure mouvante composée de points d'ancrages qui donne à voir une carte mentale des enjeux de l'empathie kinesthésique. Il imagine le modèle de la musique comme un réseau rhizomatique de perchoirs « *précis, préfabriqués, en nombre limités*¹¹³⁶ ». Ces perchoirs sont les points d'ancrage, les passages essentiels, des « toujours là », appartenant à l'*archè*.

reconnaître ce que l'autre fait, nous activons notre propre système moteur. Autrement dit, la production est intimement liée à la réception, c'est-à-dire que ce qui importe pour l'émetteur est aussi important que pour le receveur. Rizzolatti précise qu' « au-dessus de cette fonction de base, d'autres fonctions dépendent elles aussi du mécanisme des neurones miroirs ; certaines ne sont présentes que chez l'homme. L'une d'elles est l'imitation. » (G. Rizzolatti, *Ibid.*, p. 1) L'imitation est partagée : d'un côté elle permet de reproduire une action par l'observation, elle active ainsi les neurones miroirs, mais elle peut, aussi, apprendre une nouvelle action par l'observation. Le système des neurones miroirs convient aux deux aspects de l'imitation : « Il a été clairement établi qu'il est impliqué tout à la fois dans la répétition immédiate des actions de l'autre et dans l'apprentissage par imitation. » (G. Rizzolatti, *Ibid.*, p. 1) Néanmoins, apprendre par imitation, engage le lobe préfrontal qui combine « les actes moteurs élémentaires, codés par le système miroir, pour produire des configurations motrices nouvelles. » Il faut aussi savoir qu'un déficit du système des neurones miroirs est en corrélation avec certaines pathologies mentales, comme l'autisme et la schizophrénie. Et Michaux, de postuler que la schizophrénie est une maladie de l'élan : « *N'y aurait-il pas quelque chose à essayer ?* » (*En pensant au phénomène de la musique*, OC2, p. 366.)

¹¹³⁵ J. Vellet, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », *Staps*, n°72, 2006, p. 80. (Elle fait référence ici à l'expression de Michel Bernard).

¹¹³⁶ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC3, p. 369.

Les mouvements entre ces perchoirs deviendraient par conséquent des trajets entre ces perchoirs. L'œuvre musicale est en forme de trajets, parcourue « *de lignes brisées* » où « *chaque trajet est sensible, sauts, chutes, montées, descentes, jamais vagues, toujours mesurables*¹¹³⁷ ». Les trajets entre les perchoirs, comme autant de relais entre les mouvements, s'éprouvent en « *descentes et montées, ascensions infinies dans l'abstrait.* », selon « *le seul voyage intelligent : l'abstrait*¹¹³⁸ ».

Percevoir la musique, c'est alors déjà se mouvoir, et tout tend à garantir un lien entre le saisissement des actions d'autrui et notre propre répertoire moteur, à la fois ontogénétique et phylogénétique. Les neuroscientifiques et physiologistes, Alain Berthoz et Jean-Luc Petit, confirment que l'action est déjà dans la perception et que

la compréhension des actions met en œuvre un mécanisme de mise en résonance des circuits de la perception et de l'action. Mécanisme dans lequel l'observateur utilise son propre répertoire moteur pour saisir les sens du mouvement d'autrui sans passer par un processus d'analyse, de construction, de représentation ou de raisonnement inférentiel¹¹³⁹.

Ce mécanisme « de mise en résonance des circuits de la perception et de l'action » est pris en compte par Michaux, car on peut « *répéter les gestes créateurs* » puisque la musique vous oblige à suivre en « *trajets intérieurs*¹¹⁴⁰ ». Ainsi la musique crée les conditions d'une réception motrice où le saisissement de ses mouvements s'opère, non pas par « des processus d'analyse », mais par l'utilisation de son « propre répertoire moteur » qui fonctionne selon un mécanisme de résonance entre la perception et l'action.

Michaux, par sa conception de la musique, exprime cette résonance où l'auditeur utilise de manière analogique son « propre répertoire moteur ». Le raisonnement inférentiel concernant la partie spéculative nécessite un travail de déduction, d'hypothèses et de formulation, qui est court-circuité par le mécanisme de mise en résonance. Ce dernier fait donc office de transmission, car comme le souligne Michaux, elle nous contraint à la suivre et se transmet malgré nous.

Michaux poursuit en précisant que c'est par l'alliance du rythme et de la vibration que l'empathie kinesthésique peut avoir lieu :

¹¹³⁷ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 369.

¹¹³⁸ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 369.

¹¹³⁹ A. Berthoz, J-L. Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006 p. 59.

¹¹⁴⁰ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 370.

L'art qui vous déplace le plus constamment, qui rend sensible aux places, aux changements de place et qui les provoque dans le corps, les bras, les pieds. Le rythme à lui seul suffit pour vous faire 'marcher' et danser, cependant que les timbres qui résonnent vous soumettent à un ébranlement confus né de vibrations, le son fait son œuvre de vibrations. Il remue¹¹⁴¹.

Alors qu'une sculpture ou un tableau pour Michaux ne proposent pas cet accompagnement, la musique, elle, se « *refait devant nous et en nous* ». Nous pouvons remarquer à quel point Michaux valorise l'invisibilité même de la musique (« *montage net, mais invisible* ») et donc son inachèvement tangible, qui ne vit que par gestes sans trace. Elle est opposée en cela aux arts qui font trace.

Michaux entrevoit une parenté profonde entre les lignes actives de l'œuvre avec l'appréhension que nous en faisons. Néanmoins, l'architectonique musicale de Michaux, en incluant les « *perchoirs* » comme schèmes archaïques, montre que l'activité réceptive de la musique est réglée par ceux-ci, et non pas produite comme Ricoeur le suggérait.

L'image structurelle des perchoirs prend en compte à la fois les mécanismes d'obligation moteurs (par la présence des schèmes moteurs archaïques) et les battements entre les perchoirs (la singularité et la possibilité de les continuer, de les annuler ou de les détourner) qui font du modèle de la musique un « régulateur¹¹⁴² ». Ainsi le parcours des « *trajets intérieurs* » de la musique ne relève pas de la réponse objective à un stimulus extérieur¹¹⁴³, mais se fait selon la dynamique entre les schèmes moteurs et les espacements permis par ceux-ci.

L'œuvre en tant que trajets est à « gestualiser », c'est-à-dire à spatialiser et à temporaliser en nous par notre corporéité agissante et agie. La réalisation nous conduit donc à « gestualiser » les trajets de l'œuvre, c'est-à-dire à « les jouer, les vivre¹¹⁴⁴ ». En bref, gestualiser l'œuvre revient à la réaliser et ainsi à en prendre la mesure pour qu'elle puisse nous entraîner aussi dans sa démesure.

Le lecteur / auditeur / spectateur est appelé à reproduire en lui ce qui se joue en dehors de lui : il gestualise alors comme « un vivant et conscient miroir¹¹⁴⁵ ». La conscience qu'il a de cette reproduction est l'avantage qu'il a désormais sur l'enfant,

¹¹⁴¹ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 369.

¹¹⁴² P. Ricoeur, *Op. cit.*, p. 313.

¹¹⁴³ A. Berthoz, J-L. Petit, *Op.cit.*, p. 37 : « Le pur stimulus vierge de toute interprétation n'existe pas ».

¹¹⁴⁴ M. Jousse, *Op.cit.*, p.132.

¹¹⁴⁵ M. Jousse, *Ibid.*, p. 143.

et il peut choisir de gestualiser (ou non) pour toucher à la connaissance d'une chose. C'est qu'en effet, comme le remarque Jousse, « nous ne connaissons les choses que dans la mesure où elles se jouent, se 'gestualisent' en nous¹¹⁴⁶ ».

*

Nous venons de voir comment la musique ouvre la possibilité d'exposer ses chemins gestuels. Aussi, l'œuvre musicale peut être reprise gestuellement par l'auditeur -donc gestualisée- par le fait qu'elle est composée de mouvements fondateurs phylogénétiques qui laissent des espaces de liberté, grâce à leur reconnaissance et à la résonance qu'ils entraînent. Cette dernière concourt à retrouver une mémoire motrice et rappelle le travail de la répétition de la postface de *Mouvements*.

L'imitation en tant que telle est loin d'appartenir au monde du réflexe ; si l'on suit Paul Ricœur : elle apparaît plus comme une disposition au partage fondé sur le caractère d'appel et les besoins. C'est pourquoi nous avons convoqué la notion d'empathie kinesthésique qui nous semble maintenir cette tension. L'empathie kinesthésique entraîne un échange qui serait plus de l'ordre de la contagion, car comme l'a témoigné une danseuse, elle « te frôle, te touche » et touche ainsi au corps en tant qu'il est animé d'un sens interne kinesthésique que nous avons tous en nous.

Selon Pierre Arnaud, peu importe le terme (empathie ou imitation), ce qui est crucial c'est de ne pas le « chercher ailleurs que dans sa fonction régulatrice de la vitalité et dans sa faculté à instaurer les conditions favorables à la persistance et à l'entretien de la vie¹¹⁴⁷ ». Nous poursuivons notre questionnement sur les possibilités de participation dans l'œuvre de Michaux mais cette fois, selon les signes de *Mouvements* et les lignes dessinées de l'album *Par la voie des rythmes*.

¹¹⁴⁶ M. Jousse, *Op.cit.*, p. 61.

¹¹⁴⁷ P. Arnaud, « La danse des yeux. Empathie kinesthésique et esthétique de l'arabesque moderne. », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 102, Paris, hiver 2007/2008, p. 16.

3.2 EXERCICE ET PARTICIPATION : LIRE MOUVEMENTS, PAR LA VOIE DES RYTHMES ET PARCOURS

Comment lire les signes dessinés de *Mouvements* et les lignes vibrantes de *Par la voie des rythmes* ? Conditionnent-ils une forme de gestualisation comme la musique composée de trajets entre des mouvements fondateurs ? Comment y participer ? Nous y reviendrons pour tenter d’esquisser une réponse sur la calligraphie abstraite abordée dans notre seconde partie, afin d’envisager les possibilités d’une participation en lien avec le mouvement et le regard dans les signes dessinés de *Mouvements*. Puis nous distinguerons les notions de lisibilité et de résonance dans le cas des lignes de *Par la voie des rythmes* et de *Parcours*. Nous nous demanderons alors où est-ce que « ça » danse ?

3.2.1 Le transport de *Mouvements*

La calligraphie produite par le geste moteur alliée à une vision intérieure¹¹⁴⁸ et à la respiration du corps entier est une invitation à la gestualisation. Devant une telle œuvre, celui qui regarde ne resterait pas passif mais referait « mentalement les gestes du calligraphe ; son esprit s’excite et entre dans la cadence de

¹¹⁴⁸ F. Cheng, *Op.cit.*, p 68 : « Mon trait est avant tout une vision intérieure. En cherchant la ligne de force qui anime les mouvements essentiels de la nature, le calligraphe ressent instinctivement la dynamique du vivant. Son pinceau est semblable à un archet qui lui permet d’entrer en communion avec le chant des éléments. »

l'exécution¹¹⁴⁹. » Mais cette capacité ne concerne-t-elle pas plutôt un savoir-faire qui conditionne le regard ?

3.2.1.1 La nécessité du vide générateur

Michaux, conscient de cette capacité participative, invite son lecteur/spectateur à être « *induit* » par son exemple :

*Qui, ayant suivi mes signes sera induit par mon exemple, à en faire lui-même selon son être et ses besoins, ira, ou je me trompe fort, à une fête, à un débrayage non encore connu, à une désincrustation, à une vie nouvelle ouverte, à une écriture inespérée, soulageante, où il pourra enfin s'exprimer loin des mots, des mots, des mots des autres*¹¹⁵⁰.

Mais comment pouvons-nous suivre des signes ? Comment agissent-ils sur nous ? Dire que l'œuvre agit sur le spectateur, c'est en fait se recentrer sur le regard de celui-ci qui donne corps à ce qu'il voit, en projetant à son tour son intuition profonde, son activité propre, selon Jean-François Billeter. Le regard se transforme par l'imagination motrice en une imitation intérieure, reprenant ainsi la notion évoquée avec la musique : « nous pénétrons les dispositions intimes et les sentiments qui ont animé l'auteur au moment d'écrire¹¹⁵¹ » selon nos dispositions du moment. Cette réaction motrice face à la trace de l'activité gestuelle de l'autre réveille-t-elle une disposition émotionnelle de celui qui regarde ou n'est-elle que le fruit de la trace de l'écriture ?

Pour essayer de répondre à cette question, nous pouvons reprendre l'image de la danse avec le travail du duo ; c'est d'abord un duo entre le calligraphe et le pinceau, puis entre le spectateur et l'écriture. Il s'agit bien d'une interprétation induite par les traits et qui provoque, précise Michaux, « *le tracé inspiré*¹¹⁵² », permettant de suivre le trajet vécu par l'autre. Nous retrouvons aussi l'image de la pêche à la ligne où le pêcheur (le dessinateur) agit à la surface du trou (de l'œil du

¹¹⁴⁹ F. Cheng, *Op.cit.*, p53

¹¹⁵⁰ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 599.

¹¹⁵¹ J Billeter, *Op.cit.*, p. 204.

¹¹⁵² H. Michaux, *Idéogrammes en Chine*, OC3, p. 833.

lecteur) la sauterelle (les traits), pour « donner à l'autre l'illusion d'avoir l'initiative¹¹⁵³ ».

Les traits prennent donc le statut d'exemple incitatif. Les signes de *Mouvements* se donnent de la sorte au lecteur, qui est invité à refaire en lui les gestes qu'il voit (*Qui ayant suivi mes signes sera induit par mon exemple*¹¹⁵⁴ »). Nous entrons alors si nous nous sentons appelés (selon nos désirs et nos besoins) par notre imagination corporelle « dans les allures et les postures les plus diverses, y compris celles qui ne sont pas les nôtres d'habitude¹¹⁵⁵ ».

Ce qui revient à affirmer que regarder une calligraphie, c'est se mouvoir fictivement. Par ailleurs, ces mouvements intérieurs ne sont pas différents de ceux que nous faisons dans la vie quotidienne : ce sont les « mêmes mécanismes de projection » qui font de la réalité extérieure une réalité sensible. Ainsi, la calligraphie et les signes de Michaux évoluent selon le « réel interactionnel¹¹⁵⁶ », selon l'expression de Marcel Jousse. Sans ce dernier, les signes seraient statiques et donc « algébrosés¹¹⁵⁷ ».

Après avoir montré les différences et les stratégies picturales de la peinture et de la calligraphie, J-F Billeter montre finalement la supériorité du caractère calligraphié pour sa figuration de cette activité propre et pour son phénomène inductif. En effet, les signes parviennent à saisir un enchaînement dans la continuité, l'objet étant « par principe incompatible avec l'expression du mouvement et de la durée¹¹⁵⁸ ».

Les tableaux en rouleaux ont pourtant tenté d'exprimer cette durée mais sans l'efficacité de la calligraphie qui est, selon lui, la seule capable de rendre « les états du corps propre dans leurs dynamiques de transformations¹¹⁵⁹ ». Le fait est que la lecture de l'œuvre s'effectue selon le sens avec lequel le calligraphe l'a créée. Elle se fait dans le même ordre et en sachant qu'il génère « la continuité de l'incessante métamorphose : une continuité liquide, corps jamais identique mais toujours le

¹¹⁵³ J. Sivan, *Op. cit.*, 217 p.

¹¹⁵⁴ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 599.

¹¹⁵⁵ J-F. Billeter, *Op.cit.*, p. 204.

¹¹⁵⁶ M. Jousse, *Op. cit.*, p. 72.

¹¹⁵⁷ M. Jousse, *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁵⁸ J- F. Billeter, *Ibid.*, p. 219.

¹¹⁵⁹ J- F. Billeter, *Ibid.*, p. 220.

même, une continuité de cycles, de marée¹¹⁶⁰ » ; à nous de nous demander comment cette marée peut aussi nous porter.

Les signes dessinés de *Mouvements* prennent comme « *modèle en construction*¹¹⁶¹ » - en reprenant la formulation de Michaux pour qualifier la musique qui nous semble ici adéquate - la calligraphie abstraite, car ils sont d'abord organisés selon un enchaînement semblable. Alors le mouvement naît davantage de la discontinuité existant dans l'intervalle entre deux dessins, ce qui montre bien que c'est le spectateur qui reconstruit le mouvement par sa participation. De la sorte, les signes constituent les « *perchoirs* » de la musique et les blancs, les battements entre les « *perchoirs* », espacements nécessaires au geste intérieur.

Par conséquent, le mouvement est dans le passage d'un caractère à l'autre et il accomplit « une transformation dont le calligraphe lui donne le point de départ et le point d'arrivée. Ces sauts stimulent son imagination motrice, autrement dit son activité propre¹¹⁶² ». Observer une page de calligraphie idéogrammique incite donc l'intelligence kinesthésique, soit selon le physiologiste Alain Berthoz :

les mécanismes sensori-moteurs qui régulent nos mouvements, en incluant les propriétés de projection, d'anticipation de relation entre l'aspect global (schéma corporel, par exemple) et automatique, ainsi que la perception, qui est également action simulée¹¹⁶³.

C'est parce que nos mouvements sont régulés par des mécanismes d'anticipation, de projection et de relation que la perception est une action simulée¹¹⁶⁴. La même problématique du mouvement se pose avec les chronophotographies de Jules-Etienne Marey (1830-1904), où ce sont les sauts entre les figures qui rendent le mouvement. C'est la succession de ces photos qui occasionne une phénoménologie de la perception. « Ce spécialiste des poursuites statiques » explique l'historien André Miquel, « nous entraîne dans le mystère du

¹¹⁶⁰ N. Caligaris, « Deux tympanes pour Henri Michaux ». *Conversations avec Henri Michaux*, [G. Boutouillet, F. Nicol et P. Vilar], Nantes, éditions cécile default, 2008, p. 32.

¹¹⁶¹ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC3, p. 369.

¹¹⁶² J-F. Billeter, *Op.cit.*, p. 220.

¹¹⁶³ Le physiologiste Alain Berthoz définit ainsi la kinesthésie dans la préface du livre de G. Bolens, *Le style des gestes Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions Bhms, 2008, p. 2.

¹¹⁶⁴ L'activité artistique consisterait alors à créer un effet de surprise entre nos mécanismes d'anticipation et ce que l'œuvre nous donne à entendre ou à voir.

vide générateur de mouvement. En observant ses photographies, grâce à la permanence rétinienne, nous composons nous-mêmes la fluidité du parcours¹¹⁶⁵ ».

André Miquel, dans sa préface à l'ouvrage de Marey s'exprime à ce sujet de la même manière que Jean-François Billeter, même si ce dernier complète par les notions d'imagination motrice et d'activité propre. Michaux saisit cet intervalle générateur, sans être pour autant à la recherche d'une scientificité du mouvement comme Marey et Muybridge. Michaux tend à rendre au lecteur / spectateur son expérience vécue de la motricité et ainsi à lui « donner l'illusion de l'initiative » de créer lui-même les formes à mesure.

Ce saut est donc qualitatif et il est en même temps une métamorphose qui donne une continuité à la succession. La calligraphie et les signes dessinés de *Mouvements* tiennent donc également « leur pouvoir suggestif de la discontinuité de la forme¹¹⁶⁶ », car nous refaisons en nous l'effort gestuel du passage d'une forme à l'autre. La continuité est donc dans la corporéité de celui qui regarde. Le désir de Michaux de dessiner la phrase intérieure qui se déroule a donc été tenté avec les signes dessinés de *Mouvements*, qui sont le résultat d'une activité corporelle intense, mêlant la cénesthésie et la kinesthésie.

L'ordre requiert de ce fait toute son importance (il demeure une chose imperceptible dans le tableau et dans un dessin) et comme nous l'avons précisé, c'est René Bertelé qui a procédé à l'agencement de la genèse des formes, Michaux se situant au moment même de leur prolifération. Cet agencement entraîne le spectateur selon ses dispositions à « revivre ce surgissement dans sa durée réelle¹¹⁶⁷ », faisant ainsi appel à son sens intime du mouvement et à ce que nous avons appelé dans la seconde partie la *persistance psychocorporelle* en référence à la persistance rétinienne.

Les dessins peuvent être ramenés à une écriture chorégraphique, nous faisant concevoir que le vecteur le plus partagé avec la danse est la dimension du flux, soumise aux lois rythmiques de l'enchaînement. Le recueil *Mouvements* se substitue en quelque sorte au chorégraphique, jusqu'à une quasi-disparition du sujet du mouvement dans le poème et du trait dans les dessins.

¹¹⁶⁵ J-E. Marey, *Le mouvement*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 11.

¹¹⁶⁶ J-F. Billeter, *Op. cit.*, p. 221.

¹¹⁶⁷ J-F. Billeter, *Ibid.*, p. 223.

3.2.1.2 La liberté de compléter les formes

En suivant le théoricien de la danse John Martin, nous pouvons nous demander jusqu'à quel point la perception des dessins de *Mouvements*, présentés les uns après les autres et suggérant une morphogénèse de la tache à l'effacement, peut revenir à percevoir une danse, au sens d'une transformation de formes dans la durée.

Nous basculons pour un temps dans le processus de composition des dessins de Michaux, en avançant l'idée des rythmes forts et des rythmes faibles de John Martin. De son point de vue, la réaction esthétique la plus élevée est atteinte lorsque « les rythmes y sont fréquemment établis avec une grande clarté et seuls les points culminants du dessin sont soulignés, laissant au spectateur la possibilité de remplir les blancs et de compléter la forme¹¹⁶⁸ ». Ainsi les blancs évoqués par le théoricien de la danse renvoient « aux sauts » du sinologue J-F Billeter, mais aussi au vide générateur de mouvement évoqué par André Micquel, et également au passage entre « *les perchoirs* » évoqué par Michaux.

John Martin poursuit sa démonstration de la possibilité de participation du spectateur grâce à l'intervalle en distinguant les rythmes forts des rythmes faibles :

La base rythmique forte est constituée des ces segments, de ces points culminants dans une expérience commune que l'artiste choisit de présenter ; la base rythmique faible correspond aux intervalles entre ces mouvements auxquels vous devez contribuer.¹¹⁶⁹

Cette possibilité de remplir les blancs ou d'effectuer les sauts entre les figures sur la page explique que le mouvement existe dans le passage d'un point à un autre, qu'il ne saurait jamais y avoir de chose définitivement fixe et que l'intervalle constitue justement l'essence même du mouvement. L'intervalle en tant que vide générateur est créateur d'espace et il donne la possibilité à l'autre de se configurer autrement au sein même de cet espacement.

Cette pensée nous vient de Bergson qui n'envisageait pas le changement comme une suite d'états distincts, mais comme l'altération continue et en devenir de l'état antérieur, qui devient donc autre chose qu'un état. Ainsi nous pensons que nous pouvons aborder cette notion couplée de continuité / discontinuité par la qualité

¹¹⁶⁸ J. Martin, *Op.cit*, p. 70.

¹¹⁶⁹ J. Martin, *Ibid.*, p. 85.

du regard, car la perception des dessins de *Mouvements* donne l'impression d'une « continuité indivisible de changement¹¹⁷⁰ ». René Bertelé y a remarqué une « genèse ininterrompue de formes s'engendrant les unes les autres¹¹⁷¹ ».

3.2.1.3 La genèse de l'asphyxie, conception respiratoire et énergétique de la ligne

N'est-ce pas aussi dans l'exposition de sa propre disparition que nous pouvons percevoir une danse ? Nous désirons pour cela interroger cette impression de genèse qui se joue par le fait même de son déroulement. Les dessins exposent leurs transformations : de taches, elles vont se délester de leur épaisseur jusqu'à n'être plus que des filaments.

Nous introduisons ici la notion de phrasé en danse, car elle concerne les modalités de déroulement du geste opérantes dans le cas de Michaux. Il permet de concevoir le déroulement du dessin selon son caractère énergétique et respiratoire et en ceci, moins perceptif.

Laurence Louppe émet l'hypothèse de l'origine du phrasé dans le souffle comme « pulsions diaphragmatiques¹¹⁷² ». Elle prend comme exemple l'art du phrasé de la chorégraphe Françoise Dupuy, qui laisse « l'impulse toucher le corps » et le livre « à la syncope des trébuchements réactifs sans fin. Il s'agit d'un art respiré, où tout le corps devient spasme¹¹⁷³ ». Cette chorégraphe module son phrasé par la respiration à la fois syncopée et abandonnée. Le phrasé va « distribuer les mutations de la matière », ce qui transposé en littérature et en art, permet de penser la plasticité de la parole, de la ligne et des dessins¹¹⁷⁴.

Le séquençement des dessins de *Mouvements* a été réalisé par René Bertelé qui y a reconnu un flux de transformation. Autrement dit, il a organisé le flot des

¹¹⁷⁰ H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1938, p. 92.

¹¹⁷¹ R. Bertelé, « Notes pour un itinéraire de l'œuvre plastique d'Henri Michaux, [R. Bellour], Cahier de l'Herne, *Henri Michaux*, Paris, 1966, p 431 : « Je me rappelle la première fois qu'Henri Michaux fit passer devant mes yeux émerveillés ces feuilles couvertes de dessins. Le choc fut grand. Il y avait là pour moi comme la révélation d'une genèse ininterrompue de formes s'engendrant les unes les autres, naturellement, organiquement, sans aucune idée préconçue de leur créateur, semblait-il. »

¹¹⁷² L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *Op. cit.*, p. 141.

¹¹⁷³ L. Louppe, *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁷⁴ J. Roger, *Poésie pour savoir*, *Op.cit.*, p. 257. Voir aussi : J. Roger, « 'Le phrasé même de la vie' ou la vie plastique d'Henri Michaux », *Conversations avec Henri Michaux*, [P. Vilar, F. Nicol et G. Boutouillet], Nantes, éditions cécile default, 2008, pp.75-98.

dessins selon une logique immanente au déroulement du mouvement. Ainsi, il rend plus évidente cette transformation de la matière en la « distribuant » selon leur « mutation », allant des taches épaisses aux fils qui disparaissent. Si nous devons y questionner la possibilité d'une danse, c'est prioritairement par le fait que les dessins sont menés jusqu'à l'asphyxie, (et donc présentant leur propre disparition) insistant ainsi sur la dimension vitale du déroulement du geste. En effet, le déroulement des signes dessinés suivrait comme tout phrasé du mouvement en danse, une élimination « au profit d'une baisse d'intensité, une quasi-asphyxie de l'intention¹¹⁷⁵ ». L'effacement de la figure est donc allié à cette « quasi-asphyxie » qui fait exister le déroulement dans le transitoire.

La conception du mouvement de Merce Cunningham est éclairante pour ce type d'approche, il conçoit une logique des formes se générant d'elles-mêmes : « la progression dans le mouvement [...] qui naît d'une chose passant ainsi dans une autre. Je ne parle pas du produit d'un raisonnement, mais de la logique du mouvement lui-même¹¹⁷⁶ ».

Cette logique immanente au mouvement est rendue visible par l'enchaînement des formes, qui selon René Bertelé « s'engendrent les unes les autres naturellement, organiquement, sans aucune idée préconçue de leur créateur¹¹⁷⁷ ». La dynamique de métamorphose se joue dans notre corporéité regardante qui altère la figure, en fonction de ce qui la suit et la précède.

Il en ira différemment de certaines lignes vibrantes de *Par la voie des rythmes* qui présentent la mélodie pour elle-même, sans blancs, sans avant ni après, en continuité, collant le plus possible aux données immédiates de l'expérience et à ce que Bergson appelle le « bourdonnement ininterrompu de la vie profonde¹¹⁷⁸ » qui fait référence à notre vie coenesthésique.

La *persistance psychocorporelle* entraîne justement le lecteur/spectateur à participer grâce aux intervalles, avec son propre « bourdonnement » aux dessins qui s'enchaînent, lancés vers leur disparition. C'est pourquoi, la *persistance psychocorporelle* est un combiné de la cœnesthésie (gestation) avec la kinesthésie

¹¹⁷⁵ L. Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle : une double révolution ». *Op.cit.*, p. 95.

¹¹⁷⁶ M. Cunningham, *Le danseur et la danse*, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, Paris, Belfond, 1988, p.116.

¹¹⁷⁷ R. Bertelé, « Notes pour un itinéraire de l'œuvre plastique d'Henri Michaux », *Henri Michaux*, [R. Bellour], Paris, l'Herne, 1966, p. 431.

¹¹⁷⁸ H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 167. Ce bourdonnement renvoie alors à la vie cœnesthésique.

(geste), qui nous permet de faire les sauts évoqués par J-F Billeter. C'est une alliance de notre imagination motrice qui fait l'effort de transformation grâce au vide, avec notre propre activité intérieure animée par notre cœnesthésie.

Par conséquent, les dessins de *Mouvements* ne sont pas des figures arrêtées sur la page, mais des suggestions d'actes. Il est essentiel de comprendre que Michaux, en tant qu'écrivain et peintre, ne se situe pas dans la transmission de « signes » mais « d'actes » qui, en retour peuvent faire signe.

Nous allons examiner les enjeux d'une telle considération en nous appuyant sur les travaux de Laurence Louppe sur les écritures singulières des chorégraphes. Ces dernières sont perçues comme « partition intérieure, mouvante et intime¹¹⁷⁹ » que chacun en posséderait en soi. Nous reprendrons, pour mener ce questionnement, la revalorisation de la notion de geste en tant que transport par la psychopathologue Catherine Cyssau.

3.2.1.4 Le transport et le temps du geste

Nous avons considéré les dessins de Michaux non pas en tant que signes mais en tant qu'actes. Il est donc pertinent de les faire discuter avec des dessins de chorégraphes relevant d'une dynamique semblable. Par rapport aux écritures singulières des chorégraphes visibles dans son ouvrage *Danses tracées*, Laurence Louppe considère que la communication de l'acte se passe justement du signe, l'enjeu résidant dans le principe de la « contamination » :

L'analyse et la transmission de l'acte, on le sait, ne passe pas par le *signe*, mais par la contamination entre les 'états' dont le mouvement développe les degrés et les qualités d'énergie, les tonalités. La captation, la lecture de telles données ne saurait être qu'immédiate. Elle ne souffre ni délai, ni passage par une quelconque grille de traduction. Le mouvement produit des lisibilités certes, mais celles-ci sont à saisir à même le tissu organique et sensible qui leur donne naissance¹¹⁸⁰.

En différenciant par la transmission, le signe de l'acte, Laurence Louppe nous propulse dans le domaine de la contagion, c'est-à-dire de la porosité et de

¹¹⁷⁹ L. Louppe, « Les imperfections du papier », *Danses tracées : dessins et notation des chorégraphes*, [L. Louppe], Paris, Dis voir, 1991, p. 16.

¹¹⁸⁰ L. Louppe, *Op. cit.*, p. 10.

l'immédiateté des échanges, si difficiles soient-ils à cerner. Il y a une organicité du mouvement qui se passe du signe pour être saisi.

Le type de calligraphie abstraite que Michaux entreprend avec les dessins de *Mouvements* expose un trajet entre le signe et le réel prenant son ancrage dans la corporéité. Ce trajet, remarque Laurence Louppe, est « bouleversé par la présence d'un corps vivant intervenant en tant que tel. La représentation suppose l'absence de l'objet ou de l'être. Ici le vivant habite ce qui ne sera jamais ni son icône, ni son index¹¹⁸¹ ».

Par ce détour par l'écriture singulière chorégraphique, nous voulons montrer que le geste chez Michaux revalorise son étymologie : celle du transport (et nécessairement celle du port et du déport). Le trajet intérieur poussé par une impulsion contenue pour ne pas exploser comme une tache (ce qui renvoie à l'endosmose) et l'induction provoquée par le trait (ici c'est l'anaphylaxie) ramènent le geste à son étymologie trop souvent éludée. La revalorisation de son étymologie a déjà été faite sans qu'elle ne soit ciblée comme telle par la notion de la boucle du geste. En effet, le sens premier de *gero* (dont le mot geste provient) est « porter ». Le geste qui trace porte celui qui le fait et celui qui le regarde. Il porte le passage. Nous retrouvons la problématique de la grotte de Lascaux, émise par Georges Bataille et relatée dans notre seconde partie avec l'hypothèse de l'identité de perception. Bataille remarque que ce qui touche, c'est justement ce qui bouge. Le mouvement serait touchant, suivant la subordination entre nos sens internes et la durée suggérée par l'œuvre, qui porte littéralement le geste de tracer et de regarder.

Le lecteur / spectateur suit corporellement les accidents des figures qui s'enchaînent sur la paroi qui les porte et ici, se configurent sur la page. L'optique se dessaisit au profit du geste qui touche faisant exister la danse dans la qualité du regard. Quand le geste (*gero*) n'est pas confondu avec le faire (*fero*), c'est un transport sans début ni fin.

Catherine Cyssau reconduit le geste à son étymologie première et démontre qu'il « serait la matrice d'une matière qui n'a pas acquis l'inscription d'un matériau mnésique » et qui se « rapprocherait du travail de la régression. Il ne porte pas sur la narration d'une histoire et il est de ce fait hors récit. Son transport sans but, transforme seulement la matière première de la mémoire¹¹⁸² ». Elle opère ce détour

¹¹⁸¹ L. Louppe, *Op.cit.*, p. 11.

¹¹⁸² C. Cyssau, *Au lieu du geste, Op. cit.*, p. 37.

étymologique pour montrer la signifiante du geste, car le sens premier de *gero* porte sur une matière indéfinie et incessamment mobile. Le geste est un transport qui n'est pas celui du transfert ; il ouvre le lieu de la régression liée à une vie indifférenciée, dont les récurrences de l'univers coenesthésique chez Michaux sont l'exemple.

Cette étymologie a été masquée par les différentes emprises qu'a subies le mot par le *motus* (approche rhétorique et pantomimique), par *l'habitus* (approche kinésique) et par le *signum* (approche linguistique). Par ailleurs, la revalorisation du geste en tant que transport redonne un sens au temps du geste, démontré par la réception des dessins selon une durée interne.

Le transport permet de réévaluer le geste comme une « notion éminemment temporelle, sans lieu propre, hormis l'impropriété de ce port - le geste recueille la modalité d'un gérondif¹¹⁸³ ». Le gérondif est un modificateur de sens. Il permet le « *tout à la fois*¹¹⁸⁴ » de Michaux en étant à la fois le transport et le port. Cette temporalité qui lui est accordée tend à la neutralité, ne gagnant ni à être « sujet, ni objet ». En clair, « le geste ni n'est, ni n'a. Il ne s'arrête jamais d'une effectuation présente, passée ou future. Il perdure un travail du présent dont la continuité n'est par rien arrêtée¹¹⁸⁵ ». La requalification du geste en tant que transport se réalisant suivant la modalité du gérondif nous fait considérer celui-ci chez Michaux, comme une dynamique retirée de toute volonté de représenter du sens.

L'analyse du déroulement des dessins de *Mouvements* réexamine donc le geste selon sa modalité temporelle, indiquée par le gérondif. Les dessins apparaissent comme des résidus d'actes. Ainsi le geste porte plutôt « le lieu d'un déséquilibre. Il n'en est pas l'expression mais le lieu du possible. Le geste est une mobilité déliée de toute figure¹¹⁸⁶ ». Il porte l'écart, hors de la langue et du sens, exposé selon nous par les lignes de *Par la voie des rythmes* et de *Parcours*.

¹¹⁸³ C. Cyssau, *Op.cit.*, p. 46.

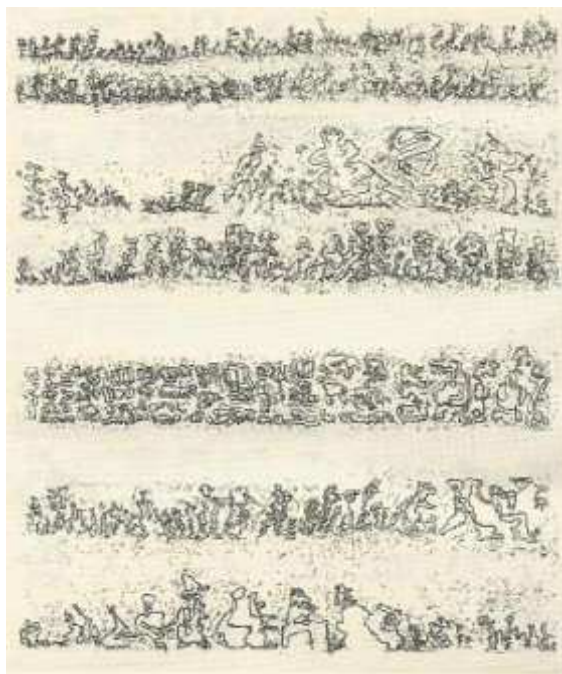
¹¹⁸⁴ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 960.

¹¹⁸⁵ C. Cyssau, *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁸⁶ C. Cyssau, *Ibid.*, p. 108.

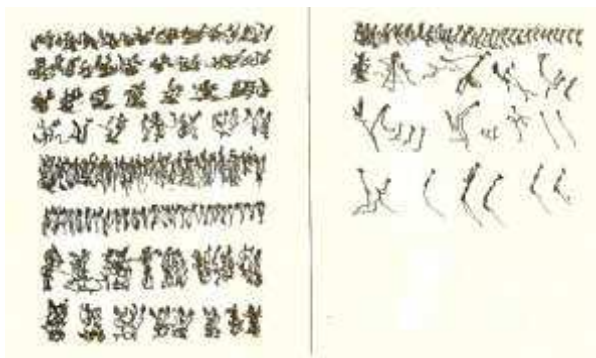
3.2.2 Activités du regard - lire *Par la voie des rythmes* et *Parcours* : la kineception

Les lignes des planches de *Parcours* (1967) relèvent pour René Bertelé, du « charme » (au plus vieux sens de ce mot). Elles ont d'abord pour rôle « d'évoquer, de suggérer, d'entraîner l'œil et l'esprit dans une foule de directions, d'analogies, de ressemblances et de rapports, et de les inciter à les déchiffrer¹¹⁸⁷ ». Toutefois, « nous n'avons pas les « grilles » de déchiffrement. Malgré les variations infinies de ces lignes - parfois cernées comme « des motifs archaïques », parfois « multipliés » et d'autres fois « pullulants » - « un certain schéma plastique se reconnaît et s'impose : l'ordonnement des signes l'un à la suite de l'autre, plus ou moins groupés en séquences, elles-mêmes plus ou moins rangées l'une sous l'autre, un peu comme les lignes d'une page d'écriture¹¹⁸⁸ ». Nous pouvons en voir ici des exemples, en premier avec une planche dessinée de *Parcours*, et en second avec celles de *Par la voie des rythmes* :



¹¹⁸⁷ R. Bertelé, *Parcours*, OC3, p. 431.

¹¹⁸⁸ R. Bertelé, *Ibid.*, p. 432.



Planches 13, 14, H. Michaux, *Parcours*, OC3, p. 434 et *Par la Voie des rythmes*, OC3, p. 782.

Il s'agirait bien d'une écriture inventée par Michaux et « qui ne ressemble à rien d'autre ». Ce qui nous intéresse ici, c'est surtout le fait qu'elle soit une écriture « qui nous ramène aux sources primitives de la communication, d'un avant des mots », dont l'abstraction est faite « pour une confiance plus directe et plus intime¹¹⁸⁹ ». Mais ne serait-il pas préférable de lire suivant la modalité de regard dans la danse qui nous transporterait, plutôt qu'à déchiffrer ?

René Bertelé y repère le moment pathique basé sur un saisissement immédiat renvoyant aux modalités primitives des sensations, en avant des mots. Seraient-ce là les gestes qu'on ne peut montrer ? Les « gestes que l'on sent, mais qu'on ne peut identifier / (pré-gestes en soi, beaucoup plus grands que le geste visible / et pratique qui va suivre)¹¹⁹⁰ » ?

Dans cette continuité, l'album *Par la voie des rythmes* (1974) composé essentiellement de dessins poursuit cette exposition du moment pathique¹¹⁹¹ de l'existence, étant donné que c'est « un recueil qui ne dit mot¹¹⁹² » et qui pourtant fait

¹¹⁸⁹ R. Bertelé, *Op.cit.*, p. 432.

¹¹⁹⁰ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 439.

¹¹⁹¹ Nous rappelons à cette occasion la définition du pathique par le philosophe Erwin Straus : « Par moment pathique, nous entendons la communication immédiate que nous avons des choses sur base de leur mode de donation sensible changeant. [...] le pathique appartient justement à l'état vécu le plus originaire ; s'il est si difficilement accessible à la connaissance conceptuelle, c'est parce qu'il est lui-même la communication immédiate présente, intuitive-sensible, encore pré-conceptuelle que nous avons avec les phénomènes ». (Cité par A. Boissière, « Vers une psychologie du mouvement : l'espace acoustique d'Erwin Straus, entre musique et danse », *Insistance*, 2011/1, n° 5, p. 62-63.)

¹¹⁹² L. Gaspar, cité par R. Bertelé, OC3, p. 1649. Le fait d'exclure complètement les mots et de donner à voir une nouvelle forme d'écriture, revient à critiquer le langage préfabriqué par la tentative d'en trouver un autre qui soit d'une autre nature communicationnelle. En cela, Michaux fonctionne à rebours de Klee, qui de son côté critique l'alphabet des formes en peinture : « alphabet imposé par des siècles de peinture conçue comme mimesis du monde ainsi que l'espace a priori nécessaire à l'existence de ces formes. » Quant à Michaux, il traverse le problème du langage pour s'avancer vers l'idéogramme et les traits. Paul Klee outrepassa le problème de la peinture pour trouver « un langage échappant aux définitions ». Selon Paule Plouvier, « les deux artistes se trouvent à la jonction de

signe. Comme nous l'avons remarqué, les lignes vibrantes ne procèdent pas de la même manière que les signes de *Mouvements* : ceux-ci ont été prélevés dans le flot des signes de Michaux¹¹⁹³ et la postface tient lieu de présence langagière. *Par la voie des rythmes* nous projette dans quatre vingt quatre pages de dessins sans aucun mot.

On y reconnaît dans les deux albums la prévalence de la ligne en tant que forme-force. L'expression forme-force permet de penser le caractère énergétique des lignes dessinées, par le fait qu'elle contient à la fois la formation (opposée à la forme) et la force (en tant que poussée et capacité d'affect). Cette reconnaissance nous permet de rapprocher presque immédiatement ces lignes à la pratique des rêves éveillés et donc d'y retrouver l'activité du geste vigile.

Selon nous, l'enjeu de la lecture et de la participation à ces lignes sans mots réside dans leur ambiguïté entre une lisibilité et une énergétique, au sens où Jean-François Lyotard l'entend. Ne faut-il pas alors y voir un écho avec la danse ? Notamment pour leur exposition du recouvrement des fins et des moyens et pour leur « échappée hors du sens » ?

Afin de mettre en perspective les lignes dessinées avec la danse, nous convoquerons notamment les propos échangés entre la chorégraphe Mathilde Monnier et le philosophe Jean-Luc Nancy parus dans l'ouvrage *Allitérations*¹¹⁹⁴ et les analyses tirées de l'ouvrage collectif sous la direction de Laurence Louppe : *Danse tracées*¹¹⁹⁵. Si nous devons percevoir une modalité de la danse dans ces lignes, ce serait selon le recouvrement de la fin et du moyen qui interroge leur temporalité et la notion de la partition et enfin pour leur « échappée hors du sens¹¹⁹⁶ » selon l'expression de Jean-Luc Nancy.

l'écriture et de la peinture en tant qu'activité capable de saisir la pensée en train de se penser. » Donc leurs productions qui vont dans le sens de cette échappée - pour le premier, de l'alphabet qui forme les mots ; pour le second, de l'alphabet des formes picturales - empruntent la ligne (selon sa fluidifié musicale) comme moyen et comme fin. Pour approfondir cette « réciprocity inversée » entre les deux artistes, nous proposons la lecture suivante : P. Plouvier, « Henri Michaux et Paul Klee : deux alliés substantiels », *Henri Michaux plis et cris du lyrisme*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 160- 168.

¹¹⁹³ H. Michaux, *Mouvements*, OC2, p. 598 : « J'en avais couverts douze cent pages, et n'y voyais que flots, quand René Bertelé s'en empara, et, tâtonnant et réfléchissant, y découvrit des sortes de séquences... et le livre qui est ici, plus son œuvre que la mienne. »

¹¹⁹⁴ M. Monnier, J-L. Nancy, *Allitérations, Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, 149 p.

¹¹⁹⁵ *Danses tracées dessins et notation des chorégraphes*, [L. Louppe], Paris, Dis-Voir, 1991, 158 p.

¹¹⁹⁶ M. Monnier, J-L. Nancy, *Ibid.*, p. 55.

3.2.2.1 La *kinesthétique* de la ligne : ambiguïté lisible / énergétique

Dans la continuité de ce que nous avons écrit dans notre seconde partie sur l'expérience de la ligne¹¹⁹⁷, celle-ci semble offrir à Michaux la possibilité du continu en faisant se rencontrer, non sans ambiguïté le poète et le peintre. Nous comprenons qu'elle tente de figurer le flux temporel et cela à la manière d'une séquence de danse. Selon Maxine Sheetts-Johnstone, une séquence de danse créerait « sa propre ligne dynamique » selon « une organisation qualitative singulière des forces, du début à la fin¹¹⁹⁸ ».

Considérer spécifiquement ses lignes sous l'angle de la danse, nous amène à dire que Michaux crée justement une temporalité par le déroulement du geste traçant. Toutefois, cette possible séquence de danse écrite, de par la création d'un temps à soi selon le mouvement, demeure ambivalente dans le contexte de Michaux.

En effet, pour le philosophe Jean-François Lyotard, cette ambiguïté tient au fait que la ligne appartienne à la fois à une énergétique et à une écriture, posant ainsi la question de la lisibilité opposée à la plasticité¹¹⁹⁹. Soit elle serait lisible, soit elle serait résonance corporelle. Ainsi, la ligne serait à l'image du pli :

qui permet le changement de forme, la métamorphose, le changement d'état dans un mouvement continu. Le repli est une configuration où l'espace se retourne sur lui-même, la surface sur elle-même, la ligne sur elle-même et cela sans rupture, sans cassure, sans blessure¹²⁰⁰.

Les lignes de Michaux seraient plastiques, car elles se communiquent selon la résonance corporelle. Mais seraient-elles pour autant illisibles ? Leur nature plastique ne requalifie-t-elle pas le lisible ?

Dès lors, ces albums « qui ne disent mot¹²⁰¹ » nous semblent constituer une écriture du mouvement de par leur caractère qui combine une énergétique à une lisibilité d'un autre ordre que le déchiffrement. Autrement dit, la ligne en tant que matière visible est aussi et simultanément la trace en tant que résonance corporelle. À peine la ligne est-elle perçue par notre œil qu'elle est déjà trace, dépouillée de sa

¹¹⁹⁷ Peinture et dessin – pratiques de la corporéité : interaction, déclenchement, modification

¹¹⁹⁸ G. Fontaine, *Les danses du temps*, Paris, centre National de la danse, 2004, p. 48.

¹¹⁹⁹ F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 217.

¹²⁰⁰ J-C, Correia, « Plier les mots », *Colloque de Cerisy : Henri Michaux est-il seul ?*, [G. Danou, C. Noorbergen], Troyes, Librairie Bleue, 2000, p. 33.

¹²⁰¹ L. Gaspar, cité par R. Bertelé, OC3, p. 1649.

matière de ligne. La ligne-trace est en fait une forme-force, une poussée vers. Elle n'est jamais un stimulus vierge de toute interprétation, comme c'était le cas avec la musique, mais nous la lisons de ce fait selon la dynamique entre nos schèmes moteurs et les espacements permis par ceux-ci.

De plus, la disposition linéaire de ces formes-forces est un avatar de la « *phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse, et, dans l'intime, accompagne tout ce qui se présente au dehors comme du dedans*¹²⁰² ». La ligne n'est autre que celle qui formait le cercle de l'enfant, c'est-à-dire qu'elle est mitoyenne « *du dehors et du dedans, du pensable et de l'imaginable*¹²⁰³ ».

Nous proposons par conséquent d'envisager l'ambition de ces planches dessinées selon ce que nous avons nommé : une « kinesthétique ». Du fait de leur combinaison d'une esthétique avec une énergétique qui s'avérerait lisible, elles sont kinesthésiques. Ce concept soutient l'idée de la transitivité du potentiel énergétique de l'œuvre, selon la nature double de la ligne qui en fait une forme-force. La kinesthétique est du côté de la « participation motrice¹²⁰⁴ », constatée par Jean Starobinski.

Le lecteur / spectateur de ces lignes de *Parcours* et de *Par la voie des rythmes* est confronté non pas à ce qu'il voit ou à ce qu'il connaît mais à ce qu'il ressent. Il pourra (re)connaître les lignes (dans le sens de la remémoration liée aux schèmes archaïques) selon l'articulation de « l'agir-sentir » et du voir, c'est-à-dire en les gestualisant. C'est ici que Michaux nous invite précisément à mettre en activité notre corporéité regardante : « *dans un instant, tout est là. Tout, mais rien n'est connu encore. C'est ici qu'il faut commencer à LIRE*¹²⁰⁵ ».

¹²⁰² H. Michaux, *Dessiner l'écoulement du temps*, OC2, p. 371.

¹²⁰³ H. Michaux, *Essais d'enfant, dessins d'enfants*, OC3, p. 1328.

¹²⁰⁴ J. Starobinski, « Le monde physiologique », p. 54.

¹²⁰⁵ H. Michaux, *Lectures*, OC2, p. 332.

3.2.2.2 La ligne porteuse à la fois de la matière et de l'imaginaire : jouissance de la copropriété

Selon Pierre Vilar, les dessins de *Par la voie des rythmes* seraient « des dessins qui dansent¹²⁰⁶ ». Le titre de l'album « *Par la voie des rythmes* » serait alors placé « pour qu'il danse ». Autrement dit, il expose le moyen même de sa danse en employant la préposition « par », qui exposerait la présence de la danse. Comme l'écrit Pierre Vilar, « par, c'est le dessin » et le « pour, c'est le dessein », le premier étant le moyen et le second, la fin.

Cela rejoint notre propos sur la double nature de la ligne qui supporte à la fois le « par », c'est-à-dire la matière même qui garantit sa visibilité et sa lisibilité et le « pour » qui supporte la poussée vers, c'est-à-dire qui porte la trace dépouillée à réactiver. La ligne porte donc à la fois la matière et l'imaginaire. Nous pouvons donc remarquer avec Pierre Vilar, que Michaux allie dans ces lignes dessinées « le par au pour¹²⁰⁷ », c'est-à-dire que la fin et le moyen se rencontrent. Cette alliance des moyens et des fins interroge précisément le medium, et nous pouvons ainsi faire écho avec nos propos de la première partie où nous insistions sur la quête du moyen et donc du medium chez Michaux.

Le rapprochement des moyens et des fins ne tend-il pas effacer le medium, jusqu'à être soi-même sa propre fin ? Ne faut-il pas y voir à juste titre une possibilité de danse ?

Le medium, remarque Jean-Luc Nancy, « est ce qui opère une médiation » c'est-à-dire « un renvoi vers un autre code », comme le pigment, la pâte, le crayon, l'instrument, la pierre. Ils proposent prioritairement de « disposer d'un moyen pour une fin » qui peut amener au dégagement « de quelque signification ». Toutefois, lorsque « ce moyen est le corps propre de l'artiste il s'agit d'une autre configuration et alors « le moyen et la fin se rapprochent, voire se recouvrent¹²⁰⁸ ».

Nous avons mis en évidence que les médiums tendaient à s'effacer le plus possible dans la pratique de la peinture chez Michaux, d'où notre proposition de penser sa pratique picturale en tant que pratique de la corporéité. Désormais, avec l'apport de la notion d'empathie kinesthésique dans la création / réception des

¹²⁰⁶ P. Vilar, « Michaux, danse, dessin », *Conversations avec Henri Michaux*, [P. Vilar, F. Nicol et G. Boutouillet], Nantes, éditions cécile défaut, 2008, p. 61.

¹²⁰⁷ P. Vilar, *Ibid.*, p. 64.

¹²⁰⁸ M, Monnier, J-L, Nancy, *Op. cit.*, p. 30.

dessins, nous pouvons spécifier qu'il y a dans *Parcours* et dans *Par la voie des rythmes*, un rapprochement des fins et des moyens, car c'est la corporéité qui se déroule sur le papier, créant la possibilité de sa propre résonance avec l'altérité.

Mais aussi et surtout, la ligne est mitoyenne, comme l'a perçu Michaux avec le cercle, et elle est de ce fait la copropriété du lecteur et du dessinateur. La relation entretenue par Michaux et par nous lecteur / spectateur avec ces lignes, nous entraîne donc dans « un rapport immédiat à [nous] : im-médiat, sans médiation par un médium¹²⁰⁹ ». En clair, Michaux permet au lecteur /spectateur par l'exposition de ses lignes qui soutiennent à la fois la trace et l'imaginaire, d'être le médium de lui-même en jouissant de la copropriété de ses lignes. Les lignes dessinées donnent la possibilité au lecteur / spectateur d'être lui-même sa propre fin et de se sentir à la fois agi et agissant.

3.2.2.3 Partitions ?

La copropriété de la ligne mène-t-elle pour autant à la comparaison avec des partitions de danse ? Cela pourrait être envisagé, mais seulement pour les écritures des chorégraphes pour eux-mêmes¹²¹⁰, c'est-à-dire celles qui n'ont pas créé de système repris par d'autres comme Laban a pu faire (la kinétographie). Surtout, les lignes de Michaux ne sauraient être comparables formellement à la kinétographie parce que justement, la danse moderne a libéré le flux moteur du corps-contour et du pictogramme anthropomorphique pour aller vers une abstraction géométrique¹²¹¹, alors que les lignes de Michaux maintiennent un déroulement physiologique / anthropomorphique où l'on peut reconnaître des formes d'hommes. Francis Bacon voyait d'ailleurs dans les signes et lignes de Michaux quelque chose comme

une tentative d'atteindre par des voies détournées à une nouvelle définition de la figure humaine, au moyen de signes radicalement étrangers aux signes illustratifs, mais qui n'en ramènent pas moins à la figure humaine - la figure d'un homme qui, en général, a l'air

¹²⁰⁹ M, Monnier, J-L, Nancy, *Op. cit.*, p. 30.

¹²¹⁰ Voir l'ouvrage sous la direction de Laurence Louppe où y sont présentées des écritures singulières de chorégraphes comme Trisha Brown et Dominique Bagouet par exemple.

¹²¹¹ Une portée labanienne est verticale et constituée de symboles géométriques renvoyant à des niveaux du corps et à leur effectuation dans la durée.

d'avancer péniblement à travers des gouffres, ou quelque chose de ce genre¹²¹².

En revanche, si nous devons retenir une similitude, elle ne serait pas d'un niveau formel, mais temporel. La kinétographie expose le trajet vers la forme à effectuer, donc privilégie la formation, car une portée nous amène à penser « les trajets vers » et non pas « pour copier la forme » : elle expose le cheminement. En cela, elle rejoint ce que nous avons écrit à propos du temps du geste qui pourrait être le participe présent, lequel inclut le déplacement, la durée et le processus-forme en train de se faire à mesure. Comme le remarque Pierre Vilar, l'abondance des participes présents dans l'œuvre nous indique cette prévalence de la formation sur la forme. Le participe présent montre alors le moyen de participer¹²¹³.

En outre, comme l'écrit Laurence Louppe, on peut interpréter de manières très différentes ces écritures mouvementées. Pourquoi ne pas les penser « comme le réinvestissement d'une enveloppe, à la fois cutanée et graphique, comme si le trait contenait l'essentiel de l'être, sans rapport conjonctif au monde¹²¹⁴ » ? Dans sa continuité, nous postulons que « la partition intérieure est en chacun de nous » et que la chorégraphie (dans le sens d'écrire la danse pour le créateur contemporain)

correspond à une transformation des organisations motrices latentes, du temps et de l'espace qu'elles contiennent en elles, et du jeu d'échange entre cette polyphonie intérieure, et les données objectives spatio-temporelles entre autres à quoi l'acte les confronte¹²¹⁵.

Les lignes dessinées de *Par la voie des rythmes* et de *Parcours* réapparaissent devant nous selon leur volonté de dé-représenter et ainsi de faire une « échappée hors du sens¹²¹⁶ ». C'est-à-dire qu'elles font en sorte que les choses ne soient pas cachées par le sens, mais qu'elles échappent à « l'aboutissement et la complétude ». Ce qui revient à considérer que « ce désir de sortir du sens est un désir d'échapper à cet accomplissement, à ce bouclage du sens¹²¹⁷ », au profit d'une autre boucle : celle du geste.

¹²¹² F. Bacon cité par J-M Maulpoix, <http://www.maulpoix.net/deplacement.html>

¹²¹³ P. Vilar, *Op.cit.*, p. 64 : « Dans sa danse des dessins il allie le par au pour. Moyen, mais de participer. D'où l'abondance des participes dans cette œuvre, au présent. »

¹²¹⁴ L. Louppe, *Op. cit.*, p. 33.

¹²¹⁵ L. Louppe, *Ibid.*, p. 16.

¹²¹⁶ M, Monnier, J-L, Nancy, *Op. cit.*, p. 55.

¹²¹⁷ M, Monnier, J-L, Nancy, *Ibid.*, p. 55.

En plus, si l'on suit Laurence Louppe et que l'on considère la danse en ce qu'elle « parcourt des zones de perception où le sens ne peut s'inventer que dans les débris de la signification », cela nous amène à penser son lieu dans les corporités en jeu. Alors même que l'on serait tenté de lui donner « un lieu d'inscription », nous en sommes empêchés, étant donné que cela renverrait « sur le mouvement cette figure dont il s'était dégagé¹²¹⁸ ».

Ainsi, la lecture de la danse dans la trace dessinée serait essentiellement réalisée par le retour d'une mémoire du mouvement et nous rajoutons, une mémoire à la fois phylogénétique et ontogénétique, qui serait

la mémoire de ce qui revient en nous, de ce qui fait retour comme un ressac de vie. L'inscription du mouvement serait la mémoire comme une ombre portée de l'expérience. Ce serait la sismographie d'un déferlement intime. Comme la vague naît d'une autre vague, le corps seul pourra déchiffrer les échos d'une résonance qui revient, dans la matière du papier comme une percussion éteinte, dont il ne s'agit que de réveiller les coups¹²¹⁹.

Ce re-tour est en fait l'invitation à un nouveau « tour ». En raison du recouvrement de la fin et du moyen et de cette échappée hors de sens, Michaux a cherché avec ses lignes dessinées à échapper à l'enfermement d'un langage préétabli. Il l'a remplacé par l'espace d'une kinesthésique qui place le lecteur et l'écrivain côte à côte, partageant la copropriété de la ligne. Enfin, « l'usage du relais, du tissu conjonctif entre les corps » importe peu, car « l'essentiel étant d'y voir la bordure du scriptural, le traçage de ce que la lettre ne dit pas, mais où transparait un autre texte, une autre lecture du vivant¹²²⁰ ». Et n'est-ce pas cette lecture du vivant qui incontestablement se fait danse ?

3.2.2.4 Exercer le regard : dialogue entre comprendre et sentir, vers la connaissance

Michaux imagine donc une énergétique qui serait lisible, une kinesthétique qui expose une ligne qui est un « *tout à la fois*¹²²¹ » qui nous projette dans

¹²¹⁸ L. Louppe, *Op.cit.*, p. 11.

¹²¹⁹ L. Louppe, *Ibid.*, p. 24.

¹²²⁰ L. Louppe, *Ibid.*, p. 16.

¹²²¹ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 960.

l'immanence du mouvement même en étant à la fois le créateur et la chose créée. Autrement dit, la lecture n'est pas un déchiffrement mais une participation du fait même que ce que je sens et reconnais, je le sens et reconnais au fur et à mesure, porteur à la fois de l'imaginaire et de la trace. Il fait coïncider le voir et le connaître par l'expérience du mouvement. Le geste est paradoxal et c'est de là que surgit sans doute son efficacité, car il est ce qu'on reconnaît sans forcément avoir connu, et se reçoit donc sur un partage du sentir.

Il nous invite à un autre mode de lecture, basé sur un regard empathique, où regarder serait ressentir le principe du mouvement de la ligne en train de se dérouler. Cette expérience de lecture provient en fait de l'expérience du mouvement partagé. Elle se passe de « compréhension » puisqu'elle est précisément ajustée à la dynamique motrice et affective de la corporéité qui se partage la ligne, nous invitant à la co-corporéité.

Les théories de la danse qui s'intéressent au regard le prennent pour ses capacités à moduler la dynamique corporelle du regardeur. Isabelle Ginot montre comment la danse se fait le lieu d'une interrogation pertinente à ce sujet, en dépassant l'association habituelle du regard et du comprendre. En effet, prioritairement, le regard pris pour son processus cognitif (vision) est lié au comprendre. Des expressions courantes comme « je ne vois pas ce que vous voulez dire » montrent que ce « je vois » est employé pour signifier la compréhension. Dans ce sens du regard associé au comprendre, la danse devient un système de représentation à déchiffrer, enjeu prioritairement « interprétatif ». Se limiter à une telle approche dans la danse empêcherait de penser la spécificité de la danse qui, comme Hubert Godard le conçoit, réside dans son mode de réception singulier. Ce serait aussi de notre point de vue, s'empêcher d'envisager celui de la lecture des lignes de Michaux.

C'est pourquoi le regard comme celui d'un sentir prend la mesure de cette spécificité. John Martin avait ainsi comme nous l'avons relevé, revalorisé la danse moderne pour son phénomène métakinétique. C'est-à-dire que regarder la danse ne dépendrait ni d'un processus de compréhension, ni d'une simple vision, mais plutôt « d'une sympathie » ou d'un « mimétisme musculaire ».

L'empathie kinesthésique s'étend aujourd'hui sur plusieurs disciplines, mais il nous semble que la manière avec laquelle la danse l'aborde, interroge pertinemment ce qui à première vue pourrait sembler inné.

Isabelle Ginot met en perspective les propos de John Martin pour qui l'empathie kinesthésique serait « un modèle universel qui échapperait aux variations culturelles et historiques, parce qu'il serait lié à une 'réalité naturelle' ». Quand bien même il y aurait une part de « naturel », ce que les fonctionnements physiologiques montrent, il est absolument impossible d'éliminer les incertitudes liées à ce qui relèverait de l'inné ou d'un apprentissage.

De nombreux termes gravitent autour du même phénomène éclaté en plusieurs disciplines aussi éloignées les unes que les autres : « Empathie, sympathie, contagion kinesthésique, dialogue tonique » ne font que révéler la complexité du problème : « qu'est-ce qui est 'ressenti' par celui qui regarde l'autre bouger ? ».

C'est pourquoi nous avons tenté de faire ressortir dans le cas de Michaux, la présence de schèmes archaïques qui pourraient apparaître comme des bases de partage (des « *perchoirs* ») sans qu'ils n'empêchent aucunement la liberté interprétative. L'invitation de Michaux à refaire les gestes qu'il fait, requiert justement la création d'une forme basée sur une kinesthésie spécifique.

L'empathie kinesthésique vivrait selon des variations. Elle dépend de la nature de ce qui est perçu, et cela, Ricœur l'avait aussi remarqué, en insistant sur les propriétés formelles d'appel que devaient contenir l'objet pour être imité. Les mêmes qualités d'appel existent en danse aussi et Hubert Godard émet d'ailleurs une différence très nette de transport par le geste dansé, que celui-ci soit exposé par tel ou tel chorégraphe. On n'est pas toujours transporté :

chez Cunningham, par exemple, le geste invite très peu au partage du sentir, au profit d'une vision claire de la figure et de la forme. Chez Trisha Brown au contraire [...] le flux continu du geste estompe la figure, tandis qu'émerge principalement ce qu'Hubert Godard appelle la toile de fond du mouvement, son origine¹²²².

La qualité du transport dépendrait du flux continu du geste qui entraînerait l'effacement de la figure. Le transport selon Hubert Godard, ne saurait exister si la figure prend clairement le dessus sur l'expérience à partager en exposant des formes de geste. Le transport se jouerait dans ce qu'il appelle « la toile de fond du mouvement » soit, « le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives », c'est-à-dire dans l'écart entre le mouvement et cette « toile de fond ». Cet écart étant le lieu d'inscription du geste. C'est ici même que réside, selon Hubert

¹²²² *Histoires de gestes*, [M. Glon I. Launay], Paris, Actes Sud, 2012, p. 225.

Godard, « l'expressivité du geste humain dont est démunie la machine¹²²³ ». Mais dans tous les cas, pour saisir le principe du mouvement de ce qui est perçu et pour essayer d'être transporté, cela demande toujours un exercice du regard.

En fait, comme l'écrit Isabelle Ginot, la perspective de la danse défait la théorie infructueuse « du sentir et du comprendre », parce qu'elle fait nous interroger sur la construction du regard du lecteur / spectateur. C'est comme elle le précise, la même question que se posaient les théories de « l'esthétique de la réception » dont H-R Jauss était le représentant. Cette question reposée ici, mais du point de vue de la danse, instaure un dialogue entre le comprendre et sentir. Elle nous mène vers une théorie de la connaissance, qui est une connaissance par l'épreuve de la différence du geste, qui passe paradoxalement par la reconnaissance de quelque chose qu'on n'a jamais connu, mais dont on « sait » que c'est un geste.

3.2.2.5 La *kineception* du lecteur / spectateur : la prise du mouvement dans l'espace d'action de l'œuvre et l'écriture comme pré-geste

L'expérience du mouvement exposée par Michaux dans ses dessins, s'apparente au partage du sentir ; elle est de même nature que la danse de Trisha Brown, telle qu'Hubert Godard l'a décrite. Elle engendre un intermonde où producteur et récepteur partagent les modalités kinesthésiques de leur existence. Les dessins de Michaux deviennent par conséquent la matrice d'un saisissement / dessaisissement empathique, fondé sur la kinesthésie.

Ils permettent de dénouer sa propre langue par l'exposition du geste, en en dégageant ses propres gestes, à partir de l'expérience du mouvement dans l'œuvre. L'espace-mouvement créé par Michaux entraîne l'indétermination entre la sémantique et le sémantique, car comme le rappelle Jean-Claude Correia :

écrire c'est dessiner un trait qui n'est pas seulement droit ou courbe mais qui doit se plier, se replier, se déplier en une configuration précise dans cet espace en deux dimensions qu'est la feuille de papier¹²²⁴.

¹²²³ H. Godard, « Le geste et sa perception », *La danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, p. 237.

¹²²⁴ J-C, Correia, « Plier les mots », *Colloque de Cerisy : Henri Michaux est-il seul ?*, [G. Danou, C. Noorbergen], Troyes, Librairie Bleue, 2000, pp. 32- 34.

La phrase peut ainsi devenir pli, forme-force basée sur le mode d'action de la poussée, de l'élan et du retour. Elle peut se déplier dans l'autre selon ses besoins et ses désirs ; la danse écrivait Klee « consiste à développer doucement les lignes du corps¹²²⁵ ».

Le lecteur devient alors producteur de ses propres gestes, à l'instar de Michaux parvenant à se laisser gagner par le mouvement jusqu'à l'extase (voir la création des signes de *Mouvements*) tout en continuant à pouvoir produire ses gestes. La participation du lecteur est donc une prise sur le mouvement. Elle est étymologiquement et dans son effectuation ce qui « prend sa part du mouvement ». Nous continuons à construire un univers théorique autour des catégories du *kine*, car le mouvement est bien le nœud qui fait se rencontrer tous les niveaux de l'expérience.

Nous appelons *kineception* l'activité d'une lecture qui consisterait à lire comme on lirait une danse, autrement dit à prendre sa part du mouvement dans l'œuvre ; ce qui ne revient pas à voir directement la danse en tant que telle, mais à traduire le mouvement en soi par la captation qui est en fait une fabrication et un exercice du regard. Nous avons formé le mot *kineception* sur « *kine* » et sur le verbe latin « *capere* » ; prendre¹²²⁶. « *Capere* » se partage la famille sémantique de « perception », « réception » et « participation ».

Lire comme on lirait une danse consiste à prendre le mouvement, à le prendre en chasse et donc de vitesse, sans uniquement se laisser porter comme un mobile dans le courant, à l'image du « *plancton* » de Michaux dans la musique. L'activité *kinéceptive* revient à accroître et à modifier par sa présence, le mouvement perçu et à y joindre ses forces, à s'y engager et à s'y éprouver. Comme l'expérience musicale de Michaux, il s'agirait alors de savoir se laisser influencer tout en mettant en route son « *rhéostat* » et ainsi réguler, influencer le cours du mouvement dans lequel l'œuvre nous engage et ainsi choisir ses propres directions pour en sortir ses propres gestes.

La possibilité de la danse réside donc dans cette prise sur le mouvement qui nous « *fait se mouvoir en* », en d'autres termes qui nous « bouge ». C'est donc ce qui me « bouge » que je perçois comme étant une danse, car c'est ma corporéité regardante qui traduit et prend en chasse le mouvement perçu pour en faire sa propre

¹²²⁵ Klee, *Journal, Op. cit.*, p. 110.

¹²²⁶ Le mot chasseur dérive d'ailleurs de « *capere* ».

production. La danse n'est pas perçue directement, elle n'est pas écrite et c'est la *kineception*, comme participation au mouvement qui la produit et la fait exister.

De plus, il nous semble que la *kineception* peut avoir lieu avec tous les arts et dans la vie même ; il n'y a pas besoin de volonté artistique de représenter la danse, pour que la *kineception* joue son rôle de prise et de traduction du mouvement. C'est pour cela que l'on peut voir la danse dans une feuille qui bouge, dans la marche ou dans l'immobilité d'un passant. Ce type de lecture *kineceptive* est donc à la fois éprise et ravisseuse des trajets de l'œuvre, elle lit au croisement de sa corporéité.

Comme nous l'avons montré avec Michaux, nous n'agissons pas en décalque de son activité. La *kineception* change le statut de l'œuvre qui pourrait apparaître immobile et empêche ainsi de la concevoir dans sa stabilité et son imperturbable fixité. Le modèle d'un espace d'action proposé par l'œuvre se configure selon l'espace dynamique des structures en « *perchoirs* » imaginées par Michaux. Cette structure nous apparaît pertinente pour penser l'activité de lecture telle que Michaux nous a amenés à la concevoir. En effet, elle envisage la création d'espacements, d'intervalles et donc de liberté de compléter les formes.

L'analyste du mouvement Hubert Godard définit l'espace d'action comme « le corps pris d'emblée dans un espace imaginaire dynamique¹²²⁷ ». En déplaçant cette définition pour notre théorie de la lecture, nous mettons en évidence que le lecteur / spectateur est face à l'œuvre comme il serait face à un nouvel espace d'action, c'est-à-dire qu'il se projette dans un agencement gestuel en attente, faisant de la lecture une ouverture vers de nouveaux mouvements à prendre. Le lecteur / spectateur est donc le preneur de traces vivantes en attente, jouissant de l'œuvre qui lui tend ses « *perchoirs* » sur lesquels il est libre de s'accrocher et de vivre en battement.

Jean-Claude Mathieu dans un article sur Starobinski évoque l'activité de l'écriture comme un touché de la vie qui traverse ses signes, qui va « se glisser dans leurs intervalles et leur non-dit pour atteindre ce flux vital, ou briser ce qui fait écran en eux ». Il verrait justement dans ces glissements et ces brisements « le désir fondamental de l'écriture¹²²⁸ ». Mais ces « glissements » et ces « brisements » ne

¹²²⁷ H. Godard, « Des trous noirs », *Scientifiquement danse, Nouvelles de danse*, Bruxelles, 2006, p. 67.

¹²²⁸ Mathieu Jean-Claude, « Le toucher des mots et la vie des gestes », *Littérature*, 2011/1 n°161, p. 18.

sont-ils pas aussi ceux du désir de la lecture qui s'articule à l'espace d'action de l'œuvre ?

En effet, la lecture brise à sa manière la spectacularité de l'œuvre, elle se glisse dans les intervalles des signes, elle prend les formes en germes : en cela l'écriture est peut-être bien un pré-geste qui incite à se mouvoir, faisant de son espace d'action un espace de préparation pour le lecteur. Le lecteur/ spectateur pourra développer le geste pour lui-même, c'est-à-dire déplier la ligne, exécuter sa danse et ainsi inventer son propre dénouement.

Selon la spécificité de l'activité de lecture proposée par Michaux, lire, comme l'écrit Michel Bernard au sujet d'un danseur qui désirerait interpréter un texte, « n'est plus une opération intellectuelle, mais le moteur et les prémices sensori-motrices de la performance dansée¹²²⁹ ». Ce type d'activité n'est selon nous pas seulement réservé au danseur, mais concerne chaque lecteur, car le sens du mouvement est infralangagier et intimement partagé. Lire c'est se mouvoir et l'écriture en ce sens est un pré-geste.

Jean-Luc Nancy, en s'exprimant au sujet de la danse, a cette parole qui nous semble tout à fait appropriée à notre propos : « on participe par une représentation qui n'est pas reproduction mais production, production du corps en tant qu'il participe de quoi ? Du sens, de la pensée, de l'être...¹²³⁰ ». De la même manière, la lecture comme une danse n'en reste pas à la reproduction en tant que copie, mais elle produit aussi du corps en participant. Elle concourt, par le croisement de sa corporéité à l'effectuation de l'œuvre, à laquelle elle articule ses désirs et ses besoins.

La *kineception* comme mode de lecture de l'œuvre remet en cause « l'activité de la lecture comme une passivité » et comme Michel de Certeau le propose, le texte ne prend son sens que par les bouleversements engagés par ses lecteurs :

le texte n'a de signification que par ses lecteurs ; il change avec eux ; il s'ordonne selon des codes de perception qui lui échappent. Il ne devient texte que dans sa relation à l'extériorité du lecteur, par un jeu d'implications et de ruses entre deux sortes 'd'attente combinées : celle qui organise un espace *lisible* (une littéralité), et

¹²²⁹ M. Bernard, *De la création chorégraphique*, *Op. cit.*, p. 131.

¹²³⁰ J-L, Nancy, M. Monnier, *Allitérations*, *Op. cit.*, p. 55.

celle qui organise une démarche nécessaire à l'*effectuation* de l'œuvre (une lecture)¹²³¹.

Chez Michaux, la lisibilité de ces lignes s'organise selon l'ambiguïté maintenue entre l'énergétique et le lisible, qui crée une *kinesthétique*. Elle organise la production du lecteur par son appel et l'agencement de ses « *perchoirs* » qui n'engage pas que son propre espace d'écrivain et de peintre mais qui emporte aussi celui du lecteur / spectateur. Il crée des « *perchoirs* », des points de rencontre pour rendre possibles les battements qui sont des espacements, qui donnent les possibilités de reprendre son élan à travers l'élan même de l'œuvre. Il s'essaye à créer un espace-mouvement qui soit un nouvel espace d'action pour le lecteur / spectateur. Ainsi, « l'activité liseuse » comme la nomme Michel de Certeau, peut détourner et dériver à travers la page, au gré des

métamorphoses et anamorphoses du texte par l'œil voyageur, envols imaginaires ou méditatifs à partir de quelques mots, enjambements d'espaces sur les surfaces militairement rangées de l'écrit, danses éphémères.

Nous concevons l'activité de la lecture comme étant à la fois éprise et ravisseuse, s'élançant dans l'espace d'action de l'œuvre selon la configuration dynamique des « *perchoirs* ». Le lecteur y découvre des gestes qu'il n'a jamais faits, mais dont il possède pourtant le répertoire sensori-moteur ; il reconnaît sans avoir connu et jouit de cette liberté pour créer lui-même ses équilibres et ses déséquilibres, ses suspensions et ses attentes. Il peut alors prendre appui sur les « *perchoirs* », sur les points culminants que lui donne l'œuvre pour se reposer et réorganiser son propre espace d'action. Il peut alors monter, descendre, sortir, renoncer, fouler le sol, remonter, regarder et s'élaner vers un autre « *perchoir* » se créant ses propres cordes d'accès.

Il peut être perçu comme le « Robinson d'une île à découvrir¹²³² », mais ce qui importe c'est qu'il découvre l'espace d'action de l'œuvre « 'possédé' aussi par son propre carnaval qui introduit le multiple et la différence ». Il va ainsi se déterritorialiser,

oscillant dans un non-lieu entre ce qu'il invente et ce qui l'altère.
Tantôt en effet, comme le chasseur dans la forêt, il a l'écrit à l'œil,

¹²³¹ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, p. 247.

¹²³² M. de Certeau, *Ibid.*, p. 251.

il dépiste, il rit, il fait des ‘coups’, ou bien joueur, il s’y laisse prendre. Tantôt il y perd les sécurités fictives de la réalité : ses fugues l’exilent des assurances qui casent le moi dans le damier social¹²³³ .

La lecture, de ce point de vue, oscille en permanence entre l’invention et l’altération, elle est mouvement et transformation. Le lecteur se laisse prendre et devient ainsi le « chasseur » et le « joueur », mais il perd aussi ses repères normatifs et ainsi il s’oublie, se créant « des coins d’ombre et de nuit¹²³⁴ ».

L’écrivain et le lecteur / spectateur se partagent bien un espace d’action, ils sont comme nous l’avons écrit copropriétaires des trajets de l’œuvre, mais leur circulation est différente. L’activité du lecteur diverge de celle de l’écrivain ou du peintre occupé à réaliser la trace, le sillon qui sera à re-prendre, alors que les lecteurs « sont des voyageurs » :

ils circulent sur les terres d’autrui, nomades braconnant à travers les champs qu’ils n’ont pas écrits, ravissant les biens d’Égypte pour en jouir. L’écriture accumule, stocke, résiste au temps par l’établissement d’un lieu et multiplie sa production par l’expansionnisme de la reproduction. La lecture ne se garantit pas contre l’usure du temps (on s’oublie et l’on oublie), elle ne conserve pas ou mal son acquis, et chacun des lieux où elle passe est répétition du paradis perdu¹²³⁵ .

La lecture est circulation dans toutes les directions, ravissant au passage des mots, des traits, qu’elle reprendra pour elle-même, qu’elle fera siens. Comme l’écrit Michel de Certeau, l’œuvre dure dans le temps, alors que la lecture est une activité qui ne conserve pas ; sans lieu, elle relance indéfiniment « son œil voyageur », en d’autres termes sa corporéité regardante, dans les espaces d’action des œuvres. Elle s’insinue dans l’œuvre pour la répéter, la prendre de vitesse et y adjoindre ses forces.

Michel de Certeau conçoit alors l’activité de lecture qui traverse les œuvres comme des lieux, et qui répètent¹²³⁶ le paradis perdu. Alors, du point de vue du geste, le lecteur, à la fois épris et ravisseur de l’œuvre, vit à chaque lecture « *cette circulation en soi* », « *sorte de paradis perdu du mouvement*¹²³⁷ ». La lecture est de

¹²³³ M. de Certeau, *Op.cit.*, p. 251.

¹²³⁴ M. de Certeau, *Ibid.*, p. 250.

¹²³⁵ M. de Certeau, *Ibid.*, p. 251.

¹²³⁶ Le terme même de « répétition » est formé sur la racine indo-européenne –pet-/pt « exprimant l’idée de déplacement rapide, et particulièrement de vol » et sur le verbe simple « petere » contenant l’idée de « s’élancer vers », « essayer d’atteindre ». (Voir R. Garrus, *Les curiosités étymologiques*, *Op. cit.*, p. 102.)

¹²³⁷ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699.

ce fait une activité potentiellement dansante, qui fait « *se mouvoir en*¹²³⁸ » ses lecteurs, les rendant pour un temps homogènes dans l'épreuve même de l'hétérogène.

¹²³⁸ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous avons comme objectif de comprendre où et pourquoi est-ce que « ça bouge » face à l'œuvre de Michaux. Nous pouvons désormais apporter des éléments de réponse. Nous avons en effet voulu montrer, que l'on pouvait lire une œuvre de la même manière qu'on « lirait » une danse : selon une lecture du mouvement au croisement des dynamiques de notre corporéité avec celle de l'œuvre.

Nous étions donc à la recherche d'une lecture qui serait captivée par le mouvement, tant dans la production de l'œuvre que dans sa réception. De là, nous avons commencé par postuler que dans le texte *Danse*, Michaux reconnaissait la nature agissante du mouvement, tant organique qu'imaginaire. Il y a distingué un « *faire se mouvoir en* », c'est-à-dire qu'il a su y discerner la capacité du mouvement à transporter celui qui le regarde, en lui donnant l'impression directe d'une transformation de lui-même. Pour mener à bien notre projet, nous nous sommes intéressés d'abord aux gestes de Michaux, puis à ceux du lecteur / spectateur.

La première phase de notre démonstration a donc consisté à mettre en évidence, à quel point Michaux était un formidable laboratoire vivant, car il est d'abord le « laboratoire de lui-même¹²³⁹ ». Il sait prendre en compte l'influence des mouvements sur lui, cherchant soit à les dériver, les annuler ou à les continuer. En effet, il se donne des situations de création où il fait l'épreuve incessante de l'altérité. Il montre comment il se place au croisement des mouvements, qu'il intensifie par ses pratiques picturales, musicales et hallucinatoires.

Nous avons découvert comment Michaux pense la transformation, voit au-delà de la forme, ressent le changement d'état et ainsi, ose vivre les déséquilibres de sa corporéité face à un monde mouvant qu'il se crée, à mesure que se manifestent ses gestes.

*

Notre premier résultat fait ressortir la nature de l'espace qu'il se donne pour lui-même, qui maintient lié la corporéité, le physiologique et l'imaginaire. C'est un espace de circulation et d'observation des mouvements, surprenant leurs déploiements et entrevoyant leurs possibles, dont le ruban de Moebius illustre la dynamique et la continuité. Le corps est placé à l'intersection de toutes ces

¹²³⁹ M. Jousse, *Op.cit.*, p. 35.

expérimentations : il s'agit donc ici davantage d'un corps en processus, constamment modifié par sa connexion avec la spatialité, la temporalité et l'altérité.

En conséquence, nous avons été amenés à concevoir la corporéité comme une coïncidence, une zone d'échanges et de transformation. Ce qui lui donne sa forme n'est autre que la conjonction provisoire des mouvements qui l'animent et qu'elle reçoit simultanément. Elle est en fait le *morphing* même de l'état du corps, de la spatialité, de la temporalité, de l'altérité et de l'imaginaire. Par *morphing*, nous entendons la simultanéité du mouvoir et du « *faire se mouvoir en*¹²⁴⁰ », qui entraîne une collaboration dynamique entre tout ce qui vu et ressenti.

Comme nous nous sommes focalisés sur les changements d'état, liés à l'émergence du geste en tant qu'action, nous avons nommé *gestes vigiles* les gestes dans la création de Michaux.

Les *gestes vigiles* mettent à l'épreuve sa corporéité qui ne peut plus être pensée comme fixe et séparée, mais toujours comme conjointe et sans cesse altérée. Ils sont en cela caractéristiques de la poétique du geste chez Michaux, car ils exposent sa manière même de créer : ils nécessitent et fabriquent un état de disponibilité à mesure de leur déploiement, qui se laissent, comme l'écrivait Merleau-Ponty, « transpercer » et « ensevelir¹²⁴¹ ». Ils sont à la fois tendus entre l'extrême vigilance et l'abandon, à l'écart de toute intention esthétique. Par l'activité des *gestes vigiles*, nous avons constaté que Michaux apprend à jouir du caractère inducteur du geste, ce qui lui donne la possibilité de s'ouvrir aux infinies possibilités de celui-ci. Nous avons alors repensé la construction de l'imaginaire dans la création comme un jeu résidant dans le choix des directions, des accentuations ou des écarts, parmi tous les possibles du geste.

Un second acquis consiste donc à considérer le geste comme une manifestation du mouvement continu qui nous anime. Il est un jaillissement dans le flux du mouvement. Il se joue donc dans l'écart. Nous pouvons le définir comme une négociation entre le sujet et le mouvement- négociation le maintenant ainsi relié au monde et à l'altérité ; il est une manifestation d'une « *des dix mille façons d'être en équilibre dans ce monde mouvant*¹²⁴² ».

¹²⁴⁰ H. Michaux, *Danse*, OC1, p. 699.

¹²⁴¹ M. Merleau-Ponty, *Op.cit.*, p. 31.

¹²⁴² H. Michaux, *Mouvements*, OC2,

M. Jousse reprochait aux sciences humaines de ne s'intéresser et de ne débiter que par le statisme, car « il est plus facile de trancher sur un objet mort et immobile que sur un être mouvant et vivant¹²⁴³ ». Notre seconde partie a quant à elle, tenté de montrer à quel point nous n'étions pas face à un objet inerte, mais bien plutôt face à une œuvre en attente : aboutissement plastique d'un faisceau de mouvements où l'artiste a éprouvé ses propres résistances.

Après avoir démontré comment Michaux se plaçait au sein d'un champ de forces, la deuxième phase de notre démonstration a consisté à analyser comment le milieu créé par Michaux, pouvait devenir un espace d'action pour le lecteur. C'est là que s'est révélée l'impossible passivité du lecteur, poussé constamment « à traduire, suivre, poursuivre¹²⁴⁴ ». Nous en avons retiré plusieurs spécificités de l'œuvre : en tant que fruit d'une mobilité qui s'est éprouvée dans ses plongées et ses poussées, elle est un appel. Elle ouvre un chemin devant elle au lieu de le fermer ; elle invite par la trace qu'elle donne à lire. La trace est donc ce qui ouvre.

Nous en avons déduit- ce qui constitue notre troisième résultat - que l'espace d'action de l'œuvre est un espace perçu (opposé à celui de la géométrie et à celui de l'optique) qui articule l'organique et l'imaginaire. Il peut être partagé, repris, selon « les perchoirs » qui agencent des points d'ancrage (schèmes archaïques) - à partir desquels le lecteur / spectateur peut s'orienter et choisir ses propres directions. L'espace d'action induit potentiellement le lecteur / spectateur à saisir de nouveaux mouvements et donc à effectuer de nouveaux gestes.

Une nouvelle phase importante de notre démonstration a consisté en l'apport des théories sur le regard en danse, nous amenant ainsi à concevoir ce dernier comme une sorte de désir actif. Nous concevons désormais la possibilité d'induction au sein de l'espace d'action de l'œuvre, comme étant basée à la fois sur la corrélation qui existe entre le mouvement perçu de l'œuvre et le propre mouvement du lecteur (base physiologique et naturelle : empathie kinesthésique, neurones miroirs) et sur son histoire personnelle (mémoire, désirs, besoins, sensibilité).

La « traduction » des mouvements perçus est possible grâce à l'interconnexion du voir et du sentir, sans quoi voir ne serait que subir une action. De plus, cette interconnexion génère une forme de connaissance, qui est en fait la reconnaissance de soi-même par le mouvement de l'altérité. C'est ici l'exercice du

¹²⁴³ M. Jousse, *Op.cit.*, p. 34.

¹²⁴⁴ H. Michaux, *Saisir*, OC3, p. 976.

« *regardement* » de Michaux ; percée vers l'autre et retour vers soi qui profite des « récoltes » qui ont été ravies chez l'autre, afin de se les réapproprier pour se réorganiser autrement.

Si bien que le regard de la danse nous a incités à réfléchir à une forme de réception du texte, ajustée à la dynamique motrice et affective de la corporéité, qui se partage les trajets de l'œuvre - nous invitant ainsi à une forme de co-corporéité. Notre poétique du geste chez Michaux, par conséquent, se rassemble autour de l'activité de la lecture. Certes, on ne lit pas directement de la danse, mais sa *possibilité*, qui résulte d'une opération de traduction et de prise sur le mouvement.

En cela, c'est aussi notre quatrième résultat, qui établit que la lecture se situe constamment à la croisée des dynamiques de la corporéité du lecteur / spectateur avec celle de l'œuvre, ce qui suppose une forte activité et participation du lecteur. L'activité de la lecture est donc à la fois *éprise* et *ravisseuse* de l'œuvre ; elle nous mène à découvrir les infinis gestuels qui nous habitent. Le lecteur se sent lui-même en train de tracer, avec consentement, transformation et perte - et c'est à ce moment-là qu'il participe activement à l'œuvre.

L'œuvre paraît se tenir dans une attente, immobile en apparence. Elle est en hivernage, jusqu'à ce qu'elle soit « rappelée ». Quand bien même Michaux affirme être « *le vivant qui dit : Je veux d'abord hiverner*¹²⁴⁵ », c'est toujours d'une « fausse inertie » qu'il s'agit : cet état glaciaire garde intacts les germes pour une éventuelle et future repousse, dans le sens d'une nouvelle poussée - donc d'un nouvel élan. Cette « fausse inertie » désigne l'œuvre en attente, car elle est toujours capable de faire naître « un être nouveau [...] susceptible de se former¹²⁴⁶ » par la reprise qu'en fait le lecteur / spectateur.

Il s'agit alors d'ouvrir le livre, de lire la toile et d'en reprendre les tensions, les qualités, les écoulements, les dispositions, les agencements avec leurs pertes. Le lecteur va pouvoir ainsi participer à l'œuvre, non pas en reproduisant les trajets, mais en en produisant de nouveaux. Nous avons appelé *kineception* cette prise sur le mouvement qui en opère une « traduction », par l'exercice de la corporéité regardante.

L'appel de l'œuvre de Michaux dépend en effet de sa disposition à faire de nous un *spect-acteur*. Il a su trouver les formes en germes, pour donner envie de le

¹²⁴⁵ H. Michaux, *Tranches de savoir*, OC2, p. 449.

¹²⁴⁶ G. Henein, *Op. cit.*, p. 13.

continuer, c'est pourquoi nous pouvons conclure que l'écriture est un « pré-geste » qui sera continué, détourné ou annulé par l'activité de la lecture.

Ainsi, la lecture inaugure un savoir-faire partagé en portant la possibilité de se saisir dans un mouvement, au sein de l'espace d'action de l'œuvre. En tant que « pré-geste », l'écriture laisse au *spect-acteur* la liberté de continuer : sa danse n'est qu'une amplification de ce « pré-geste », faisant de l'œuvre un « monde silencieux en gestation et qui attend de trouver une *autre* forme d'expression¹²⁴⁷ ». L'écriture, vue sous l'angle du « pré-geste » se comprend comme la mise en place d'une potentialité et comme « lieu de renégociation possible de nos habitudes¹²⁴⁸ ».

C'est pourquoi, si l'on accepte l'épreuve de l'hétérogénéité et des virtualités de l'écriture, si on y consent, on peut commencer à connaître : « *s'il m'a lu, il sait déjà, il connaît la vie plastique. La véritable vie plastique¹²⁴⁹* ». On connaîtra sa « *vie plastique* », mais la nôtre également, car en partageant l'espace d'action de l'œuvre par notre corporéité regardante, nous éprouvons aussi notre propre plasticité.

Lire de cette manière revient à lire comme on lirait une danse, c'est-à-dire à suivre les lignes sans jamais pouvoir les saisir totalement, mais en y prenant des parts : dès lors, nous pouvons ouvrir de nouveaux espaces d'action, en récoltant les germes du mouvement, qui s'actualiseront en nous-mêmes par de nouveaux gestes – lesquels nous entraîneront à nous « *tirer de l'inertie¹²⁵⁰* » et à maintenir notre regard dans l'étendue.

*

En définitive, la poétique du geste dans l'œuvre de Michaux conduit à la considérer, non pas pour ses effets, mais pour son effort. Au début de notre recherche nous nous demandions : quels effets l'œuvre a sur nous : nous force-t-elle ? Nous laisse-t-elle libre ? Nous réorientons désormais ainsi notre questionnement : quel effort me demande-t-elle ? Nous concevons ici la notion d'effort à la lumière du philosophe Maine de Biran (1766-1824), qui le pense comme « acte primitif » donnant un « certificat de vie¹²⁵¹ ».

¹²⁴⁷ R. Laban, *Op. Cit.*, p. 124. C'est nous qui soulignons.

¹²⁴⁸ H. Godard, *Op. cit.*, p. 69.

¹²⁴⁹ H. Michaux, *Liberté d'action*, OC2, p. 169.

¹²⁵⁰ H. Michaux, *Émergences-résurgences*, OC3, p. 594.

¹²⁵¹ M. de Biran, *De l'aperception immédiate*, Paris, Librairie générale française, (1841), 2005, p. 34.

Ainsi, l'effort que Michaux nous pousse à « faire » est un effort pour se défaire : ce n'est ni un effort musculaire, ni un effort de travail, mais un effort vers *l'être dansant* : celui qui accepte d'être en mouvement dans un monde mouvant, de jouer, de s'ajuster (ou de se décaler) et de jouir infiniment de l'espace-mouvement. Michaux et Mary Wigman, du reste, accordaient aussi une grande valeur à l'expérimentation : pour cette dernière, il s'agissait « de découvrir l'être dansant, l'être qui danse en l'homme¹²⁵² ». Cela nous amène en effet à compléter la phrase de Michaux en évoquant (plutôt que la danse) la *possibilité de la danse* : « *l'homme n'est pas un être dansant, mais un effort vers l'être dansant*¹²⁵³ ».

Toutefois comment faire accepter à l'autre de s'élancer dans un monde mouvant ? Notre poétique du geste gagnerait à discuter les rapports du lisible et de l'illisible pour élaborer les caractères d'appel d'une œuvre. Nous pourrions chercher à savoir comment agencer l'effort pour conduire à la (re)prise du mouvement, afin que l'œuvre touche et qu'elle « parle » à celui qui peut avoir le désir ou le besoin de ressentir à nouveau l'élan qui la traverse.

Michaux semble produire autre chose que de l'art : comme l'écrit Jean-Marie Le Clézio dans *Hai*, « on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art, mais seulement de la médecine¹²⁵⁴ ». L'œuvre de Michaux possède en effet une vertu : elle est optimiste, car rien n'y est jamais fixé, rien n'y est jamais sidéré ; elle nous incite précisément à nous « dé-sidérer » : à sortir de la sidération spectaculaire, « à briser l'écran » et à nous remettre en mouvement.

Reste donc à savoir reconnaître ce qui nous appelle à nous élancer et à maintenir l'élan « *qui est à la fois appétit, lutte et désir*¹²⁵⁵ ».

¹²⁵² I. Launay, *Op. cit.*, p. 177.

¹²⁵³ H. Michaux, *Ailleurs*, OC2, p. 32 : « *l'homme n'est pas un être mais un effort vers l'être* ».

¹²⁵⁴ J-M, Le Clézio, *Hai*, Skira, Les Sentiers de la création, 1971, p. 18.

¹²⁵⁵ H. Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*, OC2, p. 366.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE	6
INDEX DES PLANCHES.....	8
ABRÉVIATIONS.....	9
INTRODUCTION GÉNÉRALE	11
PREMIERE PARTIE : APPROCHE THÉORIQUE DU GESTE.....	23
1.1 OÙ EST MICHAUX ?.....	24
1.1.1 Mettre des mots sur le corps. Le geste : signe du Logos et de l'âme.	27
1.1.1.1 Le geste efficace pour la transformation des hommes et des choses : la civilisation féodale	27
1.1.1.2 La physiognomonie : comment lire l'âme à partir des formes du corps ?.....	36
1.1.1.3 L' <i>actio</i> rhétorique et le juste milieu des gestes	42
1.1.1.4 La communication non verbale, un « langage du corps » ?	44
1.1.1.5 Le geste comme phrase et comme signe, vers le hiéroglyphe.....	50
1.1.2 Les jeux du geste : son action sur le monde et sur soi.....	56
1.1.2.1 L'anthropologie de Marcel Jousse : la réception du monde comme geste.....	57
1.1.2.2 La phénoménologie de Merleau Ponty : le corps source de connaissance	64
1.1.2.3 Le corps en relation et le soin par le mouvement	69
▪ Guérir par les mots : la poétiothérapie	69
▪ Le tonus : la construction de notre « conscience d'exister ».....	74
▪ L'interconnexion du schéma et de l'image corporel	75
▪ La psychomotricité : panser la corporéité.....	78
▪ Le « poème dirigé » de Michaux : performativité de l'écriture et ravissement par la lecture.....	83
1.1.3 Peinture et danse : geste, mouvement, acte ?	87
1.1.3.1 La peinture gestuelle : geste ou action ?	87
▪ Pollock et les « tracés dynamiques de l'inconscient ».....	88
▪ Mains / corps.....	91
▪ État de corps : entre stabilité et fluctuation.....	92
▪ Sur la toile, des actes ?.....	96
▪ Le geste abstrait, une réponse symbolique.....	97
1.1.3.2 Le geste dansé	100
▪ Du corps rhétorique à « un art qui fait geste »	100

▪ Geste / mouvement / trajet	103
▪ Le geste du corps global	106
▪ Les facteurs du mouvement	108
1.2 ESQUISSES ET ESQUIVES DU GESTE CHEZ LES COMMENTATEURS DE MICHAUX	114
1.2.1 Autour du sujet et du signe	115
1.2.1.1 La relation métonymique avec le monde et le faire des mots.....	116
1.2.1.2 Le signe labile	119
1.2.2 Autour de la trace et du corps	124
1.2.2.1 La trace : tension entre l'écriture et le dessiner, vers la ligne active	124
1.2.2.2 La quête d'un continuum par le corps, vers la danse ?	128
1.3 DE L'INSUFFISANCE DU CORPS ET DES MOTS : MICHAUX À LA RECHERCHE D'UNE	
FORME DE VIE MOUVANTE.....	132
1.3.1 Le piège de « la trop fameuse communication »	133
1.3.1.1 Un appel au corps	134
1.3.1.2 Pour un autre type d'échange	138
1.3.2 Comment trouver son moyen et son terrain ?	140
1.3.2.1 Saisir et désirs de gestes liés à une forme de vie	140
1.3.2.2 Le moyen, réflexion sur le médium	146
1.3.3 Annonce de la nécessité du mouvement : le texte Danse.....	149
1.3.3.1 La danse : continuité gestuelle ?.....	149
1.3.3.2 Le mode d'action de la danse	151
▪ Mains / corps	153
▪ Temporalité / spatialité / gravité.....	154
▪ Le corps-continuum : présence du « tout à la fois »	160
▪ Faire « <i>se mouvoir en ses spectateurs</i> »	163
DEUXIEME PARTIE : LA VIE PLASTIQUE D'HENRI MICHAUX OU LA	
CRÉATION DE SON PROPRE MILIEU PAR LES GESTES.....	169
2.1 LES GESTES IMAGINAIRES.....	172
2.1.1 Les rêves vigiles : un monde sans les mots en gestation.....	172
2.1.1.1 Le jeu, la liberté et l'immédiateté : pour retirer de la gravité à la vie	174
2.1.1.2 Un état hors des mots ouvrant au « <i>mobile dans l'immobile</i> » - Michaux	
yogi ?.....	177
2.1.2 La création d'un champ de forces régi par le geste	182
2.1.2.1 « <i>Se mettre dans un flux</i> » : participer au champ de forces	183
2.1.2.2 La musique : vivre activement la passivité, vers la pratique du détournement du	
courant.....	186

2.2 L'EXPÉRIENCE DU DESSAISISSEMENT OPTIQUE ET SPATIAL POUR RETROUVER LE GESTE.....	198
2.2.1 L'épreuve temporelle et gestuelle des peintures de Lascaux	199
2.2.1.1 Espace vécu vs espace géométrique : la perception du vivant	202
2.2.1.2 La performance de l'homme de Lascaux : à propos de l'espace partagé du peintre et du spectateur.....	204
2.2.2 L'enfant : salamandre des grottes et peintre rupestre	207
2.2.2.1 Retrouver « <i>Protée par les mouvements</i> ».....	207
2.2.2.2 Plasticité de l'enfance : le cercle indifférencié et la réinvention de la langue.....	209
2.3 LES GESTES QUI TRACENT : PLASTICITÉ / CORPORÉITÉ.....	216
2.3.1 Autour de la calligraphie chinoise.....	218
2.3.1.1 Retrouver le geste concret de l'écriture : l'interactionnel	219
2.3.1.2 Ivresse corporelle contrôlée : posture et (pré)mouvement	225
2.3.1.3 Tirer les traits du corps : reconquérir la dimension spatiale oubliée par la cœnesthésie.....	229
2.3.1.4 L'encre fait son cinéma : l'appel et la <i>persistance psychocorporelle</i> du spectateur	233
2.3.2 Commentaire de la postface de <i>Mouvements</i> : les signes dessinés, continuations des rêveries vigiles ?	238
2.3.2.1 Le rythme, cette rencontre.....	239
2.3.2.2 L'expérience continuée du bouger et de l'être mû.....	241
2.3.2.3 Passage des rêves vigiles aux signes : défaire la figure - dégager son caractère chorégraphique.....	243
2.3.2.4 Physiologie de l'acte répétitif : expérience de la perte au profit de la mémoire motrice.....	246
2.3.2.5 Pensée en mots vs pensée motrice	250
2.3.2.6 S'en aller pour mieux se rejoindre : rencontre avec l'infini gestuel et retour à soi.....	256
2.3.3 Peinture et dessin - pratiques de la corporéité : interaction, déclenchement et modification.....	260
2.3.3.1 Connexion corporéité / spatialité : la création des <i>situ-actions</i>	265
2.3.3.2 Champ de forces et mode de relation immédiate.....	271
2.3.3.3 Instaurer un rapport cinématographique	276
2.3.3.4 La dynamique de la ligne kinéphage : production = réception.....	281
2.3.3.5 Imprimer / exprimer le monde en soi : le geste double de poussée et de retour en passant par la transformation	287

2.3.4 Le geste de l'aventure mescalinienne : comment réactiver la trace de l'expérience ?.....	295
2.3.4.1 À contre courant : la constitution d'une zone habitable par le geste	298
2.3.4.2 Les dessins post-mescaliniens : retrouver « <i>la physiologie de l'acte</i> ».....	304
TROISIEME PARTIE : COMMENT PARTICIPER ? LA POSSIBILITÉ D'UNE DANSE	317
3.1 AFFINITÉS ENTRE LIGNE ET GESTE.....	319
3.1.1 Comment « imiter » la musique ?	319
3.1.1.1 Le modèle en construction : schèmes archaïques et régulation	322
3.1.2 De l'Einführung à l'empathie kinesthésique	324
3.1.2.1 L'indivisible de l'expérience du mouvement	324
3.1.2.2 Le regard en danse : voir c'est ressentir	325
3.1.2.3 L'œuvre en tant que trajets à gestualiser	327
3.2 EXERCICE ET PARTICIPATION : LIRE <i>MOUVEMENTS, PAR LA VOIE DES RYTHMES ET PARCOURS</i>	331
3.2.1 Le transport de <i>Mouvements</i>	331
3.2.1.1 La nécessité du vide générateur	332
3.2.1.2 La liberté de compléter les formes.....	336
3.2.1.3 La genèse de l'asphyxie, conception respiratoire et énergétique de la ligne	337
3.2.1.4 Le transport et le temps du geste	339
3.2.2 Activités du regard - lire <i>Par la voie des rythmes et Parcours : la kineception</i>	342
3.2.2.1 La <i>kinesthétique</i> de la ligne : ambigüité lisible / énergétique.....	345
3.2.2.2 La ligne porteuse à la fois de la matière et de l'imaginaire : jouissance de la copropriété.....	347
3.2.2.3 Partitions ?.....	348
3.2.2.4 Exercer le regard : dialogue entre comprendre et sentir, vers la connaissance...350	
3.2.2.5 La <i>kineception</i> du lecteur / spectateur : la prise du mouvement dans l'espace d'action de l'œuvre et l'écriture comme pré-geste.....	353
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	361
TABLE DES MATIÈRES	368
GLOSSAIRE.....	372
BIBLIOGRAPHIE.....	374

GLOSSAIRE

Corporéité : zone de croisement, d'échanges et de transformations de l'état du corps joint à la spatialité, à la temporalité et à l'altérité. Sa forme est issue de la conjonction provisoire des mouvements qui l'animent et qu'elle reçoit simultanément.

Effort : «touché intérieur » ou « mode actif » tendant au maintien de la vie (voir Maine de Biran, *De l'aperception immédiate*). L'effort est lié au pré-geste et au désir.

Espace d'action : espace kinesthésique et imaginaire opposé à l'espace géométrique et optique. L'œuvre donne un espace d'action à lire, à reprendre pour soi, selon « *les perchoirs* » qui placent des points d'ancrage (schèmes archaïques) à partir desquels le lecteur / spectateur peut s'orienter et choisir ses propres directions. Cet agencement articule la corporéité du lecteur à l'imaginaire de l'œuvre. Un nouvel espace d'action occasionne de nouveaux mouvements et donc l'ouverture vers d'autres gestes.

Geste vigile : geste de création de l'entre deux ; à la fois très vigilant et détaché, expérimentant le caractère inducteur du geste. Il requiert l'abdication de la volonté de l'intention esthétique et le renoncement à la belle figure au profit d'une induction/conduction par le geste. Le geste vigile est inducteur des formes qui se créent à mesure, à l'écart de la volonté esthétique. Il s'entraîne à ne pas vouloir pour tirer profit de l'immanence du mouvement - ce qui induit une attitude de réceptivité singulière.

Imaginaire : négociation permanente entre le sujet et le mouvement dans la création. En lien avec la corporéité, il est ce qui est écarté et privilégié par la mobilisation gestuelle.

Kineception : activité d'une lecture qui consiste à lire en prenant sa part du mouvement pour en faire ses propres gestes.

Kinephage : dynamique de « nourrissage » du mouvement par le mouvement, confiant à ce dernier une expressivité immanente.

Kinesthétique : combinaison de l'esthétique, de l'énergétique et du lisible.

Persistance psychocorporelle : concept qui concerne l'activité de la corporéité regardante et qui confère l'impression du continu par l'engagement du sens du mouvement.

Pré-geste : zone de préparation à l'action / gestation, qui constitue la possibilité d'ouverture à de nouveaux gestes.

Situ-action : création de son propre milieu par les gestes. Se créer une situ-action c'est donner des qualités tensionnelles (direction, dépense d'énergie, déroulement temporel) à son terrain, pour aménager les qualités au geste à venir. La situ-action donne une activité à la corporéité, basée sur des choix sensori-perceptifs, en lien avec l'environnement qui se crée à mesure du geste. La situ-action modifie la manière de regarder et d'imaginer l'espace avant de bouger ; elle agence les tensions spatiales et imaginaires au croisement de la dynamique de la corporéité.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES D'HENRI MICHAUX

ŒUVRES COMPLÈTES CHEZ GALLIMARD

MICHAUX. Henri, *Œuvres complètes*, Tome I, [R. Bellour, Y. Tran], Paris, Gallimard, 1998, 1430 p.

MICHAUX. Henri, *Œuvres complètes*, Tome II, [R. Bellour, Y. Tran], Paris, Gallimard, 2001, 1418 p.

MICHAUX, Henri. *Œuvres complètes*, Tome III, [R. Bellour, Y. Tran, M. Cardot], Paris, Gallimard, 2004, 1959 p.

ÉDITIONS PARTICULIÈRES

À distance, Paris, Mercure de France, 1996.

Affrontements, Paris, Gallimard, 1986.

Ailleurs (Voyage en Grande Garabagne - Au pays de la magie - Ici, Poddema), Paris, Gallimard, 1948.

Arbres des tropiques, Paris, Gallimard, 1942.

Arriver à se réveiller, Saint-Maurice d'Ételan, Pierre Bettencourt, 1950.

Au pays de la magie, Paris, Gallimard, 1941.

Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions, Paris, Gallimard, 1982.

Coups d'arrêts, Paris, Collets de buffle, 1975.

Émergences, résurgences, coll. les sentiers de la création, Genève, Skira, 1972.

Connaissance par les gouffres, Paris, Gallimard, 1961.

Déplacements, dégagements, Paris, Gallimard, 1985.

Ecuador, Paris, Gallimard, 1929.

En appel de visages, en collaboration avec Yves Peyré, Paris, Verdier, 1984.

En songeant à l'avenir, Paris, L'échoppe, 1994.

Épreuves, Exorcismes (1940-1944), Paris, Gallimard, 1946.

Face aux verrous, Paris, Gallimard, 1954.

Face à ce qui se dérobe, Paris, Gallimard, 1976.

Façons d'endormi, façons d'éveillé, Paris, Gallimard, 1969.

Je vous écris d'un pays lointain, Saint-Maurice d'Ételant, Pierre Bettencourt, 1942.

Jeux d'encre. Trajet Zao Wou-ki, Paris, L'échoppe, 1993.
J'excuserais une assemblée anonyme, Paris, L'échoppe, 1995.
La Nuit remue, Paris, Gallimard, 1935.
La Vie dans les plis, Paris, Gallimard, 1949.
L'Espace du dedans, Paris, Gallimard, (1944), 1966.
Les Grandes Épreuves de l'esprit et les innombrables petites, Paris, Gallimard, 1966.
L'Infini turbulent, Paris, Mercure de France 1957.
Le Rideau des rêves, Paris, L'Herne, 1966.
Misérable miracle, Monaco, Éditions du Rocher, 1956.
Misérable Miracle (la mescaline), Paris, Gallimard, 1972.
Moments (traversées du temps), Paris, Gallimard, 1973.
Mouvements, Paris, Point du jour, 1951.
Mouvements, Paris, Gallimard, 1952.
Nouvelles de l'étranger, Paris, Mercure de France, 1952.
Paix dans les brisements, Paris, Flinker, 1959.
Passages (1937-1963), Paris, Gallimard, (1950), 1963.
Peintures, Paris, GLM, 1939.
Peintures et dessins, Paris, Point du jour, 1946.
Plume précédé de Lointain intérieur, Paris, Gallimard, 1938.
Poteaux d'angle, Paris, L'Herne, 1971.
Poteaux d'angle, Paris, Gallimard, 1981.
Quand tombent les toits, Paris, GLM, 1973.
Quatre cents hommes en croix, Saint-Maurice d'Ételant, Pierre Bettencourt, 1956.
Quatre poèmes, Paris, l'Osier blanc, 1994.
Qui je fus, Paris, Gallimard, 1927.
Sifflets dans le temple, Paris, GLM, 1936.
Tu vas être père, Saint-Maurice d'Ételant, Pierre Bettencourt, 1943.
Un Barbare en Asie, Paris, Gallimard, 1933.
Vents et poussières, Paris, Flinker, 1962.
Vers la complétude, Paris, GLM, 1967.
Vigies sur cibles, Paris, Éditions du dragon, 1959.
Voyage en Grande Garabagne, Paris, Gallimard, 1936.

CORRESPONDANCES

À la minute que j'éclate, quarante-trois lettres à Herman CLOSSON, Didier Devillez Éditeur, 1999, 74 p.

Correspondance de René BERTELEÉ et Henri MICHAUX, La Hune, Paris, 1999.

Sitôt lus, Lettres à Franz Hellens 1922 – 1952, édition Fayard, Paris, 1999, 177 p.

Correspondance d'Adrienne MONNIER et d'Henri MICHAUX, 1939 - 1955, Flammarion, Paris, 1995, 48 p.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR HENRI MICHAUX

POÉSIE ET PEINTURE : OUVRAGES, ÉTUDES ET CATALOGUES

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

BELLOUR. Raymond, *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, 2011, p. 249.

BLANCHOT. Maurice, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement/ avec quatre dessins d'Henri Michaux*, Tours, Farrago, 1999, 103 p.

BRECHON. Robert, *Michaux*, Paris, Gallimard, 1959, p 238 p.

BUTOR. Michel, *Improvisations sur Henri Michaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, 193 p. Réédité sous le titre *Le Sismographe aventureux. Improvisations sur Henri Michaux*, La Différence, coll. «Les Essais», 1999, 174 p.

BRUN. Anne. *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, les empêcheurs de tourner en rond, 1999, 334 p.

FINTZ. Claude, *Expérience esthétique et spirituelle chez Henri Michaux. La quête d'un savoir et d'une posture*, Paris, L'Harmattan, 1996, 334 p.

FINTZ. Claude. *Henri Michaux « homme bombe » L'œuvre du corps : théorie et pratique*. Grenoble, Ellug, 2004, p 165 p.

HALPERN. Anne-Élisabeth, *Le Laboratoire du poète*, Paris, Seli Arslan, 1998, 381 p.

Henri Michaux, Peindre, composer, écrire, [J-M. Maulpoix, F. Lussy], Paris, BNF, Gallimard, 1999, 246 p.

Henri Michaux, galerie lelong, cahiers d'art contemporain, n°66, Paris, avril 1990, 41 p.

JOUFFROY. Alain, *Henri Michaux*, Paris, Le musée de poche, 1961, 100 p.

- KURTOS. Karl, *Henri Michaux et le visuel, ekphrasis, mimesis et énergie*, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Oxford, Vienne, 2009, 237 p.
- LE CLEZIO. Jean-Marie, *Vers les icebergs*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, 65 p.
- LOREAU. Max, *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*, Paris, Gallimard, 1980, 269 p.
- MARTIN. Jean-Pierre, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, 740 p.
- MAULPOIX. J-M, *Michaux passager clandestin*, Paris, Champ Vallon, 1984, 205 p.
- NOËL. Bernard, *Vers Henri Michaux*, Draguignan, Éditions Unes, 1998, 83 p.
- PACQUEMENT. Alfred, *Henri Michaux : peintures*, avec un essai de Raymond Bellour, Gallimard, 1993, 319 p.
- PARISH. Nina, *Henri Michaux, Experimentation with signs*, coll. faux titre, éd. Rodopi, Amsterdam, New York, 2007, 348 p.
- PEYRE, Yves, *henri michaux, permanence de l'ailleurs*, Paris, Corti, 1999, 94 p.
- REY. Jean-Dominique, *Henri Michaux*, Creil, Bernard Dumerchez, 1994, 35p.
- REY. Jean-Dominique, *Henri Michaux. Rencontre*, Dumerchez, 1994, 32 p.
- ROGER. Jérôme, *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Lyon, PUL, 2000, 356 p.
- ROYERE. Anne-Christine, *Henri Michaux Voix et imaginaires des signes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 265 p.
- SMADJA. *Poétique du corps, l'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux* Publications universitaires européennes, Berne, Peter Lang, 1988, 142 p.
- VERGER. Romain, *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, 336 p.

ARTICLES, CHAPITRES D'OUVRAGES, THÈSES

- BENOIT. Éric, « Surface et intériorité chez Henri Michaux : de l'Espace du dedans aux Émergences- Résurgences », *MODERNITES*, 1998, vol 12, pp. 93-118.
- BURGOS. Jean, « L'Écriture de l'imaginaire d'Henri Michaux ou le Plaisir du signe », *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris, Seuil, 1982, p. 211- 251.
- CHAMCHINOV. Serge, « Henri Michaux : 'signes', 'gestes', 'mouvements' ». Thèse de troisième cycle, Paris VIII, 2006, 409 p.
- DANOU. Gérard, « Henri Michaux au cœur de la fatigue », *Magazine littéraire*, no 411, juillet-août 2002, p. 49-51.
- DESLAURIERS. Roseline, « Les Meidosems d'Henri Michaux : émergences du dedans, résurgences orientales », *Tangence*, n° 68, 2002, p. 121-136.

- DUMENIL. Lorraine, « Les mouvements d'Henri Michaux », *Gestes à l'œuvre*. [Formis Barbara], Le Havre : De l'incidence éditeur/ esbaco, 2008, pp. 113-127.
- HENEIN. Georges, « Henri Michaux », *Solaire*, n° 25-26, été-automne 1979, n. p. (réédité en plaquette : *Le Voyageur du septième jour*, Brandes, 1981)
- JENNY. Laurent, « Récit d'expérience et figuration », *Revue française de psychanalyse*, n°3, 1998, pp. 937-946.
- KITTAY. John, « La Question de l'écriture chez Henri Michaux », *The French Review*, vol. 46, n° 4, mars 1973, pp. 706-721.
- LAPACHERIE. Jean-Claude, « Henri Michaux et les idéogrammes », *Textyles*, vol. VII, novembre 1990, pp. 203-211.
- LEBEL. Jean-Jacques, « La danse neuronale », *Le Magazine Littéraire, Henri Michaux : Écrire et peindre*, avril 1998, n° 364, pp. 55-59.
- LOMBEZ. Catherine, « Poésie et peinture chez Henri Michaux : un art du déconditionnement », *Courrier de centre international d'études poétiques*, 2000, n°226, pp. 5-18.
- LOREAU, Max. « Henri Michaux. La poésie à l'épreuve de la mescaline », *Po&sie*, n°38, 1986, p. 117-126.
- MATHIEU. Jean-Claude, « Le toucher des mots et la vie des gestes », *Littérature*, 2011/1 n°161, pp. 17-31.
- MESCHONNIC. Henri, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006, « Le rythme et le poème chez Henri Michaux » pp. 371-405.
- PONCELET. Dominique, « Par des traits d'Henri Michaux : la mémoire picturale du signe. » *French Studies*, 2006, volume LX, numéro 2, pp.205-217.
- RAJKUMAR. Joanna, « Écrire et guérir : Les signes de la libération chez Henri Michaux », Extrait de la *Revue d'art et de littérature, musique*, Éditeur : Le Chasseur Abstrait. Consultable en ligne : <http://www.artistasalfaix.com/revue>
- ROGER. Jérôme, « Henri Michaux lectomane » *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, [ROUXEL. Annie, LANGLADE. Gérard], Rennes, PUR, 2004, pp. 51-60.
- ROGER, Jérôme, « La traversée des formes », *Le Magazine littéraire Henri Michaux : Écrire et peindre*, avril 1998, n° 364, pp. 48-50.
- ROGER. Jérôme, « Enfance des écritures et contre écritures d'Henri Michaux », *Parole aux confins*, [M-H. Popelard], 2001, pp. 51-72.

STAROBINSKI. Jean, « Le monde physionomique », *Le Magazine Littéraire Henri Michaux : Écrire et peindre*, avril 1998, n° 364, pp. 53-55.

THOMAS. Henri, « Henri Michaux contre le rêve », *La Nouvelle Revue française*, n° 207, mars 1970, p. 446-449 (repris dans *La Chasse aux trésors*, Gallimard, rééd. 1992, p. 168-173.)

VILAR. Pierre, « Henri Michaux, la philosophie tirée par les cheveux », *Littérature*, n° 120, décembre 2000, p. 89-104.

VILLARD. Marie-aline, « Pour une lecture chorégraphique de *Mouvements*. De la lecture des gestes aux contours d'un corps. », Master II, Université Stendhal Grenoble III, 2008, 128 p.

OUVRAGES COLLECTIFS

Attentions à Michaux, [P. VILAR], Didier Devillez, Bruxelles, 1995, 136 p.

Conversations avec Henri Michaux. [VILAR. Pierre, NICOL. Françoise, BOUTOUILLET. Guénaël], Nantes, éditions cécile default, 2008, 200 p.

Les Ailleurs d'Henri Michaux, [BROGNIET. Éric], actes du colloque de Namur, 20-22 octobre 1995, Namur, n° 17, octobre 1996, 246 p.

Henri Michaux, Cahier de l'Herne, n° 8, [BELLOUR. Raymond] 1966, 460 p.

Henri Michaux, le corps de la pensée, [GROSSMAN. Évelyne, HALPERN, Anne-Elisabeth, VILAR. Pierre], Tours, Farrago, 2002, 185 p.

Ruptures sur Henri Michaux, [DADOUN. Roger], Payot, coll. «Traces», 1976, 257 p.

Henri Michaux : plis et cris du lyrisme : actes du colloque de Besançon, [MAYAUX, C], Paris, L'Harmattan, 1997, 359 p.

Henri Michaux. Corps et savoir, [GROUX. Pierre, MAULPOIX. J-Michel], Fontenay-aux-Roses, E.N.S. Éditions, 1998, 381 p.

Henri Michaux. Le Corps de la pensée, [GROSSMAN. Évelyne, HALPERN. Anne-Elisabeth, VILAR. Pierre], actes du colloque de l'université Paris VII-Denis-Diderot et Paris-Sorbonne nouvelle, 17-18 mars 2000, Tours, Farrago, 2001 (précédés d'une encre et de deux lettres inédites de Michaux à Georges Bataille et René Tavernier), 185 p.

Colloque de Cerisy : Henri Michaux est-il seul ?, [DANOU. Gérard, NOORBERGEN. Christian], Troyes, Librairie Bleue, Cahier n° 13, 2000, 131 p.

Méthodes et savoirs chez Henri Michaux, [DESSONS. Gérard], Poitiers, La Licorne, n° 25, 1993, 164 p.

Passages et langages d'Henri Michaux, [MATHIEU. Jean-Claude, COLLOT. Michel], actes de la troisième «Rencontre sur la poésie moderne», E.N.S., juin 1986, Paris, José Corti, 1987, 281 p.

Quelques Orientés d'Henri Michaux, [HALPERN. Anne-Elisabeth, MIHAILOVICH-DICKMAN], Paris, Findakly, 1996, 238 p.

OUVRAGES SUR LE MOUVEMENT ET LE GESTE (PHYSIOLOGIE, PHÉNOMÉNOLOGIE, ANTHROPOLOGIE, ART)

OUVRAGES

ARISTOTE, *Physique*, Paris, Flammarion, 1999, 476 p.

BAINBRIDGE COHEN. Bonnie, *Sentir, ressentir et agir*, Bruxelles, Contredanse, 2002, 367 p.

BARTENIEFF. I, *Body Movement, Coping the Environment*, New-York- Paris, Gordon and Breach Science Publ., 1980, 289 p.

BEAUPERIN. Yves, *La force cristallisante du Rythmisme, Rabbi Iéshoua de Nazareth, une pédagogie globale : du texte écrit au geste global*, DésIris, Meolans-Revel, 2000, 287 p.

BERTHOZ. Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997, 345 p.

BERTHOZ. Alain, PETIT. Jean-Luc, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006, 350 p.

BOLENS. Guillemette, *Le style des gestes Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions BHMS, 2008, 155 p.

COURRAUD. Christian, *Attention et performance*, Paris, Point d'appui, 2002, 143p.

CYSSAU. Catherine, *Au lieu du geste*, Paris, PUF, 1995, 350 p.

JOUSSE. Marcel, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, 1975 et 1978, 1006 p.

KLEIST. Heinrich Von, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Mille et une nuits, 1993, 31 p.

MAREY. Jules-Etienne, *Le mouvement*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, 339 p.

MERLEAU-PONTY. M, *L'œil et l'esprit*, Collection Folio Essais, Paris, Gallimard, 1964, 92 p.

PLATON, *Le Timée*, Paris, Flammarion, 1999, 488 p.

SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, NRF Gallimard, 429 p.

VOUILLOUX. Bernard, *Le geste suivi de Le geste ressassant*, Bruxelles, La Lettre volée, 2011, 88 p.

ARTICLES ET OUVRAGES COLLECTIFS

Approches cognitives de la création artistique, [BORILLO. Mario], Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2005, 202 p.

ARNAULD, P. « La danse des yeux. Empathie kinesthésique et esthétique de l'arabesque moderne. », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, numéro 102, Paris, hiver 2007/2008, pp. 5- 19.

BERNARD. Michel, « Le pouvoir du sentir », *enfances & PSY*, 2002, n°20, p. 42-49.

BERTHOZ. Alain, « Au commencement était l'action », *La Recherche* (L'entretien), n°366, Juillet-aout 2003, pp. 74-78.

DOWD. Irene, *Ideokinesis, the nine lines of movement. Contact Quartely*, VIII-2, 1983, pp. 38-46.

DUBOIS. Kitsou, « Pédagogie de la danse appliquée au personnel soignant, aux malades mentaux, aux astronautes », *Marsyas* juin 1991, n°18, p 42-51.

FLUSSER. Vilém, *Les gestes*, Cergy, D'art édition, 1999, 211 p.

Gestes à l'œuvre, [FORMIS. Barbara], Le Havre, De l'incidence éditeur / esbaco, 2008, 195 p.

GODARD, H. *La danse au XXème siècle*. Paris, Bordas, « Le geste et sa perception », pp. 224-229.

GODARD. Hubert., « Le geste manquant ». Entretien réalisé par Daniel Dobbels et Claude Rabbant, *Revue Internationale de Psychanalyse*, n° 5, 1994, pp. 63- 75.

GODARD. Hubert, « L'empire des sens... », *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC éditions, pp.101- 105.

GODARD. Hubert, « Le déséquilibre fondateur ». Numéro spécial les vingt ans d'Art Press, 1992, pp. 140-152.

LAUNAY.I, ROQUET. Christine, « De la posture à l'attitude ou ce qu'un danseur peut dire aux politiques », in *Posture(s), imposture(s), Posture(s), imposture(s)*, MAC/VAL, Musée contemporain du Val-de-Marne, 2008, pp 1-5.

Sur le geste, [LIANDRAT-GUIGUES. Suzanne], La revue murmure, hors série, Lille, 2006, 173 p.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA DANSE

OUVRAGES

AGAMBEN. Giorgio, *Image et mémoire, Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée et Brouwer, 2004, 157 p.

AGAMBEN. Giorgio, « Le geste et sa danse », *Revue d'esthétique & la danse*, n°22, Paris, Ed. Jean-Michel Place, 1992, pp. 4-15.

BERNARD. Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la danse, 2001, 272 p.

BILLMANN. France-Schott, *Le besoin de danser*, Paris, Odile Jacob, 2001, 238 p.

CHAMARTZ. Boris, LAUNAY. Isabelle, *Entretien, à propos d'une danse contemporaine*. Paris : Centre National de la danse, coédition les presses du réel, 2002, 196 p.

CHRISTOUT. M-F, *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672 : mises en scène*, Paris, Centre national de la danse, 2005, 292 p.

DALCROZE. Émile, *Le rythme, la musique et l'éducation*, trad française, Neufchatel, La baconniere, 1984, 266 p.

DIDI-HUBERMANN. Georges, *Le danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 186 p.

D'UDINE. Jean, *Qu'est-ce que la danse ?*, Paris, H. Laurens, 1921, 199 p.

FONTAINE. Geisha, *Les danses du temps*, Paris, centre National de la danse, 2004, 270 p.

GINOT. Isabelle, MARCELLE. Michèle, *La danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, 264 p.

GRAMIGNA. Valéria, *Dans l'encre de la danse roman et danse entre XXème et XXIème siècles*, Bari, B.A Graphis, 2007, 221 p.

LABAN. Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994, 277 p.

- LAUNAY. Isabelle, *A la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1997, 287 p.
- LEAO. Maria, *La présence totale au mouvement*, Paris, Point d'appui, 2003, 301 p.
- LEGENDRE. Pierre, *La passion d'être un autre, « étude pour la danse »*, Paris, Seuil, 1978, 351 p.
- LESAGE. Benoit, *La danse dans le processus thérapeutique. Fondements, outils et clinique en danse thérapie*, Ramonville Saint-Agne, Ères, 2006, 375 p.
- LESSCHAEVE. Jacqueline, *M. Cunningham, Le danseur et la danse*, Paris, Belfond, 1988, 245 p.
- LIFAR. Serge, *Traité de danse académique*, Paris, Bordas, 1949, 231 p.
- LOUPPE. Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, 392 p.
- MARTIN. John, *La danse moderne*, trad. de l'américain par J. Robinson et S. Schoonejans, Paris, Actes Sud, (1933), 1991, 126 p.
- MONNIER. Mathilde, NANCY. Jean-Luc, *Allitérations, Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, 149 p.
- POUILLAUDE. Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, 430 p.
- ROUQUET. Odile, *La tête aux pieds*, Paris, Recherche en Mouvement, 1991, 82 p.
- SHIRREN. François, *Le rythme primordial et souverain*, Bruxelles, Contredanse, 1996, 260 p.
- SIBONY. Daniel, *Le corps et sa danse*. Paris, Seuil, 1997, 414 p.
- VALERY. Paul « Philosophie de la danse » Paris, Gallimard, OC1, 1957, pp. 1390-1403.
- VALERY. Paul, *L'âme et la danse*, Paris, Gallimard, 1970, 191 p.
- WIGMAN. Mary, *Le langage de la danse*, trad. J. Robinson, Paris, Chiron, 1990, 101 p.

OUVRAGES COLLECTIFS

- Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, [BOISSIERE, Anne, KINTZLER, Catherine], Strasbourg, Presses universitaires du Septentrion, 2006, 208 p.
- Corps provisoire*, [ROUCH. Jean, FINK. Michèle, RÉMY. Bernard, DELACAMPGNAGNE. Claude, GINOT. Isabelle], Paris, Armand Colin, 1992, p. 219 p.

Danse et pensée, une autre scène pour la danse, [BRUNI, Ciro Giordano], Paris, GERMS, 1993, 445 p.

Danses tracées dessins et notation des chorégraphes, [LOUPPE. Laurence], Paris, Dis Voir, 1991, 158 p.

Histoires de gestes, [GLON. Mairie, LAUNAY. Isabelle], Paris, Actes Sud, 2012, 304 p.

La danse, naissance d'un mouvement de pensée, ou le complexe cunningham, [NIKLAS. Lorrina], Paris, Armand colin, 1989, 385 p.

ARTICLES

BOISSIERE. Anne, « Vers une psychologie du mouvement : l'espace acoustique d'Erwin Straus, entre musique et danse », *Insistance*, 2011, n° 5, pp. 55-68

DE SIVERS. Fanny, « La main dans la danse européenne », *La main*, L'Harmattan, n° 4 des Cahiers de la société des études euro-asiatiques, 1993, p. 179.

DUPUY. Françoise, « Pas de danse », *Marsyas*, n°18, Paris, 1991 p. 40-41.

GIL. José, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain*, 2000, n° 35, pp. 57-74.

GODARD. Hubert, « Des trous noirs », *Scientifiquement danse, Revue Nouvelles de danse*, Bruxelles, 2006, pp. 60-73.

GUISGAND. Philippe, « Pollock ou les états de corps du peintre », Lille, *Déméter*, 2004, disponible via : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/corps/guisgand.pdf>.

JACQUES MIOCHE. Sylvie, « La technique romantique : l'exhibition du corps dans la négation du corps », *Histoire de corps*, cité de la musique, paris, 1999.

LAUNAY. Isabelle, « La danse, entre geste et mouvement », Actes du colloque de l'Université de Lausanne réunis par Jean-Yves Pidoux, Paris, Payot, 1991, p. 275-287.

LOUPPE. Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle : une double révolution », *Littérature*, 1998, n°112, pp. 88-99.

MONTAVON-BOCKEMUH, Henri. « Choreo- graphein dans la poésie de Rilke », *Bulletin des études Valéryennes*, 1998, vol 25, n° 80, pp. 5-15.

VELLET. Joëlle, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », *Staps*, n°72, 2006, pp. 79-91.

VILLARD. Marie-Aline, « Corps énergétique et danse », *IRIS*, 2010, n°31, pp. 107-117.

**OUVRAGES SUR LE CORPS (ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE,
PSYCHOLOGIE, TECHNIQUES DU CORPS, COMMUNICATION,
COGNITION)**

OUVRAGES

- ALEXANDER. Mathias, *L'usage de soi, sa direction consciente en relation avec le diagnostic, le fonctionnement, et le contrôle de la réaction*, 2^{éd}, Bruxelles, Contredanse, 2004, 135 p.
- ALI. Sami, *Corps réel Corps imaginaire*, Paris, Dunod, 3^{ème} édition, 1998, p. 73.
- BALLOUARD. Christian, *Le travail du psychomotricien*, 2003, Paris, Dunod, 182 p.
- BERNARD. Michel, *L'expressivité du corps : Recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Chiron, 1986, 417 p.
- BERNARD. Michel, *Le corps*. Paris, Éditions du Seuil, 1995, 165p.
- CHIPARZ. François, *Le corps*, Paris, PUF, 1963, 124 p.
- CORRAZE. Jacques, *Les communications non verbales*, Paris, PUF, 1980, 252 p.
- COSNIER. Jean, « Communication non verbale et langage », *Psychologie médicale* 1977, pp 2033-2049.
- DAMASIO. Antonio, *L'erreur de Descartes, la raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2006, 2^{em} éd., 368 p.
- ELIADE. Mircea, *Patanjali et le Yoga*, Paris, Seuil, (1962), 2004, 174 p.
- FEUGA. Pierre, MICHAEL. Tara , *Le Yoga*, Paris, Puf, 1998, 127 p.
- GALIEN. Claude, *De l'usage des parties du corps humain*, (trad. Ch. Daremberg), (livres I à XI), J. B. Baillièrre, Paris, 1854.
- GUILLET. Lucie, *La poéthicothérapie*, Paris, Jouve et Cie Éditeurs, 1946, 161 p.
- GUIRAUD. Pierre, *Le langage du corps*, Paris, PUF, 127 p.
- LAVATER. Johann Caspar, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Levrault, Shoell et Cie, 1806, 10 tomes.
- LE BRETON. David, *Les passions ordinaires, Anthropologie des émotions*, Paris, Payot et Rivages, 2004, 346 p.
- LEROI-GOURHAN. André, *Le geste et la parole*, Tome I Techniques et langage, Paris, Albin Michel, 1964, 323 p.

- LEROI-GOURHAN. André, *Le geste et la parole*, Tome II La mémoire et les rythmes, Paris, Albin Michel, 1964, 285 p.
- LESAGE. Benoit, *La danse dans le processus thérapeutique, Fondements, outils et clinique en danse-thérapie*, Paris, Ères, 2006, 250 p.
- MAUSS. Marcel, *Les techniques du corps*, 7ème édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, 482 p.
- MERLEAU-PONTY. Maurice, *La structure du comportement*, (3ème édition), Paris, PUF, 2006, 248 p.
- OUGHOURLIAN. Jean-Michel, *Hystérie, Transe, Possession, Un mime nommé désir*, Paris, L'Harmattan, (1982), 1990, 311 p.
- RIZZOLATTI. Giacomo, SINIGAGLIA. Corrado, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008, 236 p.
- RUYER. Raymond, *La conscience et le corps*, Paris, PUF, 1950, 141 p.
- SACKS. Olivier, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, 312 p.
- SHILDER. Ferdinand, *L'image du corps*, Paris, NRF, 1968, 356 p.
- T-HALL. Edward, *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 254 p.
- WALLON. Henri, *Les origines du caractère chez l'enfant : les préludes du sentiment de personnalité*, Paris, PUF, 1970, 308 p.
- WATZLAWICK. Paul, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- WINNICOTT. Donald, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, 218 p.
- WINKIN. Yves, *La communication n'est pas une marchandise*, Bruxelles, Éditions Labor, 2003, 95 p.

ARTICLES

- CSEPREGI. Gabor, « Sagesse du corps », Aylmer, Éditions du Scribe, 2001, pp. 21-34.
- DESJOURS. Christophe, « Le corps retrouvé », *L'Information psychiatrique*, vol 85, n°3, mars 2009, pp. 227-234.
- JOLIVET. Bernard, « De la "relation" en psychomotricité. ». Perspectives psychiatriques, n° 29, 1970, p 37-40.
- LACOSTE. Michèle, « L'analyse kinésique », *Langages*, 3e année, n° 10, pp. 101-106.

LESAGE. Benoit, « Naître à l'espace. Prémices d'une clinique élargie », *Enfances & PSY* 2006/4, N° 33, p. 113-123.

POINCARÉ. Henri, « La relativité de l'espace », *L'année psychologique*, 1906 vol. 13, pp. 1-17.

ZUCKER. Arnaud, « La physiognomonie antique et le langage animal du corps », *Rursus*, 2006, mis en ligne le 09 juillet 2006 : <http://rursus.revues.org/58>.

OUVRAGES SUR L'IMAGINAIRE / PHILOSOPHIE / ESTHÉTIQUE

OUVRAGES

BACHELARD. Gaston, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, Corti, 1943, 306 p.

BACHELARD. Gaston, *La Poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1957, 197 p.

BEAUPÉRIER. Yves, *La force cristallisante du Rythmisme, Rabbi Iéshoua de Nazareth, une pédagogie globale : du texte écrit au geste global*, *DésIris*, Meolans-Revel, 2000, 287 p.

BERGSON. Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, (1938), 1999, 291 p.

BURGOS. Jean, *Imaginaire et création, Le poète et le peintre au jeu des possibles*, St Julien Molin Molette, Edition Huguet, 1998, 400 p.

BURGOS. Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris, Seuil, 1982, 408 p.

CAILLOIS. Roger, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, 1967, 372 p.

CASSIRER. E, *La philosophie des formes symboliques, tome 1, Le langage*, trad. O. Hansen-Live et J. Lacoste, Paris, Minuit, 1972, 358 p.

DE BIRAN. Maine, *De l'aperception immédiate Mémoire de Berlin (1807)*, Paris, Le Livre de poche, 2005, 287 p.

DELEUZE. Gilles, GUATTARI. Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, (1991), 2011, 219 p.

DELEUZE. Gilles, GUATTARI. Félix, *Capitalisme et schizophrénie - Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 645 p.

DELEUZE. Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris, Seuil, (1981), 2002, 151 p.

- DESAILLE. Robert, *Le rêve éveillé dirigé. Ces étranges chemins de l'imaginaire*. Ramonville, Ères, 2000, 172 p.
- DURAND. Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, (5ème édition), Paris, Dunod, 1984, 536 p.
- ELIE. Maurice, *Aux origines de l'empathie*, Nice, Ovidia, 2009, 223 p.
- Activité artistique et spatialité* [A. Boissière, V. Fabbri, A. Volvey], Paris, Harmattan, 2010, 270 p.
- FINTZ. Claude. *Les imaginaires du corps, Pour une approche interdisciplinaire du corps Tome II, Arts, Sociologie, Anthropologie*, Paris, L'Harmattan, 2000, 394 p.
- FRAISSE. Paul, *Psychologie du rythme*, Paris, PUF, 1974, 244 p.
- JAMES. William, *Précis de psychologie*, trad. E. Baudin, G. Berthier, Paris, Librairie Marcel Rivière, 1946, 342 p.
- LYOTARD. François, *Discours, figure*, Paris, Klincksiek, 1985, 428 p.
- MALDINEY. Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, 244 p.
- MALDINEY. Henri, *Regard, espace, parole*, Lausanne, L'Âge d'homme, 323 p.
- MERLEAU-PONTY. Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, (1945), 2010, 537 p.
- MERLEAU-PONTY. Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, 92 p.
- MERLEAU-PONTY. Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 359 p.
- RICOEUR. Paul, *Philosophie de la volonté, tome 1, Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Gallimard, (1949), 2009, 464 p.
- SAUVAGNARGUES. Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005, 275 p.
- STRAUS. Erwin, *Du sens des sens*, Millon, Grenoble, (1989), 2000, 477 p.
- WUNENBURGER. Jean-Jacques, *La vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, 275 p.
- ZOURABICHVILI. F, SAUVAGNARGUES. Anne, MARRATI.P, *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004, 340 p.

ARTICLES

- NATANSON. Jacques, « La découverte du rêve-éveillé en psychothérapie par Robert Desoille », *Topique*, 2001, n° 76, p. 125- 132.

SEGARRA. Marta, « Henri Michaux, entre le complexe de Lautréamont et l'angoisse de la métamorphose », *IRIS*, 1990, n°10, pp. 71-83.

OUVRAGES ET ARTICLES DE LITTÉRATURE THÉORIQUES
(ÉCRITURE, LECTURE, RÉCEPTION)

ALLETON. Viviane, « Écriture chinoise. Données de psychologie expérimentale », *Études* 2003/3, Tome 398, pp. 347-355.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Mille et une nuits, 2006, 95 p.

ARTAUD. Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 246 p.

BARTHES. Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du seuil, 1984, 439 p.

BARTHES. Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du seuil, 1963, 125 p.

BENVENISTE. Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 351 p.

BILLETER. Jean-François, *L'art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, 1989, 319 p.

CHENG. François, *Et le souffle devient signe. Portrait d'une âme à l'encre de chine*, Paris, Iconoclaste, 2010, 125 p.

COLLOT. Michel, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 2005, 334 p.

COMPAGNON. Antoine, *Le démon de la théorie, littérature et sens commun*, Paris, Éditions du seuil, 1998, 338 p.

DE CERTEAU. Michel, *L'invention du quotidien, tome 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 350 p.

DE RENÉVILLE. Roland, *L'expérience poétique*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1938, 172 p.

FONTAINE. David, *La poétique*, Paris, Armand Colin, 2005, 127 p.

GASPAR. Lorand, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 2004, 311 p.

JAUSS. Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 333 p.

MALLARMÉ. Stéphane, *Crayonné au théâtre, Œuvres complètes, Tome II*, Paris, Gallimard, (1887), 2003, pp. 160- 215.

SIVAN. Jacques, *Machine manifeste*, Paris, L. Scheer, 2003, 217 p.

STAROBINSKI. Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, (1982), 1993, 595 p.

L'Encyclopédie, sous la dir. de Diderot et d'Alembert, Paris, 1752.

V-DAVID. Madeleine, *Le Débat sur les écritures et l'hieroglyphe aux XVIIe et XVIIIe siècles, et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris, S.E.C.P.E.N., 1965, 169 p.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA PEINTURE ET LA MUSIQUE

BATAILLE. Georges, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, 1995, 149 p.

BRETON. André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, 559 p.

CAGE. John, *Pour les oiseaux*, Paris, L'Herne, 2002, 295 p.

KLEE. Paul, *Journal*, Paris, Grasset, (1959), 2006, 359 p.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Saint Amant, Éditions Denoël, 1964, 1985 pour la traduction française, 152 p.

LALITTE. Paul, «John Blacking, How musical is man? » Ircam, Centre Pompidou, 2007, University of Washington Press, 1973.

MARESZ. Yan, Notice de programme, consultable sur le site du compositeur :
URL : <http://yan.marez.free.fr>.

PAUDRAT. Rubin, RUBIN. William, *Le Primitivisme dans l'art du 20em siècle*, Paris, Flammarion, 1987, 703 p.

ROWELL, Margit, *La peinture, le geste, l'action*, Édition Klincksieck Paris, 1985, 162 p.

SACKS. Oliver, *Musicophilia, la musique, le cerveau et nous*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, 430 p.

OUVRAGES COMPLÉMENTAIRES

BANU. Georges, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987, 141 p.

BONNEFOY. Yves, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, 381 p.

CALVINO. Italo, *Palomar*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, 122 p.

DE FOLIGNO. Angèle, *Le livre des visions et instructions*, Paris, Édition du Seuil, 1991, 227 p.

GELLÉ. Albane, *Je-Cheval*, Remoulins-sur-Gardon, Éd. J. Brémond, 2007, 75 p.

KLEIN. Jean-Pierre, *L'art thérapie*, Paris, PUF, 2010, 127 p.

LAO-TSEU, *Tao Te King*, Paris, Gallimard, 1967, 108 p.

LE CLÉZIO. Jean-Marie, *Haiï*, Genève, Skira, Les Sentiers de la création, 1971, 169 p.

NIETZSCHE. Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Union générale d'édition, 1965, 253 p.

NIETZSCHE. Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1982, 384 p.

ZÉNO. Bianu, *Les poètes du grand jeu*, Paris, Gallimard, 2003, 403 p.

DICTIONNAIRES

Dictionnaire du corps, [MARZANO. Michèle], Paris, PUF, 2007, 1072 p.

Dictionnaire de la danse, [Philippe Le Moal], Paris, Larousse, 1999, 830 p.

Dictionnaire le Littré en ligne.

Dictionnaire le Petit Robert 2007.

Encyclopédie Universalis en ligne.

GARRUS. René, *Les curiosités étymologiques*, Paris, Belin, 1996, 426 p.