

# CORRESPONDANCE

NUMERO 4 NOVIEMBRE 1995

## La escritura y su espacio



**Dossier** MICHAUX

# CORRESPONDANCE

Número 4:



*La escritura y su espacio.*

*Dominic Michaux*

PATROCINAN:

Servicio de Publicaciones de las Universidades de  
Cádiz, Extremadura, Las Palmas de Gran Canaria y  
Ministerio de la Comunidad Francesa de Bélgica.

EDITA:

Centro de Estudios sobre la Bélgica Francófona  
(Universidad de Extremadura) y Archives et Musée  
de la Littérature, Bruselas.

DIRECCIÓN:

Ana González Salvador

SECRETARÍA:

Elisa Luengo Albuquerque

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Dolores Bermúdez

Juan Bravo

Arturo Delgado

Marc Quaghebeur

DISEÑO:

Damián García Jiménez

Guillermo García Jiménez

FOTOCOMPOSICIÓN:

Compobell, S. L., Murcia

IMPRESIÓN:

Gráficas y Cartonajes Colomer, S. A.

Albacete

ISSN:

1130-8664

DEPÓSITO LEGAL:

AB-715-1990

Periodicidad anual

Precio del ejemplar (IVA incluido): 2.500 pts.

INFORMACIÓN:

Revista *Correspondance*

Filología Francesa.

Facultad de Filosofía y Letras

10071 - CÁCERES - España





# ÍNDICE



## I. LA ESCRITURA Y SU ESPACIO

### MAURICE TOUSSAINT:

De quelques lieux de l'écriture \_\_\_\_\_ 9

### ANA GONZÁLEZ SALVADOR:

L'écriture a-t-elle horreur du vide? \_\_\_\_ 23

### CÉSAR NICOLÁS:

Componentes semióticos de la poesía:  
el ojo y la lámpara \_\_\_\_\_ 30

### CONCEPCIÓN HERMOSILLA:

De la poésie visuelle au tableau concep-  
tuel \_\_\_\_\_ 51

### CHARLES GRIVEL:

Alberto Savinio. L'oeil écrit de la peinture 59

## II. DOSSIER MICHAUX:

### ANTONIO ALTARRIBA:

Henri Michaux. La pintura como noche  
de la escritura \_\_\_\_\_ 77

### SILVIO FERRARI:

Henri Michaux rencontre René Magritte:  
l'espace littéraire re-dit l'ineffable de  
l'espace pictural \_\_\_\_\_ 83

### ELIZABETH R. JACKSON:

Une création multiforme: le livre d'artiste  
chez Henri Michaux \_\_\_\_\_ 92

### LUIS MAYO:

La superficie de los signos \_\_\_\_\_ 100

### DOLORES BERMÚDEZ:

Lignes de fuite. Abstractions \_\_\_\_\_ 106

### SYLVIANE GORAJ:

La quête d'une vision. A propos du *Jardin  
exalté* d'Henri Michaux \_\_\_\_\_ 115

**FERNANDO CASTRO FLÓREZ:**

El vértigo de la mirada \_\_\_\_\_ 124

**ESTRELLA DE LA TORRE:***Ailleurs*, caricature d'un "ici" et d'un "maintenant" \_\_\_\_\_ 133**MARTA SEGARRA:**

Michaux scoliaste: rythme et marges du texte \_\_\_\_\_ 139

**MIGUEL COPÓN:**

Ciencia de la conciencia \_\_\_\_\_ 146

**RAMIRO MARTÍN HERNÁNDEZ:**Un certain *Plume...* et une indiscutable ironie \_\_\_\_\_ 158**JAN BAETENS:**

Un livre maladroit? \_\_\_\_\_ 166

**ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO:**

Una voz venida de otro mundo \_\_\_\_\_ 173

**COLABORACIÓN PLÁSTICA:**

Monográfico Antonio Beneyto.

**ILUSTRACIONES:**

© Alberto Savinio, VEGAP, Madrid, 1995.

© Henri Michaux, VEGAP, Madrid, 1995.

fotografía: Marc Trivier

Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles.

## Obra reproducida de H. Michaux en:

— *Entre centre et absence*, Paris, H. Matarasso, 1936.— *Peintures*, Paris, Guy Levis Mano, 1939.— *Labyrinthes*, Paris, Robert J. Godet, 1944.— *Apparitions; Peintures et dessins*, Paris, Le Point du jour, 1946.— *Comme un ensablement*, Montpellier, Fata Morgana, 1981.— *En appel de visages*, Lagrasse, Verdier, 1983.**AGRADECIMIENTO:***Correspondance* agradece la colaboración en este número del "Instituto de Estética y Teoría de las Artes" de Madrid.

H

M



ació Correspondance en 1990 con el propósito de aproximar dos culturas, la belga y la española, que en el pasado tanto tuvieron en común y que en el presente tanto se desconocen.

En la andadura de tal empresa, el paso del tiempo no ha hecho más que confirmar lo que al principio no se percibía aún como una declaración de intenciones, esto es, llevar a cabo, anualmente, una publicación que fuera bilingüe e interdisciplinar.

Podemos ahora decir que, defendiendo la pluralidad, hemos apostado por la presencia, en un mismo espacio, de dos lenguas (el francés y el castellano) al tiempo que hemos solicitado colaboraciones en el ámbito internacional.

Parece, por lo tanto, que a la revista no le gustan las fronteras.

¿Quiere ello decir que se trata de un proyecto utópico o romántico?

Sin duda refleja, en el contenido y en la presentación gráfica, el talante de quienes participan en su elaboración.

De ello dan fe los números que, desde 1990 hasta la fecha, hemos editado: "El surrealismo belga", "El lenguaje en sus límites", "El simbolismo belga", "Carlos V y la noción de Europa".

En comparación con sus predecesores, el presente número introduce una nueva modalidad, la de yuxtaponer dos apartados.

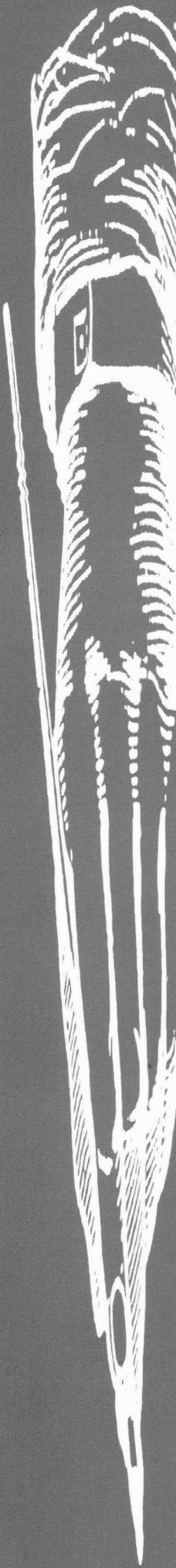
El primero, "La escritura y su espacio", propone un acercamiento teórico a la noción de escritura con el fin de destacar su dimensión material, visual, cognitiva, neuro-fisiológica incluso. Aparecen también aquí sus posibles relaciones con Oriente así como su vinculación con otras disciplinas o con las Artes. La letra no es sólo ya transmisora de ideas sino que, al hacerse imagen, viene a solicitar también el gesto y la mirada.

El segundo es un estudio monográfico dedicado al artista belgo-francés Henri Michaux del que el lector no encontrará aquí ningún retrato debido, precisamente, a la aversión de éste por ser fotografiado. Constituye la obra de nuestro autor uno de los ejemplos más adecuados para ilustrar la aventura de la letra ya que nadie como él supo del viaje por la mente y el trazo, de la "expatriación" por la palabra, de las derivas del lenguaje, de la atormentada búsqueda de espacios secretos y desconocidos en el blanco silencio del vacío.

**A. G. S.**



LA  
ESCRITURA  
Y SU  
ESPACIO







---

Maurice Toussaint

## De quelques lieux de l'écriture



Long graphisme maigre  
comme une lettre, il vient  
d'échapper tout droit du bâil-  
lement des livres [...]

C'est de l'écriture errant dans  
le monde parmi la ressem-  
blance des choses.

Michel Foucault.

La figure de Don Quichotte  
dans *Les mots et les choses*,  
p. 61.

### INTRODUCTION

Ce titre répond à deux exigences. D'une part, me tenir au plus près du titre de cette publication, *l'écriture et son espace*, quant au thème ; d'autre part, dans les infidélités de la paraphrase, soit dans la façon de traiter le thème, prendre mes distances. Ces deux règles contradictoires que j'entends suivre me fourniront le plan et le contenu de cet article.

*La langue, la littérature, la peinture, l'écriture, le temps, l'espace*, autant de manières de dire, fort pratiques, pourvu qu'on déjoue l'hypostase des concepts qu'elles recèlent et qui appelle presque irrésistiblement l'usage de la majuscule, par exemple comme chez Saussure, la Langue opposée à la Parole.

Pour le structuraliste il y avait la Langue *et* l'écriture. Pour le néo-structuraliste, il y a, *dans* la

langue, l'écriture, traitée "en elle-même et pour elle-même", comme la Langue. La place de l'écriture change, mais les principes et la méthode demeurent. Ce point de vue immanentiste et non critique, donc aveugle, d'où l'on parle de l'Écriture, je le situerai relativement à un autre lieu, diamétralement opposé, celui de la représentation, d'où je parlerai de l'écriture.

Pour tenter d'échapper au pouvoir métaphysique de l'article défini singulier —*l'espace*— j'utiliserai un pluriel et je retiendrai le mot *lieu* qui évoque quelque chose de plus tangible, de plus habitable, de moins "soluble dans l'air". Quant à *écriture*, je n'en retiendrai qu'une acception —*expression graphique d'une langue*— et je ferai également porter ma réflexion sur un pluriel: non *l'écriture*, dans l'absolu de l'ethnocentrisme, mais deux lieux, polaires dans la diversité des systèmes grapho-logiques, *les écritures* latine et chinoise.

L'interprétation proposée dans ces pages se résume ainsi : jouant le principe de représentation contre le (néo)structuralisme, je tiens pour *lieux polaires épistémiques* les deux lieux scripturaux chinois et latin ainsi que les deux lieux idéologiques où s'enracinent les discours sur l'écriture, au même titre que les lieux sémantiques structurant la grammaire et le lexique.

Ainsi, dans une grammatologie généralisée et non déridienne, le phénomène scriptural peut être conçu comme l'un des nombreux systèmes de traces que déposent les fluctuations de l'épistémè.

Il y a alors *lieu* de se demander si le processus cognitif bipolaire (re)présenté par des (re)présentations scripturales, idéologiques et sémantiques, dont les échelles de temps vont respectivement du millénaire à la milliseconde en passant par le siècle, n'est pas lui-même la (re)présentation de deux lieux cérébraux —l'hémisphère droit et l'hémisphère gauche— dont le rapport de dominance fluctuerait.

## 1. REGARD CRITIQUE

### 1.1. Structure contre représentation

Une alternance de points de vue scande l'histoire culturelle.

Quand on dit qu'une langue est un système de signes (visuels et auditifs), il est théoriquement loisible de mettre l'accent soit sur la *signification* —la manière dont un signe signifie, dont un signifiant représente un signifié, dont un mot représente

une chose— soit sur le système, sur la *valeur* que prend un signe grâce aux rapports qui s'établissent entre lui et les autres signes du système. Dans cette dernière optique, la langue peut alors être "envisagée en elle-même et pour elle-même", selon la célèbre formule des éditeurs du *Cours de linguistique générale* (éd., 1972 : 317).

L'objet "structure" sera d'autant plus "envisageable" qu'on aura coupé les ponts de la représentation. Cette opération négative est assurée par le premier principe de la linguistique structuraliste: l'arbitrarité du signe. Nier l'existence d'un quelconque rapport entre signifiant et signifié, c'est *a fortiori* nier qu'il puisse y avoir un rapport de ressemblance entre les signes et le monde des choses et des événements qu'ils représentent; c'est le plus sûr moyen de barrer la route à la représentation. Structure et représentation sont antagonistes. L'affirmation de celle-là se nourrit de la négation de celle-ci. (Saussure, 1972 : 160).

### 1.2. Discours contre figure

À des fins de modélisation et dans un but pédagogique, j'utiliserai une métaphore et une analyse de J.-F. Lyotard (1971: 376-379) qui font *voir* le conflit de la représentation et de la structure. Soit *Les Ambassadeurs* de Holbein, tableau peint en 1533. Jean de Dinteville et Georges de Selve *représentent*, à cette époque, la France à l'étranger. Ils sont eux-mêmes *représentés*, grandeur nature, par Holbein qui traite cette oeuvre en trompe-l'oeil avec une maîtrise inégalable. La toile, en tant que support coloré et structuré, s'évanouit dans l'illusion même de la représentation. Notre regard la traverse et l'ignore qui suit l'axe de la représentation en direction de la scène virtuelle. Toutefois, entre les deux hommes, planant au-dessus du sol, un O.V.N.I. échappe à l'"immédiateté" de notre vision. C'est une anamorphose. Sa fonction est de miner le principe de la représentation. Car pour en saisir le sens, la valeur, le *discours*, il faut opérer un *parcours* et se mettre quasiment dans l'axe de la toile, à droite. Alors que se dissout ce qui était donné comme vérité et comme représentation, une tête de mort prend forme qui nous *dit* que le monde est vanité et illusion.

La valeur, qui est de l'ordre de la structure, est inscrite dans l'immanence de la toile. La valeur est plus que la signification qui n'est que le rapport unissant les représentés et les représentants. Elle

s'affirme dans la dissolution du rapport de signification.

"L'anamorphose nous dit que lire exige qu'on meure à la représentation, au fantasme de la présence" (Lyotard, 1972: 377).

Ainsi, dès le début de son existence, la représentation est mise en question. Ce n'est toutefois qu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle que s'opère décisivement un changement d'axe avec les oeuvres d'un Cézanne, d'un Gauguin, d'un Mallarmé, d'un Husserl, d'un Saussure pour ne retenir que cinq noms. Foucault (1966 : 295) repère ce "grand bouleversement" en linguistique, par exemple, dès les travaux de Schlegel, Bopp et Grimm. On bascule d'un monde de la représentation —où choses, idées et mots cohabitent dans la promiscuité de la ressemblance— dans un monde où la langue, devenant objet, s'isole du monde dans une auto-contemplation.

Le règne de la structure s'instaura en détruisant le primat de la représentation et, dans sa foulée, celui de l'écriture dans la mesure où cette dernière fut comprise, non comme système, mais comme représentation d'un système.

### 1.3. Oral contre écrit

La métaphore de Lyotard est bonne jusque dans l'un de ses défauts. Le sens de la tête de mort, comme tout sens, s'obtient au terme d'un parcours, ici la rotation de près de 90° degrés. Ainsi une successivité, —ici de lecture— s'est substituée à la "simultanéité" de la vision. Le temps oblitère l'espace. Cependant, l'écriture lue, prenant place dans l'espace, est guettée par la représentation: la tête de mort est, finalement, figure afin d'être discours. Le *lisible* est trop près du *visible*. Pour tenter d'en finir avec le principe de représentation, il faudra en finir avec l'écriture. Husserl en sera le principal exécuteur. L'héritier principal de cette liquidation, a pour nom Saussure. Ce n'est pas un hasard si la première oeuvre et la construction majeure du structuralisme aura été la phonologie.

Certes, jeter les pages d'écriture aux orties c'était se débarrasser de la philologie et du poids des langues mortes, et permettre aux langues vivantes de respirer. Mais c'était surtout se donner la certitude, pensait-on, d'avoir un accès direct à l'âme du langage grâce à la réduction éidétique de l'espace. Alors que regarder ou lire me fait entrer dans le monde de l'espace, où meurt la vive voix "dans un éloignement visible" "hors de mon souffle", c'est

immédiatement que j'accède au sens dans l'évanescence du son. Reste le temps, mais si peu, me semble-t-il, réduit, enfermé qu'il est dans la présence à soi du "présent vivant". La voix —phénoménologique s'entend— est la seule "auto-affectation pure". Telle est, schématiquement, la critique de l'idéalisme phonocentriste qu'avance Derrida en 1967 dans *De la grammatologie* et, avec plus d'insistance encore, en 1972, dans sa lecture des *Recherches logiques* de Husserl. L'histoire de l'esprit, c'est l'histoire de la *phonè* (1972 : 84). Par l'analyse de la voix, Husserl explicite le primat que la *phonè* implique dans l'histoire de la métaphysique (1972 : 15).

Quoi qu'il en soit de cette affirmation, tributaire de cette réduction phénoménologique, la Langue de Saussure sera cette idéalité indépendante de ses manifestations spatio-temporelles. Le second principe de la linguistique structuraliste, celui de la linéarité du signe, apparemment anodin, est second mais non secondaire. Il a pour fonction, comme le principe de l'arbitrarité du signe, de garantir l'objet de la linguistique contre l'espace de la représentation. Le temps comme garantie contre l'espace, pense-t-on:

Par opposition aux signifiants visuels (signaux maritimes, etc.) qui peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions, les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps. (Saussure, 1972: 103).

Dans ces conditions le phonème ne pouvait être qu'un être étriqué. Dans le *Cours*, il est dit "incorporel" (1972: 64).

Dans ce contexte et dans cette filiation, l'analyse immanente qui caractérise le structuralisme, n'est pas qu'une attitude scientifique allant de soi. Elle est aussi la seule issue d'une réduction éidétique en quête de transcendance ; une posture métaphysique s'auto-entretenant de l'évacuation des composantes sociales, psychologiques et biologiques des systèmes de signes —ce qui ne préjuge pas de la valeur des taxinomies et des analyses sémiotiques qui peuvent se développer dans ce lieu idéologique.

Phonocentrisme, structuralisme et immanentisme ne faisant qu'un, il y a cependant contradiction —heureuse— à introduire dans ce champ l'écriture et son espace, la lettre et son corps. Car l'espace nourrit la représentation et la représentation

l'iconicité. Le loup est donc dans la bergerie. Il n'y a toutefois pas péril en la demeure tant qu'on parviendra à donner au loup une image de mouton.

Ayant toujours cherché à réfuter le structuralisme, je n'étudierai surtout pas l'écriture "en elle-même et pour elle-même". Je n'entre dans ce système que dans l'espoir d'en sortir. Je ne le considère, à l'intérieur du principe de représentation, que dans la mesure où il peut me donner des informations sur d'autres systèmes (psycho-sociologique et neurobiologique). Mon intention est donc de le prendre pour une trace de ce qu'il n'est pas, et, en cherchant à peindre la langue comme écriture stratifiée du flux et du reflux des opérations cognitives, de répondre à la question : qu'est-ce qu'en écrivant nous inscrivons ?

## 2. CONSTRUCTION D'UN MODELE

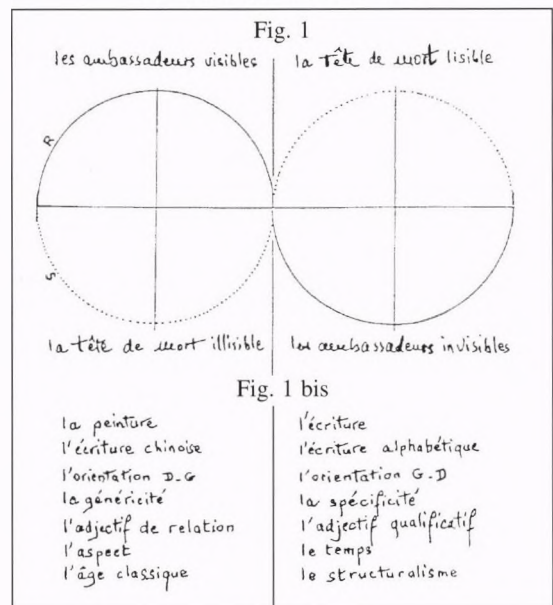
Plus je vois les ambassadeurs, moins je vois la tête de mort. Plus je vois celle-ci, moins je vois ceux-là. Ce tableau de Holbein est une remarquable illustration d'un phénomène général. Il est la mise en scène et la dynamisation du rapport de complémentarité qui unit toujours la représentation à la structure, deux paramètres "antagonistes et contradictoires" (Lupasco, 1960).

Deux courbes sinusoïdales expriment ces deux grandeurs en opposition de phase. Soit la figure 1 : lorsque la représentation (R) domine (demi-courbe supérieure en trait plein) la structure (S) est dominée (demi-courbe inférieure en pointillé) et, inversement, quand les pointillés (S) passent au-dessus, le trait plein (R) passe au-dessous du niveau où R et S s'équilibrent. Cette visualisation, appelée traditionnellement représentation graphique de deux fonctions circulaires, plus encore que celle qui nous est offerte par *Les Ambassadeurs*, souligne qu'il ne saurait y avoir R sans S ni S sans R.

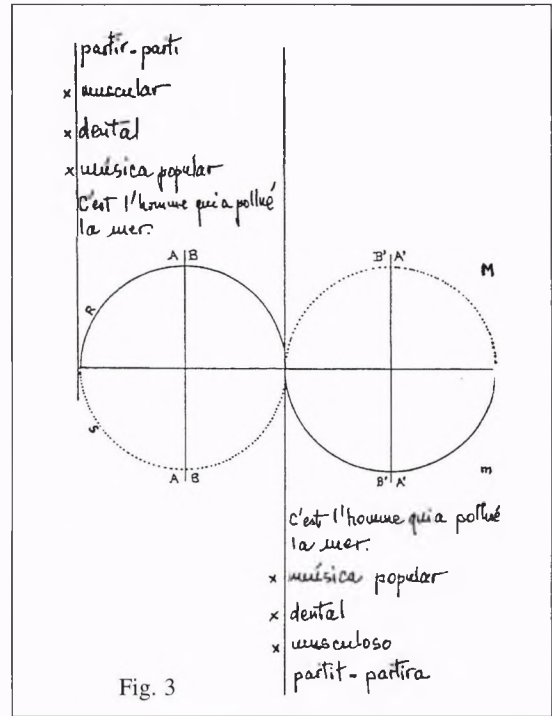
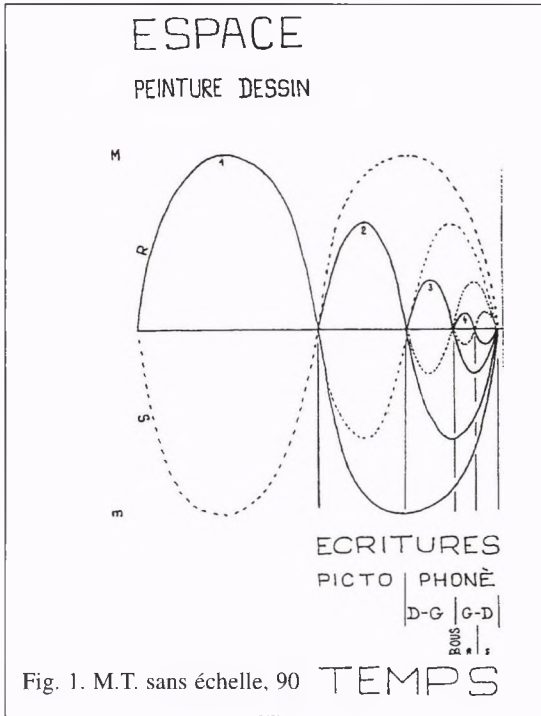
Assignons aux deux états extrêmes qu'autorise ce modèle une série d'homologues. *Mutatis mutandis*, la peinture en général, l'écriture chinoise, l'orientation droite-gauche (dans les écritures alphabétiques par exemple), la généralité, l'adjectif de relation, l'aspect, l'âge classique (selon Foucault) sont respectivement, en tant que phénomènes où R domine, à l'écriture en général, à l'écriture alphabétique, à l'orientation gauche-droite (dans les écritures alphabétiques par exemple), à la spécificité, à l'adjectif qualificatif, au temps, au structuralisme, en tant qu'objets où S domine, ce



HANS HOLBEIN, LES AMBASSADEURS, 1533, LONDRES, NATIONAL GALLERY.



que sont les ambassadeurs à la tête de mort, dans le tableau de Holbein. Si bien qu'en première approximation (figure 1 bis), on peut aligner les éléments à "R dominant" dans la portion gauche de la double courbe, et ceux à S dominant dans la partie droite. Notons bien que cette disposition en colonne n'est pas un durcissement structuraliste: 1) parce qu'il ne s'agit pas d'un binarisme fondé sur une relation d'exclusion, 2) parce que les phénomènes répartis à gauche et à droite, selon une oscillation S/R, sont considérés comme les diverses traces laissées par des mécanismes cognitifs oscillants, neuro-psycho-biologiques, en dernière analyse.



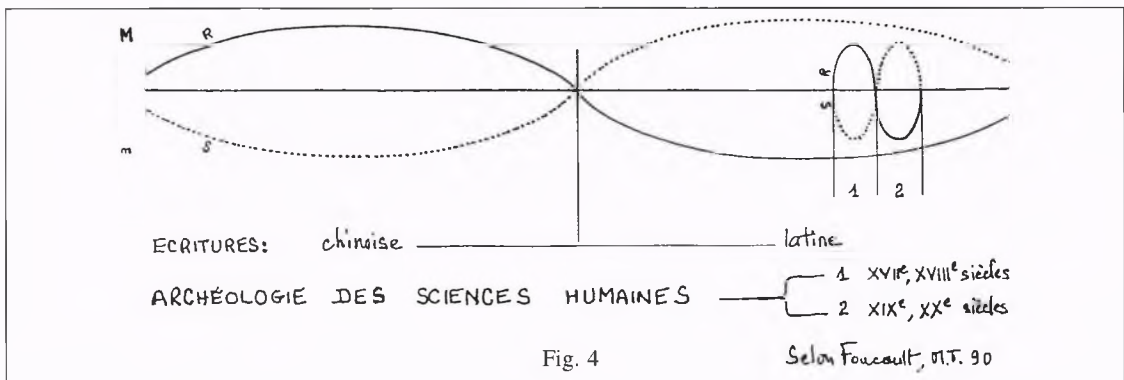
Il est toutefois plus adéquat de proposer les représentations graphiques suivantes.

La figure 2, un modèle-gigogne à quatre étapes, tient compte des emboîtements. C'est à l'intérieur des écritures que la chinoise (2) est l'homologue de la peinture (1); c'est à l'intérieur des écritures alphabétiques que l'orientation droite-gauche (3) est l'homologue de la chinoise (2); c'est à l'intérieur d'une écriture alphabétique gauche-droite qu'un reste d'iconicité (4) persiste sur quoi fait fond la "grammatextualité" (J.-G. Lapacherie, 1982, 1984).

Maintenant, si nous visons davantage les signifiés que les signifiants et qu'entrant à l'intérieur de la courbe 4 nous observons, à une tout autre échel-

le, des faits lexicaux et grammaticaux, il nous faudra opérer un grossissement pour représenter graphiquement des oscillations qui sont —à la lumière d'une théorie où R domine S (Toussaint, 1989)— vraisemblablement de l'ordre de la milliseconde. Soit donc la figure 3 où les éléments de gauche sont à R dominant et ceux de droite à R dominé.

Si, en revanche, on veut mettre l'accent sur la fréquence des oscillations, autrement dit sur la longueur des cycles, il faut plutôt recourir à la figuration 4 opposant du "phénoménal" (discursif) à des "métadiscours". C'est à l'intérieur d'une civilisation à écriture alphabétique que nous jugeons de l'écriture. Et peu de siècles suffisent pour que



s'inverse le rapport R/S et que nous nous trouvions dans une phase à dominance structuraliste ("post" ou "néo", peu importe), alors qu'il aura fallu des millénaires pour inverser le même rapport et faire que nous, Occidentaux, nous nous inscrivions dans une phase scripturale à dominance S.

3. JUSTIFICATION DU MODELE SINUSOIDAL

L'iconicité n'ayant lieu et ne pouvant être pensée que dans le cadre de la représentation, c'est elle que nous prendrons pour indice d'un phénomène où R domine. Sur le plan métadiscursif, avon-nous dit, nous sommes à présent encore dans une période où S domine. Il est donc mal venu de souligner l'iconicité des caractères chinois. Malgré l'effort pédagogique de bien des sinologues, dont J. Bellassen (1989), toute approche cratylienne du sinogramme est reléguée au placard des vieilleries du XIXème siècle. Telle est l'opinion d'H. Meschonic (1982: 26), qui néanmoins, critique le structuralisme. Il n'imagine pas volontiers, par peur du cyclique, que ce qui a été puisse être de nouveau, dans un environnement nouveau. Voyons donc de près ce que, par définition, les (néo, post) structuralistes refusent de voir. Nous nous livrerons d'abord à une observation directe, puis nous utiliserons un argument neurologique.

3.1. Des pictogrammes

Que "pictogramme" et peinture soient semblables, la tradition et l'étymologie du mot le disent clairement. Toutefois, marquons bien qu'ici com-

me ailleurs "homologie" ne signifie pas "identité". Un pictogramme n'est pas un dessin, mais bien une écriture. Ce que P. Vernus dit des hiéroglyphes est vrai des caractères chinois (dans A.-M. Christin, 1985: 51). Il n'en demeure pas moins qu'un pictogramme est un signe graphique iconique.

Ce que nous dirons de quelques clés est applicable à la grande majorité des 214 qui, combinées, fondent l'écriture chinoise et forment des milliers de caractères (E. Fazzioli, 1986). Commençons par deux clés relativement complexes. Qu'on ne pense pas que je simplifie outrancièrement.

Puisque l'écriture est notre sujet, voici la "clé du pinceau". Où voir dans ce sinogramme (figure 5a) l'image de cet objet qui sert à peindre et à écrire?

Il y a de grandes chances pour que ce soit cette droite verticale. Mais alors que représentent les autres traits? Une comparaison nous aidera à résoudre ce problème sémiologique. Soit la figure 5b. Il s'agit de la "clé d'attraper". Nous y reconnaissons un élément. Pourvus d'une capacité d'imagination, même faible, nous pouvons faire l'hypothèse qu'il s'agit de l'image d'une main (droite, d'un point de vue égocentrique), réduite à trois doigts —ce qui nous suffit généralement pour attraper bien des choses ou tenir un pinceau. Reve-



Fig. 5



Fig. 6. E. Fazzioli 1986.

nant à la clé 5a, cette main nous confirme dans notre première hypothèse: la verticale est bien le pinceau tenu par la main. Dans la clé 5b le crochet de la verticale marque peut-être ici qu'il s'agit de l'icône de quelque chose de plus souple qu'un bâton, et même qu'un pinceau.

Deux constats s'imposent: 1) les pictogrammes ne sont pas des dessins réalistes. En conclure que ce ne sont pas des icônes n'est pas réaliste. 2) Le caractère chinois ne se borne pas à schématiser la forme d'un objet. Celui-ci est souvent placé dans un contexte visuel et praxique. En l'occurrence, la feuille, l'écrivoire, la main tenant le pinceau. Dans l'autre cas, "attraper" c'est toujours "attraper quelque chose". Cette chose sera représentée dans la clé. On peut établir qu'il s'agit d'une queue de bovidé (Fazzioli, 1986: 58). Les espèces de virgules symbolisent les poils de la queue. Désirez-vous attraper autre chose ? Vous êtes condamnés par le poids de l'histoire. Traits schématiques, rapport souvent circonstancié dressé une fois pour toutes, le pictogramme est doublement irréaliste et néanmoins très iconique.

On pourra doser cette charge d'iconicité en cherchant à associer les quatre clés de la figure 6 aux signifiés, je devrais dire aux objets suivants: dans le désordre, la pluie tombant du ciel, un chariot vu de dessus, des dents vues de face, un vol (à tire-d'aile). Est-il nécessaire de donner la solution en bas de page, à l'envers comme il se doit, afin qu'on s'aide de l'évolution des pictogrammes (Fazzioli)?

L'"arbitriste" (Toussaint, 1983) se rassurera en se disant que si des images sont reconnaissables dans les pictogrammes, les idéogrammes, fort nombreux, n'en font manifestement pas voir. C'est du moins ce que fait croire l'opposition *picto idéo*, due à une traduction quelque peu européo-centriste. Visuellement, l'idéogramme n'est qu'un assembla-

ge de pictogrammes. Le problème, car il y a problème, est ailleurs. Mais donnons d'abord deux exemples. Vous joignez le pictogramme du soleil à celui de la lune et vous obtenez un "idéogramme" qui peut se traduire par "luminosité" (figure 7a). Prenez "le chariot". Vous le "dessinez" trois fois de telle sorte que le tout ne soit pas plus grand qu'un seul. (Ce "formatage" est un trait qui différencie une écriture, fût-elle pictographique, d'un dessin.) Vous êtes en face d'un idéogramme dont l'une des traductions est "vacarme" (7b). Dans tout cela, rien d'arbitraire. Cependant, la dérive métonymique fait baisser le taux d'iconicité sans toutefois que l'écriture chinoise, fondamentalement pictogrammatique, se transforme en une écriture où S domine, même avec la phonétisation dont le principe de combinaison "idéographique" est porteur.

Il est temps, en effet, de rappeler que langue orale et écriture pictographique sont deux entités foncièrement indépendantes. En chinois, "soleil" se dit *rì*, "lune" *yuè*. Si la clé indiquait la phonie, "luminosité" se dirait *riyuè*. Or c'est *míng* qu'il faut dire. Bien qu'un pictogramme ne soit pas la traduction écrite d'un signifiant oral comme le prouve le cas de figure (7) général ci-dessus, "neuf fois sur dix" dans une composition idéogrammatique, l'une des clés transcrit la prononciation, l'autre fonctionne comme "radical" sémantique.

L'écriture chinoise n'en demeure pas moins à l'opposé de nos systèmes scripturaux à fondements phonétiques. Car, 1) la "clé phonétique" est un pictogramme, 2) elle ne perd pas totalement sa valeur sémantique et chosale, 3) elle ne correspond pas à un phonème, 4) elle indique le son associé au sinogramme de façon souvent approximative, 5) souvent écrite dans la partie droite du caractère, elle peut occuper cinq autres positions. La figure 8 (V. Alleton, 1976: 38) indique en traits pleins la clé



Fig. 7



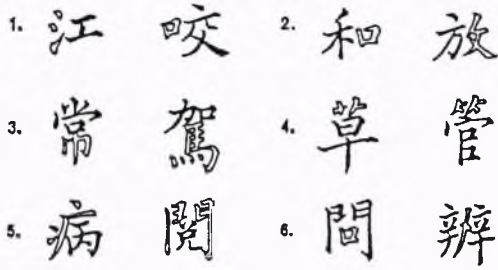


Fig. 8. V. Alleton 1970.

à valeur phonique, en creux la clé sémantique, 6) sous "neuf fois sur dix" il faut entendre "dans un dictionnaire" et non "dans le discours".

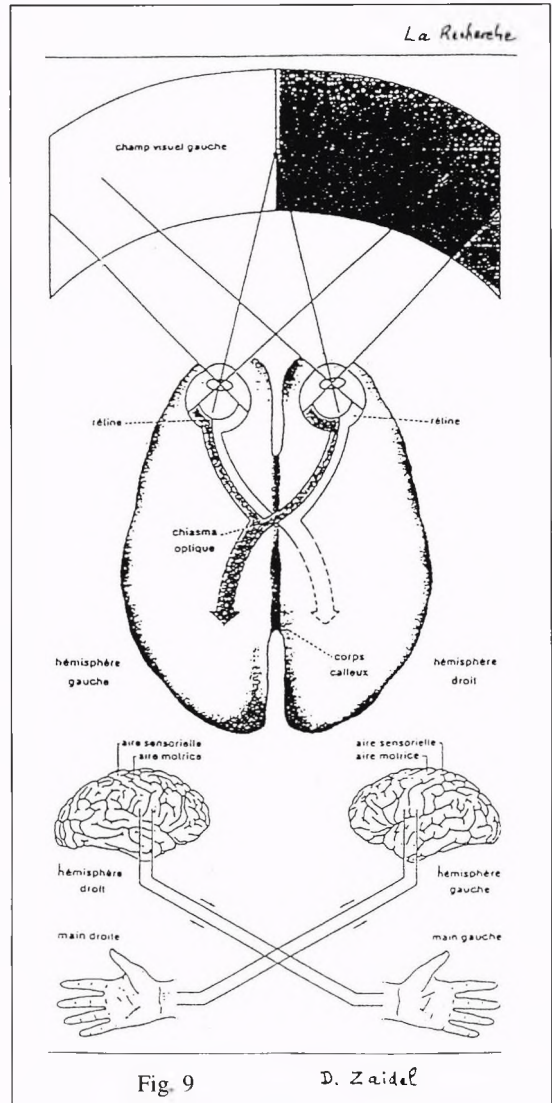
Ces faits "idéophonogrammiques" font tendre les écritures pictogrammiques vers celles à principe phonématique. Une tendance inverse, bien que de moindre amplitude, se manifeste surtout par exemple en anglais, en français, où des signes alphabétiques ne marquent plus un phonème ou semblent en marquer plusieurs, etc.

Pour mettre un terme à cette observation succincte et amorcer le dernier point de cet exposé, je dirai qu'assimiler l'écriture chinoise à la nôtre et penser que les sinogrammes sont aussi peu iconiques que nos lettres, c'est, dans un cadre ethnocentriste et structuraliste, s'en tenir à des impressions et à la conscience qu'on peut avoir de ces faits, alors qu'il est question de déceler, à l'aide d'outils conceptuels définis, des mécanismes inconscients. Assimiler les idéophonogrammes aux écritures alphabétiques serait aussi peu pertinent que de confondre aspect et temps et dire que *je vais partir le 6* et *je partirai le 6* sont deux façons très voisines de dire la même chose —ou presque— alors qu'on peut soutenir que les caractères chinois sont à l'aspect (état R dominant / S dominé) ce que les écritures phonétiques sont au temps (état R dominé / S dominant). Avant de traiter cette dernière question, présentons un argument neurologique en faveur de l'homologie dessin-écriture chinoise.

### 3.2. Les écritures et leur lieu cérébral

Que le caractère iconique (R dominant) du sinogramme l'emporte sur son caractère différentiel (S dominant) peut être prouvé par l'examen neuropsychologique.

La figure 9 rappelle que nous sommes des êtres neurologiquement croisés (D. Zaidel, 1984: 335). Le chiasme n'est pas qu'une figure de rhétorique. Il



est une structure cérébrale, et ce (remarque spéculative renversante) à l'image de nos deux fonctions circulaires.

Dans le courant du XIX<sup>ème</sup> siècle des Européens —Broca et Wernicke sont les plus célèbres— repèrent dans l'hémisphère gauche des "centres du langage" (Ch. Bouton, 1984). Quand des lésions ont lieu de ce côté, certaines entraînent de graves troubles de la compréhension et de la production du langage écrit et oral. Des lésions de même localisation dans l'hémisphère droit "muet et analphabète" ne produisent presque aucun trouble dans l'exercice du langage.

Cent ans plus tard des Californiens —Sperry, Bogen, Gazzaniga, Zaidel— réhabilitent l'hémisphère droit. Inapte ou peu apte au langage, il est en

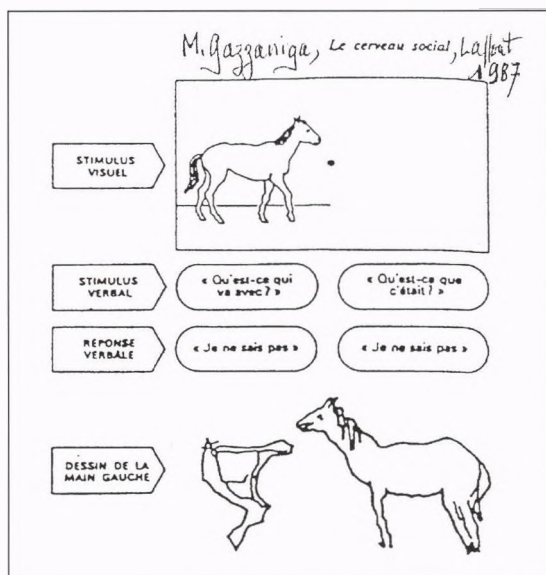


Fig. 10

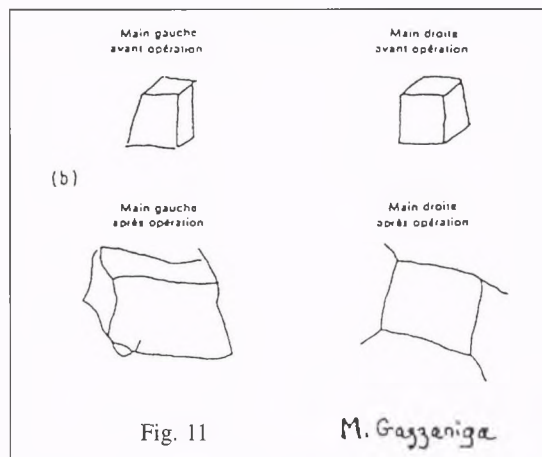
revanche d'une habilité nettement supérieure à celle de l'hémisphère gauche dans les tâches visuo-spatiales (M. Gazzaniga, 1970).

Dans les cas d'épilepsie graves, on pratique la section du corps calleux, pont entre les deux hémisphères. Les informations reçues à droite ne sont plus transmises à gauche et inversement.

Figure 10 (M. Gazzaniga, 1985: 136). L'hémisphère droit a enregistré l'image d'un cheval. L'hémisphère gauche "qui parle" mais n'a rien vu, ne sait pas dire ce que le patient a vu grâce à l'autre hémisphère. Mais la main gauche va savoir "aller piocher" dans l'hémisphère droit l'image qui s'y trouve et même une image associée, la selle. La première question étant "Dessinez ce qui va avec ce que vous avez vu."

Figure 11; a et b, deux patients droitiers (M. Gazzaniga, 1985: 75). La main gauche, peu habile, peine. Mais il est clair que l'hémisphère droit, où elle va chercher l'image, voit. En revanche, la main la plus habile est très mal informée par l'hémisphère gauche qui a un savoir mais ne sait pas voir. D'une façon plus nuancée et en conformité avec le modèle sinusoïdal, disons que le cerveau gauche a un savoir qui domine le voir et le droit un voir dominant le savoir. En d'autres termes l'hémisphère gauche est de type S dominant/ R dominé, le droit S dominé / R dominant.

Le modèle sinusoïdal permet de postuler que, contrairement aux généralisations européocentristes des neurologues du XIX<sup>ème</sup> siècle, il n'y a que



les locuteurs à écriture alphabétique qui latéralisent à gauche la réception et la production de l'écriture, alors que les sinogrammes, parce qu'ils sont à iconicité dominante, devraient être projetés dans l'hémisphère droit.

La neurologie vérifie cette prévision. Cette répartition des écritures dans des lieux différents a été observée chez des Chinois d'Amérique qui, comme prévu, engramment l'alphabet latin à gauche et les sinogrammes à droite. Mme Sasanuma (1975) avait repéré le phénomène sur des patients japonais. Les lésions à droite affectent surtout le kanji (caractères chinois), les lésions à gauche surtout le kana, écriture phonétique.

En règle générale, on repère aux mouvements des yeux et/ou de la tête, l'hémisphère qui est le plus sollicité lors d'une tâche particulière. Si la réponse à donner est d'ordre visuo-spatial, le sujet a tendance à tourner le regard vers la gauche. Si la réponse est de type verbal, le sujet regarde vers la droite (Changeux, 1983). Une activité où R domine entraîne donc un déplacement droite-gauche. Si c'est S qui domine, le déplacement s'effectue de gauche à droite. On doit pouvoir faire l'hypothèse que ce qui caractérise les individus a pu différencier des moments de l'histoire des écritures. Une civilisation ayant inventé ou adapté un système alphabétique lors d'une prédominance culturelle de l'hémisphère droit aura tendance à développer une écriture D-G qui sera à l'orientation G-D ce que sont les sinogrammes aux écritures phonétiques.

Faute de vérifications, je me contente pour l'instant de trouver chez d'autres une hypothèse identique.

L'apport de D. De Kerckhove (1982) dans cette question consiste à mettre en parallèle l'écriture

droite-gauche avec le personnage de Cassandre et l'orientation gauche-droite avec celui de Clytemnestre dans *Agamemnon* (l'*Orestie* d'Eschyle), oeuvre pouvant être tenue pour une trace du passage, non sans heurt, d'une civilisation à une autre. (Le boustrophédon est interprétable comme le signe d'un conflit hémisphérique.) Au Vème siècle av. J.C., les Grecs, qui jusque-là écrivaient de droite à gauche, se mettent à écrire de gauche à droite. P. Vernus (1982: 108), qui traite des hiéroglyphes, propose la même interprétation qu'il semble tenir de Fischer (sans date : 6-8). On suivrait ainsi, dans ces oscillations les stades successifs de désiconisation, repérables également dans l'inversion de la figure des signes scripturaux, que je passe ici sous silence.

Nous allons voir qu'à l'échelle de l'infiniment petit comparé aux millénaires sur lesquels s'étale la lente fluctuation de l'écriture, la même inscription épistémique règle nos catégories grammaticales comme elle scande les acceptions de nos lexèmes, le langage se présentant comme un vaste emboîtement de structures hiérarchiques construites sur le même modèle.

#### 4. LES SIGNIFIÉS COMME ÉCRITURE

On a dit —au XIXème siècle surtout— que l'écriture chinoise correspondait à un stade de l'évolution mentale dont les écritures alphabétiques marquent le dépassement. Notre siècle qui se veut moins raciste se méfie de formulations de ce genre. Mais c'est aussi parce que nous nous trouvons dans une phase métadiscursive où S domine encore qu'il nous semble dépassé (N. Catach, 1989) de parler d'écritures en termes de stades, ce qui serait les considérer comme *représentant* (S dominé) quelque chose d'autre que ce qu'elles sont "en elles-mêmes", à savoir, des ensembles structurés (R dominé).

Écritures pictogrammiques et écritures alphabétiques sont dans une relation antagoniste et contradictoire, avons-nous dit. Ces dernières sont du type R dominé (S/r) s'étant fort éloignées de l'état pictogrammique à R dominant (R/s).

Mais il y a également, réglant le rapport objectif-subjectif, une relation similaire à l'intérieur de chacun de ces deux types d'écritures. Les pictogrammes portent clairement (R/s) l'empreinte de la forme des objets et peu (S/r) la marque de la langue orale, tandis que les graphèmes représentent assez

fidèlement (R/s) la langue orale et ne ressemblent plus guère (S/r) aux choses du monde. Avec des pictogrammes, c'est le monde extérieur qui s'impose et pénètre dans l'écriture. Choses représentées et sujet écrivant sont dans un rapport intime que cultiveront très tôt les grands calligraphes (Giès, 1985). Avec l'alphabet, c'est le sujet, par sa langue orale, qui impose sa loi à l'écriture, laquelle s'éloigne des choses signifiées.

Si on appelle activité cognitive la régulation de l'interaction objet-sujet-objet, les systèmes scripturaux qui, les uns privilégient l'objet (les pictogrammes), les autres le sujet (l'alphabet) sont donc des traces laissées par l'oscillation d'un processus cognitif.

Domination de l'objet dans l'écriture chinoise, et domination du sujet dans l'écriture phonématique sont bien deux états épistémiques distincts. Il existe un antiracisme niveleur aussi primaire que le racisme.

Tâchant d'éviter ce double écueil et de ne pas confondre *trace particulière d'un état épistémique* avec *état mental général*, observons que l'altérité cognitive de l'écriture chinoise est également constitutive de notre identité linguistique d'Occidentaux, mais à un autre niveau et dans d'autres systèmes. Ainsi, à la lumière de travaux antérieurs (Toussaint, 1983, 1989) il m'apparaît que, par exemple, un infinitif, un participe passé, de nos langues indo-européennes représentent le même état cognitif qu'un pictogramme; passé, futur de l'indicatif et écritures alphabétiques étant à l'autre pôle épistémique.

On ne passe pas soudainement d'une écriture pictogrammique à une écriture phonématique, alors que très rapidement et constamment on va du mode "quasi nominal" (Toussaint, 1983) au mode indicatif et inversement. Par delà cette différence de fréquence considérable, d'une part des fluctuations extrêmement lentes, d'autre part des oscillations de l'ordre de la fraction de seconde, un isomorphisme se dégage: le système scriptural et le système verbo-temporel sont des structures cycliques constituées de deux forces antagonistes et contradictoires.

Pour étayer cette affirmation faisons remarquer que l'indicatif est le lieu et le moment d'un système où prend forme la distinction de deux époques le passé et le futur ce qui ne peut avoir lieu au mode quasi nominal. Exemple: *il partit* est nécessairement du passé, *parti*, participe "passé", ne marque, en fait, aucune époque. Cet état révolu se loge,

indifféremment, dans le passé, le présent ou le futur (*quand tu seras parti*, etc.). Cela tient au fait que la définition des époques est due à une domination du sujet. Le sujet de l'énonciation, dominant, un présent est alors déterminé qui permet la distinction passé/futur. En revanche, le mode quasi nominal est un état de définition du temps représentant un état épistémique où le sujet, encore dominé, c'est l'objet (en l'occurrence l'événement relaté par le verbe) qui, dominant, impose le critère de référence objectale. Il s'ensuit que le temps apparaît dans l'intériorité même de l'événement vu sous les diverses phases de son déroulement et non pas encore en tant qu'extériorité de celui-ci, sous forme d'époque, quand a lieu la domination du sujet épistémique.

Écritures pictogrammiques et mode quasi nominal sont des représentations linguistiques d'un état épistémique objet dominant/sujet dominé. L'inversion de ce rapport a pour manifestation les écritures alphabétiques et les temps du mode indicatif. Cette inversion épistémique est également repérable sous une inversion de relation d'ordre sémantique 1) *partir* 2) *parti*, contre 1) *il partit* 2) *il partira* (Toussaint, 1983). Mais ici, pour être fidèle à notre point de départ, *Les Ambassadeurs* de Holbein, il nous faut, pour contrôler cette première corroboration, revenir au modèle sinusoïdal et à son interprétation à l'aide du rapport R dominant/S dominé et de l'inversion qu'il subit (fig. 1,2,3,4).

Si sur le plan épistémique le mode quasi nominal est caractérisé par une domination de l'objet, nous devrions pouvoir y déceler le corrélat de celle-ci, à savoir un état R dominant/S dominé (R/s), un état S/r devant permettre de définir le mode indicatif. Selon la première application du modèle (fig. 1) nous avons, d'un côté, l'espace et le voir (R/s), de l'autre, le temps et le lire (S/r), soit une relation antagoniste et contradictoire, ce qui n'est pas, rappelons-le une dernière fois, une relation d'exclusion. L'espace est surtout perçu dans la simultanéité, le temps surtout dans la successivité. Mais contradictoirement, regardant un tableau, nos yeux effectuent de nombreux parcours et, dans l'activité de lecture, l'oeil est très souvent à l'arrêt (A. Levy-Schoen et J. Kevin O'Regan, 1989).

Ainsi, bien que nous ayons affaire avec *partir / parti* (R/s), *partit / partira* (S/r) à des éléments du système verbo-temporel, il nous faut donc montrer que le premier couple a, paradoxalement, les qua-

lités de l'espace. Les mots *simultanéité*, *synchronie*, attachés à la perception de l'espace explicitent l'idée d'ensemble et de coexistence. *Diachronie*, quant à lui, met l'accent sur la séparation, la distinction. L'espace tend à réunir, le temps à diviser. Cette opposition est perceptible dans nos deux couples: *partir*, *partant*, *parti* marquent les trois grandes phases d'UN procès (R). Il y a réUNion temporelle. Le temps est à l'intérieur d'un événement avons-nous dit. A l'intérieur d'UNE époque (R) il est ainsi possible de distinguer (s) ce que j'appelle respectivement, un profutur, un proto-présent, un protopassé (Toussaint, 1989) sans qu'il y ait solution de continuité entre le temps de l'auxiliaire et la phase exprimée par le verbe plein. Cela permet éventuellement au locuteur de ne pas sortir de son présent d'énonciation pour évoquer des distinctions "prototemporelles" qu'on appelle couramment "aspectuelles" ce qui est reconnaître qu'elles n'ont pas les qualités du temps *stricto sensu*. L'aspect, au sens courant comme au sens linguistique, s'adresse à la vue. Il est de l'ordre de la représentation. Cette qualité spatiale est explicitement soulignée dans la terminologie guillaumienne où *partir-partant-parti* forment le mode dit quasi nominal.

Par contre, avec *partit-partira* il y a nécessairement solution de continuité. Signifier un passé, un futur c'est sortir du repère subjectal donné par le présent d'énonciation.

*Il partit*, *il partira* ne peuvent plus se référer à UN seul procès contrairement à *il va partir*, *il est parti* (R/s). Ce sont nécessairement DEUX actions distinctes (S/r).

Le mode quasi nominal ressortit bien —comme les écritures pictogrammiques— à l'état R dominant (R/s); le mode indicatif —comme les écritures alphabétiques— à l'état R dominé (S/r).

La représentation ramène l'autre au même et la structure le même à l'autre. En d'autres termes, celle-là rassemble car elle est fondée sur le principe de ressemblance; celle-ci divise, fondée qu'elle est sur le principe de différence.

Cette oscillation R/s, S/r est la structure fondamentale des systèmes grammaticaux. Les deux états polaires ne s'accompagnent pas toujours d'une variation sensible du signifiant. Cela est vraisemblablement dû à des seuils en deçà desquels seul le signifié oscille. Repérons ces deux états dans le système de l'article.

Dans notre exemple, l'intonation, qui n'est cer-

tes pas un signifiant négligeable, est la seule distinction morphologique entre les deux pôles. *C'est l'homme qui a pollué la mer* (ce ne sont pas ni les animaux, ni les extraterrestres). On rassemble et vise, sans faire le détail entre les coupables et les innocents, tous les individus de la classe des hommes. On parle alors d'emploi générique de l'article défini. Il est plus éclairant d'y voir l'état R/s d'un processus cyclique dont l'autre pôle S/r donne: *C'est l'homme qui a pollué la mer*, dit emploi spécifique, où un homme est distingué du troupeau et tenu pour seul responsable (le voici ! Nous le tenons !). La généralité est donc à l'écriture pictographique ce que la spécificité est à l'écriture alphabétique (fig. 1 et 3). Daria Toussaint (1990) semble avoir décelé une affinité entre le sinogramme (R/s) et le nom qui serait fondamentalement générique (R/s) en chinois, alors qu'il serait essentiellement spécifique (S/r) dans nos langues indo-européennes.

Comme les systèmes grammaticaux, les lexèmes fluctuent entre deux états extrêmes, avec ou sans modification du signifiant. J'ai choisi pour cet article des exemples espagnols étudiés par I. Bosque (1989), (fig. 3).

À la lumière du modèle sinusoïdal, j'interprète l'opposition adjectif de relation / adjectif qualificatif comme une des manifestations de l'oscillation R dominant S dominé / S dominant R dominé.

Le phénomène est général et peut être observé en français. L'emploi de l'article est révélateur: *la musique populaire* (R/s) aura tendance à s'opposer à *la musique de cour, classique, baroque* etc., tandis que *une musique populaire* (S/r) favorisera le sens "une musique aimée par un grand nombre de personnes".

Comme le dit bien la terminologie, *populaire* relie, unit l'adjectif au nom *peuple* et *peuple* à *musique* et définit ainsi un genre, d'où l'appel préférentiel de l'article défini générique. Dans l'état S/r de l'adjectif, c'est la qualification, la propriété différentielle qui prévaut. "Populaire" s'oppose alors à "impopulaire". I. Bosque entend ne pas confondre adjectif de relation et adjectif qualificatif. C'est une attitude analytique et structuraliste (S/r). Pour ma part, je cherche à les unir dans un tout (R) qui fluctue (s) et à y déceler une structure (s) isomorphe (R). Quand R domine c'est le semblable qui l'emporte. On a donc le sentiment d'un type, d'une catégorie, d'une sous-classe, peu importe, d'un ensemble. Le nom accompagné de l'adjectif encore

peu qualificatif est alors une sorte de nom composé, la qualification étant dominée.

Telle chose appartient ou n'appartient pas à tel type. Autrement dit, un type n'est pas (ou est très peu) pondérable. Quand S domine, la différence s'affirme et l'adjectif est pleinement qualificatif. On peut alors pondérer son appréciation: une musique *très* populaire, ce qui révèle que le type, le semblable est dominé (r).

Ainsi l'adjectif de relation (R/s) et l'adjectif qualificatif (S/r), les deux états extrêmes d'une relation antagoniste et contradictoire, d'une double structure oscillatoire, sont-ils isomorphes aux deux grands pôles scripturaux chinois (R/s) et latin (S/r).

On pourra pratiquer sur les deux autres paires d'adjectifs (fig. 3), dans tous leurs états, le même traitement afin de voir si la douleur musculaire est à l'extraction dentaire ce que la cuisse musculeuse est à l'école dentaire.

Reste à revenir, pour conclure, sur une question beaucoup plus décisive: qu'est-ce que sont ces cycles qui donnent forme à la matière signifiante —signifiés, signifiants oraux (non étudiés ici) et scripturaux— de telle manière que les uns se présentent dans un état R dominant/S dominé, les autres S dominant/R dominé ?

Même si les sinogrammes n'occupent plus, depuis des millénaires, le haut de la courbe R, même si notre écriture alphabétique montre en ce moment des velléités de remonter la courbe S, ces deux systèmes scripturaux demeurent, dynamiquement, des inverses, c'est-à-dire pris dans l'interaction de deux forces antagonistes et contradictoires.

Des oscillations similaires, variables d'une langue à l'autre et fluctuant au cours du temps à l'intérieur de chacune d'elles, fixent le cours des signifiés et de leur signifiant. Le processus est trop général pour ne pas correspondre —quand on se propose de tenir un métadiscours de type R dominant— à une structure et à un fonctionnement fondamentaux sur le plan cérébral. C'est probablement le phénomène d'auto-régulation, si caractéristique de la vie, qui, grâce à l'extraordinaire complexification du cerveau humain, est parvenu à prendre la forme de ces systèmes de systèmes appelés langues. D'une façon plus circonscrite, l'intelligence sensori-motrice (Piaget, 1967a, entre autres études), interprétable comme un cycle dont la forme est: protoobjet/protosujet (état initial), sujet/objet (état final) —bouclée bien sûr, puisque cyclique (Toussaint, 1989)— impose sa forme os-

cillatoire à tout processus épistémique: apprentissages, évolution de la pensée philosophique, scientifique ou artistique, systèmes sémio-linguistiques. Cette structure cyclique qu'est l'intelligence sensori-motrice, nous en avons repéré la version symbolique sous les traits d'un état R dominant/ S dominé faisant place à un état inverse (S/r). En effet, le principe de représentation est un avatar de la tendance à l'indistinction qui est le propre du stade cognitif, où, chez le très jeune enfant, l'objet, dégagé minimalement du sujet, s'en distingue à peine. Je nomme cet état épistémique initial de domination de l'objet à l'aide du couple ordonné protoobjet/protosujet. Mon exposé antiimmanente en est une manifestation. Si l'écriture chinoise est ce que j'en dis, force m'est d'assumer l'archaïsme mental qui la définit. A vous de reconnaître ou non que vous le partagez avec moi quand vous concevez un infinitif, un article générique, un adjectif de relation, etc. La différence qui, pour moi sujet, caractérise les autres est une altérité qui, en d'autres lieux, informe mon identité.

Les écritures ne détiennent pas le privilège d'être des inscriptions. Elles ne sont que les plus lisibles d'entre elles, se donnant pour fin d'être lues. Au regard du modèle sinusoïdal, les signifiés apparaissent aussi comme les traces laissées par les stades épistémiques successifs par lesquels nous passons.

Une linguistique antistructuraliste doit se poser le problème de sa place parmi les autres sciences cognitives et se demander si les modèles qu'elle propose pour l'identification des phénomènes linguistiques ne sont pas passibles d'une interprétation psychologique. Dans cette direction, le livre de Ph. Geneste (1987) est un pas décisif; un retour, sur un nouveau palier, vers des théories de la représentation.

Si on partage avec Piaget (1967b) la conviction que structures épistémiques et structures biologiques sont isomorphes, les modèles linguistiques doivent aussi être interprétés en termes de neurophysiologie. C'est ce que j'ai fait ici en suggérant de voir dans la structure oscillatoire R/s-S/r de quelques signifiés et de deux signifiants scripturaux — malgré les mises en garde de M. Gazzaniga (1985 : 71-88) — une image de la double structure hémisphérique du cerveau, voire une image du chiasme optique.

Il est selon moi (qui ne suis pas biologiste) des structures microscopiques comportant des isomor-

phies, totales ou partielles, avec la structure macroscopique des hémisphères. Dans l'hypothèse générale d'une propriété holographique du cerveau, la structure des synapses, la dynamique des modules et, plus élémentairement les très nombreuses inversions et boucles rétroactives qui régulent les processus biologiques, pourraient être proposées comme candidates aux fonctions de support et de moule des inscriptions symboliques. Quoiqu'il en soit, on peut avancer que les écritures, au même titre que les signifiés, sont des lieux épistémiques trouvant leur expression dans des lieux cérébraux isomorphes, jardins suspendus de la mémoire, dont il nous arrive de causer, dans certains colloques, depuis les lieux idéologiques de nos échafaudages.

#### BIBLIO-GRAPHIE LACUNAIRE ET TRANSDISCIPLINAIRE, CLASSÉE PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

- S. Lupasco (1960), *Les trois matières*, Juillard-U.G.E., 10/18.
- M. Foucault (1966), *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard.
- J. Piaget (1967a), *La construction du réel chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé.
- (1967b), *Biologie et connaissance*, Gallimard, Idées.
- J. Derrida (1967), *De la grammatologie*, Ed. de minuit.
- V. Alleton (1970), *L'écriture chinoise*, Que sais-je? P.U.F.
- M. Gazzaniga (1970), *Le cerveau dédoublé*, tr. fr., Dessart et Mardaga.
- P. Glansdorff et I. Prigogine (1971), *Structure, stabilité et fluctuations*, Masson.
- J.-F. Lyotard (1971), *Discours, figure*, Klincksieck.
- J. Derrida (1972), *La voix et le phénomène*, P.U.F.
- S. Sasanuma (1975), "Kana and kanji processing in Japanese aphasics", *Brain and Language* 2, 369-383.
- J. Dubois (1977) coordonne *Aphasie et agraphie*, *Langages* 47.
- A.-M. Cristin coordonne (1977) *L'espace et la lettre: écritures, typographies*, *Cahiers Jussieu*, U.G.E., 10/18, (1982); *Écritures: systèmes idéographiques et pratiques expressives*, colloque, Le Sycomore, (1985); *Écritures II*, Le Sycomore
- P. Vernus (1982) "Espace et idéologie dans l'écriture

- égyptienne", *Ecritures I*, Le Sycomore, 101-116.
- Fischer (sans date) "The Orientation of Hieroglyphs", Part I: Reversal (*Egyptian Studies* 2).
- J.-G. Lapacherie (1982), "Ecriture et lecture du calligramme", *Poétique* 50, 194-202.
- (1984); "De la grammatextualité", *Poétique* 59, 283-294.
- D. De Kerckhove (1982), "Ecriture, théâtre et neurologie", *Anatomie de l'écriture, Etudes françaises*, Presses de l'université de Montréal, 109-128.
- H. Meschonnic (1982), *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Ed. Verdier.
- M. Toussaint (1983a), *Contre l'arbitraire du signe*, Didier Erudition.
- (1983b), "Du temps et de l'énonciation", *Langages* 70, 107-126.
- J.-P. Changeux (1983), *L'homme neuronal*, Fayard.
- J. Anis (1983) coordonne *Le signifiant graphique*, *Langue française* 59.
- Ch. Bouton (1984), *Discours physique du langage, genèse et histoire de la neurolinguistique*, Klincksieck.
- *La neurolinguistique, Que sais-je?* P.U.F.
- D. W. Zaidel (1984), "Les fonctions de l'hémisphère droit", *La recherche* 153, 332-340.
- M. Gazzaniga (1985), *Le cerveau social*, tr. fr., 1987, R. Laffont.
- J. Gies (1985), "Ressemblance et vérité dans la peinture chinoise", L'imitation, aliénation ou source de liberté? Rencontres de l'Ecole du Louvre, *La Documentation française*, 163-180.
- E. Fazzioli (1986), *Caractères chinois, du dessin à l'idée, 214 clés pour comprendre la Chine*. Préface de Claude Hagège, tr. fr. 1987, Flammarion.
- Ph. Geneste (1987), *Gustave Guillaume et Piaget, contribution à la pensée génétique*. Préface d'André Jacob, Klincksieck.
- N. Catach (1988) coordonne *Pour une théorie de la langue écrite*, actes d'une table ronde internationale, 1986, Ed. du C.N.R.S.
- A. González Salvador, (1989) coordonne *L'écriture et son espace*, colloque international de Calaceite, Espagne.
- M. Toussaint, (1989), "Un modèle neurosémantique pour l'enseignement et l'apprentissage de la grammaire" *Études de Linguistique Appliquée* 74, 37-49.
- J. Bellassen, (1989), *Méthode d'initiation à la langue et à l'écriture chinoises*, tome 1, La Compagnie.
- A. Levy-Schoen et J. Kevin O'regan (1989), "Le regard et la lecture", *La Recherche* 211, 744-753.
- I. Bosque (1989), curso sobre el léxico y la sintaxis, universidad de Lovaina, Belgique.
- D. Toussaint (1990), *L'apport du chinois dans l'étude des valeurs référentielles du groupe nominal* - D.E.A., U.F.R.L., Paris 7.



---

Ana González Salvador

## L'écriture a-t-elle horreur du vide?



exergue blanc,  
exergue vide.

OYENNANT le possessif «son», l'énoncé «L'écriture et son espace» prétend circonscrire l'écriture, objet de cette étude, au rapport qu'elle maintient avec le *lieu* où elle se produit, où elle s'inscrit physiquement.

A ce propos, il faut souligner qu'une analyse qui vise surtout le caractère matériel et des unités graphiques et du support exige d'établir au préalable une précision concernant le *système graphique* choisi car le rapport ci-dessus signalé connaîtra des variantes selon qu'il s'agit d'une écriture alphabétique (manuscrite ou typographique), iconographique, idéographique ou pictographique ...

En effet, l'appartenance d'une écriture à l'une ou l'autre culture et civilisation entraîne aussi bien des



différences formelles facilement perceptibles que des différences d'ordre conceptuel plus difficiles à cerner: l'idiosyncrasie particulière de chaque écriture émerge non seulement dans le tracé des signes mais encore dans leur organisation au moment d'occuper le *lieu* où ils viennent s'inscrire, organisation qui met en jeu une conception de l'espace —et par conséquent du temps— particulière.

Le possessif «son» qui apparaît dans le titre de cette publication nous amène donc à observer l'incidence de cultures ou d'époques déterminées —et par conséquent la trace d'une pensée particulière— sur la réalisation matérielle de l'écriture.

En ce qui concerne notre écriture occidentale alphabétique, une théorie de la langue écrite telle que la proposent Jacques Anis, Jean-Louis Chiss, Christian Puech<sup>1</sup> ou Nina Catach<sup>2</sup>, tient compte

n'est pas, en fait, une couleur mais un lieu ou, plus précisément, *tout lieu* d'inscription des unités graphématiques qui viennent *occuper* une surface plane (2 dimensions) ou peut-être même un volume (3 dimensions).

Cette nouvelle approche de notre écriture que l'on pourrait appeler désormais, à la suite de Jean-Pierre Jaffré<sup>3</sup>, «extra-alphabétique» ou «idéographique» met en cause la simple correspondance entre graphèmes et phonèmes et, par conséquent, la démarcation traditionnelle, voire l'antithèse généralement admise, entre *écriture alphabétique* et *écriture idéographique*.

La considération du blanc comme unité graphique nous conduit également, dans le cas d'une étude portant sur notre *système alphabétique*, à effectuer une distinction entre écriture typographi-



d'une variété graphématique où les graphèmes côtoient d'autres unités non alphabétiques comme le *blanc*.

Cette inclusion du blanc dans la description du système scriptural, notion se référant d'habitude au support, quoique inhérente aussi à l'écriture, entraîne la révision de certains critères dont la distinction entre fond et forme serait un exemple: le blanc ne désigne plus nécessairement l'arrière-plan, la base, l'élément situé «sous», ou en profondeur, derrière autre chose. De la sorte, de même que le blanc n'équivaut pas forcément au support, il faut peut-être rappeler aussi que le support de l'écriture

que et écriture manuscrite puisque ce nouveau statut du blanc est «plus évident quand on utilise la machine à écrire»<sup>4</sup> ou l'ordinateur. Dans ce cas, le blanc n'est plus une couleur ou même un lieu vide attendant une inscription, mais une unité nombrable. Il entre alors dans le domaine du quantitatif. Il occupe une portion d'espace mesurable mais il n'est pas seulement espace: «intervalle», il est aussi un *laps de temps*. Même libre d'inscription, sans aucune trace visible, diaphane, sans «rien», le blanc n'est pas un espace vide mais plein. Il est une concrétude (matérielle, visible) servant à séparer

<sup>1</sup> *L'écriture, théories et descriptions*. Bruxelles, De Boeck Université, 1988.

<sup>2</sup> *Pour une théorie de la langue écrite*, éd. du CNRS, 1988.

<sup>3</sup> «Graphèmes et idéographie. Approche psycholinguistique de la notion de graphème» in Nina Catach, op. cit.

<sup>4</sup> G. Lapacherie. Séminaire sur «L'écriture et son espace I», Fundación Noesis, Calaceite (Teruel), septembre 1989.

les mots. Il est une démarcation, une résistance à la confusion.

Le blanc est une chose<sup>5</sup> :

Au sens *étroit*, chose signifie ce qui est saisissable, ce qui est visible [...]. Selon un usage rigoureux de la langue, «chose» ne signifie ici que [...] cela qui n'est pas rien.

La question : 'Qu'est-ce qu'une chose ?' porte en elle la question: 'Qu'est-ce que l'espace de temps, qu'est-ce que l'énigmatique unité d'espace et de temps [...]».

«Espace et temps sont un cadre, un champ d'organisation à l'aide duquel nous établissons et indiquons le lieu et le moment des choses singulières.

Béance est synonyme de chaos, abîme vide de lui-même, où nulle possibilité, soit de décel soit de recel, ne saurait avoir lieu: il n'y a pas de où. 'Chaos' est pris souvent dans le sens d'une confusion inextricable, sans coordonnées ni repères; en ce cas non plus il n'y a pas de où.<sup>7</sup>

Loin d'être inquiétant, dans l'écriture typographique le blanc rassure puisqu'il garantit l'intelligibilité et l'ordre linéaire (interligne, intervalle) en éliminant l'opacité du sens, le chaos, le désordre. De plus, il est obtenu facilement, trop facilement. Il surgit d'une touche du clavier, d'une simple pression du doigt, d'un geste de la main. Main instrumentalisée appartenant à un corps progressivement expulsé, dans le courant de l'histoire, du processus d'écriture:



Le graphème blanc (espace et intervalle) contribue à la mise en place de ce «champ d'organisation» du lieu. Le blanc construit au fur et à mesure son propre espace d'écriture, espace blanc qui ne désigne donc plus un lieu donné, considéré comme préexistant<sup>6</sup>, une sorte d'inquiétante béance:

[...] le stade de la représentation, avec le caractère pictographique, puis phonétique, alphabétique et typographique, achève le processus d'éviction du corps, de sublimation de la pulsion graphique, de désubstantialisation du signe [...].<sup>8</sup>

Ces remarques portant sur l'histoire et l'évolution de l'écriture dénoncent non seulement une «décorporalisation» mais aussi une «désindividualisation» en faveur de la «normalisation des signes» obtenue grâce à la machine. Mais il faut cependant ajouter que si la typographie dépersonnalise elle le fait, paradoxalement, en proposant au

5 A propos de la définition de «chose», cf M. Heidegger, «Qu'est-ce qu'une chose?» in *Questions fondamentales de métaphysique*, 1935-36.

6 De la même façon que l'acte de silence ne désigne pas une expérience antéprédicative, car toute expérience pensée est vécue sur le mode prédicatif [...].»: J. Rassam, *Le silence comme introduction à la métaphysique*, Ed. Univ. du Sud, 2ème éd., 1989, chap. IV «Le silence et le néant», p. 87.

7 H. Maldiney, *Art et existence*, Klincksieck, 1986, p. 181.

8 M. Thévoz, *Détournement d'écriture*, Ed. de Minuit, 1989.

consommateur le mirage d'un produit dit personnalisé.

Toujours à propos d'une production mécanique de l'écriture, il faut peut-être rappeler aussi que, dès qu'il s'agit d'établir une communication standard efficace parce que neutre et homogène, l'écriture manuscrite présente le double inconvénient d'être soit illisible et, par conséquent, non fonctionnelle, soit trop transparente risquant ainsi de dévoiler (de trahir ?) la personnalité de celui qui écrit.

Des remarques qui précèdent et qui mettent en évidence une activité scripturale de plus en plus anonyme, on peut déduire qu'en même temps que la typographie élimine de l'acte d'écrire la présence devenue peut-être trop corporelle d'une individualité, elle le libère aussi d'un rapport au blanc où loge l'angoisse que l'on peut encore déceler chez le créateur d'une oeuvre manuscrite ou plastique.

Ayant trait à la matière, l'angoisse face au blanc-*vide* implique sans doute le corps.

Devant la machine, on dirait donc que l'écriture manuscrite est en perte de vitesse mais, de son côté, la machine — même si elle ouvre des possibilités sans doute intéressantes et infinies — met en péril les conquêtes *esthétiques* de l'écriture manuscrite et de la calligraphie<sup>9</sup>.

Dans une tendance générale à la spécialisation, la fonction communicative (le lisible) vise à se séparer de la dimension plastique (le visible) de sorte qu'une écriture qui aspire encore à la dimension esthétique sans pour autant renoncer à la communicabilité trouve difficilement sa place — à cause justement de son statut d'objet hybride — dans le domaine de la transmission du savoir, de la littérature ou des arts plastiques<sup>10</sup>.

S'agissant de ce que l'on pourrait appeler une écriture à vocation visuelle, comme dans le cas de certains exemples littéraires (dont le calligramme serait un des plus connus) ou dans le cas de la calligraphie considérée comme un art, on peut observer que le blanc récupère sa couleur (sic), qu'il n'est plus une unité quantifiable et même prévisi-

ble mais une valeur plastique, rythmique, constructrice d'un espace où entre alors en jeu l'énigmatique dialectique du *vide* et du *plein*.

Même si ces remarques portent sur notre écriture occidentale, s'agissant de la relation Vide-Plein, la référence à l'oeuvre graphique et picturale chinoise devient obligatoire:

Si l'un ou l'autre blanc d'une peinture ou d'un dessin est une plage intervallaire enclose dans l'ensemble des parties [visiblement] peintes et dessinées, c'est improprement que nous l'appellerions Vide ou Rien. Il possède la même objectivité positive que les traits noirs ou les aires colorées qui le circonscrivent et qui forment avec lui un même contenu. [...] les énergies blanches ne sont pas contenues, serties dans l'ensemble des noirs. Elles engendrent l'espace [...].

Pas plus qu'il n'est une aire résiduelle ou un îlot valant par soi, le Blanc n'est le blanc matériel du papier. Il est l'émergence du vide «implicite» [...]. C'est en rayonnant le Vide que le blanc se spatialise.<sup>11</sup>

De cette citation, il est surtout intéressant de souligner le caractère positif de l'allusion au blanc car, contrairement au point de vue occidental, la pensée chinoise assimile le blanc au vide (et à la non présence de trace) dans *une absence totale de négativité*. Le Vide, comme le souligne Maldiney, n'est pas un «*nihil negativum*» ou une «évacuation du monde», de même que le «Rien n'en est pas l'anéantissement».

La «tendance à privilégier la négation et le négatif» qui caractérise notre pensée occidentale (Hegel, Kierkegaard, Heidegger, Sartre ...) «révèle la secrète parenté de l'idéalisme et d'un certain existentialisme»<sup>12</sup> dont nous trouvons les traces dans la création graphique et plastique.

C'est pourquoi, avant de se référer plus particulièrement à une production artistique occidentale qui, elle, cherchera à faire l'apprentissage de cet état d'esprit propre à l'Orient, il faut sûrement rappeler que le rapport au blanc est, dans le cas d'une écriture manuscrite à vocation esthétique, plus complexe ou, si l'on veut, moins immédiat que celui

9 M. Andersch, *Traces, signes, lettres*, Ulisséditions, 1989.

10 Cette difficulté apparaît au moment d'inclure certaines oeuvres dans les programmes à enseigner dans les facultés de Lettres. Elle concerne aussi la méthode utilisée. Pour décrire, voire interpréter cette forme hybride à la fois linguistique et plastique, aurons-nous recours à la sémiotique linguistique, à la sémiotique de l'image, à l'esthétique, à l'histoire de l'art ...?

11 H. Maldiney, op. cit., p. 174.

12 J. Rassam, *Le silence comme introduction à la métaphysique*, éd. Univ. du Sud, 2ème éd., 1988, p. 83.

que nous avons observé ci-dessus à propos de l'écriture typographique «mécanisée».

Ce rapport a partie liée avec l'angoisse provoquée par la conscience de l'*indéterminé* que l'utilisation de la machine contribue sûrement à mitiger. Notion d'indétermination que Georges Poulet<sup>13</sup> ne manque pas d'observer à juste titre dans la pensée de notre siècle en prenant plus précisément comme exemple les réflexions de Heidegger sur la métaphysique.

Selon Poulet, le philosophe remarque que «tout être qui se met à penser» est confronté à l'absence de «structures précises», à «la conscience d'un obscur substrat de pensées indistinctes», au «sentiment de la *déréliction*, de l'angoisse fondamentale, anonyme» pesant sur lui.

A cet état d'angoisse indéterminée de l'être, Heidegger donnera le nom de *Geworfenheit*, «mot qui suggère l'idée d'une épave échouée quelque part, sur le sable, sans forme ni destination». Expérience, rappelons-le, «purement négative, qui est l'absence de ce qui est» et qui se concrétise dans l'«horreur que (Heidegger) éprouve à l'idée qu'il lui est interdit de posséder son être dans le vide, ou même d'essayer de l'atteindre parce qu'il est *vide*».

Rappelons ici que notre approche de l'écriture tient compte non seulement de sa dimension esthétique mais encore de son caractère matériel, ce qui veut dire qu'en tant que forme, elle sera considérée comme quelque chose de tangible et de visuel.

Nous venons de voir que l'indéterminé est justement compris comme l'absence de forme et d'orientation, comme le flou et le non localisable. Mais l'indéterminé n'est pas le vide car «sans forme» veut dire, en fait, sans forme *reconnaissable*, sans «délimitation d'une surface par une autre surface»<sup>14</sup>. Cette circonscription spatiale de la forme pose la question des limites, du cadre, de la frontière et, par conséquent celle de l'interruption, de la discontinuité: la forme «n'existe qu'à travers ses ruptures»<sup>15</sup>.

Ainsi, pour qu'il y ait une forme pleine dans son rapport à la forme vide, il faut qu'il y ait hétérogénéité, discontinuité, interruption, «spatialisations rythmiques de la surface»<sup>16</sup>, tension plutôt qu'opposition, comme le préconise l'art chinois:

13 La pensée indéterminée III. De Bergson à nos jours, P.U.F., 1990, pp. 229-232.

14 Maldiney, op. cit. p. 14, note 10.

15 Id. ibid., p. 178.

16 Id. ibid., p. 104.

Le Vide-Plein n'y est pas seulement une opposition de forme, ni un procédé pour créer la profondeur dans l'espace. En face du Plein, le Vide constitue une entité vivante. Ressort de toutes choses, il intervient à l'intérieur même du Plein, en y insufflant les souffles vitaux. Son action a pour conséquence de rompre le développement unidimensionnel, de susciter la transformation interne et d'entraîner le mouvement circulaire<sup>17</sup>.

Cette perspective où le Vide contribue à créer le Plein sans le nier est difficilement adoptée par la pensée occidentale qui conçoit plutôt le vide comme «le zéro des formes»<sup>18</sup>.

Mais ce «zéro des formes» n'équivaut pas, en ce qui concerne notre sujet, à une inexistence de matière. Dans le «carré blanc sur fond blanc» l'impression de vide n'est autre qu'une forte présence de matière blanche.

Le «zéro des formes» —comme le zéro de l'écriture, ou le zéro de la connaissance— est généralement compris comme un néant préalable où «une expérience pensée est vécue sur le mode prédicatif»<sup>19</sup>.

Le sentiment d'angoisse face au vide que le blanc en effet investit à travers l'histoire s'intensifie justement à partir du moment (XVII<sup>e</sup> siècle) où le vide est scientifiquement vérifiable. Cependant le fait de prouver une existence qui invalide son horreur au sein de la nature ne signifie pas pour autant l'invalidation de ce sentiment chez l'homme. En d'autres termes la perception négative de celui-ci demeure.

L'horreur du vide est donc chez l'homme occidental quelque chose d'ancien, de latent et qui réapparaît.

On pourrait trouver un exemple de cette émergence dans l'apprentissage de l'écriture *manuscrite*, comme le signale Jean-Pierre Jaffré:

En ce qui concerne [les blancs], la vraie difficulté pour les enfants de l'école élémentaire provient du fait qu'ils ne sont pas le résultat *direct* de l'action d'écrire. On peut dire, en effet, qu'ils apparaissent «par différence». L'espace laissé entre les mots est

17 Fr. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Seuil 1991, p. 74.

18 Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1974.

19 J. Rassam, opus cit., p. 89.

[perçu comme] un espace négatif et ce concept est sans doute à l'origine des difficultés des enfants. [Certains] semblent préférer introduire des points entre les mots plutôt que de laisser des espaces. (p. 96)

Toujours selon cet auteur, le blanc est une

composante graphique employée précocement [l'enfant ne produit pas des lettres les unes sur les autres] mais dont la maîtrise est très lente [...] cette maîtrise n'est pas déterminée par les blancs graphiques eux-mêmes mais par leur environnement. (p. 96)

Il est intéressant de signaler, à la suite de ces remarques, que si l'enfant perçoit le blanc comme un élément négatif c'est bien parce qu'il l'assimile à «rien», dans une relation de contraste («par différence») avec d'autres éléments de l'écriture plus tangibles ou plus concrets du moment où ils sont tracés à la main et visibles. Dans ce rapport «par défaut», le blanc est perçu comme une absence dans le processus d'occupation d'un lieu, comme le manque d'une chose auquel il faut remédier.

Rappelons néanmoins que la relation au blanc est tout à fait autre quand il s'agit de dessins, ces «premiers écrits des enfants». Mais la stratégie pictographique évolue et, vers 5 ans, si écrire signifie encore «occuper un espace, résoudre des problèmes de mise en page, d'organisation spatiale» cela se produit dans la contrainte d'une linéarité et d'un ordre donné.

Ces remarques sur les difficultés que soulève la présence du blanc par rapport à l'écriture manuscrite nous conduisent à établir une distinction, en ce qui concerne la construction d'un espace scriptural et plastique, entre une activité créatrice, ludique, libre, et une activité régie par des normes.

S'il est vrai qu'une pensée négative concernant le blanc peut présider à l'apprentissage de l'écriture, il est vrai aussi que cette pensée négative apparaît avec plus d'intensité dès qu'il s'agit de l'investissement du sujet dans des formes considérées comme des signes de reconnaissance concernant son identité et, à plus forte raison, s'il y a intervention de critères de correction ou d'incorrection dans le tracé des graphèmes et dans l'organisation des signes.

De la même façon que l'école est là pour surveiller un apprentissage et une pratique des formes de l'écriture, la graphologie, dite «science de

l'identité des écritures», s'intéresse aux formes des lettres manuscrites comme des signes de reconnaissance d'une identité.

La graphologie a comme but d'étudier le caractère du scripteur ou même de diagnostiquer des états psychologiques dits pathologiques<sup>20</sup>. L'analyse des tracés et des formes de l'écriture peut donc conduire à conclure sur l'existence d'écritures dites «déviantes» comme symptôme d'un état psychique anormal, la normalité supposant par contre «une organisation du geste graphique maîtrisée et harmonieuse», un tracé «clair, simple, sobre, proportionné, ordonné, aisé».

Organisation, maîtrise et harmonie sont donc les garants «d'une personnalité équilibrée nuancée, pondérée et mesurée», «d'un état d'équilibre entre les instincts et la volonté qui permet une bonne adaptation à la vie». De même, «les disproportions, les discordances, les exagérations caractérisent l'écriture inharmonieuse qui traduit un Moi faible.»<sup>21</sup>

Ce qu'il est intéressant de souligner ici ce n'est pas le diagnostic (sans doute utile en psychologie) ou même les implications idéologiques (sans doute graves à l'heure de déterminer la «normalité» ou la «bonne adaptation à la vie» des individus) mais l'implicite d'un discours qui, à partir d'une analyse formelle de l'écriture, trahit une méfiance pour l'errance et l'excès, une censure du désordre tout en faisant l'apologie de l'équilibre et de l'harmonie.

Les notions intervenant dans les analyses graphologiques citées se réfèrent à l'occupation d'un espace par l'écriture. La forme et le mouvement des traits sont étudiés dans leurs rapports à la notion d'ordre, notion qui dérive facilement d'un contenu temporel et spatial (ordonnance dans le sens d'orientation, de *disposition*) à un contenu idéologique.

Pour la graphologie, l'écriture est considérée non seulement dans son ensemble mais aussi comme un ensemble, un tout par rapport auquel des signes particuliers (rythme, répartition, dimension, vitesse, pression ou continuité du tracé) prennent une valeur pouvant indiquer, dans certains cas, un état pathologique. Ainsi, l'occupation de l'espace sera qualifiée de *mauvaise occupation de l'espace*

20 Florence Witkowski, *Psychopathologie et écriture*, Masson, 1989.

21 J. Peugeot, J. Lombard, M. de Noblens, *Manuel de graphologie*. Masson, 1986. p. 1.

dès que ces signes particuliers présenteront un écart, une déviation, une exagération, une disproportion; dès qu'il y aura une absence d'«organisation maîtrisée, harmonieuse» ou de «tracé sobre, proportionné, ordonné, clair». L'organisation de l'espace scriptural (bonne ou mauvaise) est de la sorte assimilée à l'espace de la santé ou de la maladie psychique.

Face au vide et au désordre se dresse la force d'une pensée constructiviste<sup>22</sup>, dans un contexte logique et comme réponse rassurante à l'angoisse.

Pensée constructiviste qui valorise l'équilibre comme architecture normalisante, comme grammaire logique, comme conception du «bien fait», comme nécessité de la structure et du plein.

Pensée constructiviste, comme l'indique A. Badiou, «pourchassant l'errance des parties par le codage de leur lien dicible» et qui est, une «réponse à l'impasse ontologique», une réponse à l'indistinct, à l'hasardeux, à l'*indiscernable* : une situation n'existe que si elle est construite à partir de propriétés et de termes discernables dans la langue.<sup>23</sup>

L'écriture doit avoir, affectivement, horreur du vide : L'écriture a horreur du vide: le vide, c'est la place du mort, du manque.<sup>24</sup>

Dans l'optique chinoise, la Vide n'est jamais un blanc mort mais un espace rythmé par le trait. Le Vide n'est pas «une présence inerte». Il est par contre «parcouru par des souffles reliant le monde visible à un monde invisible»<sup>25</sup>. Le vide est respiration et vie : La préoccupation première et dernière des grands peintres chinois est l'articulation du souffle à travers les blancs».<sup>26</sup>

A l'instar de ces peintres chinois, certains artistes occidentaux dont Cézanne, Klee, Malévitch...,

préoccupés, aux époques critiques, de reconnaître l'origine de leur art, ont cherché à comprendre leur création en s'expliquant avec le chaos. Une création ne se distingue en effet d'une fabrication que par son rapport au chaos d'une part, au Vide et au Rien d'autre part.<sup>27</sup>

Certaines productions scripturales -typographiques ou manuscrites à vocation plastique<sup>28</sup> - cherchent aussi à s'expliquer avec le Vide.

Elles rompent la linéarité discursive tout en gardant encore certains éléments discursifs (phrase, paragraphe, texte) ou non discursifs (mot, lettre) reconnaissables malgré tout comme appartenant à notre système d'écriture mais qui n'obéissent plus aux conditions nécessaires de l'ordre linguistique. Production abondante au cours de notre siècle mais parfois trop vite assimilée aux avant-gardes, elle existe en fait depuis «toujours», peut-être depuis la naissance de l'écriture, comme si la linéarité qui la fonde contenait en puissance une volonté de rupture ou la mémoire d'un autre ordre.

Cette façon d'occuper l'espace graphique peut être comprise, dans le cas des créateurs occidentaux, comme un moyen d'exprimer une nécessité de s'écarter de la tradition ou même de confirmer la liberté de l'individu par rapport à la Loi. Elle peut avoir des implications révolutionnaires: l'art contre l'ordre politique et social est une attitude nettement marquée chez les avant-gardes. Elle peut être aussi une façon d'exprimer un parti-pris ludique, un goût du dialogue avec d'autres systèmes de représentation, avec les arts plastiques et, en particulier, avec la peinture.

Elle équivaut sans doute à une façon d'exprimer le choix, la pratique et la défense de «la cause errante»<sup>29</sup>.



22 «Constructivisme» est ici un terme emprunté à la logique et non pas au 'constructivisme génétique' de Piaget.

23 A. Badiou, *L'être et l'événement*, Seuil, 1988, p. 65 et suivantes.

24 A. Compagnon, *La seconde main*, Seuil, 1979, p. 30.

25 F. Cheng, opus cit., p. 47.

26 H. Maldiney, op. cit., p. 174.

27 Id. Ibid. p. 181.

28 Un exemple intéressant de travail sur l'écriture dans son rapport au vide et à la calligraphie chinoise seraient les logogrammes de Christian Dotremont.

29 Selon l'expression de Platon dans *Le Timée*, mais sans nécessairement reprendre ses implications ontologiques de figure imprésentable, vide, mais *nécessaire*.

---

César Nicolás

# Componentes semióticos de la poesía: el ojo y la lámpara



L comienzo de cualquier discurso hay siempre una pregunta. ¿Cuál es nuestra pregunta? A modo de umbral, quisiera iniciar la andadura con un breve preludio teórico. Este preámbulo no es ocioso. Planeando sobre el conjunto del tema, plantea una serie de reflexiones que afectan a aspectos esenciales en los que hoy se debate la investigación filológica y literaria, y que tienen no poco que ver con las cuestiones que aquí estudiamos. Es sabido que los cambios más recientes en los paradigmas teóricos apuntan, en síntesis, a la supuesta articulación o disyuntiva entre dos tipos de semiótica diferentes.

En efecto: cabe plantear, de un lado, la posibilidad de una semiótica simultánea y *sincrónica*. Con prece-

dentes formalistas y estructuralistas, esta semiótica halla su expresión más radical y reciente en ese conjunto de tendencias que hoy conocemos como la deconstrucción. Como es sabido, la semiótica de Barthes, de Derrida, de los deconstruccionistas de Yale, aunque enormemente dinámica, es básicamente ahgeliana y ahistórica.

Por las razones que veremos de inmediato, no nos interesaría esta semiótica si no afectase, como ocurre, a algunos aspectos sustanciales de los textos líricos escritos. Porque, frente a la *auctoritas* del discurso oral, frente a la presencia y el logocentrismo que desde Platón caracterizan a la tradición de occidente, la deconstrucción propone la escritura, el trazo y la *caligrafía* del estilo. Es decir: la estereografía del significante, el discurso silente (y simultáneo, visual, pictórico) del texto en una gramatología y una semiótica de la escritura misma. Hay en ella una hermenéutica del significante, en su sentido más plástico. Nace de la observación de las peculiaridades y diferencias comunicativas de los textos escritos. En definitiva: con su énfasis sobre la labor transformadora del receptor, esta semiótica habla desde un aquí y un ahora. Pero a menudo olvida o deconstruye los códigos y contextos históricos, subrayando el *feedback* de la escritura y la lectura, su eterna dinámica interna, que reenvía al eje intertextual y paradigmático, donde perpetuamente se rehace un texto *incesante*. De tales lugares deriva la diseminación del sentido de los textos escritos, su supuesta e inagotable semiosis.

Sin embargo, por más que quede fijado y singularizado en la escritura, todo discurso es histórico (Meschonnic, 1982, pp. 27 y ss.); al ser una enunciación intersubjetiva, su sentido ha de verse, en primer lugar, en función de las condiciones que lo han motivado. De todos es sabido que cualquier meditación sobre la poesía y, en general, cualquier reflexión de índole semiótica y estética, debe ir acompañada de las oportunas consideraciones contextuales. Tales consideraciones son decisivas, pues a menudo afectan sustancialmente a la estructura y codificación del propio texto artístico a través de los actos de emisión y recepción. Autores como Mukarovsky (1975) y Lotman (1970) llamaron la atención sobre estas cuestiones: veían el objeto artístico como organización semiótica con un funcionamiento propio y analizaban su especificidad estética, pero sin olvidar en ningún momento su función social y el valor de la perspectiva histó-

ca. El semiólogo checo insistió en las relaciones que ligaban los signos artísticos con los demás signos culturales y sociales, uniendo los conceptos de evolución artística e histórica. La que denominamos semiótica *histórica* está hoy vinculada a modelos teóricos como los de la pragmática de la comunicación literaria y la estética de la recepción. E, incluso, a corrientes como el «nuevo historicismo» (Greenblatt, 1980, 1990 ; Gorman, 1989). Pese a sus diferencias, presentan el interés común de servir de nexo a una convergencia entre los estudios semióticos, históricos y filológicos, por la que han clamado autores como Cesare Segre (1963, 1979), María Corti (1976, 1977), Lázaro Carreter (1983) o Umberto Eco (1979, 1986).

Termine el preámbulo, que el tiempo apremia. Aplicado a la poesía, surgen varias cuestiones. ¿Podemos hablar de una serie de *derivados* semióticos que trascienden los códigos métrico y lingüístico? ¿A qué códigos pertenecen y en virtud de qué aspectos históricos se originan? ¿Cómo se superponen y funcionan en el propio lenguaje poético? Estas preguntas desembocan en otra, de carácter estético, pero con implicaciones filológicas e históricas. Aquí y ahora, ¿Cuáles son algunas de las razones que nos hacen leer, escribir, y aun *producir* estéticamente un poema de forma diferente (o análoga) a como lo hicieron autores y receptores de épocas pasadas? En otras palabras: ¿cómo repercute esa nueva visión sobre la poesía del pasado? ¿Actualiza aspectos concretos que entonces pasaron inadvertidos, o enriquece su horizonte sémico en un nuevo diálogo, en una recepción renovada?

## II

Desde los mismos presupuestos de la poética lingüística, un autor como Jakobson (1963, pp. 126-27) ya reconocía que, dadas las correspondencias entre las distintas artes, la poética estudia fenómenos que sobrepasan los límites del lenguaje y pertenecen de hecho a la ciencia general de los signos. Recuerda Jakobson que cuando se maneja la metáfora surrealista, no podemos pasar por alto las pinturas de Max Ernst o las películas *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Muchos rasgos poéticos forman parte no sólo de la ciencia del lenguaje, sino de toda la teoría de los signos, pues la lengua comparte «muchas propiedades con cualquier otro



*sistema de signos, e incluso con todos ellos*», constituyendo lo que el propio Jakobson denomina «*rasgos pansemióticos*».

Este hecho debe hacernos reflexionar sobre sus implicaciones. Porque, para empezar, incluso los aspectos sonoros, esenciales en la poesía, desbordan el código estrictamente lingüístico. Por medio de los procedimientos rítmicos y eufónicos alcanzan —en la métrica, pero más allá de la métrica— calidades semióticas inusitadas, que connotan o desplazan en otra dirección el propio material verbal del poema. Baste recordar los aspectos fonopresivos y fonopresivos de la poesía; tales procedimientos constituyen en ocasiones verdaderas figuras métricas, pues apoyan lateralmente determinados aspectos del contenido, intensificándolos. Esta apelación a la fuerza evocadora del puro significante sonoro se acentúa y hace plenamente consciente con el Romanticismo. La importancia de los aspectos musicales de la poesía, y el elogio de la música como arte más sublime por su carácter no mimético, marca —como observa M. H. Abrams (1953, pp. 139 y ss.)— el tránsito global a una teoría expresiva en estética. Al disponerse a cantar la historia de Endymion, Keats (1817, I, vs. 36-7) ya encuentra mágicas evocaciones en ese sonido, y advierte: «*The very music of the name has gone/ into my mind*» («*Hasta la música de su nombre / me ha penetrado*»).

Como es sabido, esta tendencia alcanza su expresión más radical a partir de la poética del simbolismo y las vanguardias: los puros materiales fónicos se hacen simbólicos, reclaman ya su autonomía y virtualidad significativa, sugiriendo incluso valores táctiles o cromáticos. No basta decir —como hizo Valéry— que el ritmo es una expresión subjetiva anterior al sentido, con el que aquél se balancea. En realidad, al reivindicar lo puramente sensorial de los significantes como base de una nueva estética, el lenguaje se desarticula y altera. Y con él, la comunicación tradicional y la metafísica del signo, en cuanto unión solidaria de significante y significado. El sentido se hace ilusorio. Como secuela y crítica de la Ilustración, surge un irracionalismo y una mística. La poesía se interroga sobre las raíces simbólicas, lúdicas o sagradas del lenguaje, y experimenta o juega con sonidos y grafías; busca, frente al significado convencional, otro más profundo. Y a la inversa: puede convertir ese mismo lenguaje en una nada, un rumor o una vasta apelación expresiva —es decir, en

una expresión *significativa*, pero carente en última instancia de significado.

Se ha entrado en lo *incomprensible*. Y se ha producido un cambio trascendental: a partir de las últimas décadas del XIX, la lengua y la literatura —sentidas hasta entonces como una ecuación, donde la propia lengua era la casa natural y materna del poeta— comienzan a separarse (Steiner, 1975, pp. 204 y ss.). Sin duda, las experimentaciones verbales de la vanguardia cuentan con precedentes que se remontan a la Edad Media. Hugo compone poemas con pseudo-palabras. En el propio XIX, la poesía del *nonsense*, los *limericks* de Lear, el *Jabberwocky* de Carroll, ya apuntaban en tales direcciones. Un caso límite de esta progresiva semiotización (y autonomía) de los puros significantes verbales lo encontramos en lo que Alfonso Reyes (1929-1941) bautizó como jitanjáfora. Por tradición pitagórica o por ruptura nihilista, el objeto poético se sitúa en el extremo mismo de su autorreflexividad (Dominicy, 1989, p. 500). Recordemos un poema de Mariano Brull (Jiménez, 1971, p. 83) que, como música o conjuro, parece pura evocación sonora:

Filiflama alabe cundre  
ala olalúnea alífera  
alveola jitanjáfora  
liris salumba salífera

Como ocurrirá en la pintura abstracta, el puro significante, despojado de su sistema y significado lingüísticos (inexistentes o dejados al arbitrio del receptor, a las *significaciones* que éste quiera otorgarle), nos provoca un impacto poético que sólo puede explicarse desde una perspectiva semiótica. ¿Qué decir del canto séptimo de *Altazor*, donde Huidobro cierra su admirable poema con una apertura sinfónica hacia un nuevo lenguaje, hecho sólo de exclamaciones y neologismos? Ha ocurrido algo sumamente importante: la lengua establecida, aliado natural del poeta, comienza a verse como enemiga: parece falaz, inerte, estancada. Desde Homero, la literatura, el enunciado de la visión, había seguido con más o menos dificultades el hilo y el genio de la lengua. Pero a partir de Mallarmé el poeta deja de tener su residencia inamovible en la casa de la palabra. Las *palabras* a las que se refiere el escritor francés difieren

considerablemente de las entidades estables que examina la lingüística, y a partir de las cuales se elabora la noción de signo (Kristeva, en Greimas y otros, p. 291). Después de Mallarmé, casi todo lo que ocurra en poesía (y parcialmente en prosa: Joyce, Beckett) irá a contracorriente del habla. Como advierte Steiner (1975, p. 206), «*el cambio es inmenso, y sólo ahora empezamos a captar su envergadura*».

Cada escritor y lector, cada teoría o cada obra son, como sabemos, producto de un contexto y una época determinada. Por continuidad o ruptura, cada propuesta lírica remite a una poética y a un código artístico-cultural, variables de unas épocas a otras. Vamos a examinar algunos de los que llamaremos (muy genéricamente) *derivados* semióticos de la poesía, observando cómo la interrelación de determinados factores de emisión, canal y recepción desencadena una serie de efectos de naturaleza pan-semiótica. Fenómenos de *polifonía* (estereofónica y estereográfica) particularmente relevantes en la poesía contemporánea, que adopta como fundamental medio de transmisión la tipografía, la página y el libro, convertidos a menudo en verdaderos supersignificantes estéticos. A diferencia de lo ocurrido en la Edad Media y el mundo grecolatino, donde la poesía era básicamente recitada o cantada —e incluso plastificada oral y teatralmente—, y a diferencia de la época humanística, donde la transmisión oral y escrita conviven y aún tratan de ajustarse, progresivamente, sobre todo a partir del siglo XIX, el espacio visual y el silencioso de la página se convierte en escenario donde se inscribe el trazo, la escritura y la tipografía, que alcanzan un acusado relieve.

Todos sabemos que, junto a su estructura fónica, cada vocablo ofrece en la lengua escrita una unidad gráfica. Al igual que el fonema, el grafema nos procura la visión sobre el constituyente físico de la palabra. Antes de ser semántica o gramatical, la palabra es —al menos en un ámbito como el nuestro— lingüístico-gráfica y fónica. Ello resulta determinante en poesía, o mejor, en lo que hoy llamamos *escritura poética*. Si la lengua poética privilegia y semiotiza todo tipo de significantes, el componente visual y gráfico puede hacerse intencional, susceptible de contener importantes efectos expresivos en relación al significado. Puede, incluso, negar o transgredir el significado, desvelando su faz ilusoria y reclamar una total autonomía estética: la poesía visual, letrista o concreta no son, en

nuestros días, sino la expresión última —en ocasiones puramente icónica o pictórica— de ese valor autónomo y plástico.

El problema de las relaciones entre los signos de la poesía y la pintura fue ya abordado por Lessing (1766), quien trazó sus fronteras tratando de invalidar una interpretación abusiva del *ut pictura poesis* de los teóricos clásicos. La poesía es sonido en el tiempo: como arte temporal sólo puede representar objetos sucesivos; la pintura, en cambio, es forma y color: como arte espacial, es percibida por la vista y, representa objetos yuxtapuestos en el espacio. Esta oposición aparentemente irreductible entre los signos visuales y los auditivos será matizada por Jakobson (1973), mostrando sus convergencias en el caso de la lectura: tanto la lectura lineal (o sucesiva) como la tabular (o simultánea) presentan afinidades, comportan operaciones temporales y espaciales, aspectos a la par sintagmáticos y paradigmáticos. De otro lado, si la pintura manifiesta la presencia de códigos y signos icónicos que construyen la figuratividad mediante leyes de analogía (Gombrich, 1959), semiólogos como Eco (1970) advierten que el signo icónico no es de por sí figurativo; exige una serie de convenciones históricas que establezcan para el ojo las equivalencias entre los signos gráficos y el modelo representado, permitiendo percibir la analogía.

Como advierte Greimas (1984), la teoría semiótica de lo visual dista aún de una formulación adecuada. Sobre superficies planas produce lenguajes artificiales como la escritura y la pintura. El carácter supuestamente motivado o icónico de esta última reenvía, a su vez, a la amplia problemática histórica de la imitación y lo figurativo, que presenta un acusado carácter pragmático: remite a un determinado código cultural y a un determinado tipo de lectura de la imagen, que puede ser incluso no figurativo o *abstracto* —dando lugar a significaciones puramente connotativas, a esa fuerza comunicativa *difusa* que Mukavrovsky (1975, p. 38) señalaba en las artes no temáticas—. En cualquier caso, a través de formantes plásticos o figurativos, Greimas observa que la semiótica plástica es una semiótica semi-simbólica, un lenguaje modalizador o secundario (como el poético) que privilegia o subvierte los significantes y los eleva a la categoría de signos artísticos. Así, si la escritura, perdiendo su carácter funcional, es capaz de liberar connotaciones visuales e incluso de producir obje-

tos caligráficos o tipográficos de valor autónomo, de la misma forma, el texto pictórico o plástico nos remite a la propia semiótica de lo poético. La sustancia del significante es sólo un elemento de distinción secundario: volviendo a la antigua problemática de la «*correspondencia entre las artes*» —que tiene su raíz en la Estética— se hace precisa una semiótica general de los lenguajes y cánones artísticos, y de sus implicaciones histórico-sociales, de la que Mukarovsky (1975, pp. 35-156) se convierte en indiscutible pionero.

Con todo, y pese a las preciosas indicaciones de Mallarmé (1897, p. 175; 1894, p. 304), Claudel (1941, 1979) o Reverdy (1974, 1975), sólo contamos, desde Lessing, con obras de carácter general que, como proyección del *ut pictura poesis* horaciano, versan sobre las relaciones entre pintura y literatura, sin abordar directamente estas materias (Praz, 1970). Aparte de los ya clásicos estudios de J. Frank (1963) sobre la *forma espacial* en narrativa, por lo que concierne a la poesía, si exceptuamos algunas breves o específicas referencias (Cressot, 1947, pp. 39-43; Cohen, 1966, pp. 55 y ss.; Foucault, 1968; Groupe  $\mu$ , 1970, 1977; Crisan, 1973; Ruwet, 1979; Collot, 1982) o los estudios más detallados de Garnier (1968), Meschonnic (1982, pp. 299-335), Lapacherie (1982, 1985) y Weiss (1984), estas cuestiones no han empezado a subrayarse sino hasta fechas recientes, y aguardan un análisis exhaustivo. Frente a la atención despertada por los componentes fonostilísticos del poema, los aspectos relativos a la visualización y la presencia gráfica del texto han sido, como recuerda Greimas (Greimas y otros, 1972, p. 18), los menos estudiados. Sin embargo, son decisivos en la cultura impresa, donde el espacio y la tipografía se convierten en componentes gráficos del signo lingüístico. Y más aún en una cultura (como la actual) de la imagen. Las palabras pueden invadir el campo de la pintura y, a la inversa, los códigos visuales y los materiales analógicos de las artes plásticas pueden proyectarse sobre dichos componentes gráficos.

Si los estudios de Zumthor (1983, 1984) han subrayado los insoslayables aspectos plastificados de la poesía oral, Derrida (1967, 1967b), en una dirección paralela, pero bien distinta, insistía en la radical diferencia que entrañan las operaciones de escritura y lectura, creando las bases epistemológicas para una «gramatología» o ciencia de lo escrito. Reivindicando la necesidad de una grafemología, Crisan (1973, p. 44) recuerda la asimetría existente en poesía entre el medio de expresión gráfico y el sonoro. La lectura muestra una fisonomía gráfica aleatoria, que escapa a las reglas, y que «*contrariamente a lo que ocurre con la ortografía, nos brinda, por ejemplo, una mayúscula donde no la imaginábamos*». En la exégesis de no pocos textos poéticos la recepción auditiva puede resultar insuficiente: se hace imprescindible la lectura, pues la escritura adopta conformaciones peculiares y expresivas, que alteran o connotan sémicamente el discurso.

Debemos a J.G. Lapacherie (1984) la reciente noción de *gramatextualidad*, que designa las prácticas escriturales donde pintura y escritura enlazan sus destinos. Frente al texto escrito convencional, el *gramatexto* acentúa intencionadamente el campo gráfico-visual, activando una semiótica de los signos y soportes de la escritura que ha sido relegada en provecho de la semiótica de la lengua o del discurso. Lapacherie ofrece una taxonomía de los diversos grados de figuración o representación que puede presentar el gramatexto, grados que, a su vez, se inscriben en los diferentes niveles de la letra o la página. De todo ello resulta un cuadro con diversas posibilidades (Lapacherie, 1984, p. 293), que van del polo figurativo y no lingüístico del icono (pictogramas, poesía visual) al polo lingüístico y no figurativo del alfabeto abstracto (supresión de la puntuación, poesía espacial). Como grados intermedios, articulando imagen y lenguaje, el ideograma y el diagrama muestran el territorio de lo parcial o relacionadamente figurativo. Hay, empero, un aspecto fundamental: mientras las prácticas diagramáticas y alfabético-abstractas remiten a la semiología de la lengua, y suponen con mayor o menor dificultad una lectura todavía lineal, las ideogramáticas e icónicas (entre las que hay que incluir el caligrama y la poesía visual) al hacer necesaria una lectura tabular y simultánea, rompen las convenciones temporales y lineales de lectura, modifican la noción occidental de texto, y remiten a una semiología de la imagen y lo simultáneo que altera las instancias de enunciación y recepción del discurso.

Las observaciones de Lapacherie presentan el inconveniente de ser en cierta medida intrasemióticas, y de dejar su campo de aplicación confuso. Carecen de la necesaria perspectiva diacrónica; aíslan el gramatexto de su entorno cultural e histórico. Enlazando con la reciente *téxica* de Ricardou

(1987, 1989), Jean Baetens (1988) esboza sus dimensiones transtextuales en relación a aspectos inexcusables como la historia editorial de la obra y la propia transmisión de los textos. Y aunque muy brevemente, apunta a sus relaciones intersemióticas, no sólo en función de los aspectos gráfico-visuales del texto que exigen parámetros plásticos, sino a su necesaria inclusión en un determinado contexto social e histórico, en un específico *ideologema*. Si la cuestión, en última instancia, parece remitir a una cultura, a una antropología de la escritura y a una historia literaria que, en vaivenes periódicos (Bassy, 1984), concibe alternativamente el libro como *speculum* o como *theatrum*; si, en fin, los valores gramatextuales o visualmente expresivos fluctúan históricamente en función de actitudes de lectura que unas veces «duermen» y otras activan la mirada, ¿no será ineludible que efectuemos un rápido recorrido por aspectos de la historia y la recepción de la lírica que atañen a estos problemas?

Sabemos que la recepción oral y escrita de un mismo texto difieren; en realidad nos hallamos no sólo ante dos medios de transmisión y recepción, sino ante actos comunicativos distintos. A pesar de que la lírica nazca ligada a la música, y se transmite mediante el canto o el recitado, desde la época helenística (*technopaignia*) los poetas cobran conciencia de sus posibilidades visuales y pictográficas. Desde Simmias (s. IV. a.C.), y con más o menos ingenuidades o titubeos, se inaugura una tradición caligramática (Hagstrum, 1958; Dencker, 1972; Massin, 1973; d'Ors, 1977; Pozzi, 1981) que pasa por los *carmina figurata* de los latinos, y halla abundantes cultivadores desde el medievo a Apollinaire —quien, como es sabido, da al caligrama su expresión más vigorosa y moderna—. Mediante procedimientos figurativos y analógicos que entroncan la poesía con el ideograma, la idea trata de representarse no por el sonido, sino por la imagen o símbolo. Apoyado en la pintura, el verso codifica imágenes plásticas. Paralelamente, y desde la Edad Media, sin duda por influjo de la mística judía, aparece una poesía anagramática y criptográfica (acrósticos, mesósticos, telésticos, palíndromos) que, unida a la práctica de la experimentación verbal, especula y juega con símbolos y letras (Curtius, 1955, pp. 400 y 441-2). Poetas como Villon la cultivan, y resulta significativo que, sin razón ortográfica aparente, empiecen a enfatizar determinadas palabras mediante mayúsculas ini-

ciales, dándoles así una como reverberación simbólica (Crisan, 1973, p. 45). ¿Qué decir, en fin, del genuino valor expresivo que desde siglos poseen el trazo y el soporte en China, o en la poesía zen japonesa? (Barthes, 1976).

Durante el siglo XV surge ya una poética que percibe lo escrito como verticalidad visual: la disposición espacial del texto importa tanto como su musicalidad (Rigolot, 1982, pp. 38 y ss.). El propio Zumthor (1987, pp. 150-4) se ha referido al frágil equilibrio que se produce entre el «*triángulo de la expresión*» (voz, escritura e imagen) a finales de la Edad Media. La oralidad «mixta» articula vocalidad y escritura. Por lo común, el grabado asocia, en la página, escritura y pintura en una misma geometría cuyos componentes tienden a intercambiar sus funciones o a superarlas juntos. Los alemanes dan el nombre de *Bildegichte* (poema-imagen) a los libros en los que el texto acompaña a una serie organizada de dibujos. Estas obras de carácter simbólico exigen una doble lectura, indisociable: la de las palabras trazadas como escritura y la de las imágenes. Por su parte, pintura y escultura empiezan a buscarse una identidad que las emparente con las obras escritas. En el límite de su propio impulso —asegura Zumthor—, la práctica escritural limita con el jeroglífico, que parece constituir entonces, como final de las tradiciones medievales, el modelo ideal y paradójico de la conclusión poética. Pero las líneas de tal evolución no comienzan a converger antes de la época en que aparece en Europa la primera pintura de caballete, a la vuelta de los siglos XI-XV, «*anunciando el predominio cercano, dentro de este universo, del sentimiento de la vista y la percepción del espacio*» (Zumthor, 1987, p. 117).

Durante los siglos XVI y XVII, con la difusión de la imprenta, estas prácticas se hacen más notorias (Pozzi, 1981). Entre otros, Scaligero, Rabelais, o poetas como Herbert o Herrick cultivan el caligrama (Church, 1946; d'Ors, 1977, pp. 23-9 y 63-108). Junto al aumento de la lectura, influye sin duda el «hablar a la vista», la proyección del *ut pictura poesis* al ámbito gráfico de la página. Este aspecto se une en el Barroco al auge de la emblemática. De Shakespeare a Gracián abundan ya las palabras que, sin causas ortográficas, aparecen con grafema intencional en mayúscula (Ambiciones, Codicia, Desdenes, Maledicencias, Vicio), remitiendo a un idioma personificador, moralizante, emblemático, que era convencional en la época

(Steiner, 1975, p. 17). Entre el XVII y el XVIII ya puede hablarse de la existencia paralela de una pintura literaria y una poesía pictórica (Hagstrum, 1958). Más adelante he de volver a estos siglos. Baste recordar por ahora que, paulatinamente, en lo que concierne a la poesía escrita, el canal gráfico, el soporte espacial, en contacto con el texto, se semiotiza. Sin duda, el tránsito de la cultura oral a la escrita es históricamente lento y sinuoso. Se producen diversos vaivenes y articulaciones. Pero, poco a poco, autor y lector, apartados y solitarios, replegados en los actos de escritura y lectura, sin otro interlocutor inmediato que el texto y la página, realizan una «escucha» atenta de los aspectos rítmico-visuales del texto, y los codifican plásticamente.

No es extraño que la lectura, convertida ya en forma generalizada de recepción de la lírica, coincida con la ruptura que, en la consideración mimética y tradicional de la poesía, introducen las poéticas del romanticismo y el simbolismo (Abrams, 1953; Bloom, 1973; Abastado, 1979; De Man, 1984). A lo largo del XIX se produce una auténtica «revolución» en lo que se entiende por poesía. A ello contribuyen una serie de cambios sociológicos. Ante la nueva sociedad de masas, la poesía se repliega. Desde Hölderlin, el canto y la celebración colectiva se sienten como imposibilidad. Al tiempo que se generaliza la recepción escrita, surge una no comunicabilidad, una pérdida de la comprensión y el sentido, una ruptura del pacto lírico que ligaba al artista y la comunidad, al poeta y la tribu. Como ha observado Walter Benjamin (1938, pp. 21-122) a propósito de Baudelaire, el poeta, convertido en *flâneur*, choca contra la multitud: ya va también sociológicamente contra corriente.

La lírica cambia, y ese cambio acabará por afectar a toda la literatura. El sujeto se abre a lo *otro*, lo inscribe dentro de sí. Abre un espacio esencial que, como lámpara, llama u onda, ilumina, transfigura o suprime el espejo borroso de la mimesis y la referencialidad inmediatas. Puede que éstas todavía percutan o se «reflejen» en su interior —pero ahora en un efecto de choque, y disimetría—. Esta concepción autónoma del objeto poético exige la creación de un espacio propio, visual y hermético, que se apoya en las posibilidades de los blancos y en la nueva disposición tipográfica del poema. El *Coup de dés* de Mallarmé es un salto cualitativo. Funda una poética de la abstracción y la pureza que abre el poema al azar y a una nueva *ars com-*

*binatoria*. Yendo más allá del lenguaje, del verso, y de la linealidad de su composición y lectura, Mallarmé infiere en la obra poética una teoría general de los signos (Abastado, 1979, pp. 299 y ss); crea las bases para una semiótica espacial y simultánea.

Antes de Apollinaire —y por razones probablemente opuestas a las suyas— Mallarmé decidió abolir la puntuación en algunos de sus poemas y en *Un golpe de dados*. Como indica Octavio Paz (1979, pp. 663-64), más que de abolición, habría que hablar de su sustitución por la nueva disposición tipográfica. El texto se despliega ante nuestros ojos de tal modo que, al mismo tiempo, lo leemos, lo oímos y lo contemplamos: «*El elemento visual se convierte en un elemento consustancial del poema, como el auditivo. Es el otro ritmo, el ritmo que oímos no con los oídos sino con los ojos*».

Lo oral está ligado a lo visual. Al tiempo, hay o puede haber entre ellos un conflicto; pertenecen a diferentes categorías perceptivas. Las audición es sentido del tiempo; la visión, del espacio. La poesía nace como temporalidad: es «*palabra en el tiempo*» (Machado) que ha de ser oída y recitada. Al espacializar el «ritmo» la poesía contemporánea realiza una gigantesca sinestesia (una sinestesia cultural) cuyo alcance y funcionamiento semiótico no acaba de ser explicado. Nos movemos en metáforas: el «*oír con los ojos*» del Antiguo Testamento, y la síntesis sensorial de lo óptico y lo acústico que realiza la mística cristiana (Schrader, 1969, pp. 161 y ss.) no son sino correlatos previos de una poesía que, entrando en la cultura de la imagen y lo simultáneo, aspira a ser también una *unión mística* de los sentidos. Pero este proyecto pansemiótico y totalizador es a la vez una revelación y una transgresión: actúa también como inversión y parodia del lenguaje a través de las rupturas espaciales y tipográficas.

Sabemos sin embargo que la poesía es anterior a la escritura. Esa anterioridad no es sólo histórica: antes (y después) de escribirse y leerse, la poesía se dice y se oye. Como advierte el propio Paz (1979, p. 664), al leer un poema, si lo leemos como debe leerse, lo decimos silenciosamente. La ausencia de puntuación, los artificios visuales, las desestructuraciones métricas y ligüísticas de la poesía contemporánea operan como la irrupción de la glosolalia en el discurso religioso. El «*hablar en lenguas*» consiste en hablar un lenguaje más allá

del lenguaje: como las onomatopeyas y la emisión de sonidos sin sentido, estos procedimientos tienen sentido por ser transgresiones del sentido. Están referidos a un texto sagrado: a una palabra santa y a una revelación. «*Son inseparables de una biblia y un evangelio: no son un no-lenguaje, sino su reverso, la otra cara del lenguaje*».

La poesía contemporánea se convierte así en una paradoja y una transgresión. Frente a la historia, el poema consagra el vértigo o la perennidad del instante. Frente a la composición y el sentido tradicionales, la dislocación o dispersión del verso (pero también de la enunciación y el sentido) en el espacio simultáneo de la página. Esta ruptura del orden lineal es decisiva. Crea un *ars combinatoria*, una serie de posibilidades abiertas a la participación del lector. Las lecturas son incesantes, la composición nunca se cierra: ella misma es un meta-signo. Frente a la dialéctica entre lo interno y lo externo, la poesía se sitúa al margen, en un espacio *neutro*, imaginario. Reparemos en que ninguno de estos postulados es ajeno a la semiótica de la deconstrucción. Aun de forma inconfesada, los presupuestos deconstructivistas son históricos; constituyen la tardía formulación crítica de un proceso artístico-filosófico que va del Romanticismo a nuestro siglo. En ese proceso ha surgido —entre otras cosas— una poesía negativa, una poesía que, literalmente, *desconstruye*. De Mallarmé a Derrida, pasando por Blanchot, ¿no estaremos sino ante la paulatina manifestación de una *poética de la escritura* que se hace extensible a otros ámbitos?

El lenguaje de la poesía, convertido en escritura, en significante ideográfico, se hace no ya hermético, sino autista y decididamente opaco; rompe incluso con los códigos elitistas o minoritarios vigentes en épocas como el Barroco. Nace una poética de la sugerencia. En las propuestas más avanzadas, la comunicación no está asegurada; diseminado, el sentido se escapa. No exagero: esta poesía, surgida de una crisis del lenguaje, basada en las complejas operaciones fenomenológicas de la escritura y la lectura, y consciente ella misma de la pérdida social de su justificación y sentido, es esencialmente órfica. Su horizonte es nocturno. El poeta (y con él el sentido) desaparece o baja a los infiernos. Y asistimos a una experiencia límite del lenguaje, tensado en el silencio y el blanco de la página.

Si el lenguaje entra en crisis, si el poeta y el canto ya no tienen cabida, ¿cómo expresar la expe-

riencia de esa indecibilidad y desarraigo? Las relaciones entre poesía y silencio desempeñan un papel determinante. Recordemos (Steiner, 1976, 1980; Valesio, 1986) que más allá de los medios expresivos que las patentecen, dichas relaciones son inmanentes y dialécticas, transversales a toda gran poesía; llegan a nuestro siglo desde Dante, el *haiku* y la mística del XVI, pasando por los movimientos simbolista y romántico. Sin embargo, con Mallarmé y los simbolistas el blanco de la página comienza a ser percibido como metáfora de la pureza ideal, espacio de eclosión del silencio, lugar de manifestación de lo *otro*. Ungaretti (1917, p. 56) compone un poema como «*Mattina*» con sólo dos brevísimos versos, centelleantes en el expresivo blanco de la página:

M'illumino  
d'immenso.

Bajo esta parquedad y desnudez expresivas subyace toda una poética de la mudez y la imposibilidad del decir. En el silencioso blanco emerge un signo estilizado, casi puramente connotativo; leve rasgo bajo el que resuena una galaxia de significaciones. Mediante complejas técnicas de eliminación, el poeta capta la intensidad de un instante de plenitud o de éxtasis, que resplandece como la vibración luminosa de un filamento. La sintaxis, telegráfica, exhala una pura exclamación. El sujeto lírico parece balbucir, e inscribe un oráculo mudo. Todo se concentra en ese centelleo esencial, al tiempo lingüístico y gráfico, que, entrecortado, parece ralentizarse o intemporalizarse en la vastedad misma que connota el espacio de la página. Por decirlo de algún modo, el lector «lee» también en los márgenes y blancos, que dejan de ser un simple entorno y se convierten —con la palabra— en material expresivo de la composición poética, abierta ahora a una activación textual que explore las posibilidades de esos signos «plenos» o «vacíos». No es casualidad que con esta semiotización de los aspectos espaciales surja una poética del silencio que, de Mallarmé a Celan, de Ungaretti a Valente, resulta esencial para comprender la poesía contemporánea.

Hay que recordar la clave órfica de esta poesía. Su estética es inicialmente negativa, producto de un doble proceso de desposeimiento y ruptura. Las experiencias límite del deseo, el éxtasis y la muerte son nocturnas. También las de la poesía: lengua-

je más allá del lenguaje, expresión de lo indecible, la poesía surge como la palabra paradójica de la revelación y el oscurecimiento. Espacio, también, autónomo y hermético: el decir poético se sitúa en el lugar donde lo invisible, lo oscuro —lo esencial y lo radicalmente otro— alcanzan su eclosión e iluminación instantáneas, configurándose, como quería Rimbaud, en una vertiginosa *fijeza*. Borrada la anécdota, oscurecido el tema, la comunicación se hace *difusa*. Al tiempo, nos remite a una significación irreductible, de naturaleza indecible y óptica: sea afirmación, celebración o canto, o sea, por el contrario negación, grito, ausencia o tachadura, aparece a menudo entrecortada o interrumpida. Su sentido final parece quedar en última instancia no cumplido, vacante, *nocturno*, siempre indeterminado, siempre irresuelto (Blanchot, 1955, 1969).

Veamos un ejemplo elocuente. En «Lo fatal», Rubén Darío (1905, p. 305) traza una emotiva reflexión sobre lo trágico de la consciencia y la condición humanas, asaltadas siempre por la paradójica certidumbre del desconocimiento y la muerte. Y el poema se convierte en una enumeración y deriva contradictoria que, culminando en la angustiada exclamación final, se llena de expresivas interrupciones y silencios:

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,  
y el temor de haber sido y un futuro terror...  
y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
Y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,  
y la carne que tienta con sus frescos racimos,  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,  
¡y no saber adónde vamos,  
ni de dónde venimos!...

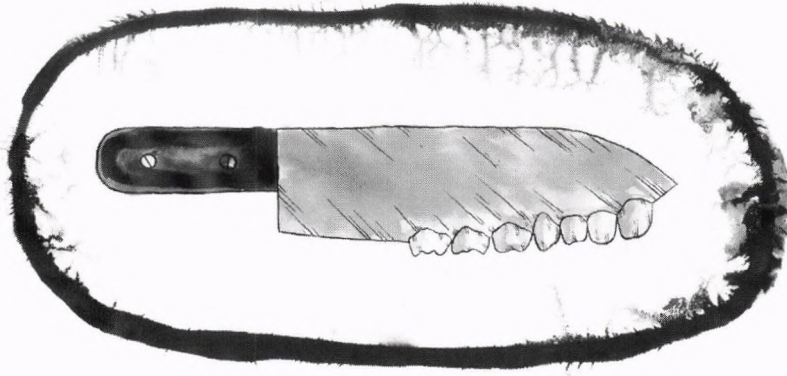
La turbulenta yuxtaposición de aspectos positivos y negativos, de diversas dimensiones temporales del hombre que se caracterizan por negación o carencia, crean de entrada —intensificadas por la aposiopesis— un titubeo, un impacto emotivo que connota por adelantado la que luego será referencia inequívoca. Pero fijémonos que el instante de mayor clímax expresivo se alcanza en el encabalgamiento abrupto que rompe el discurso y deja al lector bruscamente suspendido en el blanco del final de verso, que se continúa en una extensa

pausa. El encabalgamiento abrupto, aquí además interestrófico (y estratégicamente situado entre un ascenso y un descenso de la entonación), intensificando hasta la indecibilidad lo denotado, crea una imagen visual de lo radicalmente *otro* (la muerte, lo sagrado, lo desconocido), y semiotiza el blanco con diversos valores expresivos: silencio, ruptura, lejanía y temporalidad infinitas, misterio, abismo, humana ignorancia. Resulta no menos significativo que este gran poema metafísico constituya una violenta y paradójica entrada del silencio y la imposibilidad del decir en nuestra literatura. Ante la ausencia y lo *otro*, sujeto, ser y lenguaje tartamudean: en el contexto sémico antes señalado, las repeticiones anafóricas de «ser» y de «por» empiezan a convertirse en un auténtico parequema.

Esta reinyección expresiva del blanco de la pausa versal o estrófica —que, a menudo, realiza el encabalgamiento— ofrece distintas connotaciones según los respectivos contextos fonosemánticos en los que se articula, añadiendo significaciones suplementarias. Pero, en cualquier caso, forma imágenes rítmico-visuales que, por ruptura o ralentización, se destacan en primer plano. Un poeta como Blas de Otero (Martínez, 1975, pp. 467-70; Cruz, 1985) la utiliza en abundancia, con funciones muy diversas que incluso sirven, históricamente (y junto a los juegos de palabras), para crear disemias y sobreentendidos que burlen la censura. No es raro que por sus posibilidades visuales patentice imágenes espaciotemporales de la rotura, de la distancia o de lo que Bachelard (1943, pp. 116 y ss.) llamaba «la caída imaginaria». Pero incluso entonces, y en estrecha conexión con los aspectos semánticos, fónicos y supra-segmentales, puede dar lugar a signos complejos que no excluyen el posterior ascenso simbólico y que, como sucede en Blas de Otero (1958, p. 154), revelan al tiempo una acusada intencionalidad plástica:

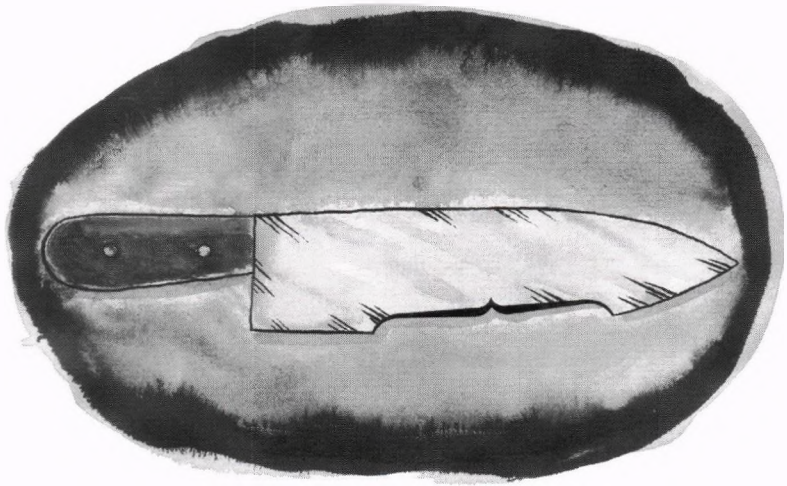
No me resigno. Y sigo y sigo. Y si  
caigo, gozosamente en pie, prosigo  
y sigo

Y puede ocurrir, como en el poema «*Ciudad del paraíso*», de Vicente Aleixandre, (1944, p. 175) que a los anteriores aspectos se sobreimprima otro visual: la percepción progresivamente mayor de la longitud del versículo, en un efecto piramidal o



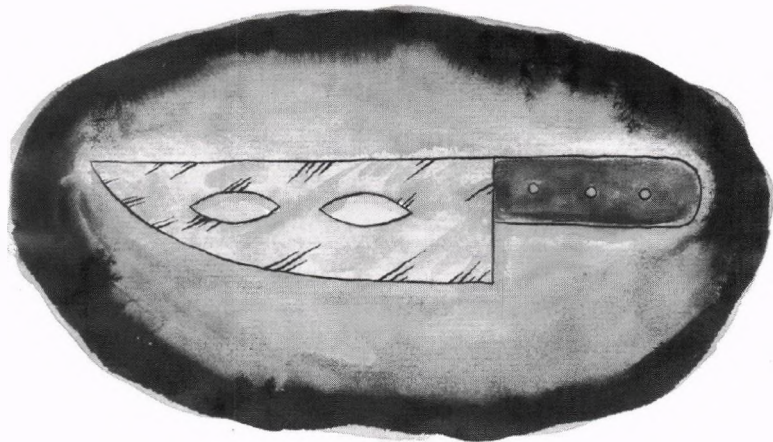
1

“Para comerte mejor.”



2

“Una muerte con intermedio.”



3

“Sin colirio te odio más.”

PEPE MEDINA



escalonado. Esta connotación espacial subraya la caída del monte a la costa, hasta culminar en el hundimiento de la ciudad del poeta en la planicie marina, que evoca el mito de la Atlántida:

Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos.  
Colgada del imponente monte, apenas detenida  
en tu vertical caída a las ondas azules,  
pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,  
intermedia en los aires, como si una mano dichosa  
te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de  
[hundirte para siempre en las olas amantes.

Se dirá, con razón, que, en este y otros casos, la lectura proyecta indirectamente, sobre la base del contexto semántico, imágenes visuales que proceden de los códigos espaciales y pictóricos de la poesía de vanguardias. Esas experiencias están históricamente codificadas. De Mallarmé a Claudel, de Apollinaire a Reverdy, de Mayakovsky a Schwitters y las experimentaciones dadaístas, dan lugar a muy diversas propuestas. Pero todas tienen algo en común: esos códigos cobran, como mínimo, el mismo rango que el rítmico y el lingüístico, y a veces los sobrepasan. En sus orientaciones caligramáticas (Apollinaire, G. de Torre) se produce una articulación neofigurativa de imagen y lenguaje; invocando una lectura tabular, el poema entra primero por la vista: se efectúan representaciones analógicas con el material gráfico del texto y la página. Pero esa base todavía mimética desaparece en propuestas más radicales, hiperanalíticas o irracionales, donde los signos se reifican y se llega al poema-cosa. Por la palabra contra la frase, por la letra contra la palabra, surge una poesía «asocial», asemántica y en última instancia antidiscursiva (Garnier, 1968, pp. 15 y ss.) que ofrece manifestaciones como la poesía visual, letrista y concreta (Solt, 1970). Ahora, el código visual no sólo domina (y desarticula) al lingüístico, sino que altera las convenciones de la escritura misma: los significantes gráficoespaciales se semiotizan e independizan al máximo. No es extraño que estas experiencias límites colinden con las que, desde las artes plásticas, y en dirección inversa, realiza la pintura caligráfica de Requichot, Twombly o Adami (Barthes, 1982; Derrida, 1985). Muestra parcial de ello la tenemos en el conocido poema de Cummings (1950, 1):

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

A manera de diagrama, ofrece aspectos relacionales figurativos. Observemos que la desarticulación verbal y gráfica resalta los valores simbólicos de la letra *l*, que, a su vez, semeja el número 1. La disposición tipográfica del conjunto hace que también visualicemos verticalmente una *l*, una *I*, un 1, a la manera de un tronco o columna. Sin embargo, podemos reconfigurar lingüísticamente el texto plástico: desde el principio del paréntesis surgen dos enunciados que aleatoriamente se cruzan: «a leaf falls» (una hoja cae) y «loneliness» (soledad). Con la caída lenta, vertical (y cinética) de esa hoja solitaria se evoca, de paso, la silueta monda del árbol, la desnuda soledad del otoño, sentida, incluso, como emoción personal y gráfica (todo sugiere el pronombre inglés de primera persona «I», 'yo', que se identifica melancólicamente con la escueta soledad del paisaje). Al tiempo, con las solas 22 letras del alfabeto hebreo, se crea un nuevo idioma: el carácter cinético y semisimultáneo del texto permite raras combinaciones verbales que invitan a otras lecturas aleatorias.

Sin embargo, no va a ser nuestro objetivo estudiar la poesía espacial, ni la visual o la caligramática, de las que se han ocupado diversos críticos. Cada una de ellas constituye un código y un género históricamente tipificado: nacidas de la transgresión, buscan la síntesis de los diversos lenguajes. Me limitaré a subrayar las dudas que plantean formulaciones de base teórica tan distinta como las de Lapacherie y Meschonnic. Lapacherie (1982, 1985) muestra que tanto los caligramas de Apollinaire como el poema pictórico de Albert-Birot son, en primera instancia, objetos visuales que apelan a una actualización y un código figurativos. Dicho código se articula normalmente con los aspectos verbales a la manera de una semiótica complemen-

taria. Pero puede ocurrir que, en vez de converger, la doble enunciación gráfica y lingüística plantee contradicciones expresivas que, como en Apollinaire, reenvían a una estética de la coherencia y la no-coherencia, del orden y del desorden, que Lapacherie (1982) deja insuficientemente explicada. ¿Hasta qué punto hay o no un «programa de lectura»? Las declaraciones resultan contradictorias. Sabemos, sin embargo, que tales conflictos entre sistemas de signos no son infrecuentes en el teatro, donde poseen una precisa función significativa. No basta con remitirse a la polisemia: junto a la aleatoriedad de la lectura, estos fenómenos muestran que el sentido puede hacerse paradójico. No olvidemos que los formantes figurativos del caligrama no son paralelos a los códigos visuales de tipo lineal que rigen la lectura; obligan a «leer» de forma tabular, pluridireccional, simultánea. Dicha lectura revela la autonomía signica de un enunciador *gráfico* que altera las convenciones de recepción de la poesía escrita y puede entrar en conflicto con el enunciador *lingüístico*. Ello no implica ausencia de articulación entre ambos planos: muestra, por el contrario, relaciones expresivas por oposición y «antonimia», y no sólo por sinonimia y «redundancia».

Al tratar de la poesía espacial, el problema de Meschonnic (1982, pp. 303-35) es diferente: parte de una amplia noción de *ritmo* (al que considera elemento asistemático y *asemiótico*, primordial en el discurso poético), pero no acaba de explicar satisfactoriamente cómo dicho ritmo se transforma y espacializa. Su noción parece aún cargada de inercias lingüístico-temporales que se hacen expansivas. Su misma interpretación del blanco, válida para poetas como Claudel, resulta insatisfactoria al referirse al salto que supone la poética mallarmeana. En el *Coup de dés* no hay tanto una entrada del blanco en el texto como —a la inversa— una disolución o fragmentación del discurso (y, por lo tanto, del ritmo) en el silencio y blanco de la página. Al insistir en la enunciación y subjetividad rítmica, Meschonnic olvida que en la poesía espacial hay una Babel, una estereofonía y estereografía de lenguajes, un proyecto pansemiótico y «abstracto». Más que ante un «yo» estamos ante una polifonía de enunciaciones que trascienden la identidad lingüística del sujeto. En fin: si las propuestas espaciales crean «intratipografías», «intra-significaciones», metasignos, metadiscursos, desorientaciones (donde hay que leer entre líneas la

conexión espacial con la rítmica), se nos reenvía, en última instancia, a una denotación, a una poesía previa, y a una sinestesia poco o mal explicada. Por el mismo principio, ¿por qué no hablar de *ritmo* en Kandinsky? ¿Cómo explicar determinados aspectos temporales y dinámicos de la pintura expresionista? ¿Qué decir en música de las sugerencias cromáticas del impresionismo?

Se hace necesaria una semiótica. Esa semiótica también es histórica. La lírica nace y se desarrolla como ritmo: subjetividad y palabra unida a la música. Pero, además del silencio, entran en ella determinadas formas de recepción no orales, y otros códigos y lenguajes artísticos cuya presencia es particularmente detectable en determinados períodos (Barroco, Romanticismo, Simbolismo, Vanguardias) que implícita o explícitamente activan la gramatextualidad, y postulan, al tiempo, una poética de la obra *abierta*. Poetas y pintores trabajan juntos. Estas consideraciones nos remiten a un código pansemiótico bajo el que subyace —cada vez más— una cultura de la imagen y una escenografía de lo simultáneo. Código del que, junto a otras manifestaciones artísticas (teatro, danza, cine, pintura), forma parte la poesía contemporánea. Hay en ella un problema de lectura, de miradas: muchas de sus descontextualizaciones y ambivalencias recuerdan el *ready-made* y el *objet trouvé* del arte vanguardista. Sus componentes acaban siendo espacio-temporales, a la par que visuales y rítmicos: como aquellas otras artes, la poesía es signicamente *polifónica*. Hace un espectáculo del yo, pero, también, de la multiplicidad de enunciadores y lenguajes, o de la propia impersonalidad creadora. «Teatro mental», decía Mallarmé. Porque, a la inversa que el teatro (que va del texto al espectáculo), introduce y dinamiza esos signos complejos en el texto y el «escenario» de la página.

Hemos visto que, aún antes de Apollinaire, el caligrama supone un género y una tradición clásica; impone a toda la composición el *integrum* del método, la no disociación de lo visual en la lectura. Sin embargo, codificado, el caligrama se automatiza. Sus mayores efectos expresivos parecen producirse, paradójicamente, cuando se vela. O cuando se proyecta de forma súbita e inesperada en otros tipos de poesía, como estrategia gramatextual implícita o microscópica que el lector reactualiza. Durante el siglo XX esto ocurre con frecuencia. Por estrictas consideraciones históricas (contexto vanguardista) el lector percibe, con faci-

lidad, el reflejo expresivo del caligrama en esta secuencia del poema «Gesta», de Gerardo Diego (1922, p. 51):

De tienda a tienda  
el oasis cuelga sus hamacas

Pero, por el mismo procedimiento, y apoyado en un claro contexto semántico, puede reconfigurar la imagen esquemática y plástica del fusilamiento en los versículos de un poema de Laborde-ta (1969, pp. 267-68) que, referido a la guerra civil, ofrece una llamativa disposición tipográfica. Sobre el diagrama se proyecta el caligrama: la lectura, simultáneamente vertical y horizontal, dice significativamente lo mismo, según se contemplen de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, los bloques tipográficos, visualizando, incluso, una imagen cinética, reversible y simbólica, de los ametrallamientos, la lucha entre bandos (izquierdas, derechas) y el horror de una guerra entre hermanos. La imagen se refuerza acústicamente, formando un signo denso y complejo que articula diversos planos semióticos; observemos que la replicación (central) del grupo *ta* añade un expresivo tableteo:

las  
ro  
sas matad era un sol  
en matad de  
san matad verano  
gren  
ta  
das

Las madrugadas de los fusilamientos el último lecho  
[de piedra el eficaz batracio.]

Otras veces, como en el siguiente ejemplo de Justo Alejo (1965, p. 31), se establece una interesante complementariedad entre lo visual y lo rítmico:

...Venía  
el ciego  
con su débil  
casi latido  
de palo.

La disposición tipográfica tampoco es gratuita; compone un ideograma que connota emotivamen-

te la edad y figura del ciego, a la que aluden los propios signos lingüísticos. Acompañados del débil tabaleo que imprime un cierto ritmo anfibráquico, éstos insisten significativamente en los aspectos auditivos, y evocan el golpeteo del bastón ausente en la imagen.

No menos interesante es el valor connotativo e incluso motivado que a veces cobran las grafías. Palabras que designan cualidades importantes o vastas empiezan a aparecer, cada vez más —y fuera de toda regla ortográfica—, escritas con mayúsculas. Su intención es la de generalizar o ampliar el espacio semántico original, a la manera de la antonomasia o la hipérbole. Recogiendo una tradición medieval y barroca que es revitalizada por el Romanticismo, Nerval (1971, p. 24) inicia así su soneto «El desdichado»:

Je suis le Ténébreux, —le Veuf—, l'Inconsolé

Observemos que «Tenebrosos», «Viudo», «Desconsolado», aparecen enfatizados por la mayúscula, como si estuviésemos ante el auténtico paradigma de la soledad y la muerte. El impulso rítmico, el oscurecimiento de las vocales, y el carácter entrecortado del verso —que subrayan las rayas con un efecto «aislante»— patentizan aún más la inquietante soledad de lo fúnebre. En esta y otras ocasiones, la mayúscula, como grafema intencional, evoca la expansión de lo sagrado, el acercamiento a lo divino: la palabra se connota con el aura de las cosas míticas y esenciales. El poema invoca *otro* lenguaje, como si, habitualmente, hablásemos en minúsculas. Al tiempo, produce una sugestiva personalización y singularidad del vocablo, al igual que los nombres propios. Estas extrañas evocaciones pueden ser claves en algunos poemas breves de Ignacio Prat (1983, p. 79):

OSINO-aA

Falta la ausencia, Sobra la presencia  
Me doblaba como un Persa  
Grandes purezas, Solares abismos

Sin duda, es la combinatoria de la poesía letrista o concreta la que más lejos ha llevado los valores connotativos, simbólicos o puramente plásticos de los tipos y las grafías. No pocas de sus creaciones pertenecen al campo de la artes visuales con

tanto o más derecho que a la literatura. Sin embargo, propuestas criptomáticas como las de Eduardo Scala (1984, pp. 144-47) resultan estimulantes para la lírica por su doble raíz mística y reflexiva: sus anagramas y palíndromos especulares revelan, a través de la escritura y su reflejo, la faz ilusoria del sentido, inscribiéndose en una tradición nominalista y hermética que pasa por Abelardo y Albulafia:

EVA-ADÁN, ERES.  
EVA NADA, AVE

Pero, de nuevo, resulta interesante observar el reflejo de estos procedimientos en poemas que no aparentan pertenecer al código de la gramatextualidad. En contextos semánticos muy concretos, puede ocurrir que involucren aspectos icónico-visuales relativos a las letras que conectan el problema de la recepción con lo que pudiéramos denominar semiótica lingüística o connotativa. Veamos rápidamente un ejemplo. En un pasaje de «Caballero solo», perteneciente a *Residencia en la tierra*, Neruda (1925-35, p. 55) escribe:

El radiante verano conduce a los enamorados  
en uniformes regimientos melancólicos,  
hechos de gordas y flacas y alegres y tristes parejas:  
bajo los elegantes cocoteros, junto al océano y la luna,  
hay una continua vida de pantalones y polleras,  
un rumor de medias de seda acariciadas,  
y senos femeninos que brillan como ojos.

Junto a elementos fonosimbólicos que realzan aspectos del contenido (marcha rítmica y militar de las parejas, susurros del mar y las caricias en la oscuridad de las playas), no resultaría descabellado que, en el contexto de vanguardias, y en función de las denotaciones del texto, el lector percibiera connotaciones visuales en algunas de sus letras. Hay una apelación a las sensaciones visuales, auditivas y táctiles. El símil final, que equipara los senos a los ojos, aunque pueda explicarse por relaciones analógicas ('redondeados', 'blancos y luminosos') que establecen una clara isotopía entre luna, senos y ojos, no tendría cabal significación si no recordamos las metonimias plásticas de Picasso, esas anatomías cubistas (también frecuentes en Ramón) donde el ojo se desplaza y ocupa el lugar de los senos. El propio Gómez de la Serna había resaltado el valor icónico de las grafías llamando

la atención sobre los ojos que nos miran en las letras de Pombo. Con estos precedentes intertextuales cabe activar una lectura gramatextual de las letras, que subrayan con la vista lo ya denotado por la semántica del texto. La redondez de la *o*, reforzando la isotopía, ayuda a la superposición de luna, senos y ojos, y connota visualmente el imaginario de lo femenino. Por contra, la *l* erguida y fálica que se alitera en el v. 4 connota visualmente la esbeltez de los cocoteros y el imaginario de lo masculino. Subrayando las dualidades, las connotaciones tipográficas irradian por semiosis otras zonas del texto: frente a las achaparradas y redondas letras de las parejas «gordas», surgen las altas y asténicas de las «flacas».

Sin duda, estas significaciones son implícitas y relativas, sólo activables por la lectura: está el ojo que percibe; resultan totalmente gratuitas sin contexto semántico adecuado. Mas conviene recordar, por las razones aducidas, su justificación en la poesía contemporánea. Y ello desde una exégesis rigurosamente filológica: hay ya una poética, un canal, un género codificado con diversos subgéneros (poesía espacial, visual, letrista, caligramática, etc.), un ideograma cultural (pansemiótico) y un horizonte de expectativas que llevan a enunciar y detectar en la lírica, gramatextualidades implícitas o manifiestas. Sin embargo, ¿qué ocurre en la poesía de otros siglos?

### III

Se hace precisa una última reflexión sobre la validez del gramatexto desde la doble perspectiva de la emisión y la recepción en la historia. Ante el siguiente texto de Zorrilla (1852, p. 1183):

Saltó,  
pasó  
con bien  
y allá  
cayó  
de pie.  
Salvo  
fue.  
¡Oh!  
Ya  
¿quién  
ve  
do  
va?

no resulta difícil observar que la progresiva y radical aminoración del metro, articula, en el plano visual, una imagen relacionamente figurativa que realiza —ahora desde la vista— el progresivo efecto de fuga o distancia denotado por los propios signos lingüísticos. El personaje se aleja de nuestra perspectiva; como los bisílabos finales de sólo dos letras, es ya sólo un punto en el espacio: lo métrico y visual se sobreimprimen y configuran un diagrama. Esta enunciación gráfica complementaria no debe extrañarnos en un período que, como el romántico, practica la polimetría y el antipreceptismo (Navarro Tomás, 1974, pp. 349 y ss.), e inicia una poética de la transgresión que desborda el lenguaje. Además —y como dijimos— a raíz de la Ilustración se ha entrado en una cultura de lo visual, lectora, que termina por consolidar también en poesía la recepción impresa.

Pero si, retrocediendo en el tiempo, leemos el inicio de un soneto de Fray Luis de León (1988, p. 116), de clara inspiración petrarquista:

Alargo enfermo el paso, y vuelvo, cuanto  
alargo el paso, atrás el pensamiento

Observaremos que el encabalgamiento abrupto conlleva connotaciones visuales que, con el desplazamiento de la mirada y su vuelta brusca al endecasílabo siguiente, subrayan, gráficamente, lo denotado por los signos verbales. El lector experimenta un vívido impacto espaciotemporal de avance y retroceso, de tensión entre la marcha hacia adelante y el contradictorio *flash-back* del recuerdo. En *La Dorotea* («acción en prosa» que, recordemos, fue destinada a la lectura) Lope de Vega (1632, p. 1613) incluye el célebre romance «A mis soledades voy», al que pertenecen estos versos:

Oigo tañer las campanas  
y no me espanto, aunque puedo,  
que en lugar de tantas cruces  
haya tantos hombres muertos.  
Mirando estoy los sepulcros,  
cuyos mármoles eternos  
están diciendo sin lengua  
que no lo fueron sus dueños.

Reparemos en la apelación consecutiva al oído y la mirada, que se articulan íntimamente. La reducción onomatopéyica del grupo *tan* (regular o irregular) da, en el contexto, una visible imagen

fonosimbólica del tañido de las campanas de difuntos, cuyo eco se prolonga hasta el penúltimo verso. Al tiempo, la estructura gráfica de la *t* se semiotiza icónicamente («sin lengua») como cruz de sepulcro y campanario, proyectando sobre el contexto fonosemántico una connotación visual que patentiza a los ojos las innumerables cruces de las sepulturas. Veamos un último ejemplo; yendo, ya, en la segunda mitad del XVII, a un soneto amoroso de Sor Juana Inés de la Cruz (1968, p. 192), el lector quizá perciba la sutil expresividad métrico-visual que parecen cobrar los tercetos finales:

Mas yo soy en aquesto tan medida,  
que en viendo a muchos, mi atención zozobra,  
y sólo quiero ser correspondida

de aquél que de mi amor réditos cobra;  
porque es la sal del gusto el ser querida:  
que daña lo que falta y lo que sobra.

Sobre el código temático del amor (razones del sujeto lírico para tener «medida», dedicándose a un solo empleo amoroso) se superpone el métrico del soneto y del endecasílabo (no ha de sobrar ni faltar una sílaba, los versos han de ir medidos) y, sobre ambos, un código visual suplementario que parece avisar, alarmado, de la excesiva longitud del segundo verso del primer terceto (que, sin embargo, queda medido por una expresiva serie de sinalefas). Por un instante, parece que «zozobra» la atención ante la extrema longitud del verso y su excesivo número de sílabas, que realiza por isotopía semiótica la paralela zozobra del sujeto lírico ante la visión del excesivo número de pretendientes.

Observemos que, con ser implícitos, y siempre deudores de aspectos semánticos y métricos, gramatextos diversos (icónicos o en diagrama) pueden aparecer esporádicamente en la lectura de la poesía manierista y barroca, a la manera de una semiótica (visual) complementaria. Dejando aparte la expresa tradición caligramática, ¿cabe hablar en tales casos de un emisor gráfico *intencional*, que se articula con el lingüístico, o estamos, por el contrario, ante puros fenómenos de semiosis que actualiza una recepción (histórica) determinada? En otras palabras: ¿es todo gramatextual? ¿Dónde están sus fronteras en ese largo intervalo que va del siglo XVI al XIX?

Hay, en primer lugar, un ideograma, una visión cultural de fondo: más que en una progresión

histórica que se mida desde una fecha precisa, me parece que esas fronteras se hallan (Bassy, 1984) en la antigua alternancia entre la visión especular y la teatral del libro. En ese vaivén —y antes de la dialéctica Ilustración-Romanticismo— hay, creo, otro hito: el equilibrio entre palabra e imagen, oralidad y escritura que, con el humanismo, supone la cultura de los siglos XVI y XVII. Pero ya el Barroco es escenario de una «revolución» filosófica y cosmogónica, que contiene las semillas de lo que luego será la visión post-ilustrada: perdido un centro o un referente seguros, el texto y el mundo empiezan a ser vistos como teatro, juego de articulaciones y conflictos entre lenguajes y fuerzas disímiles.

En segundo lugar, hay una norma de recepción determinada. No olvidemos que en la mitad del siglo XV ha surgido la imprenta; Tomás de Kempis aconsejaba la lectura en silencio al mismo tiempo que la meditación. Como es sabido, esta característica de la *devotio moderna* será decisiva en el florecimiento de la novela (Senabre, 1986, pp. 104-111). Pero el caso de la lírica es otro: si la novela se concibe para la lectura aislada, y el teatro, para ver y escuchar, la recepción de la poesía continúa siendo eminentemente oral durante varios siglos: los poemas se leían en voz alta, o se recitaban ante un círculo de amigos. Y si se producía de forma silenciosa, su lectura era con toda seguridad articulada —como todavía hoy ocurre. Esta vinculación al oído y la voz explica, en parte, el escaso interés de los poetas en la publicación de sus obras (Rodríguez Moñino, 1968; A. Blecua, 1983; Senabre, 1991). Hemos dicho, en parte, porque había probablemente otras razones: además de ser un género «suelto» (donde los poemas raras veces justificaban la unidad del libro), la poesía culta era ya minoritaria, residual, recluida al mercado de la rareza o el manuscrito. Entonces —como hoy en día— el público prefería leer novelas, o asistir a teatro. Algún vano intento de Góngora lo demuestra, pero hay innumerables casos: los editores se lanzan sobre la obra en prosa de Quevedo, y de muchos otros; en cambio, parecen prestar escasos oídos a su poesía.

Todo parece minimizar en ella la importancia de la lectura. Sin embargo, numerosos indicios hacen suponer que desde finales del siglo XVI y a lo largo del XVII esta situación empieza a desplazarse lentamente hacia una estrecha articulación de lo visual y lo auditivo que, más que contravenir la

norma de recepción, comienza a activar la mirada en apoyo de la voz. El autor componía escribiendo: su primera imagen del poema era tanto visual como acústica. Además del oyente, contaba con el horizonte de recepción del lector —un lector letrado o de élite. Que la lectura fuese minoritaria no implica que no existiera: junto a la existencia de numerosos manuscritos, aumenta progresivamente, la edición de libros y pliegos sueltos. Sin abandonar su base oral, tanto la instancia emisora como la receptora cobran conciencia de que la poesía puede ser vista y oída —leída y recitada— al mismo tiempo.

De ello hay diversos indicios. Estaba, en primer lugar, el ejemplo del teatro: utilizando también el verso, y ofreciendo la articulación simultánea de diversos sistemas de signos, no es extraño que se convierta en manifestación artística señera, ideal último de la estética barroca. Que la vista es factor primordial es idea antigua (pertenece a la cultura griega, y ya aparece en San Agustín o San Bernardo). Pero, como advierten Maravall (1980), Fumaroli (1980), o Giuseppina Ledda (1989), durante el siglo XVI y sobre todo en el XVII, por razones de orden científico, por la nueva valoración de la «teoría de los afectos», así como por la conversión «a lo divino» de los sentidos realizada por Ignacio de Loyola, la vista es, en el orden valorativo (y Góngora en un excelente ejemplo) el órgano privilegiado por excelencia. Jesuitas y predicadores han comprendido la eficacia de la comunicación y la cultura visual: «*Lo han entendido hasta el punto de que en el siglo que quiere persuadir a través de las imágenes, aspiran a extender los recursos de los sentidos a 'predicar a los ojos'*» (Ledda, 1989, p. 129). El manejo visual de los símbolos alcanza en el Barroco su apoteosis (Praz, 1974), con numerosos recetarios icónicos y diccionarios visuales. Junto a los emblemas y jergolíficos elogiados por Tesauro, surge una retórica y una oratoria sagrada donde convergen los dos canales comunicativos en estrecha complementariedad o dependencia (Fumaroli, 1980, pp. 637 y ss.). El lenguaje hablado reconoce y aprovecha las posibilidades del lenguaje visual. Todo ello repercute en la lírica: como han estudiado Pozzi (1981), Simón Díaz (1984), Aurora Egido (1990), y antes Hagstrum (1958), aumenta considerablemente una poesía figural que ha de ser necesariamente vista y leída. Y esto se refleja hasta en los tratadistas de la época. Ahí tenemos, entre otros, el *Arte poética*

(1592) de Díaz Rengifo. Y, sobre todo, el *Primus Calamus* (1663) de Juan Caramuel, cuya «Metamétrica» da cumplida cuenta de numerosos artificios poéticos (acrósticos, cronósticos, enigmas, laberintos...) donde ya campea una poesía letrista y figural (F. R. de La Flor, 1993, pp. 265-80).

Por último, hay preciosos testimonios de nuestra literatura que avisan de una lectura de la poesía donde ya se articulaban íntimamente lo visual y lo auditivo. Uno de ellos fundamental, por ser nada menos que de Quevedo: el soneto «Retirado en la paz de estos desiertos», verdadero equivalente de «Las Meninas» en la lírica barroca. Allí —convertidos autor, lector y libro, en protagonistas— se nos habla ya de la lectura apartada, del escuchar con los «ojos» y de los «músicos callados contrapuntos» que produce la lectura de lo que no pueden ser sino libros de poesía. Se podrá objetar, con razón, que Quevedo se refiere a obras del pasado. Pero, junto al caso de Lope —que llama a Marino «gran pintor de los oídos»— no deja de ser un ejemplo elocuente de lo que en el XVII era o podía ser dicha sensibilidad lectora. Hay otros testimonios, curiosamente situados como paratextos o cabeceras de libro; baste recordar el poema «Al libro de Don Quijote de la Mancha» de Urganda la Desconocida, puesto por Cervantes tras el prólogo del *Quijote* (y que, junto al juego adivinatorio de las «rimas», exige mantener la atención visual), o el prólogo al lector de Sor Juana Inés de la Cruz, incorporado en 1690 a la segunda edición del primer tomo de sus *obras*, que sigue —ahora en verso— el modelo prologal del propio Cervantes.

Pero al actualizar estos gramatextos implícitos de la poesía del pasado, no podemos olvidar nuestra propia condición de receptores del XX. Si nos situamos en la perspectiva de una hermenéutica fenomenológica e histórica (Gadamer, 1960; Ricoeur, 1969, 1986) que abarque los diversos factores del proceso comunicativo, hemos de tener presente que al afrontar un texto antiguo tendemos a extender la retroactividad de nuestros códigos. El texto —objeto a la vez semiótico e histórico— releva siempre lo ilusorio de su transparencia: se torna inopinadamente opaco. Cada nueva recepción es reactualización. Un nuevo momento de la evolución literaria arroja nueva luz sobre la poesía del pasado, y nos ayuda a encontrar en ella algo que antes no podíamos buscar (Jauss, 1967, p. 96). Como advierte Segre (1979, p. 20), el filólogo ha

de tener consciencia de la transformación de los códigos, de su ser en la historia: la filología deduce del reconocimiento de nuestra propia historicidad la existencia de una semiosis anterior, o, en todo caso, diversa. Pero, aunque exprese desajustes, esa semiosis —que pertenece por igual a la estructura de la poesía barroca y contemporánea, en cuanto que ambas postulan una poética de la obra *abierta*— ilustra, como en el soneto de Quevedo, un luminoso diálogo visual en la lectura. Diálogo del que los siglos XVI y XVII son acaso los primeros en tomar consciencia, siquiera en forma oral y embrionaria, mas reveladora de un pasmoso equilibrio (primero humanista, y luego barroco y «teatral») entre la voz y el ojo.

Hay pues que introducir las nociones de enunciación y recepción gráficas en los textos escritos, con la problemática histórica y textual que plantean. Tales nociones difieren de las respectivas del discurso oral, y presentan, en ciertos períodos, distinta naturaleza. El gramatexto —piensa Lapacherie (1984, p. 294)— tiende a perder su enunciador y su univocidad sémica: invoca al receptor, se abre deliberadamente a lo aleatorio. Pero la misma noción de enunciador gráfico es histórica, y está poco estudiada: preferiríamos decir que el gramatexto tiende a transformarlo, haciéndolo, como el receptor, o bien «universal» o bien «implícito». Si el efecto es la apertura o la diseminación del sentido en un proceso de semiosis múltiple, no debe olvidarse que la clave del problema acaso reside en que, a diferencia de lo que hasta cierto punto ocurre en las artes temáticas, la comunicación visual (sea o no figurativa) tiene siempre bastante de aleatoria y *difusa*, y remite a un problema de «lectura», de reconfiguración y mirada. Cambia la misma naturaleza del texto, que se convierte en objeto espacial, icónico y simultáneo.

Concluamos. Hemos visto que la poesía no está hecha sólo de signos verbales. Como signo gráfico, pertenece a un código visual y una semiótica plástica que pueden actuar también como sistemas modalizadores, entre otros. Pues así es la naturaleza de lo poético; superpone sobre el lenguaje una serie de subcódigos y estructuras artístico-sociales que acaban por reconfigurarlo, desplazarlo o invadirlo, generando un signo estético inusualmente codificado, evolutivo y complejo. Pero un signo también diferente: por lo que atañe a los aspectos gramatextuales, si bien es cierto que el código pictórico-visual suele imbricarse isotópica-

mente con los aspectos semánticos y rítmicos (en los que realiza una función sémicamente *connotadora*, de apoyo suplementario), hemos advertido también que, en las propuestas contemporáneas más radicales, y en determinados subgéneros (poesía visual, caligrama), puede contravenir o subvertir lo lingüístico, manteniendo relaciones jerárquicamente iguales o prioritarias. En tales casos —y establezca una relación articuladora positiva o «negativa» con el lenguaje— ese código plastificador trasciende su mera consideración de connotador o *derivado*, y abre un nuevo horizonte sémico, receptivo y estético para la poesía. Si ello revela su intrínseca naturaleza *expresiva*, pues plastifica *imágenes* que no pueden ser ni percibidas ni explicadas sin su presencia, hay que subrayar que el gramatexto es un fenómeno *histórico*, que obliga a numerosas consideraciones diacrónicas, textuales y pragmáticas nada ajenas a la filología.

Utilizando entre otros estos aspectos visuales, la poesía contemporánea cuestiona la fiabilidad comunicativa del lenguaje, así como su carácter lineal. Abre en él una nueva dimensión óptica, espacial, pictórica o *escrituraria* que funda una nueva semiótica: una semiótica pluridireccional y asistemática, basada en una función comunicativa no tanto temática como *difusa*. Ese astillamiento sutil del lenguaje, esas interrupciones del discurso, esa percepción visual y simultánea, crean un nuevo espesor: un nuevo signo estético y una nueva poética. Exigen también un nuevo modo de lectura y otra pragmática: el poema, dejado parcialmente al impulso y realización del lector, se abre a una combinatoria. Al tiempo, obligan a una redefinición tipológica del anterior estatuto del verso y la prosa, y se reflejan indirectamente en otros tipos de poesía, creando gramatextos más o menos implícitos. En definitiva: en virtud de una crisis y una poética históricas, el lenguaje se desestructura y reconfigura, se interroga y minimiza. Sobre él —y a veces, de forma esporádica o invertebrada— se superponen otras semias y códigos. Esta radical disimetría interna explica que tanto la poética como la semiología hayan sido incapaces de explicar satisfactoriamente determinados aspectos medulares (y no puramente semánticos, sintácticos o fónicos) de la poesía de nuestra época. En tales casos, la pura descripción lingüística, lejos de ser rigurosa, se vuelve insuficiente. Por el contrario: numerosos aspectos teóricos formulados por la estética de la recepción y determinadas propuestas y lecturas

deconstructivistas se hacen pertinentes, y pueden adquirir carta de validez filológica.

Comenzamos y finalizamos remitiéndonos a la historia: hay también en ella un «eterno retorno», una vuelta de la dinámica interna de los períodos. A orillas de ese río, nuestro camino se hizo largo y sinuoso, siguiendo revueltas y meandros que, a la postre, puede que poco aclaren. No importa: como escribía Goethe, si es gris la teoría, verde es , por fortuna, el árbol de la vida. Somos contemporáneos; nuestra visión está inscrita en el marco que va del Romanticismo a la gran literatura del XX. Inmersos en la cultura de la imagen, vivimos unos tiempos en que la poesía (y, en general, la literatura) es apenas leída, y sólo ocasionalmente transmitida por determinados cantautores. ¿No abren estos aspectos una nueva recepción y proyección social de la lírica? ¿*Para qué sirve un libro* —dice ya la Alicia de Carroll— *sin imágenes ni conversaciones*?

febrero de 1990

#### BIBLIOGRAFÍA

- C. Abastado, 1979, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe.
- Abrams, M. H. 1953, *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova, 1972. Versión española de G. Aráoz.
- V. Aleixandre, 1944, *Sombra del paraíso*, ed. de L. de Luis, Madrid, Castalia, 1976.
- J. Alejo, 1965, *Alaciár*, Valladolid, Relieve.
- G. Bachelard, 1943, *El aire y los sueños*, trad. de E. de Campourcín, México, FCE, 1958.
- J. Baetens, 1988, «Le transcripturaire», *Poétique*, 73, pp. 51-69.
- R. Barthes, 1976, Coloquio «La peinture et l'écriture des signes» en la col. *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Paris, Denoël/Gonthier, pp. 171-220.
- 1982, *Lo obvio y lo obtuso*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1986.
- A.-M. Bassy, 1984, «Le livre mis en pièces: pensées détachées sur le livre romantique», *Romantisme*, 43, pp. 19-27.
- W. Benjamin, 1938, *Iluminaciones II (Baudelaire)*, Madrid, Taurus, 1972. Versión española de Jesús Aguirre.
- M. Blanchot, 1955, *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard.



- 1969, *El diálogo inconcluso*, trad. de P. de Placce, Caracas, Monte Avila, 1970
- A. Blecua, 1983, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- H. Bloom, 1973, *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*, trad. de F. Rivera, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- P. Claudel, 1941, *Oeuvre poétique*, Paris, Pléiade, 1969, pp. 699 y ss. y 1150.
- 1979, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard.
- J. Clüver, 1978, «Painting into poetry», *Yearbook of Comparative and General Literature*, 27, pp. 19-34.
- J. Cohen, 1966, *Estructura del lenguaje poético*, trad. de M. Blanco, Madrid, Gredos, 1974.
- M. Collot, 1982, «L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy», *Littérature*, 46, pp. 41-58.
- M. Corti, 1976, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Fabbri-Bompiani, 3ª ed., 1984.
- 1977, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli.
- M. Cressot, 1947, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 7ª ed., 1971.
- C. Crisan, 1985, «El grafema intencional», en el col. de F. Edeline y otros, *Análisis estructural del texto poético*, trad. de A. Forns, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, pp. 39-60.
- S. de la Cruz, 1985, «La expresión poética del espacio gráfico», en el col. *Teoría del discurso poético. Le colloque du S.E.L.*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Miral, 1986, pp. 91-103.
- Sor J. I. de la Cruz, 1968, *Obras escogidas*, ed. de J.-C Merlo, Barcelona, Bruguera.
- E. E. Cummings, 1950, *95 poems*, New-York-London, A Harvest/HBJ Book.
- E. R. Curtius, 1955, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México-Buenos Aires, FCE.
- M. Church, 1946, «The First English Pattern Poems», *MLA*, 61, pp. 636-50.
- R. Darío, 1905, «Lo fatal» en el vol. monográfico dedicado a R. Darío en *Poesía*, 34-35, 1991, p. 228.
- P. De Man, 1984, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press.
- K. P. Dencker, 1972, *Text-bilder, Visuelle Poesie International. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln, Verlag M. Dumont Scharberg.
- J. Derrida, 1967, *La escritura y la diferencia*, trad. de P. Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.
- 1967, *De la Gramatología*, trad. de O. del Barco y C. Ceretti, Buenos Aires, siglo XXI, 1971.
- 1985, «+R (par-dessus le marché)», *Rev. de Occ.*, 44, pp.
- S. Díaz, 1984, «La poesía mural, su proyección en universidades y colegios», en el col. *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional.
- G. Diego, 1922, *Imagen*, en *Poesía de creación*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- M. Dominicy, 1989, «De la pluralité sémantique du langage», *Poétique*, 80, pp. 499-514.
- M. D'Ors, 1977, *El caligrama de Simmias a Apollinaire*, Pamplona, EUNSA.
- U. Eco, 1970, «Sémiologie des messages visuels», *Communications*, 15 pp.
- 1979, *Lector in fabula*, trad. de R. Pochtar, Barcelona, Lumen, 1981.
- 1986, «El extraño caso de la intentio lectoris», *Rev. de Occ.*, 69, 1987, pp. 5-28.
- F. R. de la Flor, 1993, «El régimen de lo visible. Género y figuras de la poesía visual de los siglos XVII y XVIII», en el col. *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, II, Madrid, Comunidad de Madrid.
- M. Foucault, 1968, «Ceci n'est pas une pipe», *Les Cahiers du Chemin*, 2, NRF.
- J. Frank, 1963, *The Wandering Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- M. Fumarolli, 1980, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz (consultese, en particular, el capítulo dedicado a «La Rhétorique jésuite des peintures»).
- H. G. Gadamer, 1960, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- P. Garnier, 1968, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard.
- E.H. Gombrich, 1959, *Arte e ilusión*, trad. de G. Ferrater, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- D. Gorman, 1989, «The Wordly Text: Writing as Social Action, Reading as Historical Reconstruction», en J. Natoli (ed.), *Literary Theory's Future*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, pp. 181-220.
- S. Greenblatt, 1980, *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press.
- 1990, *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*, New York/London.

- A. J. Greimas, 1972 (y otros), *Ensayos de semiótica poética*, trad. de C. de Fez y A. Rallo, Barcelona, Planeta, 1976.
- 1984, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, Besançon, Actes Sémiotiques-Documents, VI, 60, INLF.
- Goupe μ, 1970, *Retórica general*, trad. de J. Victorio, Barcelona, Paidós, 1987.
- 1977, *Rhétorique de la poésie, Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe.
- J. H. Hagstrum, 1958, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press.
- R. Jakobson, 1963, «La lingüística y la poética», en Th. A. Sebeock (ed.), *Estilo del lenguaje*, trad. de A. M<sup>a</sup> Gutiérrez, Madrid, Cátedra, 1974.
- 1973 «De la relation entre signes visuels et auditifs», *Essais de linguistique générale*, II, Paris, Minuit, pp. 104-12.
- H. R. Jauss, 1967, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en H.U. Gumbrecht (ed.), *La actual ciencia literaria alemana*; Salamanca, Anaya, 1971.
- J. O. Jiménez (ed.), 1971, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*, Madrid, Alianza.
- J. Keats, 1817, *Endymion*, ed. bilingüe de P.L. Ugalde, Barcelona, Bosch, 1977.
- M. Labordeta, 1969, De Los *Soliloquios*, en *Obras completas*, Zaragoza, Javalambre, 1972.
- J. G. Lapacherie, 1982, «Écriture et lecture du calligrame», *Poétique*, 50, pp. 194-207.
- 1984, «De la grammatextualité», *Poétique*, 59, pp. 283-94.
- 1985, «Le poème pictural. 'Train' de Pierre Albert-Birot», *Littérature*, 59, pp. 3-14.
- F. Lázaro Carreter, 1983, «El poema lírico como signo», en M.A. Garrido Gallardo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, I, Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, Gredos, 1985.
- G. Ledda, 1989 «Predicar a los ojos», *Edad de oro*, VII, pp. 129-42.
- Fray L. de León, 1988, *Poesías completas, Escuela salmantina. Antología*, ed. e introd. de Ricardo Senabre, Madrid, Espasa Calpe.
- G. E. Lessing, 1766, *Laoconte*, trad. de E. Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- F. Lope de Vega, 1632, *La Dorotea*, en *Obras escogidas II*, ed. de F. C. Saiz de Robles, Madrid, Aguilar, 1964.
- Y. M. Lotman, 1970, *Estructura del texto artístico*, trad. de V. Imbert, Madrid, Istmo, 1978.
- S. Mallarmé, 1894, «Sobre la grafología» en *Prosas* ed. y trad. de J. del Prado y J.A. Millán, Madrid, Alfaguara, 1987.
- 1897, Prefacio a *Un golpe de dados*, en *Poesía*, versión bilingüe de F. Gorbea, Buenos Aires, Fausto, 1975.
- J. A. Maravall, 1980, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, pp. 419-99.
- J. A. Martínez García, 1975, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Massin, 1973, *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours*, Paris, NRF-Gallimard, 2<sup>a</sup> ed.
- H. Meschonnic, 1982, *Critique du rythme*, Paris, Verdier.
- J. Mukarovsky, 1975, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, ed. de J. Llovet, trad. de A. Anthony-Visova, Barcelona, Gustavo Gili, 1977. Contiene artículos de 1932 a 1947.
- T. Navarro Tomás, 1974, *Métrica española*, Madrid-Barcelona, Guadarrama, 4<sup>a</sup> ed.
- P. Neruda, 1925-35, *Residencia en la tierra*, Buenos Aires, Losada, 3<sup>a</sup> ed., 1969.
- G. de Nerval, 1974, *Las Quimeras y otros poemas*, versión bilingüe de A.M. Moncho y J.L. Jover, Madrid, Visor.
- B. de Otero, 1958, *Ancia*, Barcelona, A.P. Editor.
- O. Paz, 1979, «Advertencia» en *Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Seix Barral.
- G. Pozzi, 1981, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.
- I. Prat, 1983, *Para ti (1963-1981)*, ed. de J.L. Jover, Valencia, Pre-Textos.
- M. Praz, 1970, *Mnemosyne, El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981. Versión española de R. Pochtar.
- 1974, *Imágenes del barroco (Estudios de emblematología)*, trad. de J. M<sup>a</sup>. Parreño, Madrid, Siruela, 1989.
- P. Reverdy, 1974, *Cette émotion appelée poésie*, Paris, Flammarion. Recoge artículos de 1932 a 1960.
- 1975, *Nord-sud, self-defense*, Paris, Flammarion. Recoge escritos de 1917-26.
- A. Reyes, 1929-1941, «Las Jitanjáforas», recogido en *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruguera, 1986, pp. 212-268.

- J. Ricardou, 1987, «Éléments de textique», *Conséquences*.
- 1989, *Une maladie chronique*, Paris, Les Impressions Nouvelles.
- P. Ricoeur, 1969, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil.
- 1986, *Du texte à l'action. Essais de herméneutique II*, Paris, Seuil.
- F. Rigolot, 1982, *Le texte de la renaissance. Des rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz.
- A. Rodríguez Moñino, 1968, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia.
- N. Ruwet, 1979, «Blancs, rimes et raisons. Typographie, rimes et structures linguistiques en poésie», en el Vol. «Rhétoriques, sémiotiques», *Revue d'Esthétique*, 1-2, 10/18, pp. 397-425.
- E. Scala, 1984, *Del Cuaderno de agua*, en *El Paseante*, 7, 1987.
- L. Schrader, 1969, *Sensación y sinestesia*, trad. de J. Conde, Madrid, Gredos, 1975.
- C. Segre, 1963, *I signi e la critica*, Torino, Einaudi.
- 1979, *Semiótica filológica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi.
- R. Senabre, 1986, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo.
- 1991, «Poesía y oralidad», *Tropelías*, 2, pp. 193-202.
- M. E. Solt, 1970, *Concret Poetry*, Bloomington, Indiana University Press.
- G. Steiner, 1975, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. de A. Castañón, México, FCE, 1981.
- 1976, *Lenguaje y silencio*, trad. de M. Ultorio, Barcelona, Gedisa, 1982.
- 1980, «Sobre la dificultad», *Escandalar*, 3, 3, pp. 8-21.
- G. Ungaretti, 1917, *De Naufragi*, en *Vita d'un uomo (1914-1960)* Milano, Mondadori, 1985.
- P. Valesio, 1986, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino.
- C. Weiss, 1984, *Seh-Texte*, Zirndorf, Verlag für Moderne Kunst.
- J. de Zorrilla, 1852, «Leyenda de Muhamad...» (Libro de los espíritus. La carrera), en *Obras completas*, I, ed. N. Alonso Cortés, Valladolid, Santarén, 1943.
- P. Zumthor, 1983, *Introduction a la poésie orale*, Paris, Seuil.
- 1984, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF.
- 1987, *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, trad. de J. Presa, Madrid, Taurus, 1989.



---

*Concepción Hermosilla*

## De la poésie visuelle au tableau conceptuel



EPUIS la fin des années 40 on assiste à l'éclosion de nouvelles pratiques poétiques: le lettrisme, le spatia-lisme, la poésie concrète, la poésie visuelle... Dans cette étude, je retiens ce dernier adjectif à la fois pour qualifier globalement ces diverses manifestations et pour exclure de mon propos l'aspect principal du let-trisme, à savoir, son versant phonique.

Il va de soi que la poésie depuis des siècles se lit, se voit, se dit. Il est entendu aussi qu'il ne saurait y avoir d'espace sans temps ni de temps sans espace. Il faut de l'espace pour écrire et pour lire, il faut du temps pour peindre et regarder un tableau. Mais Les-sing<sup>1</sup> avait raison de vouloir distinguer avec netteté la littérature comme art du temps de la peinture comme

art de l'espace, car la littérature existe essentiellement dans la successivité des unités linguistiques et la peinture dans la simultanéité du regard.

Qu'on ait éprouvé le besoin dans les années 60 de parler de poésie spatiale, c'était à la fois reconnaître la validité de la division soutenue par Lessing, mais c'était aussi souligner la volonté d'élargir le champ de la poésie vers une nouvelle dimension. Certains poètes se disent alors que la poésie ayant été jusque là de l'ordre du temps, il était urgent de la faire naître à l'espace. C'est cette nouvelle pratique artistique où les rapports du temps et de l'espace, de la lisibilité et de la visibilité, semblent s'inverser que nous observerons<sup>2</sup> et que nous chercherons à situer parmi d'autres productions —telles l'incursion de la lettre dans le tableau et l'art conceptuel— qui remettent en cause la nature et les délimitations de chacun de ces deux systèmes de représentation.

L'écrit et les arts plastiques se sont maintes fois rencontrés sur le même terrain mêlant leur registre différent tout au long de l'histoire de l'art en Occident. Chacun pense, bien sûr, aux peut-être trop célèbres *Calligrammes* d'Apollinaire. Il ne faut toutefois pas oublier qu'un genre similaire se pratiquait dès l'Antiquité grecque sous le nom de vers *rhopaliques*, sorte de vers figurés qu'on retrouve dans les *carmina figurata* d'un O. Porphyrius, pratique qui sera reprise à la Renaissance et à l'époque Baroque et qui connaîtra un essort particulier au XIX<sup>ème</sup> siècle grâce au développement de la presse et de l'art de l'affiche. Nombreux sont alors les textes poétiques, humoristiques, politiques dont les contours prennent des formes d'objets ou de visages connus. Parmi tant d'autres: des pamphlets en forme de poire, une caricature bien connue de Louis Philippe, ou des poèmes en forme de tour Eiffel<sup>3</sup>.

Mais très longtemps l'écrit et le figuratif ne vont faire que cohabiter. C'est encore le cas de la plupart des poèmes d'Apollinaire. Bien que le dessin d'une colombe, d'un jet d'eau, ait tendance à

faire passer au deuxième plan un texte —dont l'intérêt poétique n'est pas toujours très grand et dont l'orientation et la typographie ne facilitent pas la lecture— il s'agit toujours d'une superposition de deux systèmes qui n'interfèrent pas. Le «discours» y reste un discours et la «figure» une figure. En d'autres termes, la linéarité du texte se fait contour d'une forme sans pour autant perdre son caractère discursif.

Cependant, dans de telles oeuvres, l'écrit souligne déjà sa dimension spatiale en ne suivant plus l'orientation traditionnellement horizontale de l'écriture. C'est d'abord une forme qui se présente à notre regard. Elle peut divertir l'œil et l'esprit parce que nous la voyons composée d'unités appartenant à un système qui habituellement escamote sa dimension spatiale. Notons bien que si nous percevons la colombe et le jet d'eau par exemple, alors, nous ne lisons plus les lignes qui constituent ces dessins. Si, par curiosité ou par tradition, les caractères écrits attirent notre attention, nous lisons le texte, mais c'est l'image qui, dans sa globalité, tend alors à disparaître<sup>4</sup>.

Ainsi, malgré ce côté à côté banal de l'écrit et du figural, se font jour deux systèmes antagonistes. L'activation de l'un oblitère l'autre. Nous mesurons ici toute la différence entre la successivité de la lecture et de l'écriture, et la simultanéité de l'espace plastique. Texte et image s'adressent tous les deux au regard, mais lisible et visible résultent de deux opérations divergentes.

Toutefois, on ne peut pas prendre Apollinaire pour l'un des grands responsables de la poésie visuelle contemporaine. Pour que l'écrit se donne plus par sa visibilité que par sa lisibilité, il fallait un travail plus en profondeur qui fasse que la littérature devienne davantage un art des mots qu'un art des idées. Nous faisons, bien entendu, allusion à Mallarmé et à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, lieu de naissance du texte pour reprendre l'expression de J. Kristeva<sup>5</sup>.

Dans cette mise au jour du caractère spatial, figural, de l'écriture, il fallait au préalable troubler la linéarité syntaxique qui lie le langage au temps. C'est par un travail de dislocation de la syntaxe et

1 G.E. Lessing (1776), *Laocoonte*, (trad. esp.) Editora Nacional, Madrid, 1977.

2 Les exemples que nous allons commenter ont été essentiellement tirés de l'anthologie de F. Millán et J. García Sánchez, *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, Alianza, Madrid, 1975.

3 On trouvera de nombreux documents visuels dans Jérôme Peignot, *Du calligramme*, Chêne, Paris, 1978, et Masin, *La Lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1973, pp. 155-244.

4 Ces idées rejoignent celles de M. Foucault, (trad. esp.) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 37.

5 J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p. 289.

de purification des «mots de la tribu» que Mallarmé, conférant au verbe une opacité plus grande, commençait à le faire exister par lui-même. Le signe n'allait plus être cette chose qui s'efface au fur et à mesure du déroulement discursif mais cet objet que la linguistique allait étudier «en lui-même et pour lui-même». Du même coup, le langage affirmait sa matérialité et devenait capable d'exhiber sa dimension visuelle.

Une condition *sine qua non* était ainsi mise en place. Mais pour qu'un déplacement de la linéarité ait lieu, pour qu'un débordement d'elle-même se fasse aussi du côté du visible, il était nécessaire que d'autres pratiques dans d'autres domaines apportent leur concours. Je pense à trois ou quatre faits différents: à la naissance de la peinture abstraite, à la diffusion de l'école structuraliste, et plus particulièrement à l'essor mondial des media télévisés, voire de l'informatique. Car, on ne peut pas penser que les oeuvres futuristes et constructivistes du début du siècle, si dynamiques, si chargées d'énergie, ni non plus les oeuvres chaotiques des dadaïstes aient pu engendrer directement une poésie visuelle qui se caractérise par son dépouillement, sa froideur ou sa réflexivité.

La poésie visuelle est comme la peinture abstraite. Elle regarde du côté des matériaux qui la constituent. Il en résulte comme une mise entre parenthèses du sujet et de la réalité extérieure. Plus on parvient à faire abstraction de ces pôles, plus ce qui reste peut être dit concret. Concret et abstrait sont ici synonymes. Abstrait vise le procédé, concret le résultat. La poésie devient visuelle quand elle devient concrète. Les graphèmes se présentent en tant qu'image graphique.

La poésie visuelle est donc tributaire d'un monde où l'image est devenue omniprésente. La poésie visuelle travaille sur la structure de ses composants plastiques: elle permute, elle inverse; bref, elle manipule des oppositions formelles. Elle est un savoir-faire structuraliste. Enfin, la poésie visuelle comme l'informatique ne crée pas de discours, elle est une technologie des langages.

Bien que tardif, 1964, *Les Montagnes Rocheuses* de Butor<sup>6</sup> sont plus proches visuellement d'*Un coup de dés* que de «Lluvia» de Boso ou de «Gloria» de Novak, qui sont aussi éloignées des oeuvres

mot-libristes futuristes que celle-ci l'était du texte mallarméen. Avec l'oeuvre de Butor —que Michel Arrivé<sup>7</sup> hésite à ranger dans les pratiques de sémiotique littéraire, contrairement à D. Delas<sup>8</sup> qui l'inscrit au sein de la littérature— nous avons clairement comme chez Mallarmé des syntagmes parfaitement lisibles, parfois des phrases entières bien que disloquées, les unes horizontales, comme le bord supérieur et inférieur, les autres plus souvent distribuées verticalement comme des listes formant des rectangles, s'enchevêtrant parfois. Nous avons bien affaire à des espaces formant tableau; l'analyse et les schémas de Lyotard soulignent le caractère visuel du texte<sup>9</sup>. La narration, en majuscules grasses, se déroule horizontalement, quant aux décors que forment les montagnes elles-mêmes ils sont campés verticalement à l'image même de la face abrupte des montagnes, et le texte est repris, d'un rectangle à l'autre, dans des typographies différentes comme autant d'échos mimant, cette fois-ci sur le plan sonore, les parois des célèbres Rocheuses.

Dans une oeuvre de ce genre, ce sont les blocs typographiques, les types de caractères et l'orientation de la syntaxe, verticale/ horizontale, qui regardent du côté des espaces picturaux. Le texte fait figure. Le texte se veut, par l'espace qu'il occupe, une peinture des Rocheuses. L'image de ces montagnes d'Amérique est entrée dans le texte. Il faut savoir que, deux ans auparavant, Butor avait accompagné de photos des Rocheuses ce même texte, mi-poétique, mi-commentaire, mais typographié couramment, comme dans bien des ouvrages traditionnels où l'écrit et l'image occupent des espaces différents<sup>10</sup>.

Dans une oeuvre comme «Lluvia» —qui frappe par son côté minimaliste— plus de phrase, plus de syntaxe, un mot unique et donc aussi un grand vide au-dessous du mot (fig. 1).

Le [i] de «lluvia» a été inversé et son point très volontairement éloigné du corps de la lettre. Le signifié «lluvia» nous guide alors à voir dans cette inversion du [i] une image stylisée de la pluie. Le

6 Texte paru dans : M. Butor, *Illustrations I*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 91-105.

7 M. Arrivé, «Lire. Dé-lire.», *Pratiques*, 7/8, déc. 1975, pp. 7-20.

8 D. Delas, «L'Inscription du texte poétique.», *Pratiques* n° 21, sep. 1978, pp. 71-90.

9 J.-Fr. Lyotard, *Discours, Figure*, (3e tirage), Klincksieck, Paris, 1978, pp. 360-375.

10 M. Butor, «L'appel des Rocheuses», *Réalités*, 197, juin 1962, pp. 76-83.

[i] inversé et son point sont clairement la représentation mimétique de l'eau tombant du ciel. On comprend qu'à ces fins représentatives le mot soit écrit en haut de la page pour que nous puissions voir tomber la pluie de haut en bas; la chute étant visuellement exprimée par ce point-goutte d'eau qui s'est comme détaché du [i].

Dans ce type d'oeuvres, il a d'abord fallu réduire au maximum le fonctionnement du code linguistique pour mieux faire apparaître l'espace plastique: une lettre, le [i], est traitée comme une image, celle de la pluie. Nous avons bien ici un travail artistique qui s'insère dans la dominante caractéristique de notre époque, du symbolisme à nos jours, à savoir un travail sur les signes<sup>11</sup>. C'est le versant artistique, souvent teinté d'humour, des sémioticiens. L'artiste travaille sur la structure graphique du graphème<sup>12</sup>. Comme le dit Spatola «*il poema è la struttura, e la struttura è il poema*»<sup>13</sup>, et citant Max Bense, le texte concret ou poème spatial «*identifie son monde linguistique propre avec son monde linguistique extérieur*»<sup>14</sup>. Dans les termes de Benveniste, nous pouvons dire qu'il y a identification entre sémiotique et sémantique. Mais, par ce biais, le mot traité comme une chose devient dans l'une de ses parties, le [i], l'image d'une chose.

Un même procédé se retrouve à l'oeuvre dans «Gloria» de Novak (fig. 2) où, bien entendu, le mot est situé en bas de page afin que le [o], tel une gloire, une auréole, puisse monter au ciel.

La lettre [o] et l'espace qu'elle est censée avoir parcouru sont l'image même de la «gloria». L'abstrait, «gloria», est traité comme le concret, «lluvia». Dans un cas comme dans l'autre, la fusion du pictural et du scriptural est réalisée à partir du même principe. La syntaxe du code linguistique a disparu pour faire place à ce que le Groupe  $\mu$  appelle une toposyntaxe<sup>15</sup>.

11 Cl. Abastado, «Doctrine symboliste du langage poétique», *Dérives des signes*. Publidix, Nanterre. 1988, pp. 13-44.

12 C'est cette propriété visuelle que J.-G. Lapacherie appelle «grammatextualité», «De la grammatextualité», *Poétique* 59, 1984, pp. 283-294.

13 A. Spatola, *Verso la poesia totale*. Paravia, Torino, 1978, p. 77.

14 Ibidem.

15 Cité par Ph. Minguet, «Figures de lettres dans la poésie concrète.», *Ecritures. Systèmes idéographiques et pratiques expressives*. Le Sycomore, Paris. 1982, p. 131. Voir aussi «Avant-gardes et rhétoriques», *Les avant-gardes littéraires au*

Comme dans bien d'oeuvres modernes, c'est le lecteur qui participe à la construction des sens, et, si c'est bien le cas dans tout texte, cela l'est encore plus clairement dans ce type d'art.

Dans nos deux exemples, «Lluvia» et «Gloria», un graphème est transformé en unité plastique. Prenons le cas de «Lluvia», le regard est attiré par l'inversion de la figure du [i], autrement dit, le lisible se présente comme visible mais, à son tour, ce visible est rendu lisible comme icône grâce au signifié «lluvia» qui transforme mimologiquement le graphème [i] renversé en image de la pluie. Pour que l'icône soit plus lisible le point a été détaché du [i]. Scriptural et figural échangent leurs propriétés. L'écrit se fait image et l'image se donne à lire.

Le travail sur le signifiant graphique peut parfois paraître infime comme dans «Cinéma» de Pierre Garnier (fig. 3).

L'artiste joue sur un décalage du mot et sur la différence de densité des lettres: le [m], par exemple, étant beaucoup plus massif que le [i]. La structure, c'est le différentiel, comme dit le structuralisme. La répétition d'un vocable, *cinéma*, reproduit l'écran et l'image d'un film en noir et blanc. Une fois de plus, le mot, grâce à ses valeurs iconiques, est identifié à la chose évoquée.

L'abstraction peut être poussée plus loin et le mot est supprimé comme l'est presque toujours la syntaxe. On s'approche davantage d'une poésie concrète pure avec l'oeuvre de Jandl (fig. 4) bien qu'un sens puisse encore être attribué à ces graphèmes: «une colonne de *e* traverse un bataillon de *o*»<sup>16</sup>. Comme le souligne Ph. Minguet<sup>17</sup>, cette oeuvre ne peut être reproduite en majuscules car le E ne pourrait alors se fondre dans le O. On voit ici l'accent mis sur la visibilité des graphèmes. Mais, c'est également une oeuvre qui n'a de sens que si l'on passe par la valeur phonique des lettres: un *e* contaminant un *o* donne un  $\alpha$  (ö).

Que ce type de poésie soit plus ou moins abstraite, c'est-à-dire qu'elle mette plus ou moins

*XXe siècle*, vol. II. (Dir. Jean Weisgerber), Comité de Coordination de l'Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes. Budapest. 18986. pp. 925-928.

Selon Ph. Minguet, «La syntaxe topologique généralise le principe de l'iconsyntaxe sémantisant tous les rapports de position pouvant exister sur un plan, voire dans un espace à trois dimensions.», art. cit., p. 132.

16 Cité par Ph. Minguet, *ibid.*, p. 133.

17 Ibidem.





l'accent sur la concrétude, ce sont des oeuvres qui, «iconisant» les signifiants linguistiques, relèvent de l'espace plastique. Mais bien sûr, dans les oeuvres à mot unique le temps de lecture de l'espace plastique est beaucoup plus long que celui de la lecture graphématique. Il faut que l'oeil parcoure un espace, généralement dans une direction perpendiculaire à celle de l'axe horizontal de la lecture de l'écrit. Il faut que le regard traverse, avec le [e], de haut en bas, les rangées de [o]. Il faut que l'oeil aille de «gloria», dont il manque le [o], vers ce [o] qui s'élève, ou, ailleurs vers ce [i] qui goûte.

Espace et temps sont parfois plus imbriqués encore dans un type de poésie concrète qu'on peut appeler *cinétique*, parfois très proche des oeuvres de Vasarely. Je me réfère au miroitement métallique des *e* d'Ulrich, au mandala rayonnant, diffusant, voire vertigineux de F. Kriwet.

Le cinétisme n'exclut pas nécessairement la sémantique. Ainsi, dans le poème visuel de Fernando Azeredo (fig. 5), la vitesse se donne à lire de haut en bas, aussi bien que de gauche à droite. Ou, avec une toposyntaxe plus contraignante, l'oeuvre d'Augusto de Campos (fig. 6) où grâce à la modification d'un seul graphème —[f] prend la place de [p]— deux mots sont traités mimologiquement dans deux directions de l'espace, figurant ainsi l'eau de pluie alimentant les fleuves.

Dans la poésie visuelle, les images plastiques que provoquent les mots ou les lettres offrent les formes les plus diverses: de la rigueur rectiligne d'un Spatola aux formes constellées de Fernbah-Flarsheim, sans oublier l'humour et la provocation dadaïstes de «Les anti-lettres» d'Isidore Isou ou «Individualiste» de Novak.

Dans tous ces cas de poésie spatiale au sens large du terme, c'est bien la littérature qui progressivement s'approche des arts plastiques, alors que traditionnellement l'écrit évoquait des images. C'est à présent l'écrit lui-même qui, dans sa matérialité, constitue une image.

Mais, de même que la plastique envahit l'espace de la lettre, tout un mouvement inverse se produit qui injecte de la lettre dans l'espace du tableau.

Nous n'allons pas retracer l'histoire de l'incursion de la lettre dans le tableau ni celle du type de liaisons qu'ils entretiennent<sup>18</sup>, seulement

deux haltes, l'une au XIV<sup>ème</sup> siècle, l'autre au XVIII<sup>ème</sup>: L'«Ave gratia plena dominus» qui sort de la bouche de l'ange dans *L'Annonciation* de Simone Martini et la dédicace de David à Marat qui tient dans sa main la lettre de Charlotte Corday. L'oral comme l'écrit sont insérables dans la surface plastique.

La lettre chez les cubistes peut encore passer pour une image de la réalité, mais elle est déjà traitée comme un élément plastique en elle-même avec généralement des troncages qui l'associent à l'analyse des plans cubistes. Ce traitement plastique de la lettre s'affirme dans la dissidence allemande dadaïste avec Hausmann et Schwitter. Notons que ces peintres sont aussi des poètes, des publicistes, des photographes. Cette tendance vers un «art total» ou, tout au moins, vers un art qui refuse les frontières sera cultivé par Paul Klee, qui, à la poésie et à la peinture, ajoute la musique.

Enfin, le mot dans l'art peut être aussi, dans un esprit complètement dada, la mise en question même de l'art comme la mise en question de l'écrit, ainsi dans *L'oeil cacodylate* de F. Picabia (1921). Au centre de l'oeuvre se trouve peut-être l'essentiel: «Je n'ai rien à vous dire». Cet esprit sera repris plus tard par le mouvement Fluxus débouchant avec Ben sur un art qui est en fait un continuel questionnement et un mode de vie.

Avec Ben, peinture, accumulation d'objets, slogans, humour, provocation visuelle et écrite sont une manière de pratiquer, dans la plasticité des choses et la fausse innocence des déclarations, une attitude réflexive sur l'art et la vie. Bien que Ben aime se définir comme étant Ben, il est évident que ses oeuvres regardent du côté du concept.

Toutefois, des artistes plus réflexifs, plus abstraits, voire, minimalistes, inscrivent le mot dans l'espace plastique à des fins plus strictement conceptuelles. J. Kosuth est l'un d'eux. Dans *Une et trois chaises* (1965), il nous présente une chaise en bois, la photo grandeur nature de cette chaise vue de face et sur une surface de même taille l'article «chair» d'un dictionnaire anglais-français.

Il est clair que cette oeuvre qui ne peut pas d'ailleurs s'appeler une peinture, bien qu'elle ait la verticalité du tableau, invite surtout à la réflexion. Trois types de visibilité sont proposés dans des espaces voisins. La photo jointe à la chaise réelle nous poserait déjà le problème de la représentation. Qu'un texte fasse partie de l'ensemble sous une forme plus paradigmatique que syntagmatique

18 Voir à ce sujet le travail pionnier de M. Butor. *Les Mots dans la peinture*, Skira, Genève. 1969.

nous invite à comprendre que nous sommes en face de lieux structurés dont il faut chercher les connexions ou, peut-être, l'absence même de connexion, comme si nous étions en face de trois systèmes de signification irréductibles l'un à l'autre. Kosuth est une sorte de théoricien qui nous présente sous un aspect sensible une pratique de la sémiologie et de la philosophie. C'est indéniablement, comme le souligne Bourriaud<sup>19</sup>, un héritier de Wittgenstein.

Chez Kosuth, le texte ou plutôt un ensemble paradigmatique, sous forme de photos de plus d'un mètre, peut constituer le tout de l'œuvre. En tant que surface, cet ensemble se donne à voir comme un espace plastique minimal, à lire comme lieu où du langage est offert à la lecture, dans une lecture qui clôt le texte sur lui-même dans par exemple sa série *Nothing*. Un mot est exhibé très proche du néant et Kosuth ne fait qu'en proposer des traductions en français, en espagnol, en italien, ou des commentaires en anglais. Le système linguistique est proposé comme un objet qui ne sort pas de lui-même. De l'espace plastique, il ne reste qu'un lieu, un rectangle ou un carré accroché à un mur de musée, un lieu plastique donc qui définit le code linguistique comme un objet replié sur lui-même. Le chemin qui a été parcouru depuis le célèbre *Ceci n'est pas une pipe* ou *La trahison des images* (1929) de Magritte, en passant par les néons colorés de Nauman (1984) et le geste scriptural de Ben qui recouvre de sa calligraphie une pièce entière à Munich en 1985, est long.

Si la surface plastique tend à être dévorée par le texte, le texte lui-même peut disparaître ou tout au moins se dérober au regard, c'est le cas, par exemple, des pensées, des écrits, qui ont été recueillis à Malpartida par Vostell. Ils ont été enfermés dans une boîte cachée elle-même dans un bloc de béton posé au sommet d'un de ces gigantesques rochers qui forment le paysage de *Los barruecos* de Malpartida (Cáceres).

Ainsi, de façon concomitante, bien qu'il y ait un décalage d'une dizaine d'années, ont lieu deux mouvements inverses caractérisant deux espaces de l'écriture au XX<sup>ème</sup> siècle. D'un côté, la poésie visuelle offre le spectacle d'une écriture qui se fait objet plastique, d'une écriture alphabétique qui sem-

ble renouer des liens avec ses origines pictographiques. Écriture, image et chose tendent à se confondre en une activité que Spatola a voulu appeler «poésie totale»<sup>20</sup>. Pendant que l'image investissait le territoire de la lettre, sur un autre front la lettre peu à peu envahissait l'espace du tableau. En dehors des cas où la lettre reste un corps plastique parmi d'autres dans l'espace pictural, le graphème mine le champ plastique où il prend place. Dans les années 60, l'espace du tableau disparaît pour faire place à un questionnement sur la nature de l'écrit et sur le sens de l'art. La lettre introduite dans l'espace plastique est plus dévastatrice que l'espace plastique réactivé dans la lettre. De toute façon, dans les deux cas, c'est la lisibilité qui l'emporte sur la visibilité.

Selon A. Spatola<sup>21</sup>, cette préoccupation pour les systèmes de signes est le fait d'artistes sémioticiens attentifs aux structures et parfaitement adaptés au monde de la technologie contemporaine. Il voit dans la poésie spatiale un lieu de recherche pour un renouveau des moyens de communication, voire un moyen de dépasser les limites des langues nationales et de s'ouvrir à l'universalisme de la communication. Déjà chez Garnier cette soif de l'universel et du cosmique se donne à voir dans ses œuvres et écrits théoriques<sup>22</sup>. C'est la preuve, se dit Spatola, que cet art est l'expression la plus réussie du caractère planétaire de la communication. Cet art est pleinement inscrit dans le monde de la communication tissant les réseaux de nos relations sociales.

Cette préoccupation pour les systèmes de signes plus que pour ce qu'ils permettent d'exprimer, plus que pour les échanges qu'il permettent d'établir n'est-il pas l'expression de ce monde médiatisé par la technologie, envahi par le mythe de la communication alors même qu'il n'y a rien à communiquer? Poésie visuelle et art conceptuel ne sont-ils pas un même repli de la pensée sur elle-même? L'autotélisme comme art de la totalité débouche sur le vide.

Cet art critique par excellence puisqu'il est réflexion sur ses propres moyens d'expression est pleinement engagé dans notre monde quotidien. Cet engagement peut prendre chez certains l'aspect

19 N. Bourriaud, «Joseph Kosuth, entre les mots», *Art-studio* n° 15, hiver 1989, pp. 94-103.

20 A. Spatola, op. cit.

21 Ibid., p. 15 et suiv.

22 P. Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Paris, 1968.

d'une critique idéologique plus explicite, tel le poème spatial de Pignatari contre le mode de vie américain. Dans «Coca-cola», par un jeu de permutations de lettres, sous le nom de cette célèbre boisson se lit «cloaca».

Mais on peut avec Meschonnic s'inquiéter de ces rêves universalistes et de cette métaphysique du signe sans égard à l'histoire<sup>23</sup>. Cette tentative de faire fusionner deux espaces, cette volonté de faire fusionner le mot et la chose, de prendre les mots pour des objets, relève du mythe d'un retour aux origines pictographiques de l'écriture.

Les spatialistes du poème désarticulent et font éclater les règles discursives du langage écrit. Ils créent un vide au sein du système linguistique en isolant le mot, voire la lettre, dans le vide de la page. De leur côté les introducteurs de la lettre dans l'espace plastique vont donner naissance à une génération qui ira jusqu'à détruire le tableau. L'écriture fait s'évaporer la peinture. Ces deux

mouvements inverses finissent peut-être par ne plus faire qu'un. Des artistes transvasent des espaces. Ils manipulent la matière écrite et plastique. Ils s'interrogent sur les systèmes de représentation. Chacun dans son propre domaine met en question l'espace qui est sien en le confrontant à l'espace qui est de l'autre.

Avec gravité, angoisse, ou ironie les questions posées sont les mêmes: qu'est-ce que l'art?, qu'est-ce qu'un signe?, qu'est-ce que le sens? Dans un cas comme dans l'autre nous avons affaire à des artistes, souvent techniciens, philosophes, informaticiens, toujours sémiologues. Depuis la fin du XIXe siècle nous sommes sous l'empire des signes. Que la syntaxe soit pulvérisée avec les poètes spatialistes ou que le tableau et la peinture disparaissent des murs des musées, dans un cas comme dans l'autre, un vide s'installe. «*Ce dont on ne peut parler il faut le taire*»: Wittgenstein.



23 H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier, Paris, 1982. pp. 303, 235 et le chap. XIII: «L'imitation cosmique» consacré à la poésie spatiale.

---

*Charles Grivel*

# Alberto Savinio. L'Oeil écrit de la peinture



## THÉORIE DU VOIR ÉCRIT.

Il faut réfléchir à peindre. Il faut réfléchir peindre. Il faut peindre réfléchir. La dualité est déjà toujours là, dans l'acte de prendre le crayon ou les pinceaux. Dans le geste même qui paraît être celui de reproduire. Dans la figuration elle-même : ce trait n'est pas celui auquel il correspond et pour la ressemblance, elle est tout sauf basée sur l'analogie.

Donc tout art est imbu de deux. Dans la mesure où il formule, où il trace, où il imprègne un support de quoi que ce soit de reconnu. Le paradoxe est même que plus on se trouve avoir affaire à une reproduction apparemment fidèle d'un objet (ce fauteuil est pour-

tant bien ce fauteuil!), plus aussi ils se distinguent et se nient l'un l'autre, simulacre à simulacre.

D'abord, ce qui est porté sur la toile ne «représente» pas ce qu'on peut y distinguer; ensuite, sa figuration n'y est obtenue nullement «par ressemblance», mais symboliquement: par indication, renvoi, transfert: en soi toute toile est sibylline. Enfin, le grand principe général et savinien veut que la peinture ne soit pas la reproduction d'une quelconque source antérieure, d'un donné préliminaire ou proposé<sup>1</sup>. Du reste, la vision savinienne est modifiée. Elle change tout ce qu'elle aborde, elle charge tout ce qu'elle rencontre. Elle vous le dénature en pire. Affaire de perspective. De codage. De découpe. Affaire d'attraction sur le champ. L'oeil compose son spectacle. Comme des mots pour des phrases.

*Il n'y a pas de vérité en peinture, il n'y a donc pas à représenter. Je suis devenu peintre*, explique Savinio, par souci *allégorique*. Il faut lire les pages consacrées à établir biographiquement ce point dans *Enfance de Nivasio Dolcemare*<sup>2</sup>: Si je peins, c'est par dénégation du projet réaliste «au nom de la vérité manquante en peinture»: Ermenegildo Bonfiglioli, le faux artiste de la fausse école ombrienne, décorateur d'absides, «déchristianise» l'enfant-spectateur dont nous parle le livre, tandis qu'un bon Cézanne mis en fresques l'aurait cléricalisé plutôt; tel est le paradoxe: rien n'est pire que la croyance qui résulte du tableau lorsqu'il travaille à la reconnaissance, lui ou le discours qui s'en empare. Le déni de vérité que contient le faux en peinture est donc, en quelque sorte, efficace. *Sachons être des faux!* Admettons que *la révélation de la peinture est la révélation de l'artifice qui la constitue*.

*Peindre, figurativement ou non-figurativement, ne fait pas dans la figuration. Un tableau peint de la peinture: je copie moins que je ne dérive ma copie. Ma «réplique», mon Marc Aurèle de 1931, a la barbe bleue, et ses yeux sidèrent toutes les orbites creuses des portraits en buste que l'art antique a pu transmettre*<sup>3</sup>. Je peins que je copie. Je peins que cela est peint. *Je peins l'effet de la peinture sur la série des représentations quelconques que*

*j'en puis donner. L'Education de l'Amour (1528), du Corrège, et Roger délivrant Angélique des griffes du dragon (1880), de Böcklin, habitent et démontent la (fausse) version savinienne de 1931-1932 (*Ruggero e Angelica*)<sup>4</sup>. Non seulement parce que l'Arioste est passé par là —effondrement littéraire de la peinture—, mais parce que la fiction biographique s'est emparée du sujet à regarder (les deux enfants de Savinio portent ces deux noms-là). Or, le démenti figuratif porte un nom —ou une forme—, la tête de coq surmontant le corps athlétique du héros. Cette «tête» est rouge. Nous voyons «rouge». Ainsi que cela n'est jamais donné.*

Par suite, la réplique peinte s'offre comme une réflexion sur le regard qui ne s'exerce qu'à contresens des croyances qui l'orientent et l'agissent. La toile est dérivée de ce regard, dissemblance et ressemblance par soi, pour soi, de ce regard, dans les objets mêmes qu'il embrasse.

Comme dans cet autoportrait du peintre «sous un angle ancien», affublé de vêtements «Renaissance», proposé sous la forme d'un enfant (*Autotratto da bambino*, 1927): *cela ressemble à un portrait et cela n'en sera jamais un*. Nous regardons la ressemblance, nous découvrons la dissemblance: l'une et l'autre par effet de deux.

La peinture écrit donc l'oeil. Son activité. Elle en modèle le tracé et lui place ses cibles. Inversement, ou plutôt: consécutivement, l'apparence saisie —il faut dire: disposée— se présente comme un panneau posé dessus une épaisseur: ce que vous regardez est encore ce que vous ne voyez pas, émane d'un fond insoupçonné, quelque chose comme une âme, le dessous en tout cas, à fonction démentielle, qui «force le battant»: «Je suis gagné par l'animisme des phénomènes et des choses beaucoup plus que ne saurait l'être un quelconque client du Vatican. J'entends les appels de l'au-delà, qui parfois fait des accrocs à mes basques. Je vénère le rat invisible qui tous les soirs vient, rusé et précautionneux, fouiller dans les provisions de mon buffet. Quand le battant de ma vétuste armoire s'ouvre tout seul —car la targette relâchée ne parvient plus à le retenir—, je me dis que *l'âme de l'armoire la repousse*»<sup>5</sup>.

Et comme dit Monsieur Dido dans son admirable candeur: «Elles étaient cachées, les sources du

1 *Enfance de Nivasio Dolcemare. Récit autobiographique*, Gallimard, 1989, p. 46.

2 Ibid., p. 45 à 47, 56.

3 Reproduction dans *Dipinti e disegni*, p. 47 et 46, la toile et ses modèles.

4 Ibid. p. 49 et 48.

5 *Hermaphrodito*, p. 49-50.

Nil, elle était cachée, l'âme humaine. Plus que les sources du Nil, plus que l'âme humaine, elle est cachée, la réalité des choses; et d'autant plus cachée que tous la croient patente, manifeste, à portée de main»<sup>6</sup>.

Ce qui est montré dans ce qui est peint de ce qui est dit est une action sur le voir: comment voir arrive, de quelle instance et sur quelle base.

Par exemple par la vitre, montré-vu-retiré d'un support inconsistant: «Je franchis l'obstacle de la vitre opaque», dit le texte. Le regard du support est faible et insistant; encombré, dubitatif, soupçonneux, inquiet: «Je crois le voir - que dis-je? Je le vois»; «Je m'accoude donc à la fenêtre. Je loge au-dessus de la poissonnerie»; «Ma fenêtre regarde vers le port militaire», etc., et le spectacle pulvérisé fuse. Il fuse en mots. «Inconsistant» et «animé».

L'espace de la peinture est posé-suspendu-rete-nu à la fois. Il est pensé dans la transparence, par «téléscopie». *La peinture est ce dispositif qui montre ce que ça n'est pas comme apparence*. Et elle le montre en mots. Il y aurait à peindre «quelque chose comme quelque chose» à partir de la transparence - sur le fluide; il y aurait à représenter ce que les choses ne sont pas, à leur donner une apparence qu'elles n'ont pas, afin de les manifester. «Les hommes étaient transparents»: c'est le temps du «mythe» où nous nous établissons, c'est le temps de la peinture: je peins que c'est dépouillé de son apparence; à travers; à travers comme.

*La peinture se présente ainsi comme la décomposition et recombinaison du corps par le regard, comme la décomposition et recombinaison de ce regard* (ou, si l'on veut sa re-mythification). Le regard de la peinture voit à travers; il vitrifie toutes choses; il transmute, et donc fluidifie, décompose (il n'enregistre jamais, il dissocie toujours). Le regard de la peinture est un regard porté sur soi par le détour d'un objet déreprésenté: «retourné en dedans», «inversé», qui a fait volte-face, *autocollant, autoconsidérant*.

## 2. PRATIQUES DU VOIR ÉCRIT

Il faut se risquer maintenant à dresser l'inventaire —fort approximatif ici— de ce qui peut être montré quand ce n'est pas ressemblant, par le fait du texte et par celui de l'image, simulta-

nément et conjointement, puisque Savinio se déplace sur les deux registres.

### I. Par le corps

Le corps est l'espace de l'écriture; le corps constitue l'«à-voir» de l'écriture. C'est sur cela que Savinio travaille quand il peint. Il peint donc le sujet.

Ce corps est initial, primitif, «un»: il se tient près de la naissance, à moins qu'il ne donne à naître (comme dans *La Naissance de Vénus* (1925/1926)<sup>7</sup>. Il est rabougri, transformé, décomposé, animalisé, étiré dans tous les sens, muté, dévié, monstrué, hydrocéphalique ou hydromembrique, à la fois châtré et charnu, mutilé et membru (comme dans les *Bâtisseurs du Paradis* (1929)<sup>8</sup>. Il fait face, se tient là, *comme en portrait, «ordinairement»* sans autre fonction que de se montrer entièrement signifiant de lui-même: immobile, mais profondément, et cependant parfaitement implosé du dedans.

Le regard de la peinture grossit le corps; il en fait un ensemble «impudique», «sexué» (il s'allonge et se gonfle); la déformation hypertrophique gagne («Je trace sur le sable pur des dessins impudiques —c'est-à-dire des silhouettes d'hommes et d'animaux, avec un développement hypertrophié des parties obscènes—, j'y laisse des mots libres [qui] restent là à témoigner [...] la magnifique impudicité de mon esprit»<sup>9</sup>); cela peint déformant et pétrissant. On considère le corps de la peinture: il excède les limites de tout corps. Peindre remodèle et représenter défigure: «Une fois desserrés les freins sociaux, le fond de la psyché se répandait librement et libérait en même temps ses formes [...]. Les nez s'allongeaient comme des trompes, les yeux fondaient comme des globes de gélatine, les lèvres s'arrondissaient comme des vrilles»<sup>10</sup>.

### II. Par la bête

Je suis visible avec ma bête, comme une bête, en texte et en image: «La vieille dame trottina à travers sa chambre, comme une jeune fille surprise

7 Reproduction dans Savinio. *Opere su Carta*, 1925-1952. Milan. Mazzotta, 1986, p. 26.

8 Reproduction dans *Dipinti e disegni*, p. 43.

9 *Hermaphrodito*, p. 172.

10 *Ibid.*, p. 64.



au bain. Elle portait une robe de chambre à la Schéhérazade, ses mains de tortue, son cou de coq de combat émergeaient de la masse de ses dentelles. Elle s'était nouée aux quatre coins un mouchoir sur la tête— signe qu'elle avait enlevé sa perruque»<sup>11</sup>.

Soit le tableau fort narratif décrit au début de *Monsieur Dido* intitulé *L'Empire romain*, seul subsistant de la dévastation consécutive à la guerre. Les soldats allemands l'emportent dans le jardin. Gros rires au spectacle de l'empereur romain à tête de veau (et à cheval), des sénateurs à tête de rapace, de bouledogue et de hyène. Gros rires —«Oh, Sie, Spasmacher!»—, incompréhension. Monsieur Dido proteste en vain dans les termes appropriés : «Ces personnages à tête d'animaux, je ne les ai pas faits avec une intention satirique. Au contraire: c'est une accentuation psychologique [...] les critiques d'art eux-mêmes ne comprennent pas le sens de mes représentations hybrides».

L'homme est l'objet d'une peinture qui le fait apparaître ce qu'il est «dedans», sans réalisme, bien pire: «J'eus la révélation totale de la bestialité des hommes, de leur fauve férocité, de leur laideur massive»<sup>12</sup>. La «bête» est la représentation de l'homme: les personnages à tête, à mufler et à trogne de bouc, de cheval, d'âne, d'on ne sait quel entre-deux canin ou ovin inqualifiable, *Uomo taurino* frisé à épauettes, dont les joues portent cornes, *Cervo tripede* branchu sans arrière-train, *Pénélope* à tête d'autruche, ou d'oie, ou de cane, ou de n'importe quel volatile assorti à son cou, combiné, rapporté ou entassé comme dans *Il Diritto Romano* (1931)<sup>13</sup>, encombrant l'oeuvre de Savinio: il n'est question de regarder que sous l'empire de la déformation.

Tout pareillement, nous rencontrerons dans *Souvenirs*, une mère chamelle, un homme grenouille (nommé «Fragson»), un homme-gnou, à l'oeil languissant cerné de noir, et poussant le cou en avant comme fait le chameau, des passants parisiens fort semblables à des hyènes (guettés, d'ailleurs, par des girafes-lampadaires), ou dans *Vie des fantômes*, successivement, un centaure, «quelque chose d'intermédiaire entre la dinde et la pintade —Niobé elle-même!—, Mister Pard, qui

est léopard, Madame Giulia Rana, «fille de batracien, grenouille elle-même», etc., etc.: on n'en finirait pas d'énumérer ces formes qui ne cessent de se démentir et de s'imiter.

*Quelqu'un est deux et quelqu'un est un animal*; son apparence vraie et qui remonte est double et instable, homme et bête: si je peins, je peins l'hybride. M'éveillant, me maintenant dans cet état de semi-réveil ou de semi-rêve, je vois, j'écoute, «je plisse les yeux», fenêtre, rideau opaque; d'un état mi-bête et mi-homme débouchant sur la perception sensible; *peindre est voir sous ce double rapport*: dans l'abondance d'une figure qui se nie<sup>14</sup>.

### III. Par la tête

Beaucoup de portraits hantent l'oeuvre. Des images d'eux-mêmes, des images d'elles-même. Des «autoportraits», tous en train de «céder» à la mutation, déjà rendus à l'autre forme, irreconnaissables et connaissables pourtant. «Lorsqu'on peint des figures humaines, il faut soit laisser à la place du visage un ovale neutre où le spectateur peut imaginer à sa guise le visage d'un ami, d'un parent, de la dame de ses pensées, ou de toute autre personne de son choix, soit descendre très profondément dans la réalité de l'homme figuré, jusqu'à donner de lui une sorte de radiographie intellectuelle»<sup>15</sup>.

Le portrait a ceci de défailant que la tête manque: on la trouve réduite à un point («Les Egyptiens furent puissants dans l'art d'arrêter l'image courante de l'homme - et ils ne conservèrent que le profil tout en noir. Ils trouvèrent le point pour imprimer l'homme avec son visage, comme une marque, dans tout souvenir»<sup>16</sup>), pointant le zéro, absente, déposée, déplacée, amovible et atrophiée, ôtée et perdue: petites rondelles des *Bâtisseurs du paradis* (1929), de *Il ritorno* (1929), de *Découverte d'un monde nouveau* (1929), issues d'un mannequin sans doute, petits casques modèles réduits de *Gladiatori* (s.d.)<sup>17</sup>.

La tête rapportée est celle de l'autre, principe involontaire, lieu de surgissement du «dedans-qui-

11 Ibid., p. 38.

12 Achille énamouré. (Gradus ad Parnassum). Gallimard. 1979.

13 Dans *Opere su carta*, p. 42.

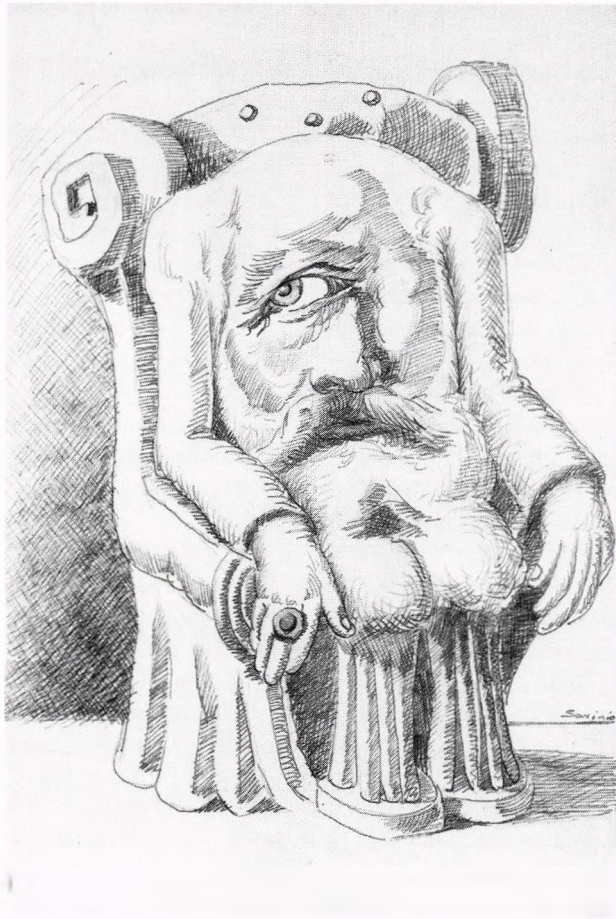
14 Cf. *Hermaphrodito*, p. 186.

15 Nivasio Dolcemare, p. 46.

16 *Hermaphrodito*, p. 115.

17 Reproduction dans *Dipinti e disegni*, p. 43, 39, 41 et 21.





n'est-pas-cela-qu'on-pense». Ainsi *Bal de têtes* (1952)<sup>18</sup> et *Torna la dea al suo tempio* (1947)<sup>19</sup>.

La tête est multiple dédoublée et triplée, chair avec un crâne qu'un oeil, portant lunette pose et décompose: *L'Anatomico* (1951)<sup>20</sup>. Il n'y a pas à considérer ce qu'un corps supporterait naturellement: son visage, ou bien son expression, sa grimace, son rictus, ou son air de colère.

De même qu'elle fait défaut, la tête abonde: on ne s'en étonnera pas: une tête est toutes les têtes: puisqu'elle est ... radiée, illisible en quelque sorte, obscure, dissimulée, elle est précisément *variable*, inassignable, substituable et *subtile*.

Ainsi, le «compagnon de voyage» que le conte révèle au bout du compte être «moi» (dans *Vie des fantômes*) («tous les visages possibles, réunis en un sens, neutre et amorphe») qui fait face horriblement dans le compartiment où il s'est glissé malgré le narrateur, à sa place et qu'il dévisage - lui de même. Un visage «téléscopique» —dit le texte—, ricanant et fascinant, dont en aucun cas le regard ne peut —dès qu'il est décelé— se détacher.

C'est bien cela: cela manque à voir, cela propose à voir, et cela horrifie d'être vu —comme abondance et comme absence: un en un, dès lors infinité de un, multiple.

*Comment représenter multiple?*

#### IV. Par l'oeil

«Point» (d'exclamation) de la tête, signe du plein et du vide, signe du sens —gris, grave— et des inversions.

Il faudrait penser à partir de l'endroit d'où l'on pourrait avoir la *bonne vue*, complète et «merveilleuse». C'est-à-dire déformée.

L'oeil est là dans la toile. Il est vu. Il est marqué. Absent (ce n'est pas un oeil), braqué-ouvert (c'est un entonnoir). Clôture et épanchement de cet oeil-regardant-qui-est-à-voir. Il regarde, il est vu-regardé lui-même. Il représente le principe du voir tout au fond de la toile, toujours «un peu oblique», «comme celui du sphinx», qui voit «au-delà des choses»<sup>21</sup>. Désidentificateur: si je regarde, c'est la bête que je «conçois»; et jamais l'apparence prise.

18 Ibid., p. 33.

19 *Opere su carta*, p. 84.

20 *Dipinti e disegni*, p. 61.

21 *Monsieur Dido*, p. 75.

Cet objet est un regard dans les mots. Le fond dans un oeil, le creusé-renvoyé, le toiser: «squadrate»: *Poltro babbo* (1945)<sup>22</sup>. Poltrona, c'est un fauteuil; Poltrone, c'est un lâche; Babbo, c'est un papa<sup>23</sup>.

Un paysage recèle un regard, un endroit cache un regard. Par exemple: *La notte sul borgo* (1950)<sup>24</sup>.

L'Oeil est au fond de la toile. Confrérie d'yeux. *I mostri marini* (1942), *Uomini monocoli* (1943)<sup>25</sup>.

Un corps n'est qu'un oeil.

Un oeil prend tout le visage.

Un homme est un oeil, pure masse oeuillée, épanchement de la vision en train de se faire.

Le regard est tombé au fond de la poitrine. Il est unique, et, placé à droite, gauche: *Senza titolo* (1944)<sup>26</sup>.

Au fond de tous les lieux, par-delà le ciel, de bas en haut, l'oeil. *Siparietto per «Vita dell'Uomo»* (1951)<sup>27</sup> —tout à la fin de sa vie. Et tout à son début: sein oculaire<sup>28</sup>.

Cyclope: il comprend tout, unique et multiple, bourgeonnant, germinatif: n'importe quelle apparence de figure est un oeil: *Il genitori* (1947). Divin, supérieur, omniprésent: ce que je vois retourne l'organe et ne s'objective pas.

Cet oeil qui sort du bas, des manches, des dossiers, des sièges, des collines et des bois, revient à son propriétaire, il est rendu hors soi, braqué sur ce qui se braque, effet de glace et donc effet de profondeur: le spectacle est intérieur, puisque me voici si généralement avisé, mais le spectacle est extérieur, puisque le sujet manque «au bout de la vue»: quelqu'un s'effraie de l'apparence qu'il offre qu'il ne voit pas. L'iconoclastie est un effet du retournement de la peinture.

L'oeil mis dans le tableau constitue, en quelque sorte, la vision en espace - un «espace d'oeil», «focal», non de ressemblance, non feinte. Figuré, pas; figural, plutôt: adonné aux figures que lui (cet oeil) engendre, à mesure, incessamment dans la tête.

22 *Dipinti e disegni*, p. 80-81.

23 Le fantôme est celui du père; le père ne meurt pas; seul appert le fantôme du lâche, qui n'arrive pas à mourir une bonne fois.

24 *Dipinti e disegni*, p. 58-59.

25 *Opere su carta*, p. 59, 68.

26 Ibid. p. 86.

27 Ibid., p. 97.

28 Lithographie pour «I fratelli incantati» (1948), *ibid.* p. 87.

Peindre, écrire, tout ceci l'indique, procède donc bien, non d'un espace constitué-constitutif, mais d'une opération autonome en cours, d'un assemblage et désassemblage à la fois dans voir (tant écrit que peint): «Moi conservateur des ultimes vestiges de l'éternité terrestre»<sup>29</sup> ai pour mission d'agglomérer sans réunir: l'assemblage pictural ou verbal délie tout ce qu'il est censé — par le cadre ou la page — rapprocher: il colle, il emboîte, il ajuste, il connecte - il ne compose jamais. Le spectacle offert à lire est un *tas*, une forme-tas, un fatras, un amoncellement inarticulé, conjoint, *une pyramide hétérogène*: épaves sur épaves, mâts, tringles, lances, incongruités (*Le navire perdu*, s.d.), *Sodoma* (1929)<sup>30</sup>, paquets plus ou moins turgescents, masses instables inarrimées, empilement. *Siparietto per «Vita dell'Uomo»* (1946)<sup>31</sup>.

Le montage savinien déreprésente ce qu'il montre; il désidentifie ce qu'il donne pourtant à reconnaître: c'est encore un chevalier, un cheval et sa lance, ce n'est plus son image, *mais l'accumulation des notions-objets que son idée-mots suggère*.

Un principe de décomposition est à l'oeuvre: la bête est en train de se défaire, la mutation suit son horrible cours:

Monsieur Dido est peintre. Il a intitulé une de ses toiles: *Une Étrange Famille*. On y voit une famille: le père, la mère et la fille. Ils ont pris la pose d'un groupe devant l'objectif du photographe. Le père est en frac et debout (époque approximative: 1905). La mère au milieu, la fille à droite: assises toutes les deux. La fille sera bientôt une vieille fille, ce contre quoi elle lutte en portant de petits chemisiers vaporeux et de grands rubans à la taille et dans les cheveux. Sa mère approche de la cinquantaine (la cinquantaine de 1905: bien différente de la cinquantaine d'aujourd'hui: *cette jeunesse*), c'est-à-dire de l'âge où la femme, frottant des concombres sur son visage, se remaquillant inlassablement les cils, les joues et les lèvres, et étirant le filet de ses rides, se transformait en une femme de taffetas: crépitante et lustrée. Et le père a des airs de commandeur.

Tel est le groupe de l'*Étrange Famille*. Mais, dit de cette façon, le groupe de l'*Étrange famille* n'a rien d'étrange.

Ce qui est étrange émane des visages. *Sort* de leur visage. De cette espèce de banane qui barre le visage du père; de cet oeil, une entrée de fourmilière, qui émerge du visage de la mère; des yeux, de célestes balles de ping-pong, qui surgissent des orbites de la fille.

Ceux qui ont vu cette toile et qui ont porté sur elle un jugement se répartissent en deux catégories: certains — et ils sont les plus nombreux — disent que ces visages étrangement eczémateux n'ont aucune raison d'émerger de la sorte si ce n'est pour faire passer Monsieur Dido pour un peintre original; et d'autres, peu nombreux, connaissant bien Monsieur Dido, avouent qu'ils se sont exercés à comprendre la légitimité et la profondeur de ces étranges représentations.

Représentations que l'on dit étranges, mais qui sont en fait l'exacte représentation de la vérité.

Je m'explique.

L'homme regarde autour de lui les autres hommes et les choses; et il croit les voir, mais en réalité il ne les voit pas. Il voit au contraire autant de schémas fixes d'hommes et de choses qu'il porte en lui-même et qui forment tous ensemble sa représentation personnelle et idéaliste du monde.

Quels sont les inconvénients de cette croyance où l'on croit voir sans voir? Qu'on pense à un détective continuant encore et toujours à voir, même dans les criminels les plus invétérés, d'honnêtes gens.

En tant que détective de l'humanité et du monde, Monsieur Dido n'est pas idéaliste. On ignore si c'est par habitude ou si c'est chez lui inné, mais il voit les hommes et les choses plus loin qu'à travers le voile de l'idéalisme. Pas toujours (ce serait épouvantable): mais quelquefois. Alors, ces hommes et ces choses lui révèlent leur aspect, comment dire, archéologique. Ou mieux: leur aspect profond. Monsieur Dido, en d'autres termes, découvre ce que l'on pourrait appeler le *psychisme des formes*.<sup>32</sup>

C'est peint comme si c'était photographié. «Une étrange famille.» L'étrange famille n'a rien d'étrange. «Ce qui est étrange émane de son visage. *Sort* de leur visage». «Exacte représentation de la vérité» sont-ils. Je peins-voir non le vu, mais l'invisible. A travers voile. *Je peins l'activité de l'oeil à travers voile*. Détectif, cet oeil, «irréalis-

29 *Souvenirs*, Fayard, 1986, p.197-198.

30 *Dipinti e disegni*, p. 24 et 26.

31 *Opere su carta*, p. 90.

32 *Monsieur Dido*, p. 59-60.

te». Et peu lui importe la «réalité», le sens donné au réel des actes. Et même plus qu'à travers la voile idéaliste dont il est question aussi de les couvrir. Je peins l'aspect *archéologique*, l'aspect «profond». Cet aspect profond est «psychique». *Je peins dedans décomposé.*

### 3. DE LA FACE CACHÉE, SUCCESSIVEMENT, À L'OEIL.

On parlera de l'expérience de voir en peinture: *ce qui résulte de ce qui est montré résiste à la vue.* Il n'est jamais un, mais *sériel*; infini, dédoublé; la démultiplication —au moins deux!— gagne à mesure que le pinceau (le stylo) fait son oeuvre. D'une identité (par trop) loquace, fugace. D'une expansion dans les contours jamais «atteints»: *Autori-tratto da bambino* (1927)<sup>33</sup>: c'est lui sous lui sous lui sous lui, sujet variable, varié, perçu, si l'on ose dire, ou confondu, «sous l'angle de la modification»: il possède le temps comme figure, le passage, la déformation, le même et l'autre, réglé à la même heure, l'indépassable couple: *Fedeltà* (1949)<sup>34</sup>.

Peut-on parler de portrait? Même «commencé» ne va pas. L'élan avec lequel il s'en va (Monsieur

Dido) traverser l'apparence de la réalité pour atteindre les racines de la réalité, est mieux rendu par le terme d'«assaut»<sup>35</sup>.

Peindre émiette considérablement la vue.

Extrait, puise, casse, concasse, pose et fait remonter.

Nous regardons les fantômes. Ce qui revient «à la toile» est fantôme. De la face cachée à la figure. De derrière la tête aux traits sur le devant - sur l'oeil.

Voici une apparence jouée comme le retour de l'enfoui, forme du passé et passé rejeté du passé. Parfait *espace-temps* en somme: dès que c'est inscrit visible, sa perte se fait sentir, ainsi que sa présence. Toute forme signera ici son retour: *elle «fait» le temps, elle fait voir le temps.* L'objet ne vient jamais s'inscrire sur un champ donné, au contraire: il est en proie à la transformation, figure convertie en une autre figure elle-même cédant à une autre figure, et ainsi de suite. Inassignable. *L'espace de la transformation ne donne lieu à aucun espace «stable», à aucune «considération»:* il appert et il rentre.

*Savinio: le regard affaiblit le regard, la toile dissocie les mots des yeux.*

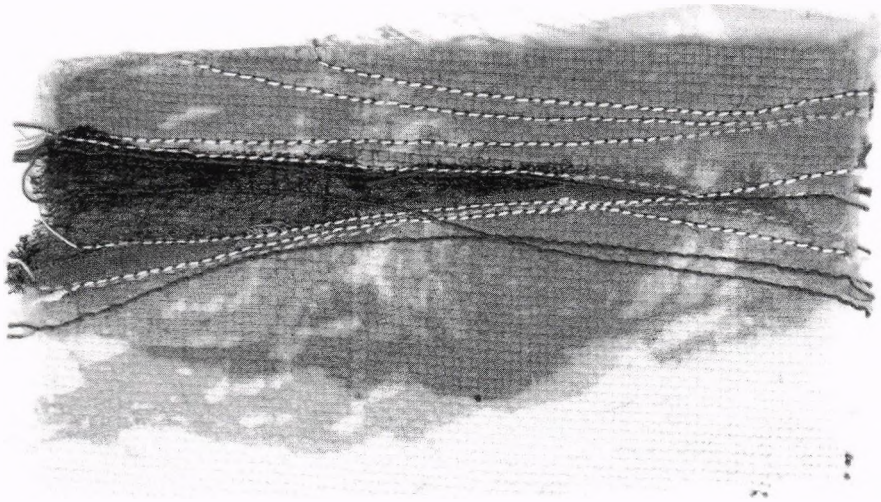


33 *Dipinti e disegni*, p. 13.

34 *Ibid.*, p. 57.

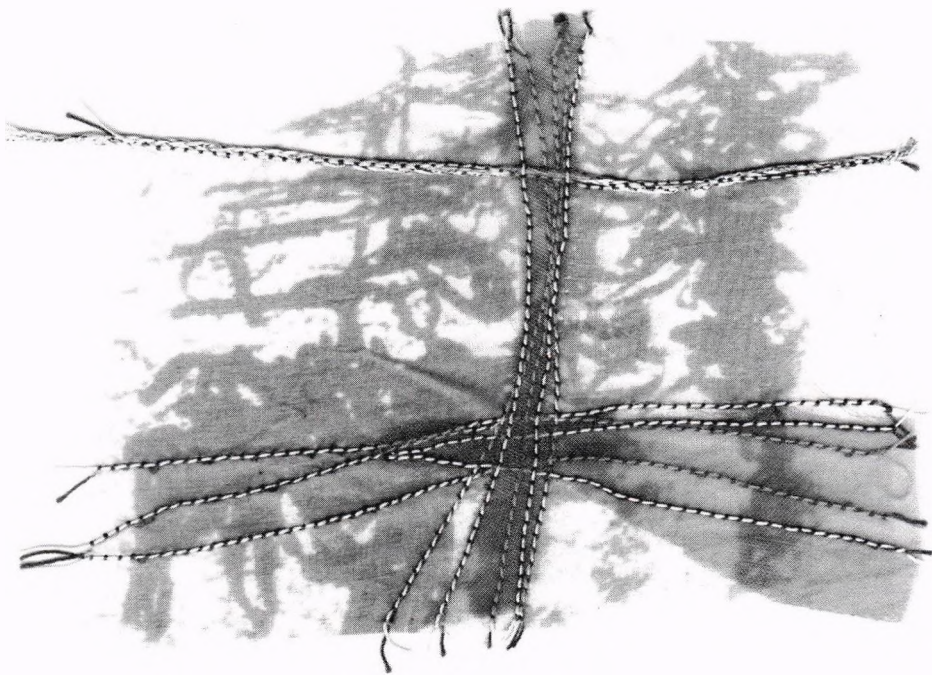
35 *Monsieur Dido*, p. 22.





PILAR ÁLVARO

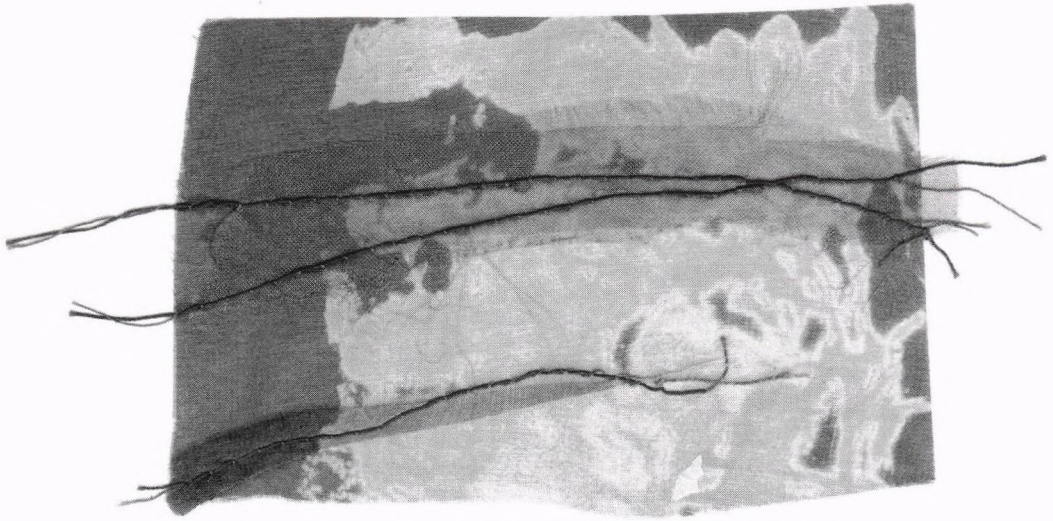




PILAR ÁLVARO







PILAR ÁLVARO



---

**D O S S I E R**

---

**D O S S I E R**

---

**D O S S I E R**

---

**D O S S I E R**

---

**MICHAUX**

---

---





---

Antonio Altarriba

Henri Michaux.  
La pintura como noche de la escritura



ENRI Michaux descubre a la vez el diccionario y las batallas de hormigas. Tal y como él mismo lo cuenta en *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, ambos encuentros se producen a los doce años, una edad en la que «les préférences commencent» y se inicia un proceso de «appartenance au monde». El escritor no relaciona de manera explícita estos dos descubrimientos pero los yuxtapone en su esquemática autobiografía. Y esta yuxtaposición brinda sugerentes posibilidades de conexión.

Michaux niño se enfrenta por un lado con la minúscula y negra ebullición del jardín y por otro con la del diccionario. El hormigueo sobre la hierba y sobre la página de lineales y compactos batallones sugiere

una primera y fundamental asociación. Entre el insecto y la letra se establecen no sólo evidentes semejanzas morfológicas sino también paralelismos de comportamiento. Las palabras viven en el diccionario en un estado natural y salvaje. No conocen las cadenas de la sintaxis y, como las hormigas en el hormiguero, parecen disponibles para librar todo tipo de batallas y lograr las más brillantes victorias expresivas. Al fin y al cabo los diccionarios contienen «des mots qui n'appartiennent pas encore à des phrases, pas encore à des phraseurs, des mots et en quantité, et dont on pourra se servir soi-même à sa façon.»

Una infantil ilusión, un espejismo de niño solitario y enfermizo pudieron hacer soñar al pequeño Michaux con una milagrosa coincidencia entre las palabras y las cosas. Quizá por un momento llegó a pensar que el lenguaje y la vida guardaban un entrañable parecido y obedecían al ritmo de un latido común. Sin embargo, una innegable diferencia se encarga muy pronto de romper el encanto de la total similitud. A la organizada y estable disposición de los signos se opone la agitación de la marabunta. Algo esencial le falta al léxico que lo distancia irremisiblemente del hormiguero: el movimiento.

Sea cual fuere el momento o el lugar, en el jardín de la casa familiar o en otro espacio, a los doce años o después, confrontando los combates de hormigas con el diccionario o surgiendo de cualquier otra experiencia, una fisura fraguó muy pronto en el espíritu de Michaux. Se trataba de una profunda hendidura que le separaba de las convenciones discursivas, que le alejaba de toda satisfacción literaria, que le llevaba a considerar la obra no tanto como un logro sino como la etapa de una búsqueda interminable. Toda la producción de Michaux se construye contra lo inexpresable en un intento de representar ese movimiento, esa pulsión esencial en nuestras vidas que las palabras no acaban de transmitir.

Su desazón ante los límites del lenguaje se manifiesta a edad bien temprana. Realiza sus primeras lecturas a la búsqueda de unos horizontes expresivos más amplios: «lectures aussi excentriques, des extravagants ou des «Jeune-Belgique» à la langue bizarre qu'il voudrait plus bizarre encore». La misteriosa sonoridad de otras lenguas le sirve de refugio «le latin, belle langue qui le sépare des autres, le transplante: son premier départ.» Todos estos síntomas desarrollan aquel primer males-

tar, aquel hormigueo, inencontrable en los diccionarios, y le llevan, a lo largo de toda su producción, a explorar nuevas fórmulas, incluso a dinamitar algunas de las convenciones básicas del lenguaje. En toda su obra permanece atento a esas «émergences», «surgissements», «arrachements», que palpitan en el «lointain intérieur» y «qui se dérobent» continuamente. Lleva a cabo exploraciones, intentos, aproximaciones a unos «mouvements» que no terminan de encajar en las palabras porque las palabras, en último término, están quietas, varadas en las páginas. La vida, misteriosa, ambigua, diversa, se oculta tras los pliegues de la experiencia y sus íntimos secretos, sentidos y comprobados de manera desagarradora, se escapan entre vocal y consonante.

Una de las primeras y más evidentes causas de este malestar ante el lenguaje echa sus raíces en la forma misma de la letra. Para dar cuenta de la palpante oscuridad de donde todo proviene y en donde todo se agita, el escritor dispone de un instrumento eficaz pero rígido, debe adoptar la configuración de un alfabeto estrictamente establecido y formalizado. Una de las batallas más urgentes consistirá por lo tanto en combatir la fijación tipográfica, vencer la esclerosis de la letra hecha carácter.

Michaux, conocido como viajero infatigable, no se desplazaba hacia, ni siquiera desde. Michaux se desplazaba contra. No realizaba sus viajes en función de un encuentro ni de una huida sino de una ruptura. Al partir abandonaba esa patria que es el territorio de las filiaciones y de las seguridades y se dirigía a un país sin leyes ni costumbres donde todo fuera posible. Viajaba para purgarse de la idea recibida y del lugar común. Buscaba ese «ailleurs» hecho a la medida de su deseo, donde no hubiera barreras ni canalizaciones del denso fluido que corre por el fondo de su abismo. Por lo tanto, cuando Michaux inicia sus primeras experimentaciones plásticas, no pretende embarcarse hacia la pintura. Simplemente rompe —o, al menos, empieza a tomar distancias— con la escritura.

La mayor parte de los comentarios y análisis de su obra destacan y se sorprenden ante sus orígenes autodidactos. Y este asombro generalizado es aún mayor a la hora de valorar su producción plástica. Todo parece indicar que en este campo los conocimientos técnicos y la adquisición y desarrollo de ciertas habilidades resultan más imprescindibles que en la creación literaria. Sin embargo estos elo-

gios de su capacidad de aprendizaje dejan de tener sentido si se toma en consideración la motivación profunda que, sin duda, le mueve. Michaux, en principio, no quiere hacer obra de pintor, no pretende llegar a una perfección gráfica sino tan sólo salir de una monotonía caligráfica.

Una de sus primeras obras plásticas, conservada gracias a Jean Paulhan a quien se la entregó en 1926, lleva por título *Une ville ou un poulpe*. Tanto la obra como el título resultan enormemente significativos de lo que Michaux empieza a descubrir en esta actividad. La pintura le permite una ambigüedad representativa que con la utilización de las palabras quedaba descartada. La mancha de tinta que estalla y se desparrama sobre la hoja sugiere, al menos, esa doble interpretación señalada por el título. Al mismo tiempo e independientemente del carácter salvaje (*le poulpe*) o civilizado (*la ville*) al que la obra puede remitirse, surge con fuerza esa esencia común que une al animal y a la urbe: su aspecto tentacular. Se produce ya desde sus inicios plásticos una estimulante conexión con aquello que desborda la estructuración organizada y geométrica, con las formas imprecisas y sugerentes que emanan desde el corazón de la tinta. Al otro lado de la letra asoma, negro y chorreante, el borrón.

Michaux no necesita ni echa en falta ningún tipo de formación pictórica. No quiere conectar con fundamentos teóricos ni con agilidades manuales. Quiere conectar con lo que lleva dentro. La originalidad de su obra en este terreno parte precisamente de este objetivo. No aspira a plasmar el mundo y reproducir sobre el lienzo algunas de las formas que adopta. Tampoco pretende seguir ningún planteamiento conceptual derivado de la especificidad plástica. En ese sentido su obra se sitúa más allá de la figuración pero también de la abstracción. Michaux pinta mirando hacia dentro, dibuja el vértigo de las propias pulsiones. Así pues y en la medida en la que obedecen a una contemplación interior, sus obras pueden considerarse autopistas.

Es cierto que algunas de sus pinturas revisten un carácter figurativo. En ellas se distinguen a veces formas identificables como paisajes o como personajes. A veces el propio autor refuerza estas identificaciones proponiendo títulos como *paysage, visage, foule, tête pensive, personnage ton bistre*, sugiere recorridos con nombres como *clown, l'Atlante* o *Le prince de la nuit* y hasta llega a establecer denominaciones aparentemente tan in-

equívocas como *autoportrait*. Sin embargo, a poco que se contemplen estos conglomerados de color y de líneas, se comprueba fácilmente que el título viene superpuesto para reforzar —incluso a veces forzar— algunas posibilidades interpretativas. Las formas no provienen de una voluntad imitativa, son apariciones, fantasmas vagamente semejantes a algo o a alguien. De hecho deberían más bien considerarse como monstruos que se perfilan sin proyecto previo. Especialmente frecuentes en su producción de los años cuarenta, surgen a pesar de él mismo («à peine je commence à étaler de la peinture sur la toile qu'une tête monstrueuse apparaît habituellement...»)

No hay modelo ni maestros que guíen o expliquen su obra y en ese sentido tanto las referencias como las comparaciones resultan especialmente difíciles a la hora de hacer un análisis estético. Es cierto que Michaux reconoce algunos nombres y habla especialmente de Klee, Ernst y Chirico. Pero, a la vista de su particular trayectoria, los nombres de estos pintores quizá no supongan una influencia sino más bien una revelación, un estímulo que viene a favorecer una afloración totalmente personal. Las claves que rigen su creación no se encuentran en el exterior —ni en las formas del mundo ni en los principios del arte— sino en el interior. Su pintura se fabrica en ese espacio remoto donde la técnica, el soporte o el concepto no existen. Su pintura se elabora en ese lugar íntimo y apartado donde sólo existe la intensidad. Para llegar a él no hay un método programado de aprendizaje sino desinhibidores de la conciencia. La mescalina, el haschisch o el ácido lisérgico no enseñan, dan acceso.

Obedeciendo a ciertas inercias clasificatorias, la obra de Michaux podría agruparse de acuerdo con una dicotomía tan evidente como superficial. Por una parte se situaría el escritor y por otra el pintor. Algunos comentarios del propio autor confirmarían esta distinción. En algunos momentos establece oposiciones valorando y diferenciando sus dos actividades. Llega incluso a decir «avec la peinture je me sens jeune, je suis vieux avec l'écriture». Pero una visión global de toda su producción confirma hasta qué punto ambos ejercicios son más que paralelos. Textos y dibujos confluyen a menudo en el soporte del libro donde demuestran su estrecha complementariedad. Ni el dibujo puede considerarse ilustración del texto ni el texto comentario de la imagen. Fluye entre ellos

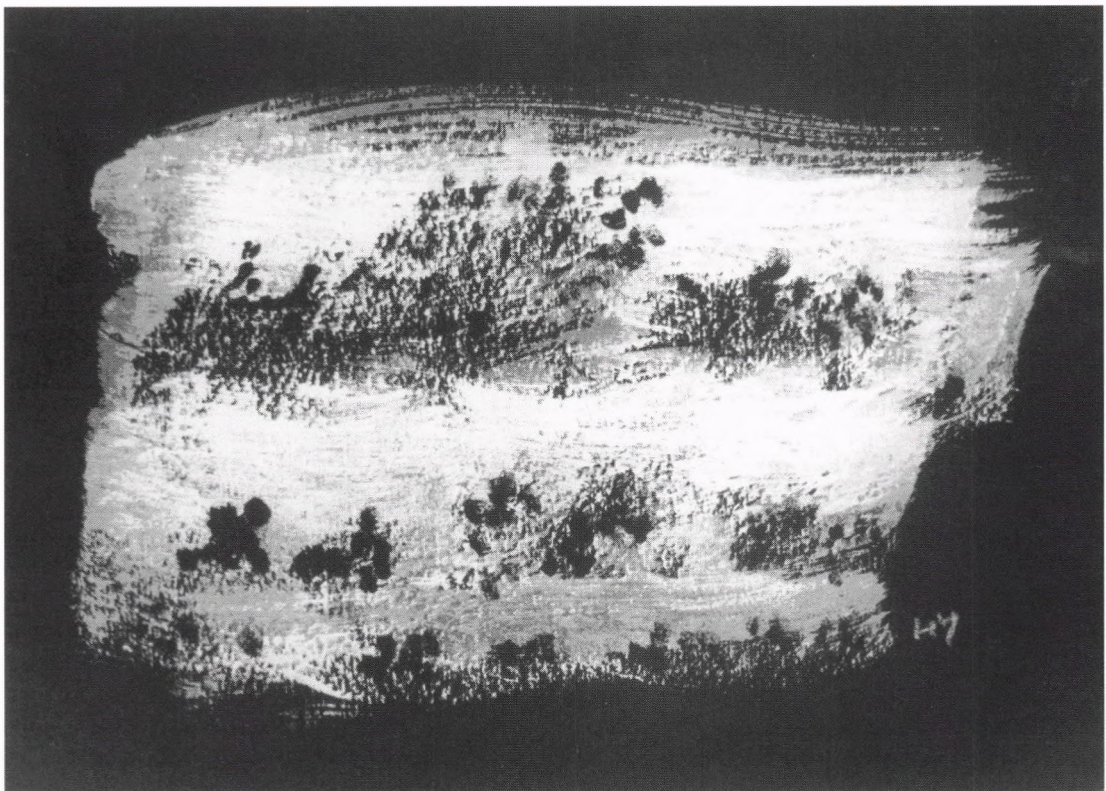


una conexión profunda sugiriendo que los acercamientos y las resoluciones son quizá distintos pero, sobre todo, demostrando que todos ellos conectan con un fondo común. El hecho de que sus experiencias con las drogas le proporcionen anotaciones al mismo tiempo que dibujos prueba el objetivo común que persiguen ambas tareas.

Naturalmente puede detectarse una cierta evolución a lo largo de su obra. A partir de 1954, momento en el que inicia sus primeras experiencias con la mescalina, se comprueba un incremento de su actividad pictórica en detrimento de la

loir la répéter, y revenir.»). Su planteamiento no es transitivo sino reflexivo. El es al mismo tiempo el instrumento y la materia de su discurso. Y ahí estriba la dificultad, «l'estomac ne se digère pas» solía decir.

La pintura no resuelve el problema pero abre una vía llena de posibilidades. Permite una conexión más estrecha y espontánea con ese oscuro mundo interior que el autor pretende transcribir. La comunicación aflora más fluida cuando no tiene que pasar por las convenciones del lenguaje. El propio Michaux reconoce en la pintura una libera-



literaria. Pero estos cambios no pueden interpretarse como la adscripción a un polo o a otro de su actividad sino como las oscilaciones derivadas de las necesidades creativas de cada momento.

Michaux acude a la pintura como consecuencia de las dificultades expresivas que le plantea su trabajo literario. Ha escogido como objeto y objetivo de su obra un terreno especialmente resbaladizo. No le interesa reproducir la realidad, organizar las palabras para construir simulacros del mundo («comme s'il n'y avait pas encore assez de réalité, de cette abominable réalité, pensait-il. Encore vou-

ción de las palabras, «ces collants partenaires». Le permite resolver de manera inmediata la urgencia, la violencia de la expresión sin tener que filtrarla por la organización lógica ni siquiera por la manifestación léxica. La sensación o el impulso se trasladan directamente al papel. Por este procedimiento elimina toda una serie de trabas frecuentemente distorsionadoras. Renuncia a todo lo que de sistemático tiene el lenguaje, y la escritura queda reducida a mera aplicación inscriptiva. El código alfabético se diluye, pierde la legibilidad y los signos se perciben como filigrana.

Para Michaux la pintura quizá sea menos significativa que la escritura pero resulta más reveladora. Por esta razón se entrega a ella con intensidad febril. Pasa horas y horas emborronando hojas hasta que la muñeca se agota y debe proseguir ayudándose con la otra mano. Propicia de esta manera una especie de trance inscriptivo. Lo que importa es que el desenfrenado recorrido por el soporte ensanche y profundice ese túnel que conecta con el interior. Vemos en qué medida la pintura, a pesar de plantearse como ruptura de la escritura, mantiene una dimensión grafológica.

En esta concepción de la pintura como liberación, como manifestación espontánea del impulso, el trazo desempeña un papel esencial pero, sobre todo, cuenta el gesto que lo lanza y lo distribuye sobre el papel. Y para que ese gesto sea libre y no encuentre obstáculos se precisan materiales ligeros y muy líquidos. No es de extrañar por lo tanto que la producción de Michaux esté dominada por la tinta y la acuarela, sustancias que facilitan el deslizamiento del pincel y propician la velocidad. A veces sopla la tinta para orientar la mancha, sustituyendo así el gesto por el aliento como energía creadora de formas. En otras ocasiones utiliza el «frottage», técnica que debe a Max Ernst y que permite esas «emergencias» que tanto le interesan. En cualquier caso le cuesta admitir las sustancias espesas que empastan el pincel y se pegan a la superficie. Sólo muy tarde, a partir de los años cincuenta, manifestará su dominio del óleo y una parte de su producción adquirirá una mayor consistencia matérica. Sin embargo no dejará de comentar sus reticencias con respecto a esta técnica («je l'ai trouvée cette fois la peinture à l'huile, cet élément pâteux, collant. Tout ce que je déteste dans les choses et les hommes et les femmes: la colle.»)

Por medio de estos procedimientos Michaux conduce su vocación inscriptiva hacia una dimensión más física. La naturaleza del soporte, las características de los materiales empleados dan un mayor protagonismo al cuerpo. Su fuerza, sus tensiones, sus desplazamientos descubren una autonomía que en la escritura se hallaba hipotecada por la obediencia al abecedario. Una vez desaparecido el lenguaje, el movimiento recobra una nueva importancia. En cuanto abandona las palabras, aparecen las hormigas.

A pesar de que Michaux concibe su pintura como ruptura con la escritura —o quizá precisamente por ello— su producción plástica mantendrá un evidente parentesco formal con la dimensión

alfabética. Se encuentran numerosos indicios de este sustrato escritural en la mayor parte de su obra pictórica. El título de «alphabets» con el que bautiza la primera serie de dibujos que conserva (1926-1927) constituye una pista reveladora. Las letras han desaparecido pero se mantiene la finura del rasgo caligráfico, la orientación curvilínea de las formas y, sobre todo, la linearidad propia de la escritura («Ainsi je commence me laissant mener par une seule ligne, 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.»). Cualquier intento de lectura fracasa pero el espectador descubre el signo todavía en descomposición y mantiene viva una remota posibilidad de desciframiento. Sin embargo no se encuentra nada significativa en la maraña de líneas. El trazado ya sólo es trayecto, prueba evidente de que la obra no se concibe como encuentro sino como recorrido.

Otras series gráficas obedecen a los mismos principios constitutivos. Tanto sus dibujos mescalinianos como los de desagregación o de reagregación conservan esa continuidad del trazo, ese «jointoiment» cohesionador que también se encuentra en la escritura. En ambos casos «il rature». Sin embargo aquí la estratificación lineal ha desaparecido. La regularidad en la disposición ha sido sustituida por el laberinto. Ello permite condensaciones de trazos, juegos con la mayor o menor intensidad de la tinta que proporciona unos efectos ondulantes. En definitiva se incrementa la dimensión plástica de la obra pero en el fondo, como ingrediente básico, permanece el trazado curvilíneo y como instrumento generador la pluma, ese utensilio prolongación del artista con el que Michaux llegó a identificarse.

La utilización de otros materiales más claramente pictóricos contribuye a crear una primera distanciamiento con respecto a la configuración alfabética de su obra plástica. No cabe duda de que la introducción del color, la intervención del pincel, el empleo del guache o del óleo proporcionan notables diferencias en este sentido. El pincel, por ejemplo, engorda el trazo que deriva hacia la mancha. También rompe la continuidad lineal y las formas se dispersan sobre el soporte. Sin embargo hay una cierta regularidad en la disposición y un claro parentesco entre los perfiles de las manchas. Si observamos el conjunto de pinturas que llevan

por título *préhistoire, foule, mouvements, meido-sems* y también otras que se presentan sin título, comprobaremos la recurrencia de esas formas que Michaux identifica con hombrecillos. Independientemente de la interpretación que se les dé, su constitución básica es muy similar: una mancha central de la que brotan unas protuberancias identificables quizá como extremidades. La similitud existente entre todas estas formas no sólo las relaciona inequívocamente sino que hace pensar en la declinación de una raíz, de un prototipo común. A pesar de la evidente y aparente plasticidad, la codificación no se encuentra muy lejos.

Algo similar ocurre con aquellas numerosas pinturas que presentan una yuxtaposición paralela de líneas verticales o aquellas otras que salpican toda la superficie de manchas —en este caso no relacionables con hombrecillos—. En un principio parecen una desbandada agitándose sobre un fondo pero, en cuanto se supera esta primera impresión, se pone de manifiesto la profunda relación que mantienen. Se percibe aquí también esa regularidad en la disposición o esa identidad formal que obliga a pensar en el fantasma de un signo original. Las pinturas de Michaux no llegan a ser derivaciones de una escritura cuneiforme ni de una ideogramática —con las que a menudo mantienen

un evidente parentesco—. No se constituyen como alfabeto pero mantienen su carácter de agrupación serial.

Evidentemente no toda la obra pictórica de Michaux obedece a los criterios de composición aquí descritos pero sí la mayor parte. En cualquier caso la suficiente para dar testimonio de la permanencia de ciertas marcas, de ciertas inercias provenientes de la escritura. Y ello constituye una prueba fehaciente de hasta qué punto Michaux, incluso cuando dejó de escribir, mantuvo su deseo de decir. Pretendía así transmitir los ritmos de la vida, las vibraciones del espíritu, conectar con el aliento cuando todavía no es palabra, con el gesto cuando todavía no es signo. Su actividad plástica aparece así como la otra cara —la oscura más que la oculta— de su actividad literaria y ambas mantienen las huellas de esa conexión esencial. De hecho podría decirse que la pintura funcionaba para Michaux como la noche de la escritura. Esa noche constantemente evocada en su producción literaria y que consideraba «le fondement et l'origine». Una noche con corazón de tinta de donde ese yo múltiple, inexistente («Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi») surge más impreciso pero más libre, menos comprensible pero más real.



---

*Silvio Ferrari*

# Henri Michaux rencontre René Magritte: l'espace littéraire re-dit l'ineffable de l'espace pictural



L y a, chez Michaux, un souci permanent d'appréhender le réel et l'imaginaire par le rêve. D'expérience en expérience, il est amené à constituer une cosmologie de rêve. Une manière d'interroger l'univers physique et psychique en y mêlant l'ineffable nous forçant ainsi à voir la communication poétique comme une expérience profonde de la différence. Attitude qui nous permettrait d'approcher des phénomènes échappant à une perception rationnelle. Il cherche dans la trame, apparemment inextricable, cette brèche qui rend possible la traduction des choses invisibles. Ainsi, le pouvoir de représenter, sur fond de réalité et d'irréalité, l'étrangeté de l'être s'accompagne des réflexions les plus variées et les plus inattendues sur

l'homme et l'univers entier qui l'enveloppe. Des expériences conséquentes qui parfois nous semblent au bord du vide, mais où on a toujours l'heureuse surprise de voir se joindre une élaboration imaginative accompagnant le mouvement incessant de l'être s'arrachant à l'hostilité du monde.

Dans l'univers poétique et énigmatique de Michaux, on rencontre une parole littéraire qui se fait l'écho d'une pensée vagabonde mais jamais égarée, se laissant aller à l'aveu des secrètes visions des choses. La part commune des choses participe à une échelle des faits où l'imaginaire relaie le réel, le double et finalement se déploie dans un espace infini dont l'imagination fournit l'une des clés interprétatives<sup>1</sup>. C'est que l'infini appelle à un échange entre les réalités les plus matérielles et les conceptions les plus informelles. La pratique de la connaissance, à l'origine du travail du créateur, suscite une dialectique entre le défini et l'incirconscrit; tâche par laquelle, le poète parvient à saisir la distance qui sépare l'être de sa compréhension. Il s'efforce d'atteindre la limite où s'effacent les frontières entre le réel et cet autre espace encore tout à découvrir par son travail.

En adoptant dans son recueil, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*<sup>2</sup>, le parti pris de la réflexion à l'aide de «supports de méditations»<sup>3</sup> tels que les tableaux de Magritte<sup>4</sup>, Michaux s'octroie

le droit de parcourir «des chemins»<sup>5</sup> qui touchent à la perception de l'univers par la voie de l'énigme. Point de départ souvent réitéré, le rêve comble le vide de cet arrière-pays pressenti, poursuivi et ressenti toujours comme énigmatique. L'expérience poétique à ce stade est un acte nécessaire autour duquel l'esprit organise, quelquefois de manière suspecte, la reconstitution en un monde autonome d'états enfouis. Dans cette épreuve d'explication de soi, nourrie impitoyablement par l'écriture, il faut lire le besoin de nous rapprocher de l'autre versant de nous même. Mais il s'agit aussi de se refuser à ces traductions subtiles et organisées qui s'apparentent parfois aux «illuminations» mais qui ne débouchent que sur une sphère exigüe<sup>6</sup>. Michaux aspire, au contraire, à l'ouverture d'une vérité nouvelle. Il vise quelque chose qui ne se donne à voir ou à entendre que par le mouvement d'une recherche qui déborde infiniment le domaine limité et aveugle de la réalité ordinaire. Cette sphère abordée par Michaux prend les qualités de l'énigme, toute l'exploration du poète va y puiser sa réalisation toute entière. C'est un travail obstiné, signe d'une absence relevée poétiquement qui participe à l'exploration d'une conscience insatisfaite des relations communes incapables ces dernières d'octroyer quoi que ce soit. Plongé résolument dans un univers énigmatique, Michaux dégage, aussi loin que le lui permet le monde imaginaire, l'ombre, les masques qui recouvrent le fondement des choses.

L'oeuvre peinte de Magritte, de par sa faculté à remettre en cause la perception commune des objets, le peintre y étant contraint par la nécessité de contrecarrer la logique usuelle<sup>7</sup>, partage avec

1 L'infini s'impose dans *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1967. Coll. Poésie: «Obsédant, tracassier infini qui ne permet plus que lui, que retour à lui, que passage par lui. Infini qui seul est, qui rythme est», p. 25.

2 Montpellier, Fata Morgana, 1972. Le recueil porte la mention 1964 ainsi qu'une post-face datée 1972 (pp. 71-72). La référence au texte sera indiquée par l'abréviation *En rêvant...*

3 *Ibid.*, p. 7.

4 Des peintures que Michaux «n' [...] avai[t] guère vues. En photographie presque toutes, souvent en noir et blanc, d'un format pas bien grand, pas assez pour tous les détails: inconvenient, certes, inconvenient», *En rêvant...* p. 8. Il ajoute dans sa post-face avoir ensuite rencontré «Celui qui faisait des Magritte, qui en avait fait beaucoup, presque régulièrement, et probablement continuerait d'en faire, qui était Magritte lui-même [...] / Il y eut échange, conversation, intérêt. / Dans la suite [il] vi[t] des expositions et nombre de ses tableaux [...]». Il apprit certains de ses secrets mais «Pour (lui), l'opération était terminée: celle de [s']introduire dans l'inconnu. Ç'avait été comme d'entrer dans l'écriture d'une personne étrangère, là où avec peu de repères et tous du même ordre, et cessant de critiquer aussi bien que d'approuver, on s'abandonne sans résistance à une vie inattendue, dans une altérité qui fond [...]» *ibid.*, pp. 71-72.

5 «Car c'est de chemins qu'il s'agit, de voyage, si l'on veut» *ibid.*, p. 8.

6 «Les mots à écrire me furent utiles, ces habituels empêcheurs à me balancer indolemment entre plusieurs impressions indéfinies me remettaient constamment au devoir des correspondances et de ne pas prématurément m'éloigner des réseaux aperçus» *ibid.*, p. 8.

7 Meuris, Jacques, *Magritte et les mystères de la pensée*, Bruxelles, La lettre volée, 1992. Coll. «Essais», écrit à ce propos que «le réel, (le réel ajouté à la réalité), tel qu'il est vu (tel qu'il est cru) délivre, via la conscience, le mystère de réflexes jusque là occultés par la logique temporelle de la raison...» et «[...] Magritte entrait (en 1926) décidément dans le domaine en effet complexe de la réflexion, de la pensée. Non seulement réflexion sur la peinture, cela va de soi, mais aussi pensée appliquée au monde. Ou, plutôt, à travers la réalité de ce monde, allumer son mystère, par définition inexplicable en termes cartésiens» p. 13.

l'œuvre de Michaux un cheminement apte à extraire les termes invisibles et qualifier le plus possible l'infini. Cette aventure s'avoue être un exercice de l'intelligence de l'univers, elle accueille l'objet avec son enjeu mystérieux. Elle évoque le visible et le non-vu et à son terme elle conserve à cette sphère sa part de mystère. Car le mystère établit entre nous et l'objet la distance nécessaire à «décrire» le prolongement de sa substance. Celle-là même qui consent à l'imperceptible de signifier son évidence alors que la modalité rationnelle n'est en mesure de rien appréhender. Au départ, l'objet, dans son acception commune, autant que les mots préconisés par le poète pour le qualifier, attestent de caractères reconnus par l'usage. Une mesure indispensable qui introduit des concepts rassurants; viendront ensuite, accompagnés de leurs secrètes mesures les relations parallèles, soumises aux questionnements les plus inquiétants et les plus conséquents.

En suivant la quête d'amalgame magrittienne, Michaux fait suite à l'expérience du mystère recherché. Il réitère la juxtaposition d'enchaînement de sens. C'est un mouvement de relativité qui nous dirige vers la part d'inconnu qui attend toute re-connaissance. Il est manifeste qu'il n'y a pas de restriction aux propositions d'élucidation; d'ailleurs Michaux confesse ses limites<sup>8</sup>, pour autant qu'il reste une part de mystère encore à découvrir. Ainsi, si le champ d'investigation se rétrécit, il n'en reste pas moins une part de non-compris qui à tout le moins remet en question le système de représentation: «un nouveau malaise pour les hommes» et «l'inquiétude humaine de connaître une nouvelle dimension»<sup>9</sup>.

Michaux pénètre dans l'intimité de l'expérience magrittienne, il y reconnaît une communauté de desseins. Et cependant, il ne se limite pas à un examen critique du tableau. Même à ne regarder que superficiellement, le tableau est susceptible de mystère. Cela entraîne des propositions de juxtapositions, d'animation foisonnante de la pensée, d'autant plus inépuisable que l'enfantement de formule est libre de toute restriction. Le tableau est

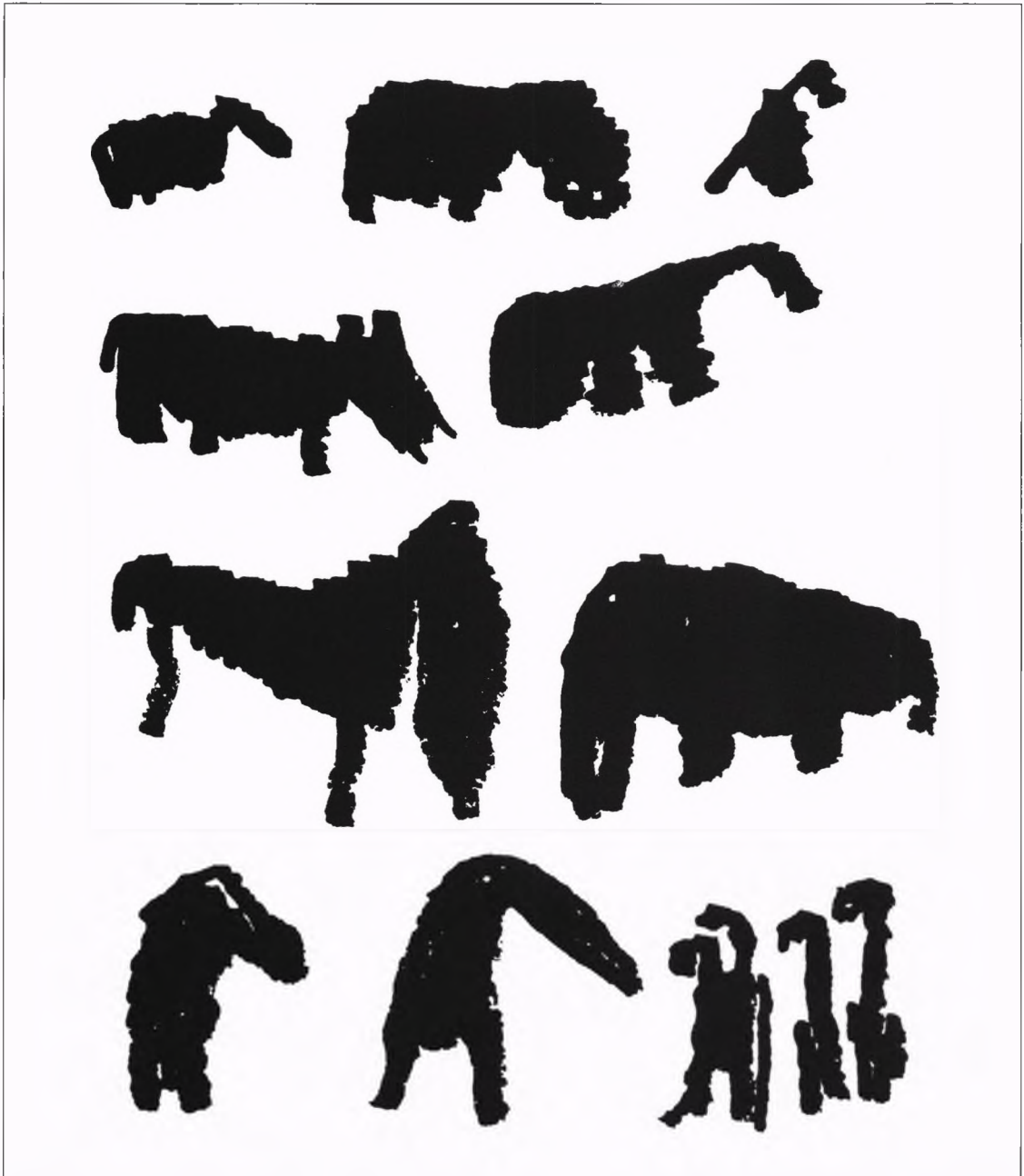
avant tout un lieu où l'énigme pointe, se rassemble et s'épanche. Et il y entre l'exigence de sentiments apparentés, le désir de substituer à la lecture ordinaire un monde où l'énigme nie toutes les interprétations prédéterminées<sup>10</sup>. Ces «évoqueries», selon le mot même de Michaux, recèlent une sphère d'action où seraient repoussées les limites de la connaissance. Il ne cesse, pour ce faire, de concevoir les énigmes picturales que comme une autre surface, indéfiniment préoccupé de découvertes plutôt que de résultats. Ce qui suppose l'existence de liens avec une quête renouvelée du mystère. Il crée un espace nouveau qui s'amorce au contact d'une approche elle-même imaginative; nous entraînant par le mouvement subversif d'images insolites dans des voies inexplorées qui s'ajoutent les unes aux autres<sup>11</sup>. Une pluralité entretenue à tous les niveaux de la pensée. D'ailleurs, une fois engagé dans le processus d'activation, l'être se fraie un passage dans les interstices reconnus dans l'ordre de pensée de Magritte. C'est ainsi qu'il note avec une précision «scientifique» les agencements, les nombreuses facettes des objets et des figures qui peuplent le tableau tout en ayant soin de souligner l'appel du vide, comme s'il existait un hiatus à combler entre les dispositions magrittiennes et son être. Peu importe s'il ne comble pas ce vide puisque ce voyage est beaucoup plus vécu que critique. Le chemin parcouru par l'être est sur les traces d'une pensée qui s'inspire à ce que l'univers visible témoigne à la conscience sans que la pensée soit déterminée par la raison. En effet, Magritte dans ses intentions picturales dispose que la pensée s'élève au-dessus de la contrainte des raisonnements qu'elle soit pensée conséquente à toute probabilité, réfractaire à tout système. Le peintre dans sa partition picturale affirme le non-compris, l'ambiguïté de la logique active afin de mieux supporter la liberté de pensée, l'au-delà du sens vers lequel s'orientent les figures ainsi détaillées sur ses toiles. Il est donc question de rapports qui se dégagent de la régularité

8 «Seulement d'avoir trouvé trop peu de chemins j'ai regret alors qu'il y en a tellement» *En rêvant...* p. 8. Et alors qu'il entreprend un supplément «de traversées [...] Le tour des refus était venu ; revenu. Ils étaient là, en force... après mon long détour» *ibid.*, p. 72.

9 *Ibid.*, pp. 15-16.

10 «Objets communs, pipe ou savate, ou brosse, ou balustrade, ou pot de fleur, participants de la vie sans histoire, de la vie fonctionnaire, témoins qui n'ont pas parlé, qui à présent muettement parlent, devenus universels eux aussi [...]» *ibid.*, p. 65.

11 Au terme d'un «chemin» parcouru à même le tableau de Magritte nous lisons: «Voilà peut-être la condition nécessaire de cette rencontre singulière qui sinon, ne se présentera pas» *ibid.*, p. 22.



espace-temps propre aux relations logiques de la raison mais qui débouchent sur des signes matériels infiniment fertiles capables d'évoquer le mystère du visible et de l'invisible. Le peintre et le poète ne visent alors qu'à instruire les choses à ne rien laisser en suspens bien qu'on sache au départ qu'il restera toujours quelque chose à découvrir. Malgré tout on avance. On arpente la dure épreuve de tenter d'exprimer l'indicible.

Allant à la rencontre des choses, Michaux cède à une première perception, celle du peintre, qui, si elle répond aux mêmes exigences impératives, a l'avantage de faire progresser son propre être :

[...] Que faire ? Comment continuer, participer ? J'essayai. Je voulais surtout apprendre où ils me mèneraient, ces tableaux, comment ils me porteraient, me contrecarreraient, les envies qui en moi seraient



suscitées, les réflexions, mes réponses aux sphinx et quels seraient les rencontres et les refus de rencontres.<sup>12</sup>

Michaux retient donc cette phase essentielle où l'être va déjà pouvoir s'émanciper des contraintes

ordinaires. C'est aussi une opération de dépouillement, on y reconnaît ce concept de nudité qui prélude à un nouveau départ<sup>13</sup>. Une épreuve qui le conduit, peut-être à rencontrer ce qu'il tait ici: «Opération instructive [...] dont une partie, absente

12 *Ibid.*, p. 7.

13 Au sujet de cette fonction dans l'oeuvre de Michaux voir : Trotet, François, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, Paris, Albin Michel, 1992 en particulier pp. 77-79.



ici, ne regardait que moi»<sup>14</sup>. Ayant donc constaté «de l'embaras»<sup>15</sup>, le vide devant l'appel de l'œuvre picturale, il ressent la nécessité de prolonger coûte que coûte ce «voyage» qui excitera ses facultés d'attention et de réflexion.

L'essence de cette «opération»<sup>16</sup> conduit à acquérir des images claires propices à donner une stimulation à celles qui sont enfouies et à éclairer un processus d'intériorisation de l'être que le poète amène peu à peu à la conscience. Dans les replis les plus cachés, les plus mystérieux, il sonde l'ineffable. A l'imagination qui a fait fi des points de repères habituels, s'unit une volonté de donner vie à l'imaginaire qui veut à tout instant vivre ce qu'elle imagine. Les rêves, ainsi conduits, sont inscrits dans la dimension de l'énigme d'où ils ont surgi. En décelant et en suivant de la sorte les phénomènes de la pensée, Michaux parvient à un renforcement de la conscience même. En utilisant les images proposées par les tableaux de Magritte, il persévère dans ses actes et ses vues mentales parce qu'il se libère des servitudes. Ici est révélée la perspective éminemment psychique de «cette opération». Parcourir la cohorte d'énigmes magritiennes, leur fournir une nouvelle amplitude, cela veut dire s'arrêter et considérer la création d'êtres, d'objets, de figures destinée à emplir un espace vide : le néant intérieur. Il retrouve aussi un processus de création qui prépare des chemins divergents qui mènent la réflexion dans des impasses ou bien même la jettent dans une angoissante appréhension; c'est encore le lot de la vacuité de l'être. Le poète s'astreignant à suivre «les réseaux aperçus»<sup>17</sup> appréhende l'autre, il instaure avec lui une relation de confiance. Les objets sont comme autant de prises qu'il tâchera d'activer évoquant à son tour des rêveries spécifiques, presque toujours salutaires, des rêveries pour se hisser dans l'ordre de la connaissance.

Il s'agit de confirmer et de nourrir le réseau de relation entre le mystère et les énigmes à condition de démêler le rébus des pensées et des intelligences cachées. C'est que le mystère et les énigmes convoqués ne sont susceptibles d'aucune compréhension directe. Le plan de départ, les tableaux de Magritte, n'est qu'une entente parmi d'autres

qui peut entrouvrir un autre espace mais paradoxalement il peut aussi bien rabaisser l'intelligence au niveau ordinaire. C'est le moment où le poète découvre son impuissance à progresser dans l'extase du débat, il doit alors composer avec le risque de rencontrer le caractère éphémère de l'intuition: «[...] Inutile sans doute est la béante ouverture, inutile la monture, inutile le galop, inutile l'ardeur. Celui qui possède virtuellement le dehors l'a réduit à un non-sens. Voyage et déplacement sont inutiles»<sup>18</sup>. Par l'énigme, il y a donc changement subit vers une richesse plus étendue mais aussi ravalement à un passage plus modeste, un risque exorbitant que le poète partage depuis toujours<sup>19</sup>. L'énigme rend présent le mystère mais elle n'explique rien, pas encore du moins. Prodigieusement proche et lointaine à la fois, l'explication n'est possible qu'à partir du moment où elle modifie, même pour un instant, la sphère de nos cheminements et de nos usages. Afin qu'elle jaillisse, il faut qu'elle s'astreigne de tout savoir ordinaire, auquel en aucun cas elle ne peut adhérer. Il faut que l'explication nous perturbe, nous provoque et nous transporte par cette nouvelle liberté qu'est l'imagination dérangeante.

Canal, rue, colonnes, dalles, figures humaines, statues, objets domestiques, autant d'éléments distribués qui forment le nerf de composition au titre aussi insolite que leur assemblage ou la modification de leur proportion (plus grand en plus petit et vice versa), voilà l'univers magrittien qui vient inquiéter le spectateur et troubler sa perception. Une imagination libre et choquante exerce tout son saoul. Elle est libre d'inverser le caractère qu'on applique communément aux choses. Elle s'attache à donner aux éléments discordants un équilibre incommensurable. Ainsi le spectateur voit-il des objets familiers épinglés sur un fond de paysage qui fait paraître dérisoire la plus insolite des énigmes. Michaux a bien senti combien leur contenu, leur coïncidence participait à une nature profonde. Il poursuit alors, par le biais de ces reconnaissances subtiles et «déraisonnables», le fran-

14 *En rêvant...*, p. 7.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 *Ibid.* p. 8.

18 *Ibid.*, p. 30.

19 Depuis l'expérience de «drogues spiritualisantes» selon l'expression de François Trotet, *op.cit.*: p. 141. Le critique dans le chapitre *Vide et réalité spirituelle* dégage le «côté infiniment tragique et douloureux de la Voie de Connaissance par les effets des drogues spiritualisantes, dans cette chute abrupte, dans cette brutale retombée, au terme de l'extase», p. 141.

chissement d'obstacles. Il s'attaque à réduire les interdits autrement négateurs de liberté. Il les rejette comme autant d'empêcheurs d'essence véritable. D'audacieux assemblages, disions-nous, qui déroutent mais obligent un esprit en éveil à se ressaisir. Le poète est en fait prêt à capter et à reconnaître les processus salutaires à diriger le passage vers l'être psychique, là où la simple méditation donnerait une allure progressive et mesurée en deçà des possibilités de l'être. L'être est sur la trace de connaissances riches en perspectives puisqu'il s'accorde à un déséquilibre, recherché ailleurs par les drogues «spiritualisantes», instruit des choses autrement incommunicables. Formes, pensées issues de l'impondérable alors qu'elles se présentent sous un aspect conforme au réel. Ainsi dans le jeu entre réel et imaginaire où l'énigme et le rêve ont leur part, le poète après le peintre opère un passage par lequel l'être s'engage, libéré des entraves logiques, dans les dessous de la réalité, vers la transparence. A ce stade, il laisse s'épancher l'espace ainsi convié. Une «opération» qui quelquefois se retourne contre lui, au risque sinon d'une dissolution pour le moins d'une matérialité angoissante qui envahit l'être<sup>20</sup> La projection dans ces espaces picturaux amène le poète à dissoudre la réalité matérielle, corporelle, une réalité mal vécue parce que insuffisante, et à y substituer une réalité psychique et physique incessamment en relation avec un univers pressenti. Il vit de connections possibles, de coïncidences, d'états progressivement ouverts à l'appel d'univers complémentaires enserés au plus près de l'essence universelle. Si, dans cette voie, la démarche du rêve est un état de réceptivité, l'état de méditation occasionné par l'énigme, quant à lui, porte l'être à une totale ouverture dans des relations particulièrement captivantes.

On pénètre des atmosphères, des cadres aux collusions insoupçonnées, nous sommes alors en présence de climats qui sont récalcitrants aux oburgations de l'être. Les nombreux objets à la base

des intentions picturales informent l'être de pouvoirs sortis de mondes latents qui ont en commun avec le monde rationnel ces mêmes objets mais ils sont ici perturbés —signe d'une mise à jour de l'espace intérieur. Le peintre et le poète se tiennent au bord du vide, ils glissent dans le vide, les images les plus simples, les plus directes se déploient sur le plan de l'imagination, reconnue ici comme une démarche essentielle. Elle accélère les valeurs dynamiques des figurations. Celles-ci connaissent un vertige qui tourne à la transmutation de leur substance. L'objet primitif, aléatoire, donne à voir une perspective ivre de liberté. Il adjoint à ses maigres ressources de départ de nouvelles qualités. Ce qui revient à parcourir des rivages inconnus, dégagés de tout le contexte qui l'a précédemment et pour longtemps infléchi. Ce qui ne constitue pas en soi un simple dépaysement symbolique justifiant le recours à l'imagination la plus débridée car sa fonction bien plus de rechercher l'étrangeté oppose un monde apparent:

Il suffit que l'on applique à une pomme, posée sur une table, un masque ou plutôt un loup, pour qu'elle regarde. Masquée, rien ne l'empêche plus d'être une personne dans cette pièce tranquille, où on ne va pas la déranger. La voilà aussitôt prête, inquiète, ou décidée<sup>21</sup>.

Dans l'univers composite l'être est désorienté mais aussi résolu. L'expérience parcourue relève de mystère et d'énigme qui l'engage vers un rapport plus étendu à l'existence. C'est un éveil certain, toutefois il appartient au poète seul de reconnaître qu'il est sans prolongement possible dans l'ascèse quotidienne, celle du cadre bourgeois. En effet, dans la même pièce nous lisons:

Et si elles sont deux [les pommes] ? Masquées toutes deux ? Eh bien, ménage, c'est-à-dire précisément personnes masquées. l'air d'avoir à vivre ensemble, de feindre de s'entendre, de tenter de se défendre, l'air critique, l'air de couple, l'air du duo, l'air qu'on a lorsqu'on est pris par des sentiments familiaux, bourgeois, lesquels ne demandent décidément qu'à revenir, fût-ce dans une pomme ; masque prêt à tout. ... Masque : tout ce qui reste du culte du bandit<sup>22</sup>.

20 Comme au terme du «voyage» dans une peinture animée d'objets et de figures aux polarités renversées: «[...] Les maisons sont devenues des hommes. Ou le passant est devenu une maison pensante [...] / Cependant le spectateur interdit, cessant d'avouer dans la rue où il n'y a rien à voir, qui est une rue par la seule fatalité d'être une rue, le spectateur dépayé, fasciné, devenu maison parmi des maisons ne peut plus, figé, se remettre en marche» *ibid.*, pp. 19-20.

21 *Ibid.*, p. 45.

22 *Ibid.*, pp. 45-46

Relations équivoques entre des objets familiers, difficulté de séparer les éléments du rébus des fonctions constitutives du jeu qui est transgression des règles et des limites apparentes de nos sociétés. Toujours à la lisière de l'élusif, de l'ineffable, toujours prêt à dénaturer la nature de l'objet qu'il convoque, à en excéder l'état de chose au-delà ou en-deçà de sa nature physique, en direction d'une explication qui en l'occurrence conserverait en contrepoint toute son ambiguïté. L'énigme manifeste ainsi son terrain d'expérience et son articulation dérangement: crédible parce que plausible et irréductible à la fois, et fait cas d'une recherche propice. Il apparaît que l'accession au mystère n'est pas déterminée par la seule forme de l'objet. Elle résulte d'une action réciproque entre sa forme et quelques notions réelles, ou fausses, mais en tout cas réactive, venue d'ailleurs<sup>23</sup>. Nous y lisons une volonté de substituer une part de réel familier à une part appartenant à la réalité infinie. Les incidents deviennent caution d'interrogations constamment renouvelées qui peuvent, comme nous l'avons dit, présenter des inversions curieuses reportant l'être à son point de départ. Vivre intimement l'essor du rêve, c'est sentir partout ailleurs la même force créatrice. Plus l'esprit est fort, et prétend détailler l'énigme, et plus le rêve livre ses atouts et renouvelle son interprétation pour cerner de plus près ses secrets. Concurrentement, l'analyse systématique débarrasse le rêve de tous ses éléments d'ombre. Elle donne ainsi une unité ontologique à l'analyse. Le langage est susceptible de nous faire «voyager» de sphère d'attraction en sphère de signification tenté par les associations ininterrompues suggérées par le peintre.

Par voie de rencontre, quelquefois foncièrement irréelle<sup>24</sup>, la représentation du poète s'attache à

l'ensemble de l'univers réalisé et en vient à pénétrer le côté non informé de la réalité. Au surplus, il ne sert à rien de vouloir analyser le tableau, on déboucherait tout au plus sur une opinion, on obtiendrait une expérience qui ne dépasserait pas la sphère d'un enseignement larvaire. Ce qui peut apparaître fortuit, au niveau des notations, devient signifiant lorsque le poète déroule les nouveaux chemins parallèles propices à l'éclosion de l'être. Le poème, serré autour d'une trace picturale, témoigne d'un esprit qui ne s'attache à aucune pensée préétablie, ayant atteint un stade de réception suprême, il se déploie dans un contexte hybride, quelquefois hostile. Il traverse des constellations d'objets, présume des itinéraires, prend l'accent d'une formulation adéquate à ses exigences, suspend son voyage, limite ses évidences comme pris au dépourvu par trop de rebondissements. Le poète parcourt en tout sens, se fourvoyant le cas échéant volontairement, la typographie magriltienne éprouvée, vécue et délivrée de toute restriction. Poussé au-delà de toute entrave, le poète accomplit le renversement préconisé par la démarche picturale. Il entreprend de parcourir cette distance, aux déterminations bouleversées, afin de porter un regard neuf sur l'obsédante réalité qui toujours en remonte à l'être.

Désirant se dégager de cette aliénante réalité, il a fait l'expérience d'un monde énigmatique à partir «d'objets d'usage» car : «Rien autant que le banal ne peut-être support pour l'insolite»<sup>25</sup>. Action irrémédiable donc qui l'exhorte à côtoyer un climat d'appréhension qui hante sa condition d'homme. Cette appréhension est celle-là même qui est connaturée aux conditions de vide, de vacuité qui réunit les conditions indispensables à la création artistique. Et les tableaux de Magritte renouvellent inconditionnellement ce monde. Car le peintre accorde une nette prééminence à l'équilibre disjoint qu'il recherche en considération du détachement qu'il provoque à l'égard des «objets communs»<sup>26</sup> qu'il renverse dans leur fonction et dimension. Par cet équilibre relativisé, cette lucidité perdurable, l'œuvre est engagée résolument sur les voies des contraintes provoquées par l'anxiété. Elle parvient à raccorder les forces troublantes qu'elle dégage, libérée des servitudes familières.

23 «[...] La tête qui n'est plus sur les épaules prend un sens nouveau, un sens qui ne tient plus aux épaules, au corps, à la famille, à la société, à l'époque. Le sens que cette tête y avait, se répand autrement. En perdant du sens, elle a du coup pris beaucoup de sens. Et même elle est arrivée... / Choses, choses, choses qui en disent long quand elles disent autre chose / Choses depuis toujours acceptées, mais leurs rapports n'ont pas été acceptés. / Autrement placées, réfractaires, cependant apaisées. / Toute chose avec une autre chose, avec plusieurs autres choses électivement tend à *entrer en résonance*. (...)» *ibid.*, pp. 67-68.

24 Par exemple: «Que soit aux défunts accordée une dernière faveur. / Cercueils coulés pour morts préférant reposer assis ... à demi «redressés» déjà» *ibid.*, p. 51.

25 *Ibid.*, p. 63.

26 *Ibid.*, p. 65.

Le créateur de nouveaux mondes découvre face à lui des effets infiniment plus efficaces qui ont amené l'appréhension dans l'évidence la plus clairvoyante. Et quant à son efficacité, elle lui indique la voie pour franchir cet abîme entre mondes op-

posés, autrement insaisissables. C'est pourquoi cette voie coïncide en de nombreux points avec la recherche déjà entreprise par Michaux, celle-là même qui a mis l'être en rapport avec lui-même en horreur aux cultures et modes asservissantes<sup>27</sup>



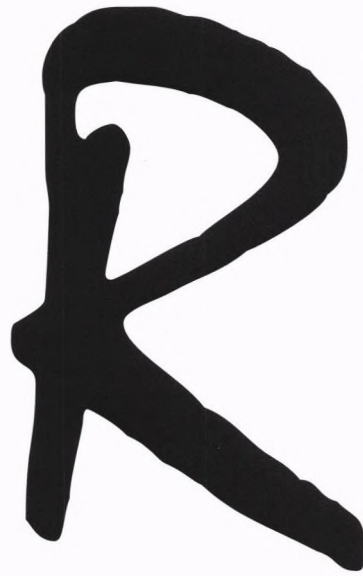
---

27 «Prisonnier? Pas prisonnier? Autrement prisonnier.», *ibid.*, p. 69.

---

Elizabeth R. Jackson

Une création multiforme:  
le livre d'artiste chez Henri Michaux



ARES sont les individus dont l'esprit conceptuel embrasse aisément à la fois les mots et les images. Nous avons donc de la chance de constater chez Henri Michaux un homme également doué dans le domaine de l'écriture et de l'art.

Dans sa vie à Paris, Michaux cherche soigneusement à maintenir la distinction entre ces deux *personae*, d'une part afin d'être connu pleinement comme poète et, d'autre part, dans le but de poursuivre la profession de peintre.<sup>1</sup> Pourtant, dans son for intérieur

---

<sup>1</sup> Cette exigence très poussée nous a été confirmée par Jean Hugues, connu pendant des années autant pour sa librairie où figuraient les auteurs modernes que pour sa galerie, Le Point Cardinal. Hugues affirme qu'avec Michaux il lui fallait toujours respecter ce profil double dans ses relations amicale aussi bien que professionnelle.

les mécanismes conceptuels restent nécessairement mêlés de sorte qu'on voit régulièrement, pendant toute sa carrière, des formes d'expression d'une productivité multidimensionnelle qui échappent aux catégories ordinaires. Ce qu'on connaît comme le *livre d'artiste*, enraciné dans la tradition française, surtout prospère au vingtième siècle, offre ainsi une voie naturelle pour réaliser les fruits de son imagination.

Cherchant donc dans son oeuvre des publications qui montrent cet esprit esthétique inclusif, j'ai donc remarqué que la façon dont Michaux concevait le livre, comme mode d'expression, dépassait les cadres de nos définitions entretenues par les dictionnaires, par l'usage et par nos idées toutes faites. Car Michaux s'engageait volontiers, dans un état d'esprit spontané, généreux et modeste, avec, par exemple, un éditeur, un autre poète ou un autre artiste qui, lui aussi, acceptait et encourageait le travail en équipe pour créer un ouvrage distinct et original. À l'idée d'un livre qui combine et des textes et des images pour élargir le champ esthétique de la création s'ajoute la dimension du livre même, comme objet d'art. Puisque la production de beaux livres —travail d'éditeur, de dessinateur, d'imprimeur, de relieur— fait partie également de la culture française depuis des siècles, Michaux trouvait naturellement des collègues avec qui se lancer dans ces nouvelles expériences dans le domaine du livre. Les résultats sont impressionnants.

La bibliographie que j'ai élaborée comprend ainsi plusieurs éléments équilibrés différemment selon le cas. On y trouve des livres où Michaux produit et le texte et les images. On en voit où Michaux contribue avec le texte, poèmes ou prose, et où un autre artiste crée les images. Dans d'autres c'est un autre écrivain qui apporte le texte et c'est Michaux qui prépare les dessins. Y figurent des cas exceptionnels où c'est l'éditeur qui joue un rôle important dans la conception aussi bien que dans le dessin du livre. Dans un sens, il s'agit d'un retour partiel à l'esprit du Moyen Age où les artistes qui créent un vitrail, une sculpture d'église, une chanson de geste, restent dans l'ombre sinon dans l'anonymat. Ce qui compte alors, c'est la fidélité à l'art, principe primordial.

Voici donc notre liste. Les ouvrages s'y trouvent dans leur ordre chronologique. Seule la première édition de l'ouvrage y est indiquée. Parfois il s'agit d'un ouvrage à tirage limité et unique. Il arrive aussi qu'un ouvrage sera réédité avec quelques

changements de format et de contenu. À noter également que, souvent, dans les cas d'un ouvrage où Michaux écrit lui-même le texte et pour lequel il dessine ou peint des images qui vont y figurer, l'édition originelle se fait en plusieurs groupes: certains exemplaires avec les illustrations de base; d'autres avec une peinture ou un dessin originaux qui l'accompagnent; encore d'autres avec des tirages supplémentaires de lithographies en couleurs différentes. Dans cette liste, pour des raisons pratiques, je ne note que l'édition de base.<sup>2</sup>

Quant aux indications qui accompagnent chaque ouvrage, j'ai noté de façon aussi complète que possible les techniques utilisées dans l'exécution de l'image originale —dessin au crayon ou à l'encre, frottage, gravure, lithographie ou sérigraphie. Ces indications sont fort importantes, me semble-t-il, étant donné les intentions profondément artistiques pour la qualité de l'ensemble, ce qui n'est pas souvent le cas pour des images connues comme de simples illustrations.<sup>3</sup>

Finalement, cette liste se limite à des ouvrages qui présentent une unité esthétique inhérente, et n'inclut pas des livres de diffusion (même beaux!) sur l'oeuvre de Michaux.

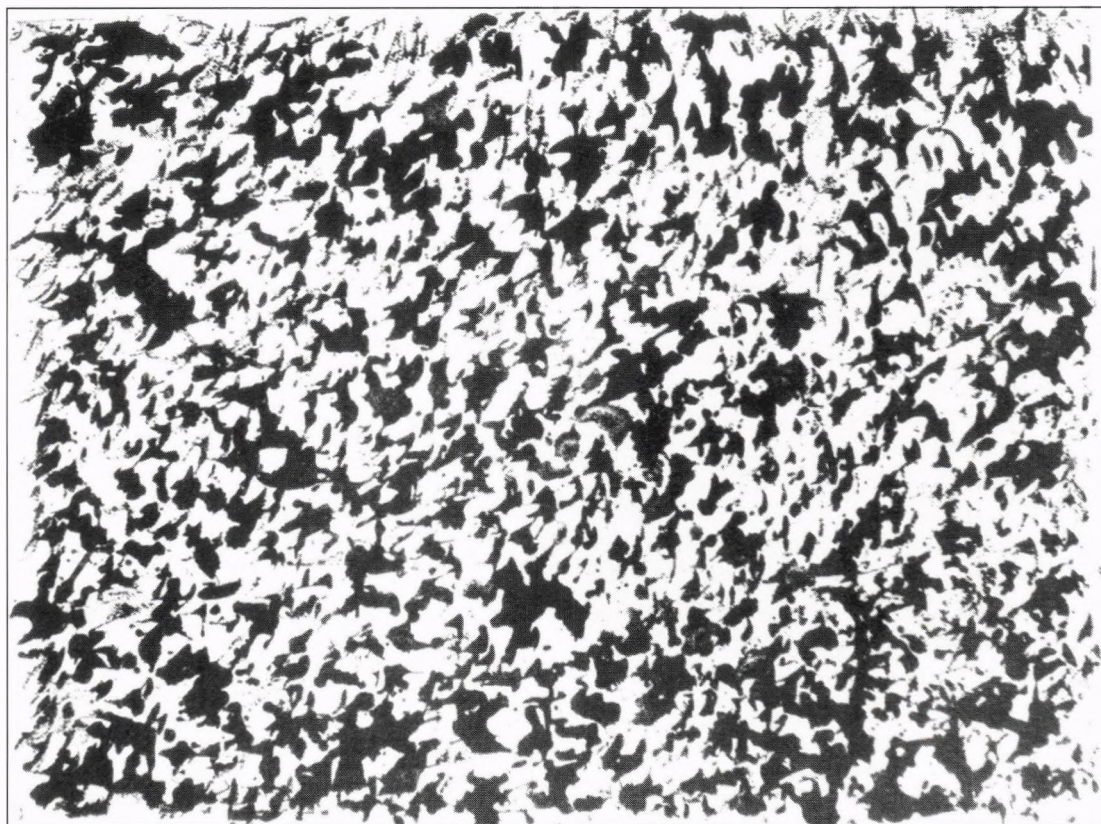
— 1927 *Qui je fus*, Gallimard, Paris. Texte de Michaux. Frontispice: portrait de l'auteur gravé sur bois par G. Aubert.

— 1936 *Entre centre et absence*, H. Matarasso, Paris. Textes de Michaux. Couverture: reproduction d'un dessin à la mine de plomb. Frontispice et reproductions de sept dessins à la mine de plomb par Michaux.

2 Pour établir cette liste, la publication préparée par Micheline Phankim et Maurice Imbert, *Henri Michaux: les livres illustrés* (La Hune, Paris, 1993) m'a été indispensable. Il faut remarquer que les critères que j'utilise pour choisir les titres inclus dans mon article sont un peu différents que les leurs, les miens ayant été établis pour accentuer le concept d'une unité esthétique essentielle aux livres notés.

3 Malheureusement, les dessins originaux créés par Michaux, par exemple à l'encre de Chine ou au crayon, ne sont plus trouvables dans la plupart des cas, d'après ce que dit Pierre Bettencourt, un des éditeurs qui travaillait de très près avec lui dans la préparation de plusieurs *livres d'artiste* admirablement réussis. Pour établir la technique et les matériaux d'une illustration dans un livre de Michaux, on n'a donc pas souvent recours à l'original, ni aux indications comprises dans des fiches de bibliothèque. En général, celles-ci manquent également de ces renseignements si précieux. Plusieurs personnes m'ont généreusement aidée à les déterminer, parmi eux, Maurice Imbert, Pierre Bettencourt, Pierre Brullé et surtout Yves Peyré.

- 1936 *Sifflets dans le temple*, G.L.M., Paris. Texte de Michaux. Reproduction d'un dessin par Bernal.
- 1939 *Peintures*, G.L.M., Paris Sept poèmes par Michaux. Reproductions de seize peintures par Michaux.
- 1942 *Arbres des tropiques*, Gallimard, Paris. Texte, couverture illustrée et reproductions de dix-huit dessins! l'encre de Chine par Michaux.
- 1943 *Exorcismes*, Robert J. Godet, Paris. Texte de Michaux. Comportant la reproduction d'une
- 1945 *Liberté d'action*, Fontaine, Paris. Texte de Michaux. Couverture illustrée par Mario Prassinis.
- 1946 *Peintures et dessins*, Le Point du Jour, Paris. Avant-propos et légendes extraites de l'oeuvre poétique de Michaux. Reproductions de quarante-trois oeuvres d'art par Michaux.
- 1946 *Apparitions*, Le Point du jour (Le Calligraphe), Paris. Textes et poèmes de Michaux. Reproductions de sept frottages au crayon Conté de Michaux.



- aquarelle et des reproductions de dix dessins à l'encre de Chine par Michaux.
- 1943 *Tu vas être père* (signé Plume), Pierre Bettencourt, Paris. Texte de Michaux. Couverture illustrée en couleur par Bettencourt.
- 1944 *Labyrinthes*, Robert J. Godet, Paris. Texte de Michaux. Reproductions en vert de treize dessins à l'encre par Michaux.
- 1944 *Le lobe des monstres*, l'Arbalète, Paris. Texte de Michaux. Reproduction d'un dessin à l'encre de Chine par Michaux.
- 1948 *Meidosems*, Le Point du Jour, Paris. Poèmes de Michaux. Couverture: lithographie en vert et blanc; douze lithographies en noir et blanc par Michaux.
- 1949 *Poésie pour pouvoir*, René Drouin, Paris. Texte de Michaux. Frontispice: reproduction d'un frottage par Michaux. Couverture illustrée en bois avec clous. Mise en page lithographiée par Michel Tapié.
- 1950 *Arriver à se réveiller*, Pierre Bettencourt, St. Maurice d'Etelan. Texte de Mi-

- chaux. Couverture illustrée par Bettencourt.
- 1950 *Lectures par Henri Michaux de huit lithographies de Zao Wou-Ki*, Eds. Euros et Robert J. Godet, Paris. Texte de Michaux. Huit lithographies par Zao Wou-Ki.
  - 1950 *Passages*, Gallimard, Paris. Textes de Michaux. Couverture illustrée par Michaux.
  - 1950 *Tranches de savoir*, Librairie des Pas Perdus, Paris. Texte de Michaux. Couverture: eau-forte par Max Ernst.
  - 1951 *Mouvements*, Gallimard (Le Point du jour), Paris. Poème et Postface de Michaux. Couverture illustrée et reproductions de soixante-quatre dessins à l'encre de Chine par Michaux.
  - 1956 *Quatre cents hommes en croix*, Pierre Bettencourt, St.-Maurice d'Etelan Texte de Michaux. Reproductions de deux dessins au crayon Conté par Michaux.
  - 1956 *Misérable miracle*, Éditions du Rocher, Monaco. Texte de Michaux. Reproductions de quarante-huit dessins à l'encre par Michaux.
  - 1957 *L'infini turbulent*, Mercure de France, Paris. Texte de Michaux. Reproductions d'une peinture et de huit dessins à l'encre de Chine par Michaux.
  - 1959 *Paix dans les brisements*, Editions Karl Flinker, Paris. Texte de Michaux. Couverture à l'encre de Chine; reproductions d'une suite de sept pages de dessins à l'encre de Chine par Michaux.
  - 1959 *Vigies sur cible*, Éd. du Dragon, Paris. Texte de Michaux. Neuf gravures par Matta.
  - 1962 *Vents et poussières*, Editions Karl Flinker, Paris. Texte de Michaux. Gravure et reproductions de neuf dessins à l'encre de Chine par Michaux.
  - 1966 *Parcours*, Le Point Cardinal, Paris. Préface par René Bertelé. Eaux fortes de Michaux.
  - 1967 *Lignes-lieux, traversée du temps-ombres pour l'éternité. Promesse, Revue de culture et de poésie*, Poitiers. Reproduction d'un dessin à l'encre, en noir et brun, par Michaux.
  - 1973 *Postes angulaires*, Galeria S. Mamede, Lisbonne. Texte de Michaux traduit au portugais. Reproductions de quatre dessins à l'encre par Michaux.
  - 1973 *Ombre per l'eternita*, All'Insegna del pesce d'oro, Milan. Texte de Michaux traduit en italien. Frontispice: reproduction d'un dessin fait par Michaux en 1952.
  - 1972 *Emergences-Résurgences*, Albert Skira, Geneva. Texte de Michaux. Reproductions de 104 oeuvres d'art par Michaux.
  - 1974 *Par la voie des rythmes*, Fata Morgana, Montpellier. Couverture illustrée et signes lithographiés par Michaux. Sans texte.
  - 1975 *Idéogrammes en Chine*, Fata Morgana, Montpellier. Texte de Michaux. Caractères chinois rouges choisis par Michaux accompagnant le texte.
  - 1978 *Approche de la parole*, Gallimard, Paris. Texte de Lorand Gaspar. Frontispice: reproductions de dessins par Michaux.
  - 1979 *Saisir*, Fata Morgana, Montpellier. Texte de Michaux. Couverture illustrée et signes lithographiés par Michaux.
  - 1980 *Encres Zao Wou-Ki*, Editions Cercle d'Art, Paris. Essai de Michaux; 55 reproductions de dessins à l'encre de Chine au lavis par Zao Wou-Ki.
  - 1982 *Portraits carnivores*, Le Nyctalope, Amiens. Texte de Véra Linhartova. Frontispice: reproduction d'un dessin par Michaux.
  - 1983 *En appel de visages*, Verdier, Lagrasse. Textes d'Yves Peyré. Couverture illustrée et reproductions de trente-six dessins au crayon, en noir, rouge et bleu par Michaux.
  - 1983 *Par surprise*, Fata Morgana, Montpellier. Texte de Michaux. Couverture lithographiée par Michaux.
  - 1983 *Comme un ensablement*, Fata Morgana, Montpellier, 1981. Texte de Michaux. Dix-neuf sérigraphies par Michaux.
  - 1983 *Yantra*, Marchant DuceL, Paris. Couverture en bois. Texte de Michaux. Image d'un Shri Yantra.
  - 1984 Décisive pliure du ciel. *L'Ire des Vents*. Poème d'Yves Peyré. Lithographie par Michaux.
  - 1984 *Hors de la colline*, Hermann, Paris. Textes de Vadim Kozovoz. Quinze lithographies par Michaux.
  - 1984 *Fille de la montagne*, Marchant DuceL, Paris. Texte de Michaux. Reproductions de quatre peintures tantriques du Rajas-than.
  - 1984 *Par des traits*, Fata Morgana, Montpellier. Poème-essai de Michaux. Couverture et huit sérigraphies en couleur par Michaux.

De cet ensemble, se dégagent, frappantes, la variété et richesse esthétiques. Chaque ouvrage mérite en soi une étude approfondie pour y définir



son caractère particulier dans les rapports visuels, textuels et tactiles qu'il entretient avec d'autres qualités sensibles qui contribuent à son unicité. Cette étude approfondie n'étant pas possible dans les limites de cet article, je vais me limiter à noter progressivement quelques groupements dont Michaux a sondé les possibilités esthétiques au cours de sa vie.

Un petit mot au sujet du tout premier titre, *Qui je fus* (1927), qui comprend un portrait de l'auteur comme frontispice. C'est une gravure sur bois par G. Aubert; la qualité du dessin et la sincérité de la ressemblance amorce la présentation de cette première publication où Michaux offre à ses lecteurs une série mixte de passages mi-autobiographiques, mi-fantaisistes. C'est un style de communication qu'il va garder pendant des années.

Quelques années plus tard, *Entre centre et absence* (1936) représente le premier livre où Michaux a l'idée de préparer un ensemble de dessins se rapportant chacun à un court passage en vers ou en prose poétique. Michaux l'artiste les a exécutés avec un mélange de réalisme et d'imagination qui réalise un équilibre différent selon le cas. Michaux ne donne que rarement des titres à ses dessins. Mais l'auteur a intitulé gracieusement *Un tout petit cheval* le dessin qui figure sur cette couverture d'*Entre centre et absence*. On voit ce titre accordé aussi à un poème en prose accompagné du même dessin spirituel et gracieux<sup>4</sup>. Par la suite, on voit dans d'autres livres se développer cette façon d'illustrer sa poésie avec des dessins : *Exorcismes* (1943), *Labyrinthes* (1944) et *Apparitions* (1946).

Aux années quarante, Michaux raffine ses idées sur le rapport entre son art et sa poésie, d'abord dans *Arbres des tropiques* (1942) et ensuite dans *Meidosems* (1948). Dans les deux cas, les images ne sont plus de simples illustrations. Son idée pour *Arbres des tropiques* remonte à ses deux voyages en Amérique de Sud<sup>5</sup>. Pour présenter son livre,

4 Le dessin du cheval a paru d'abord dans la revue *Minotaure* (n° 7, 1935, p. 11) avec un texte qui commence: «J'ai élevé chez moi un petit cheval. Il galope dans ma chambre. C'est ma distraction.»

5 Michaux a fait un premier voyage en Amérique du Sud en 1927, avec son ami Alberto Gangotena, voyage qu'il raconte dans son livre *Ecuador* publié deux ans plus tard. Son deuxième voyage dans ce continent a eu lieu en 1935, avec Pierre Supervielle, et un autre, au Brésil, en 1939. *Arbres des tropiques* s'inspire donc d'expériences vécues et d'impressions visuelles sur place.

Michaux écrit d'abord un court passage lyrique et fort évocateur où il termine en personnifiant cet espèce, l'arbre tropical : «Il est tout geste. En voici quelques-uns». Il passe ensuite à un vrai régal visuel en série: dix-huit dessins à l'encre de Chine qui représentent leurs multiples torsions et contorsions.

*Meidosems* s'avère très différent. C'est le dernier récit dans la série des voyages imaginaires de Michaux, le seul à comporter des images. Publié par René Bertelé dans ses éditions Le Point du Jour, il s'agit d'un *livre d'artiste* accompli à tous les égards. Une lithographie double sur la couverture en vert et blanc sert d'initiation à un monde de créatures imaginaires qu'on voit décrites par la suite comme légères et fragiles mais infiniment tenaces. Les douze lithographies insérées dans le texte développent de façon fascinante une nouvelle technique narrative. Il s'agit d'un reportage véritablement visionnaire. Le dessin et la réalisation typographique du livre sont également de premier ordre. Bertelé, paraît-il, avait suggéré à Michaux l'intérêt qu'il aurait à essayer la lithographie. Dans ce livre, comme dans d'autres, Bertelé l'avait également encouragé à intégrer sa poésie et son art, ce qui témoigne de la modestie et de l'ouverture d'esprit de Michaux<sup>6</sup>.

Les années trente marquent le début de sa carrière d'artiste. Sa première exposition a eu lieu à la Galerie de la Pléiade en 1937. Deux ans plus tard, le volume suivant, *Peintures*, représente un effort pour dramatiser et diffuser sa conception du monde. Il s'agit de visions avec des couleurs et des formes houleuses, intenses, tout cela adouci par ses propres observations poétiques, par la voie des mots, également vive mais tempérée grâce à un côté abstrait. Réfléchissant lui-même sur les deux façons de s'exprimer, Michaux définit leur caractère propre en disant que le premier (l'art) est plus libéré et le second (la poésie) plus chargé<sup>7</sup>. *Peintures et dessins*, publié en 1946, poursuit les mêmes buts en ajoutant une manière très belle de les juxtaposer: chaque reproduction en couleur d'une peinture est d'abord vue à travers une feuille transparente où sont imprimées des paroles qu'on recon-

6 Jean Hugues, ami de Michaux et collègue de Bertelé, m'a indiqué cet esprit d'équipe qui existait entre notre poète/artiste et son éditeur.

7 *Mouvements* (Gallimard: Paris, 1951), citation de la Postface, pages non numérotées.

naît comme prises de ses recueils poétiques. Bien plus tard, en 1972, Michaux prépare un autre ouvrage avec de nombreuses reproductions, en noir et blanc aussi bien qu'en couleurs, qui reconsidèrent, rétrospectivement, son itinéraire. Le titre, *Emergences-Résurgences*, signale le processus d'un esprit créateur.

Michaux a travaillé avec plusieurs éditeurs. On n'a qu'à consulter la liste d'amis et de collègues pour voir la compagnie de haute qualité professionnelle dont il compte pour la production de beaux livres. Ainsi, plusieurs de ses publications présentent des qualités spéciales quand on les envisage comme objets d'art en eux-mêmes. *Tu vas être père* (1943), par exemple, est un tout petit livre (13 x 10 cm). Publié à l'improviste par Pierre Bettencourt pendant les années de guerre, publié d'ailleurs discrètement (au lieu du nom d'un auteur on y voit simplement «un certain Plume»), il mérite une place sur la liste par son aspect de minuscule joyau, surtout à cause de la belle couverture en couleur de Bettencourt<sup>8</sup>.

Un autre livre, remarquable comme oeuvre d'art éclectique, s'intitule *Poésie pour pouvoir* (1949). Le texte est de Michaux ainsi qu'un frottage qui sert de frontispice. La mise en page du texte a été linogravée par Michel Tapié. La couverture est en bois avec des clous enfoncés, travail qui, paraît-il, s'est effectué à l'aide de nombreux amis agissant en équipe<sup>9</sup>. Signalons aussi le beau livre à couverture en bois, *Yantra* (1983), où le texte de Michaux s'accompagne d'éléments exotiques divers — une image Shri Yantra et un fin papier de Népal — qui évoquent le mysticisme oriental.

Michaux s'entretenait toujours spirituellement avec d'autres poètes et d'autres artistes de sorte qu'il collaborait souvent avec eux pour participer à des ouvrages où, d'une part, il écrivait un texte pour accompagner leur art ou, d'autre part, il contribuait avec des dessins pour accompagner leurs textes poétiques. On voit une publication de ce genre dès la *Lecture de Zao Wou-Ki* (1950). Mi-

choux nous y offre ses réflexions sur l'art dans les traditions chinoises pour élucider ces huit lithographies de Zao Wou-Ki faites à Paris. Il fera de même plus tard pour un autre livre de ce maître qui s'exprime alors autrement dans *Encres Zao Wou-Ki* (1980). On trouve deux autres publications de ce genre où il fait figurer des oeuvres de Matta et du Rajasthan.

Les années cinquante marquent deux voies nouvelles dans l'oeuvre de Michaux. Il y a d'abord *Mouvements* (1951) où, suivant encore l'instance de Bertelé, Michaux réunit plusieurs séries de récits racontés en petits signes: sont-ce des figures ? des créatures ? des marques calligraphiques qui n'ont pas de référents connus ? Nous devons chercher en nous-même leur nature propre et leur signification, à l'aide du poème et de la postface de Michaux qui nous fournissent des points de repère.

Par la suite, paraissent d'autres livres où le texte diminue et finit par disparaître entièrement: *Par la voie des rythmes* (1974), *Saisir* (1979), *Par des traits* (1984). En fin de compte, Michaux préfère s'exprimer en énigmes évocateurs, au moyen de ce qu'il nomme des signes pictographiques<sup>10</sup>. Notons finalement, le beau livre *Parcours* (1966) de conception unique, publié en édition de luxe par le Point Cardinal où un essai de Bertelé inaugure plusieurs séries d'eaux-fortes de Michaux racontant chacune une histoire préverbale.

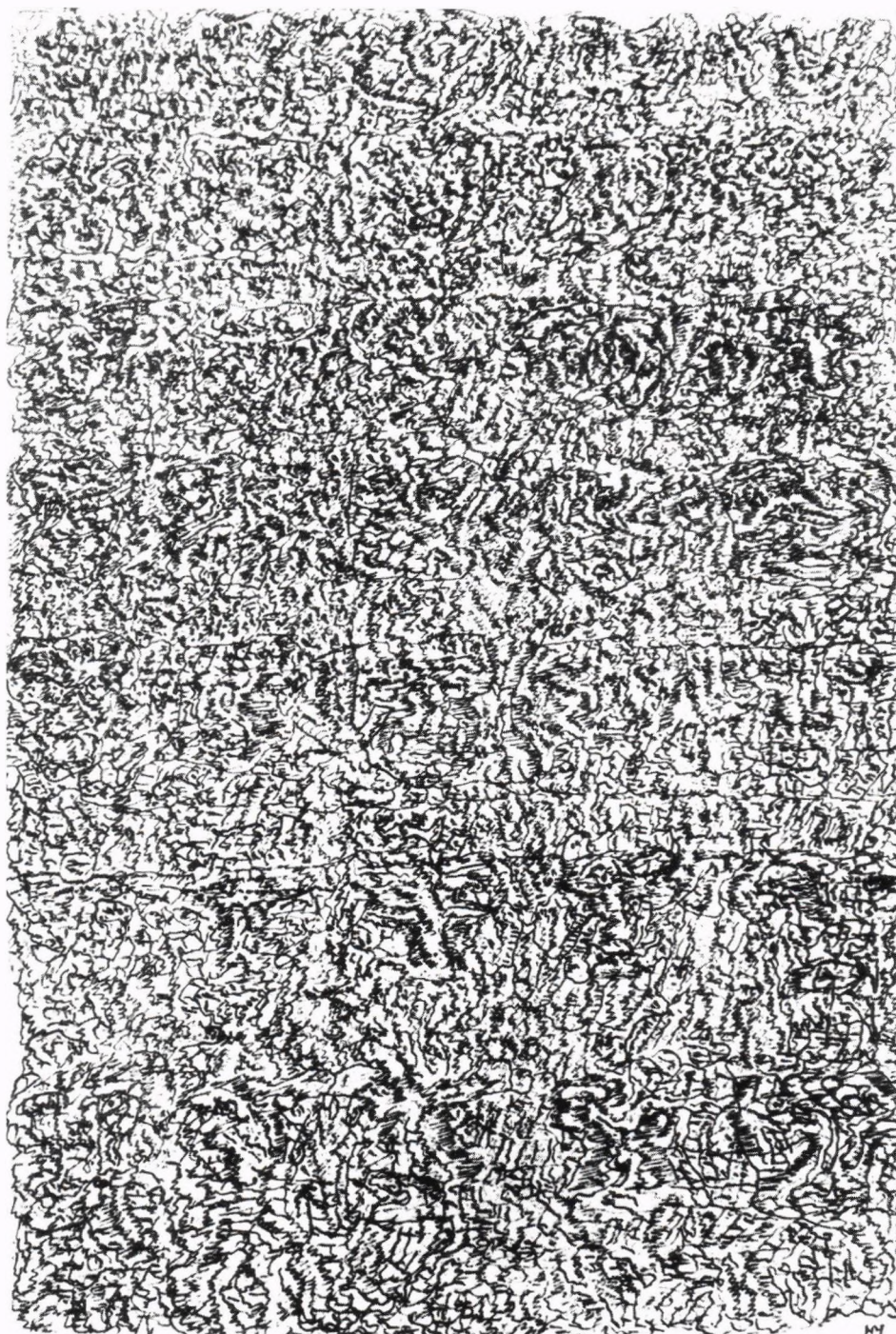
Revenant à la décade d'après guerre, on voit chez lui le début d'une longue expérience dans le domaine des drogues, une expérience sérieuse, scientifique même. Son beau livre à l'aspect torturé, expérimental du point de vue typographique — *Quatre cents hommes en croix* (1956) — introduit cette série de publications. La même année il développe une autre méthode pour élaborer l'effet des drogues sur le fonctionnement de son propre esprit créateur. *Misérable miracle* (1956) représente donc, comme il le dit, cette exploration par les mots, les signes, et les dessins<sup>11</sup>. On y voit des

8 Ce livre a été publié avec deux dessins de couverture différents, d'après les renseignements que me donne Yves Peyré. Deux autres livres de Michaux ont été publiés par Bettencourt: *Arriver à se réveiller* (1950), également avec une couverture dessinée par Bettencourt et *Quatre cents hommes en croix* (1956).

9 Encore selon les renseignements que me donne Yves Peyré.

10 Michaux s'intéressait très jeune aux notations où convergent les formes d'une écriture et les formes imagées de traits successifs. Dans le volume. *Henri Michaux: Peintures* (Gallimard, Paris, 1993) sont reproduits trois pages de dessins datant de 1927, l'un intitulé *Narration* et les deux autres figurant au recto et au verso d'une feuille intitulée *Alphabet*. Cette limite extrême entre le langage et l'image représente une notion profonde, digne de notre attention.

11 *Misérable miracle*, Gallimard, Paris, 1972, p. 13.



mots sortis de l'expérience même ainsi que des dessins à l'encre (qui présentent une ressemblance formelle avec les figurations séismographes), le tout commenté après coup par des paroles scientifiquement pesées<sup>12</sup>.

D'autres titres poursuivent ces explorations de la même façon: *L'infini turbulent* (1957), *Paix dans les brisements* (1959), *Vents et poussières* (1962).

Vers la fin de sa vie Michaux approfondit sa fascination pour le mysticisme oriental, qu'il a découvert très jeune au cours de son voyage en Asie.<sup>13</sup> Elle apparaît, par exemple, dans le petit livre rare du *Yantra* et dans *La Fille de la montagne. Idéogrammes en Chine* (1975) réunit des reproductions en rouge de caractères chinois, empruntées à une étude sur cette écriture pour laquelle il avait précédemment écrit une préface. Ce livre arrive ainsi à moduler et à créer un effet esthétique spécial -effet ésotérique pour les lecteurs des pays de l'Ouest- grâce à ces grands caractères rouges insérés entre les pages de ses commentaires, sorte d'extrapolation de la méthode de ses signes pictographiques dont le déchiffrement reste personnel et non culturel.

Finalement, l'esprit fraternel de Michaux à l'égard de ses compères les jeunes poètes se voit dans plusieurs livres où il contribue soit avec un dessin comme frontispice, soit avec une série de dessins accompagnant leurs textes. Signalons en particulier *Hors de la colline* (1984) où les quinze

lithographies de Michaux illustrent l'oeuvre traduite du russe, bel ensemble de poèmes de Vadim Kozovoz et *En appel de visages* (1983) où des textes de son ami, Yves Peyré, explorent le même phénomène d'impressions de figures surgissant à travers les trente-six dessins au crayon bleu, rouge et ocre faits par Michaux.

Le caractère multidimensionnel de l'esprit créateur de Michaux déjà mentionné au début sert tout d'abord à désigner une oeuvre unique dans le cadre du vingtième siècle. Parmi tant de poètes et de créateurs de premier ordre, y compris ceux du livre d'art, il n'y a que Michaux qui a su combiner si abondamment ces deux talents en collaborant avec d'autres auteurs, également généreux dans leur façon de travailler. Cet aspect compréhensif nous pousse aussi à signaler l'importance du fait de repenser le rôle traditionnel des «illustrations» dans un livre de fiction ou de poésie. Car chez Michaux les images dépassent toujours le simple fait de «représenter»; elles créent une nouvelle fonction complexe, celle de correspondre, dans le sens profond du mot. Ces images offrent à celui qui regarde et qui réfléchit de quoi enrichir, de quoi construire des échos, de quoi accroître une signification fertile et large. Ne les envisageons donc plus comme des «illustrations» mais plutôt comme des «images indépendantes et correspondantes».

12 Les expériences avec les drogues de Michaux offrent des renseignements fort intéressants surtout au sujet du fonctionnement de son esprit créateur et également au sujet de ses méthodes. Car ces expériences ont été entreprises avec un but scientifique. Il faut signaler d'abord que quelques médecins dans l'équipe des laboratoires Sandoz ont assisté à ces expériences, ensuite qu'une étude a été rédigée pour en analyser les résultats (J. de Ajuriaguerra et F. Jaeggi, *Contribution à la connaissance des psychoses toxiques: expériences et découvertes du poète Henri Michaux*, Sandoz S.A. Bale, 1963) et enfin qu'un film, «Images du monde visionnaire» (1963), a été réalisé par Eric Duvivier, film basé sur des livres de Michaux au sujet de ces expériences, film dont le but était également scientifique.

13 Son livre, *Un barbare en Asie* (Gallimard, Paris, 1933), raconte ce voyage en suivant les passages successifs en Inde, au Ceylan, en Chine, au Japon et en Indonésie. A l'époque, Michaux a été intéressé et charmé par l'esprit de leur religion, de leur langage et écriture et de leurs coutumes. Cet intérêt a laissé ses traces partout dans son oeuvre.



---

Luis Mayo

## Henri Michaux, la superficie de los signos



ENTRE LA LÓGICA DE LA ESCRITURA Y LA  
LÓGICA DE LA IMAGEN.

*Narration* es una obra que Michaux realiza en 1927:

tiene el aspecto de una página de escritura, que los mismos medios corroboran pues la pluma cargada de tinta china cubre la hoja con una serie de ideogramas que podrían formar las letras de un abecedario por descubrir. Una visión más cercana y atenta permite advertir que los signos son al mismo tiempo minúsculos dibujos, especie de embriones orgánicos o fósiles de un universo microscópico. Entonces la página cae en el dibujo, di-

bujo afirmado y confirmado, ya que la tinta china no posee intrínsecamente materia y no trabaja en grosor.<sup>1</sup>

En la obra *Narration*, Michaux nos sitúa en un límite entre la lógica de la escritura y la lógica de la imagen. Nos obliga a un ejercicio de doble mirada, de mirada esquizofrénica, nos obliga a ser simultáneamente lectores (de un libro) y espectadores (de un cuadro).

Cuando leemos un libro nos olvidamos del aspecto de las letras, de la familia tipográfica de esos signos y nos concentramos en oír en una voz interior los conceptos que nos sugieren esas palabras escritas. Cuando somos lectores el significado, la imagen mental de las palabras, prima sobre el significante, sobre su imagen material.

Cuando somos observadores de un cuadro o diseñadores tipógrafos ante un texto, nuestra atención recae sobre la apariencia material de las palabras: observamos la calidad de la impresión, la tipografía utilizada, la disposición de las letras sobre el papel; cuando somos observadores de un cuadro, miramos la calidad de la pincelada, la imagen en su conjunto.

El lector recorre la superficie que interesa a sus ojos de izquierda a derecha, de arriba a abajo, siguiendo unos reglones. El observador de una pintura mira el lienzo o la página impresa como un todo, atiende a los equilibrios de las masas sobre la superficie blanca del papel, los ritmos que se producen entre unas partes y otras de esa composición global.

La obra *Narration* de Michaux nos sitúa en la encrucijada, el autor ha calculado el efecto para que nuestros ojos duden: ¿debemos mirar el conjunto en su totalidad como un relato pintado, como si fuera *El triunfo de la muerte* de Brueghel en el Museo del Prado? o, por el contrario ¿debemos leer la página como una partitura o como un fragmento de una novela? Ambas miradas deben darse al unísono.

La lógica lineal, secuenciada, de unidades discretas y arbitrarias, la lógica de la escritura compuesta de palabras que podemos combinar para formar frases se superpone a la lógica de la ima-

gen, la lógica del icono, un discurso sin unidades precisas en las que el conjunto de elementos forma un sistema que debe observarse en su totalidad.

## 2. ENTRE EL CÓDIGO DIGITAL Y EL CÓDIGO ANALÓGICO

En su obra *Narration* y en los posteriores alfabetos de 1944, Michaux se sitúa en el filo de dos códigos irreconciliables: entre el código analógico y el código digital. Los teóricos de la comunicación<sup>2</sup> diferencian entre dos métodos de comunicar, cada uno con sus propias reglas.

El código digital es un sistema de producir significación mediante la combinación de unidades discretas, medibles. Es un código sintácticamente rico porque permite múltiples combinaciones de estos elementos, tiene unas reglas de articulación fáciles de aprender y emplear para construir una gran variedad de frases, de fórmulas diferentes a partir de un número reducido de elementos. Semánticamente pretende la monosemia, tener un único significado para cada significante.

El ejemplo más evidente de código digital es la escritura: unidades discretas que son las palabras, convencionales por ser compartidas por un grupo humano, fáciles de combinar desde un punto de vista sintáctico, semánticamente monosémicas en la medida que poseemos diccionarios que clarifican sus posibles matices, de manera que dado el contexto de esa palabra sabemos con bastante precisión su significado.

El código analógico se caracteriza por formar discursos en los que no distinguimos partes sino una continuidad en la que aparece el sentido, el significado. Sintácticamente resulta complicado establecer combinaciones de elementos ya que se trata de un discurso que entendemos por su ritmo, por su melodía general. Semánticamente es polisémico, con un significado complejo, múltiple de varias interpretaciones. Ejemplos de código analógico son nuestros gestos, la pintura, la curva con la que expresamos la evolución del nivel de agua de un río; frente al listado de valores en metros que expresaría los mismos cambios en el nivel del río esta vez en código digital (en nuestra expresión de las emociones, en el cuadro de un pintor no somos

<sup>1</sup> C. Stoullig in J.-P. Rey, J. Dupin, C. Stoullig y otros, *Henri Michaux. Obras escogidas, 1927-1984*. Valencia, IVAM, 1993, p. 25.

<sup>2</sup> M. Martín Serrano, *Teoría de la comunicación*, Madrid, Visor, 1982.

capaces de indicar dónde empieza una sonrisa y dónde acaba, en el cuadro no podemos establecer con facilidad unidades, las imágenes forman un todo, podemos interpretar de distinto modo una sonrisa o un matiz pictórico. Para entender un cuadro, para reconocer un estado de ánimo debemos mirar la totalidad de la apariencia de la persona y de la superficie del cuadro).

Michaux nos sitúa en el filo de la cuestión: *Narration* es una encrucijada entre los dos códigos. Debemos leer esos dibujos y contemplar esos signos gráficos asumiendo su dualidad, descubriendo la doble narración: el discurso lineal escrito y el discurso global pictórico.

### 3. UN PUENTE ENTRE LOS IDEOGRAMAS PREHISTÓRICOS Y LAS NUEVAS FAMILIAS TIPOGRÁFICAS

En 1944, Michaux realiza sus alfabetos y nos plantea nuevas preguntas. ¿Propone una familia tipográfica nueva o se trata de ideogramas previos a la escritura? Sus alfabetos son un conjunto de signos que de nuevo se sitúan en una frontera, entre el icono que mantiene una semejanza con el objeto al que se refiere y el símbolo arbitrario con una apariencia autónoma de su objeto de referencia: en los alfabetos de Michaux creemos descubrir pequeñas figuras humanas que recuerdan los ideogramas prehistóricos que según Blanchard<sup>3</sup> son el antecedente de nuestras letras. Para Blanchard, el origen de la escritura está en los iconos de las cuevas prehistóricas, imágenes que se asemejan a los animales que se quieren cazar, a los guerreros que danzan. A medida que pasa el tiempo esos dibujos se transforman en símbolos abstractos, se automatiza su realización y la comunidad acuerda qué significa cada grafismo estilizado.

Los alfabetos de Michaux parecen el eslabón perdido entre las cuevas y los papiros, como si un erudito imposible hubiera establecido la barrera entre la prehistoria sin palabras, llena de iconos, y la historia escrita. O más aún, como si un profeta indicara el paso de la humanidad a un futuro en el que la escritura de símbolos convencionales y arbitrarios diera paso a una nueva era de imágenes sin palabras. En cualquiera de estos dos casos,

Michaux dibuja la frontera entre el icono y el símbolo, entre el ideograma y la letra.

### 4. LA PIEL DE LOS SIGNOS

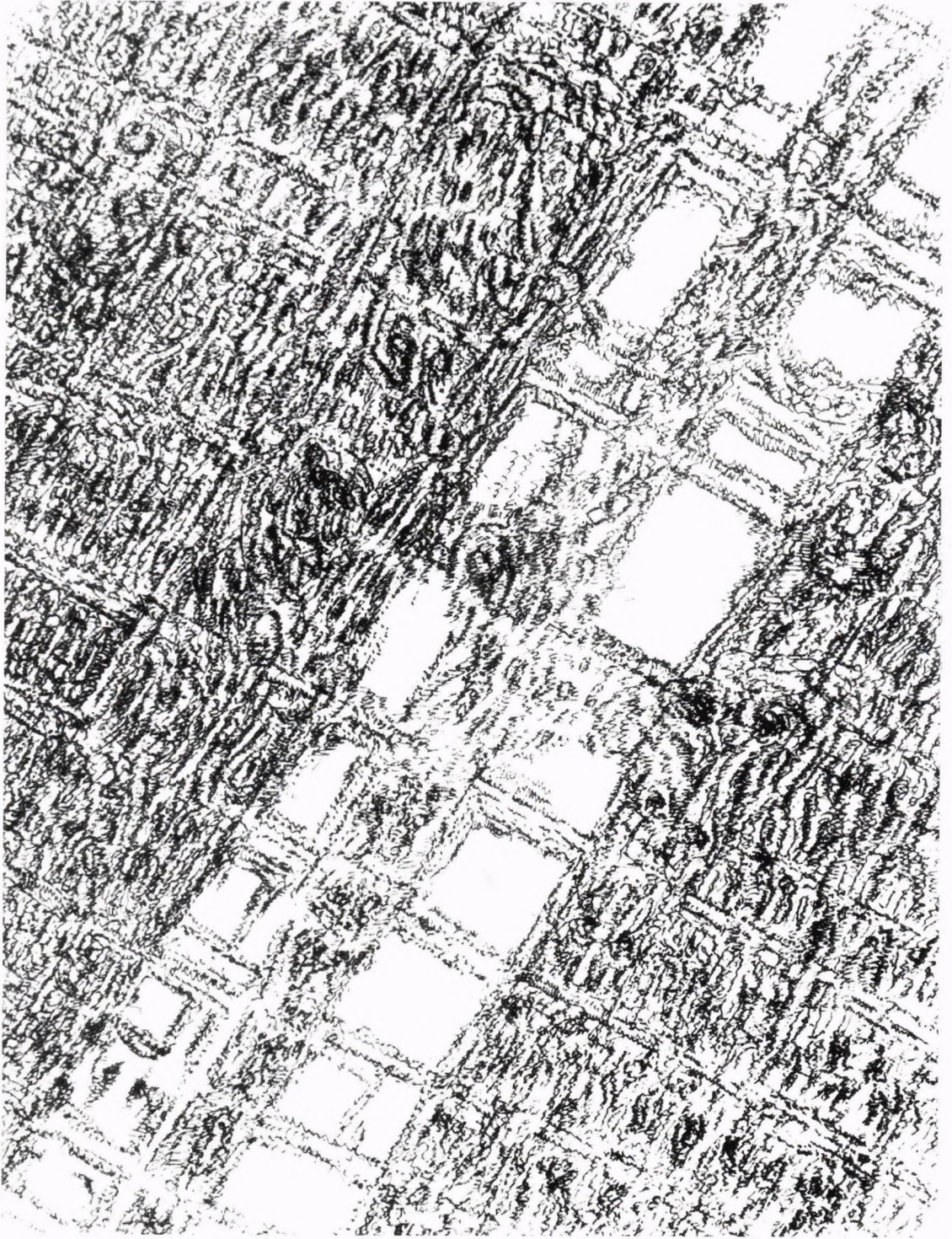
La escritura pintada de Michaux no tiene significado, le interesa sólo el hecho plástico o gráfico de escribir, lo que de dibujo tiene la letra, el ritmo de la escritura.

Los actuales diseñadores (Brody, Vanderlans, Bold, Licko...) construyen sus familias tipográficas no a partir de la caligrafía sino tomando como materia prima familias de letras ya construidas; descomponiéndolas, mediante diferentes tratamientos (fotocopiados, desenfoces, juegos de figura fondo entre la letra y el papel) establecen nuevos tipos. En estas nuevas familias de letras, se nos muestra el proceso de construcción del elemento gráfico: el desenfoco queda consolidado e incorporado a la nueva tipografía, apreciamos como un valor, una característica distintiva, el desenfoco o cualquier otro método de construcción en la propia letra así elaborada. Antes que Brody y el resto de diseñadores gráficos de los años ochenta, Michaux deja en sus alfabetos y dibujos mezcalinianos la urgencia del trazado como parte fundamental de la obra plástica:

durante mucho tiempo utilicé la acuarela que es un medio muy rápido; la tinta permite ir muy deprisa y el acrílico aún más deprisa. Me sorprende que tan pocos pintores hoy en día se preocupen por la velocidad cuando se trata de un fenómeno esencial en la época. Escultura y pintura son todavía de una lentitud medieval... A diferencia de los que practican la velocidad, de los que son sus campeones, Pollock y Mathieu, yo hago móviles, partes de dibujos que la evocan, piezas sueltas que se largan... pequeños paquetes que son representativos de los movimientos de esta velocidad. Sin lo cual la impresión de conjunto sería de una grandiosa exasperación. Ese movimiento representativo de movimiento conduce a una relativa simplicidad: negro y blanco... en ningún momento debo perder la rapidez.<sup>4</sup>

3 G. Blanchard, *La letra*, Barcelona, CEAC, 1988.

4 J.-D. Rey, *opus cit.*, p. 211.





## 5. UNA NUEVA ESCRITURA PARA OTRO ESTADO MENTAL

En los dibujos mezcalinianos, Michaux crea una escritura nueva para un estado psíquico diferente al cotidiano : si contamos un sueño, lo traicionamos porque el sueño tiene una estructura de discurso distinta a la consciente, escribir un sueño es reducirlo, interpretarlo. Nuestra escritura lineal no es capaz de abarcar las superposiciones, contradicciones, cambios de nivel lógico de un sueño. Los dibujos mezcalinianos son un intento de transcripción de otro estado mental, un estado de excitación y aceleración que sólo puede transcribirse en esta nueva escritura que inventa Michaux, donde la aceleración del trazo y las estructuras fractales reiteradas a diferentes ritmos componen un todo que plasma el trance durante el viaje, diario de un éxtasis y texto iniciático a un tiempo.

## 6. MICHAUX Y LAS CALIGRAFÍAS DE OTRAS CULTURAS

Michaux declara : «la pintura de Extremo Oriente fue una de las primeras que contó para mí... me bastó ver el aire de China para sentir un flechazo.»<sup>5</sup>

El interés de Michaux por el modo de entender el trazo o la labor gráfica en otras culturas nos permite realizar una comparación entre la concepción de la escritura y la pintura, de lo gráfico en diferentes culturas.

La raíz etimológica de «escribir» procede del latín «scribere», que quiere decir «grabar con el punzón», grabar estelas y textos para que permanezcan eternamente en la piedra. «Pingere» es el antecedente etimológico de «pintar». En Occidente hemos heredado esta concepción escindida entre la gráfica escrita y la gráfica pintada.

El verbo griego «grafos» significa «escribir», «pintar» y «grabar». Este es el camino en el que investiga Michaux: en el «grafos» griego no hay fronteras claras entre un campo y otro; «grafos» se refiere a toda actividad manual y mental de trazar, medir, crear signos visuales.

Como indica Juan Mata<sup>6</sup>, en China se produce una simbiosis entre pintura y caligrafía: la escri-  
 ra china no es dependiente (como la nuestra) del discurso hablado, es una escritura que cumple una función ideográfica, aparte del contenido tiene un valor estético y ornamental. Para trazar los ideogramas, el grafista chino debe realizar una larga observación del mundo, de los cuerpos celestes, de los elementos de la naturaleza, de los rastros de los animales. Los trazos caligráficos se inspiran en las huellas de la naturaleza, la caligrafía es una representación que imita, que reproduce los indicios que dejan los cuerpos naturales. Pintar o escribir consiste en captar las venas del dragón presentes en el paisaje, como comentaba el pintor Alfonso Galván ante el paisaje de Lietor, en Albacete.

La culminación de la vida de un calígrafo o pintor chino es la «pincelada única», aquel trazo realizado al final de la existencia. Es la vejez experta que resume toda la vida, todo el universo, que supone la visión cosmológica de un sabio.

La caligrafía árabe no es una observación de la naturaleza sino una reflexión religiosa : Dios es el máximo calígrafo y ha escrito el destino de todos los mortales con una tinta de rápido secado que ha fijado el sino de cada cual. Para el musulmán, la palabra de Dios tiene una belleza que no sólo está en el contenido, en el significado, sino también en el signifiante. El libro que contiene la palabra de Dios debe tener la máxima belleza caligráfica. Incluso los adornos que traza el escribano cumplen una función en la meditación y en la oración porque dificultan la rápida captación de significados y guían al lector en un camino de lenta meditación, un lento descubrimiento de la palabra de Dios. El adorno caligráfico se transforma en un laberinto que disuade al distraído y al impío al tiempo que llena de riqueza y dignidad los muros de los escenarios sagrados.

En la escritura de los textos sagrados judíos nos encontramos con otro valor diferente, el texto ya conocido por el lector se elabora con tanto primor que resulta complejo distinguir las palabras que componen un dibujo. El calígrafo supone que el lector ya está avisado de lo que allí está escrito y se centra entonces en el soporte material de ese contenido tan valioso y compartido. Su escritura es una reflexión sobre el signifiante que se enfrenta con el significado. Para un profano supone una dificultad añadida en sus juegos formales, pero no así para el fiel avisado que disfruta con la primorosa manera de escribir el texto archiconocido.

Michaux es un calígrafo que sigue sus propias

5 *Ibidem*, p. 212.

6 J. Mata, «De una lejana, tenaz fraternidad.», *La palabra pintada*, Jaén. La General. 1995.

huellas, que se autorretrata en otros estados psíquicos, es un escribano que hace coincidir la rapidez de su trazo con su propia aceleración, que mira a otras culturas, que se enfrenta a la concepción occidental moderna de la escritura.

## 7. MICHAUX FRENTE A LA LÓGICA DE LA ESCRITURA

Como indica Mc Luhan<sup>7</sup>, el final de la Edad Media supone la muerte de un concepto de lectura y escritura. En la edad Media la escritura está unida a la presencia: sólo una élite sabe leer y escribir; leer es un acto público, se escucha la lectura del libro sagrado de boca del poderoso, del sacerdote, del rey. La lectura es pública y en voz alta, un acto social que agrupa a la comunidad.

En el Renacimiento, en el comienzo de la Edad Moderna, leer se torna un acto individual, interior y privado: la lectura en voz baja, hasta que ya no se mueven los labios, hasta que lo leído en el libro se escucha como una voz interior al pasar los ojos por las páginas del libro.

Al principio de su educación, el niño, con torpeza, articula las sílabas en voz alta para un momento después repetir todas las sílabas unidas y al cabo de un momento sorprenderse ante la palabra que reconoce; el niño aprende a leer cuando automatiza la lectura, cuando ya no distingue sílabas sino que escucha los conceptos del libro en su interior.

De esta manera, entendemos que la imprenta es

más que un desencadenante, es un invento necesario para la nueva civilización del libro individual. Ya no hay un libro por comunidad sino muchos libros por individuo. La caligrafía da paso a la tipografía y la letra construida a mano se sustituye por la página mecanizada, tipos móviles que se combinan y que alcanzarán la belleza no ya desde el trazo manual sino desde la ordenación de los blancos y oscuros en la página.

Michaux propone una escritura para el siglo de la velocidad y de la imagen, donde la presencia del lector medieval se transforma en la ubicuidad del creador de imágenes en los medios de comunicación de masas, rompe con la lógica de la lectura con sus escritos impronunciables, retoma la labor caligráfica y realiza una reflexión sobre la escritura y su lógica compartida por otros poetas y pintores del siglo XX.

Michaux convierte la hoja del poeta en un cuadro, Michaux crea una página-cuadro con una caligrafía que tiene un significado vacío, caligrafía que es sólo ritmo, sólo imagen. Nos presenta el mundo del pintor como un planeta cerrado con sus propias reglas, una república en la que

el espectador es dueño de la impresión, yo pongo cierta cantidad de elementos de segmentos animados, para mí esto no forma parte de nada, todo es movimiento. Si se ve en ello una batalla, una retirada, una pelea amorosa, cada uno es libre; yo sólo sé que siento que mi cuadro está ahí cuando está presente una cantidad mayor de movimiento<sup>8</sup>.



<sup>7</sup> M. McLuhan, *La galaxia Gutenberg*, Madrid, Círculo de Lectores, 1992.

<sup>8</sup> J.-D. Rey, *opus cit.*, p. 211.

---

Dolores Bermúdez

## Lignes de fuite. Abstractions



TTRAPÉE. La lecture de l'oeuvre de Michaux est cernée, dans sa circularité, par l'oeil du texte. Pourquoi ne pas commencer par l'expression du malaise que l'on éprouve à écrire sur Michaux, et, pourquoi ne pas avouer tout de suite l'indéfinissable délectation que procure son oeuvre? Maigre revanche que celle de la lecture qui fait que ces textes —opaques, secrets, transparents...—, indifférents aux exégèses et aux commentaires, s'imposent, s'insurgeant contre l'effacement réclamé par l'écrivain<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. *Poteaux d'angle*, Gallimard, 1981, p. 57 : «Plus tu auras réussi à écrire (si tu écris), plus éloigné tu seras de l'accomplissement du pur, fort originel *désir*, celui, fondamental, de ne pas laisser de trace. Quelle satisfaction la vaudrait? Ecrivain, tu fais tout le contraire, laborieusement le contraire!».

L'anniversaire de sa mort ne fait qu'agrandir le cercle d'ombre que cette perspective accorde à son oeuvre; revanche de la mort qui a réussi à imposer avec netteté l'infinie turbulence des mers calmes, les remous incessants d'un corps fragile et les murmures grandissants d'une pensée vigilante; sa mort presque lointaine nous ramène aujourd'hui le tenace et limpide travail de la main de l'invisible, l'incessante besogne de la dépossession.

Pourchasseurs de mystères, nous passons devant l'énigme en l'épargnant, hantés par cette ligne d'ombre qui s'inscrit à l'horizon du texte de Michaux et qui brouille les contours du réel tout en faisant ressortir avec force la ligne de l'imaginaire pur, de l'irreprésentable, le cheminement d'une pensée soumise aux lois de la poésie.

La mort en filigrane («le suicide, une mélodie»<sup>2</sup>) est décalque multipliant les points<sup>3</sup> que le fil de l'écriture rejoindra au hasard de ses «voyages» —vers l'enfance, vers l'énigme et son expression—, ou dans les déplacements immobiles du retour vers un exil intérieur jamais déserté: point de patrie même pas celle du «moi», peut-être celle de la ligne, tracé plutôt que représentation, trajet plutôt qu'image.

Mort-préfixe («ex-», «ab-», «dé-», «in»...), des images en creux privant le texte de Michaux de ses assises référentielles, mort-pro/nom qui accorde au texte la transparence de l'imaginaire, la secrète précision des formules abstraites, l'ineffable force de la soustraction. La mort -le temps- seraient ainsi devenus le «sentiment porteur» sur lequel Michaux aurait modulé tous les autres, promus par la combustion silencieuse de la dénégation, antiphrastique, qui sait. En tout cas, le «manque» comme propriété (polysémique) stimule cette grande entreprise d'épure qui préside son oeuvre.

Malaise face à un temps insurmontable qui devient prééminence de l'espace. Le moi renvoyant au réel une fin-de-non-recevoir, Michaux se fait arpenteur: de l'espace mental, artistique (littéraire, pictural, musical). Son oeuvre, le regard qu'il porte sur sa conscience, se mesurent toujours en termes d'espace:

2 *Passages*, Gallimard, 1963, p. 125.

3 «L'homme - son être essentiel - n'est qu'un point. C'est ce seul point que la Mort avale. Il doit donc veiller à ne pas être encerclé», «Un point c'est tout», *La nuit remue*, Gallimard, 1967, p. 166.

Ces niveaux et provinces qu'il découvre, dont une sorte d'infini est le compagnon et le fond fuyant, seraient le plus souvent les strates quasi sans fin de son évolution à rebours qu'il remonte, pas seulement celle de sa personne, mais de l'espèce humaine en lui; retombé, en bien de points, à l'antérieur, à l'arriéré, avec alors des fonctions inachevées, nues, primitives. Et l'enrichissant manchon de concomitantes perceptions-impressions acquises au long des âges alors faisant défaut... et le désorientant<sup>4</sup>.

Des espaces depuis toujours minés, Michaux se refusant aux caractères de solidité, fixité, enracinement... propriétés traditionnellement annexées à l'espace: l'horreur de la «colle» se mue en échafaudage d'un univers perpétuellement désorienté, bâti sur cette fameuse «colonne absente», à distance, fondé sur le vide, un univers «contre», forcé. Bref, la bâtisse de «l'espace du dedans» est sabotage de «l'espace du dehors». L'absence remplace le centre.

Mais cette absence griffe: les débuts de Michaux montrent un imaginaire agressif, poignant, à pic, forteresse armée enveloppant l'*élan* combattant, préservant néanmoins (antiphrase) la peur d'une trop forte adhérence<sup>5</sup>. Cependant, perpétuel harceleur, Michaux ne se complait pas dans les sinuosités d'un style «écorché». Si les constantes demeurent, la cohérence de son évolution obéit au désespoir lucide des nerveux jamais apaisés, jamais diseurs de leur énervement:

Le style, cette commodité à se camper et à camper le monde, serait l'homme? Cette suspecte acquisition dont, à l'écrivain qui se réjouit, on fait compliment? Son prétendu don va coller à lui, le sclérosant sourdement. Style: signe (mauvais) de la *distance inchangée* (mais qui eût pu, eût dû changer), la distance où à tort il demeure et se maintient vis-à-vis de son être et des choses et des personnes. Bloqué! Il s'était précipité dans son style (ou l'avait cherché laborieusement). Pour une

4 *Par surprise*, Fata Morgana, 1983, p. 49.

5 Cf. Jean Burgos, «Michaux ou le plaisir du signe. Sur l'espace partagé du poète et du peintre», *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, 1982, 211-252. Cf. également M. Mansuy, «Henri Michaux», *Études sur l'imagination de la vie*, Librairie José Corti, 1970, 108-139. Pour la dimension psychanalytique de cette violence chez Michaux, cf. Michel Collot, «Agression, réparation, sublimation», in *Violence, théorie sur-réalisme*. Textes réunis par J. Chénieux-Gendron et Timothy Mathews, Lachenal et Ritter, 1994, pp. 69-78.



vie d'emprunt, il a lâché sa totalité, sa possibilité de changement, de mutation. Pas de quoi être fier. Style qui deviendra manque de courage, manque d'ouverture, de réouverture: en somme une infirmité.

Tâche d'en sortir. Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre<sup>6</sup>.

### Lignes de fuite

Le réel étant donc fixe, envahisseur, collant, l'écriture de Michaux s'en défait par le recours systématique à la distance, au mouvement, au dé-

placement, au cinétisme. Pour l'empêcher d'adhérer, il le broie, le fait voltiger, le tient à la vertigineuse distance d'un combat avec les mots et les formes:

Il l'emparouille et l'endosque contre terre;  
 Il le rague et le roupète jusqu'à son drâle;  
 Il le pratèle et le libucque et lui barufle les ouillais;  
 Il le tocarde et le marmine,  
 Le manage rape à ri et ripe à ra.  
 Enfin il l'écorcobalisse<sup>7</sup>.

6 Poteaux d'angle, *op. cit.*, p. 33.

7 «Le grand combat», *Qui je fus in L'espace du dedans*, Gallimard, 1966, p. 14.

Le monde extérieur grouille, son apparence de fixité est, initialement, sabotée par des procédés narratifs dont la logique est celle de la lettre pas encore tout à fait signe; le signifiant éclaté s'éparpille, se dissémine, les mots parlent d'eux-mêmes: le langage comme «souricière».

L'univers linguistique fonctionnant «à vide»<sup>8</sup>, les textes de Michaux se peuplent alors d'êtres hallucinés, mi-son/mi-sens («les mahahahahas, les mahahaborras, les mahahamaladihahas, les matratrimatratihahas, les hondregordegarderies, les honcucarachoncus, les hordanoplopais de puru paru puru, les immoncéphales glossés...<sup>9</sup>), bestiaire grouillant derrière lequel se cache «l'*Epouvantable-Implacable*» qui crie pour un imprévisible apaisement: «Oh! Vide!/Oh! Espace! Espace non stratifié... Oh! Espace,/Espace!».

Même violentée, «météquisée», cette langue demeure quand même trop près de «la peau des choses», dégoulinant presque d'un corps trop présent et qu'on s'est efforcé de faire disparaître. La réaction contre cette masse protéiforme entravant l'espace est, dès les premiers poèmes, tenace:

Homme non selon la chair  
mais par le vide et le mal et les flammes intestines  
et les bouffées et les décharges nerveuses  
et les revers  
et les retours  
et la rage  
et l'écartèlement  
et l'emmêlement  
et le décollage dans les étincelles<sup>10</sup>.

Le corps, premier signe d'un réel en trop, déserté au profit de la tête, de l'esprit, cette opération court en parallèle de l'évacuation de la carcasse du moi, ce qui n'exclut nullement l'utilisation du pronom «je», miroir grammatical d'un double inatteignable dont les effets de distanciation sont d'autant plus troublants qu'on les assimile traditionnellement aux effluves lyriques, voire sentimentaux:

On veut trop être quelqu'un. Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre (une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes). Une moyenne de «moi», un mouvement de foule. Au nom de beaucoup, je signe ce livre<sup>11</sup>.

L'ascèse, ce refus d'appartenance à l'espace étrié fourni par le réel, prend ainsi une plus large envergure: le corps, la langue mais, aussi, toutes les représentations véhiculées: «Né troué»<sup>12</sup>. L'oeuvre de Michaux semble tout entière déterminée par la perspective de l'«expatriation»<sup>13</sup>: expulsion initiale de sa «belgitude», refus absolu de ce qui est fixe ou plutôt une subtile et insidieuse propulsion vers le sabotage du fixe («Qu'est-ce qui est pire que d'être achevé?»<sup>14</sup>): «Bon ou mauvais, il fallait qu'il y eût tissu. Il faut toujours qu'il y ait tissage. Mais fallait-il vraiment ainsi toujours tant d'indécente assurance»<sup>15</sup>.

Sa tête de «minus habens têtus» compense l'anorexie locale par un dévalement boulimique d'autres images cherchant à remplacer les mots de son pays natal par d'autres paysages:

Paysages paisibles ou désolés  
Paysages de la route de la vie plutôt que de la surface de la Terre.  
Paysages du Temps qui coule lentement, presque immobile et parfois comme en arrière.  
Paysages de lambeaux, de nerfs lacérés, des «saudades».  
Paysages pour couvrir les plaies, l'acier, l'éclat, le mal, l'époque, la corde au cou, la mobilisation.  
Paysages pour abolir les cris.  
Paysages comme on se tire un drap sur la tête<sup>16</sup>.

Mais «pays rappelant période», dans les voyages —où que ce soit—, éloignement et retranche-

8 Cf. S. Agosti. «Le rêve du texte», *Europe*, 698-699, juin 1987, pp. 107-122.

9 «L'Avenir». *Mes propriétés*, in *L'espace du dedans*, Gallimard, 1966, p. 77.

10 «Mouvements». *Face aux verrous*, in *L'espace du dedans*, op. cit., p. 324.

11 *Plume*, Gallimard, 1938, p. 213.

12 «Je suis né troué», *Ecuador*, Gallimard, 1968, p. 95.

13 Cf. Jean-Pierre Martin. *Henri Michaux. Ecritures de soi, Expatriations*, José Corti, 1994.

14 *Passages*, op. cit., p. 53.

15 *Passages*, op. cit., p. 229. «Le sabotage est pour Michaux un processus d'amnésie volontaire, il stimule l'oubli nécessaire à l'auteur: il rêve l'écriture comme expatriation, retour à une table rase d'avant la lecture», J. P. Martin, «De la lecture comme sabotage. Michaux et Papazoff», *Poétique*, 88, Novembre 1991, p. 414.

16 «Paysages», *Peintures*, in *L'espace du dedans*, op. cit., p. 251.

ment se recoupe. L'enfance reste pour Michaux le paradigme du champ des opérations de l'esprit:

Porté [l'enfant] toujours à l'incroyable, à y croire, à accepter l'extraordinaire (pour lui tellement vraisemblable), allié d'avance à l'impossible (aimé autrefois des prophètes qui le donnaient pour modèle), il est malgré les nouveaux obstacles, ouvert comme il ne le sera jamais plus; près des miracles, de miracles en tout genre pour lesquels il désirerait des explications sans barrière, ces réponses - miracles qui n'abaissent pas, mais emplissent l'être d'émotions exaltantes<sup>17</sup>.

De même, d'autres voyages intérieurs, imaginaires, explorateurs mais aussi migrants. Ses textes sur la drogue, s'ils essaient de dévoiler les mécanismes complexes qui font de l'homme un «opérateur», parlent également de «mirages, [de] rêves, [du] décolllement de son moi, [de] la liquidation de ses fidèles organes (assommant, ce qu'ils sont fidèles) et du sol (si fidèle aussi)»<sup>18</sup>.

Ces «voyages d'expatriation» (d'autres mots, pays, domaines) complotent autour du refus arrêté de la littérature («Ah! que je te hais Boileau (...)Bois ça.»<sup>19</sup>); le dégoût est peut-être trop intense, un pays trop intime pour qu'il soit exploré par des voyageurs encombrés. Encombrés de mots, de sentiments, de pensées dévorant le réservoir de silence qui reste dans ce moi cherchant à se désencombrer du «Bazar de l'acquis»:

Pas de langue vraiment pauvre. Avec l'écriture en plus, c'est pire. Encombrée par l'abondance, le luxe, le nombre des flexions, de variations, de nuances, si on la fait «brute», c'est malgré elle<sup>20</sup>.

C'est peut-être en cherchant des horizons de *rusticité* que Michaux s'est «fourvoyé» dans la peinture. Les mots seraient - selon lui - trop près du réel. le confirmant<sup>21</sup> dans sa proximité, lui qui se complaît dans le lointain, l'incertitude. La peinture vient donc lui offrir un domaine apte à rendre l'irréalité du monde de manière concrète, «sien-

ne», par les traits, par les lignes. «Peindre pour repousser», pour «l'aventure de l'incertain, de l'inattendu», peindre, en définitive pour, dans la fluidité, pouvoir exprimer «sa place dans le Monde». Autrement que par des mots:

On identifie toujours les pensées aux mots comme s'il n'y avait pas d'autres moyens d'expression, mais ce sont les plus imparfaits... Gestes, mimiques, sons, lignes, couleurs, voilà les moyens primitifs purs, directs, de l'expression<sup>22</sup>.

Voyages toujours bouleversants qui amènent l'éclatement de l'unicité de la conscience<sup>23</sup> dont une des manifestations est justement cette activité «artistique» diversifiée tendant à scruter la question d'être: «J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie»<sup>24</sup>.

Ainsi donc, «émerge» ou «résurgit» - selon la perspective: enfant, adulte - le phénomène de la peinture:

«Etrange émotion [après avoir peint]. On retrouve le monde par une autre fenêtre. Comme un enfant, il faut apprendre à marcher. On ne sait rien. On bourdonne de questions. On essaie constamment de deviner... de prévoir...»<sup>25</sup>.

Nous retrouvons ici les *poteaux* de la quête de Michaux<sup>26</sup>: désorientation, étendue, liberté mais aussi distance, enfance, voyage, silence, questionnement, trajet, voyage... triomphe de l'Espace:

Les voyageuses [les lignes], celles qui font non pas tant des objets que des trajets, des parcours. (Il [P. Klee] y mettait même des flèches.) Ce problème des enfants qu'ils oublient ensuite, qu'ils mettent à cet âge dans tous leurs dessins: le repérage, quitter ici, aller là, la distance, l'orientation, le chemin conduisant à la maison, aussi nécessaire que la maison... était aussi le sien<sup>27</sup>.

22 *Passages. Opus cit.*

23 Cf. J. Laude, «Voyages de Michaux», *Henri Michaux. Cahiers de l'Herne*, 1983 2e éd., pp. 159-165. Cf. également cette croissance en toutes directions dont parle Georges Henein dans son livre consacré à Michaux, *Le voyageur du septième jour*, Brandes, 1981, p. 12.

24 «Observations», in *Passages, op. cit.*, p. 142.

25 «Peindre», in *Passages, op. cit.*, p. 84.

26 Cf. l'itinéraire de la «question de l'être» proposé par Raymond Bellour dans *Henri Michaux*, Gallimard, Folio Essais, 1986.

27 «Aventures de lignes», in *Passages, op. cit.* p. 175.

17 *Les commencements*, Fata Morgana, 1983, p. 33-34.

18 *Passages, op. cit.*, p. 41.

19 «Glu et gli», *Qui je fus, op. cit.*, p. 13.

20 *Emergences-Résurgences*, Albert Skira éditeur, 1993, p. 19.

21 «Mots, mots qui viennent expliquer, commenter, ravaler, rendre plausible, raisonnable, réel, mots, prose comme le chacal», *Passages, op. cit.*, p. 132.

Son but - comme, sobrement, il déclare dans ce commentaire sur la peinture de Klee - aurait été de faire avec lui, «un bout de chemin, si imparfaitement parallèle». Il a, pensons-nous aujourd'hui, pleinement réussi, même si ce mot grince dans cet univers fouineur, cherchant le fourvoisement, éludant la complaisance. Superbe.

Ces lignes de fuite - voyages toujours intérieurs, non pas au-delà mais en-deçà du cadre adulte européen - ne le seront pas au sens traditionnel de la perspective albertienne. Il ne s'agit pas d'une fugue vers la profondeur mais une analyse minutieuse de la multiplicité de gestes qui précèdent au surgissement du tableau mental:

Venu dans la tourmente et les tourbillons de l'emportement, parfois, (...) un dessin irrésistiblement *déblaie* et fait glisser le Monde, engageant l'être surpris en un «je ne sais quoi», proclamé dans une autre langue, réponse à un inconnu, hiver secret qui était caché sous l'été, nid de duvet resté dans la révolte, là où le rebelle est soumis et sage, au rendez-vous enfin obtenu, au mariage clandestin, tandis que dans la composition énigmatique, un monument présent-absent, demeure irrévélé... quand l'énorme obstacle du Bazar de l'acquis, par le peintre d'un coup est levé subtilisé... et ne se trouve plus, parfois<sup>28</sup>.

Finies les représentations, les figurations. Le créateur ne copie pas, il catalyse, fouille, décèle. Il revient aux gestes primordiaux, ceux des commencements: la tête, l'oeil<sup>29</sup>, la main, le mouvement, la perception, l'expression de l'énigme. Ce qui semble intéresser Michaux, ce n'est pas tant la résultante que le saisissement du geste créateur lui-même, le «germinatif»: le surgissement d'un monde, la naissance, le «misérable miracle». Rien n'est donné, tout est à refaire, à commencer par les parcours les plus élémentaires: l'homme devenu nomade, bête (polysémique).

## Abstractions

Si Michaux s'inscrit dans la tradition baudelairienne de la «passion cristallographique», il renverse, d'une perspective moderne, les notions d'analogie et de ressemblance, opérations abstraites qui dépendent non plus de l'objet, mais du sujet créateur. Représentation plastique et référence linguistique ne sont plus séparées par la question de la ressemblance. Par le déplacement des activités créatrices - «un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire»<sup>30</sup> - Michaux nous livre des textes-carte-anthropomorphe<sup>31</sup> et des lignes-signes<sup>32</sup>.

Ainsi donc ces abstractions, il faut les entendre non pas tant dans un sens opposé à figuration que dans l'acception étymologique du terme: «éloignement, séparation» («Abstraire, c'est se libérer, se désenliser»<sup>33</sup>). Voyages abstraits pour percevoir le mouvement exact des choses, pour nous les rendre «campées» «selon la vue de l'esprit», à la façon des peintres rupestres.

Les lignes de fuite que nous venons sommairement d'esquisser s'accompagnent donc de concrétions créatrices qui, dans leurs gestes premiers, tiennent beaucoup de ce besoin de *rapprochement* et de simplicité que Michaux constate dans les dessins d'enfants qui «apportent à la peinture des espaces libérés de l'Espace»<sup>34</sup>:

En ses dessins il [l'enfant] ne copie pas l'homme; il le campe. Événement de la ressemblance, fût-elle la plus gauche. L'analogie, il y est, enfant transporté de joie, sur la voie dont il ne découvre encore que le premier tronçon, l'essentiel qui en quantité d'opérations de l'esprit reviendra.

Premier accueil. Simplicité<sup>35</sup>.

C'est parce qu'il récusé la linéarité du livre au profit de l'immédiateté du tableau que Michaux privilégie, dans les deux domaines, le *tracé* mais

30 *Passages*, op. cit., p.83.

31 Cf. Cl. Gandelman, *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, Méridiens Klincksieck, 1986.

32 Cf. «Signes» in *Henri Michaux. Le langage du peintre, le regard du poète*. Galerie Thessa Hérold. Paris, 1994, pp. 71-75.

33 *Idéogrammes en Chine*, in *Affrontements*. Gallimard. 1986, p. 93.

34 *Ibid.*, p. 34.

35 *Les commencements*, op. cit., p. 14-15.

28 «Le dessin dans l'art magique», cité par G. Bonnefoi, «Henri Michaux et la fascination des images», *Europe*, 698-699, juin 1987, p. 77.

29 Cf. Gabriel Bounoure, *Le darçana d'Henri Michaux*, Fata Morgana, 1985.





en intervertissant les signes: «gramme» pour l'écriture, «graphe» pour la peinture. Ce qui lui a permis de récupérer les conditions nécessaires pour la «fonction imaginogène»: la répétition, la vitesse. Triomphe de l'abstraction, des signes, de la marque du «mien» dans le monde:

Signes  
non de toit, de tunique ou de palais  
non d'archives et des dictionnaires du savoir  
mais de torsion, de violence, de bousclement  
mais d'envie cinétique

Signes de la débandade, de la poursuite et de l'emportement  
des poussées antagonistes, aberrantes, dissymétriques

signes non critiques, mais déviation avec la déviation et course avec la course  
signe non pour une zoologie  
mais pour la figure des démons effrénés  
accompagnateurs de nos actes et contradicteurs de notre retenue  
(...)

Signes non pour retour en arrière  
mais pour mieux «passer la ligne» à chaque instant  
signes non comme on copie  
mais comme on pilote  
ou, fonçant inconscient comme on est piloté

Signes, non pour être complet, non pour conjuguer  
mais pour être fidèle à son «transitoire»  
Signes pour retrouver le don des langues

la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera?  
 Ecriture directe enfin pour le dévidement des formes  
 pour le soulagement, le désencombrement des images  
 dont la place publique-cerveau est, en ces temps,  
 particulièrement engorgée<sup>36</sup>.

Les domaines artistiques s'étant pleinement diversifiés, il semble que l'on assiste, dans la dernière période, à un autre déplacement - plus subtil, plus invisible - vers la musique. Les dernières compositions de Michaux évoluent vers une intimité de plus en plus poussée avec l'objet de la quête. Non pas dans le sens de l'adhérence collante, dont on sait les répugnances éprouvées par Michaux, mais vers une conception presque magique de l'expression.

Dans le domaine littéraire, le combat entre l'optique et le haptique<sup>37</sup>, s'étant résolu par un abandon progressif de «l'impersonnalisation» des récits imaginaires à la troisième personne de sa première période pour une plus grande présence - ci-dessus évoquée - d'un JE distant et nullement complice, ce JE cède le pas à un TU (*Poteaux d'angle*) tout aussi lucidement étranger, mais qui, peut-être, par un faux-semblant d'apaisement, semble plus proche:

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<sup>38</sup>.

Les pro-noms se perdant dans le proche horizon de l'oeuvre de Michaux, cette perspective s'accompagne d'une progressive disparition de l'adjectivation concomitante d'une neutre épiphane du nom. Réapparition du fluide<sup>39</sup> qui se manifeste dans certaines compositions en dialogues ou dans les mélodieuses descriptions des *Ravagés* par exemple. Si la peinture plane son côté, la poésie se

rapproche de la musique, devient musique, le double typographique peut-être de ses partitions méconnues. Toujours pas de traces mais des sons qui se perdent dans un espace parfois devenu refuge:

Sonorité belle, bienfaisante, qui rend le lieu habitable. (...) Le son lui-même probablement a été le modèle. D'une simple corde vibrante la sonorité qui en sort s'étale en savant équilibre, se prolonge. C'est en harmoniques qu'il se poursuit, en une naturelle composition et qui l'espace va occupant. Premier pont, le plus subtil, en même temps dans l'air, sans être vu et intime<sup>40</sup>.

«Distraitement frappés, rythmes», «Glissement» «Jours de silence» «Onde» «Consciencés» «Détachements» «Désensevelissement» «Affranchi» «Le limpide» «Quand le réel a perdu de sa crédibilité» et «Un seul navire répondra à tout», poèmes qui composent le recueil *Jours de silence*<sup>41</sup>, montrent la «bienfaisance sur la place unifiée», une interpénétration jusque là inexistante, un autre campement, un changement dans la géographie de l'être<sup>42</sup>, un allègement du corps résidant non plus dans l'espace mais dans le Temps<sup>43</sup>. Engagé sur le «pont de l'infini» (*Postures*), triomphe de l'horizontalité:

Inattendue  
 inouïe, fine, fine  
 délestée,  
 pure, unique est la jouissance d'horizontalité

en déportation dans l'horizontalité  
 .....

40 *Poteaux d'angle*, op. cit., p. 80.

41 In *Chemins cherchés Chemins perdus Transgressions*, Gallimard, 1981, pp. 129-171.

42 Pour ce qui est de la perspective ontologique dans l'oeuvre de Michaux, cf. Raymond Bellour, *Henri Michaux*, Gallimard, Folio Essais, 1986. En ce qui concerne cette même question dans la peinture, quelques allusions apparaissent dans Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur. La main et le temps*, L'Age d'Homme, 1978.

43 Henri Meschonnic analyse l'inscription de la temporalité dans l'écriture de Michaux: «Des aventures d'*Un certain Plume* et des onomatopées du *Grand combat* à la composition prosodique par répétition, aux notations des effets de la drogue sur le tempo, sans parler des expériences graphiques, il s'agit toujours de la temporalité du sujet, de sa constitution, de son histoire, où le rythme, de la petite à la grande unité, thème et matière de l'écriture, fait, à travers et contre les notions établies du langage, de l'aventure de l'écriture chez Michaux une aventure et une allégorie du rythme», «Le rythme et le poème chez Henri Michaux», *Passages et langages de Henri Michaux*, Librairie José Corti, 1987, p. 208.

36 *Face aux verrous*, in *L'espace du dedans*, op. cit., pp. 329-330.

37 Cf. Cl. Gandelmann, *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, Méridiens Klincksieck, 1986.

38 *Poteaux d'angle*, op. cit., p. 9.

39 «Une dizaine d'années plus tard, conduit par la mesclaine, Henri Michaux entrera «réellement» (mais qu'est-ce qui est réel?) dans cet espace essentiellement FLUIDE qui aura toujours hanté sa rêverie, comme l'image magique de l'Infini où l'homme perd ses excellentes localisations» Philippe Jaccottet, «L'espace aux ombres», *Henri Michaux. Cahiers de l'Herne*, op. cit., p.131.

plus immense qu'un pays  
quoique dans l'esprit planant comme une aile  
une aile qui tout excède...  
idée  
horizontalité-idée<sup>44</sup>.

Harmonieuse abstraction où «tout s'y précipite», les derniers poèmes de Michaux parachèvent le trajet d'une langue devenue musique<sup>45</sup>, trajectoire parabolique peut-être de récupération de l'enfance<sup>46</sup>. Ils donnent à entendre l'émotion que, jadis, il s'appliquait à décrire:

La musique, dans notre espèce humaine, propose un modèle de construction et *en* construction, net, mais invisible. Un montage en l'air. Ce montage n'est pas à voir, ni même à concevoir ou à imaginer.  
*Il est à parcourir.*

L'oeuvre est un ensemble de trajets, un parcours de lignes brisées. Chaque trajet est sensible, sauts, chutes, montées, descentes jamais vagues, toujours mesurables. (...) Appréciations des trajets. Descentes et montées, ascensions infinies dans l'abstrait. (Le seul voyage intelligent: l'abstrait)<sup>47</sup>.

Construction rigoureuse et difficile, l'oeuvre de Michaux projette toujours les mêmes zones d'ombre mais leur exploration - par les mots, les signes, les dessins - aura permis au lecteur d'entrevoir des moments fulgurants. La mort néanmoins poursuit en secret l'effacement tant souhaité par Michaux: elle lui aura épargné de nous livrer «sa» musique. Dernier déplacement qui reste en suspens. Pas de traces. Michaux l'indien gagne.



44 «Glissement», *Jours de silence*, *op. cit.*, p. 136.

45 Cf. les concomitances («Il n'y avait plus de monde, il n'y avait plus qu'un liquide, le liquide de l'enchantement. Cette réponse que fait au monde le musicien, je n'entendais plus que cette réponse, réponse par le fluide, par l'aérien, par le sensible. J'étais dedans, englouti» p. 79-80) mais aussi les divergences entre ces derniers poèmes et «La mescaline et la musique» in *Connaissance par les gouffres*, Gallimard, 1967, pp. 73-88.

46 «Ne m'étant pas, enfant, prêt à jouer avec le sable des plages (manque désastreux dont je devais me ressentir toute la vie), il m'est venu, hors d'âge, le désir de jouer et présentement de jouer avec les sons», «Premières impressions», *Passages*, *op. cit.*, p. 117.

47 «Un certain phénomène qu'on appelle musique», in *Passages*, *op. cit.*, p. 192-193.

---

Sylviane Goraj

La quête d'une vision.  
A propos du *Jardin exalté*  
d'Henri Michaux



Tenez-vous bien dans votre  
file à vous,  
Collés à la contemplation.

Bouddha

VANT de proposer une interprétation du *Jardin exalté* de Michaux, court récit relatant une de ses expériences de la drogue —la plus tardive de sa vie, si l'on se réfère à la date de publication du récit en question (1983)—, nous livrons de manière très synthétique les prolongements d'une réflexion théorique sur l'importance de la drogue pour les écrivains aux XIXe et XXe siècles. Ceux qui ont créé ou prolongé la légende des "Poètes Maudits" sont très nombreux et leur intérêt ou leur motivation pour les substances narcotiques quasiment spécifique à chaque cas. De grands critiques, tels M. Leroy ou A. de Liedekerke,

ont déjà passé en revue, selon l'expression d'A. Artaud, toute la série de ces "toxicomanes voluptueux": dans le monde anglo-saxon d'abord (de Quincey, Coleridge, Poe...) ; en France ensuite (Gautier, Maupassant, Baudelaire, Cocteau...). La drogue — nous devrions dire les drogues, vu la grande variété de leurs effets et de leurs propriétés — a investi et séduit des écrivains, tantôt pour raisons médicales, tantôt par nécessité de fuite. Toute une génération d'auteurs romantiques, puis surréalistes, a vu, dans le haschisch et l'opium principalement, un moyen de s'évader et/ou une source de connaissance. Bien qu'il soit impossible, à nos yeux, de déterminer la part de responsabilité de l'agent perturbateur dans une création littéraire, il semble moins difficile de cerner l'importance de la drogue en tant que thème littéraire pour tel ou tel auteur.

D'une manière violemment schématique, nous pourrions affirmer qu'il existe trois espèces d'écrivains attirés par la drogue: d'abord les dilettantes, les auteurs qui ne font qu'évoquer la drogue dans leurs oeuvres, souvent sans y avoir touché dans la vie, par besoin de couleur orientale, sans doute sous l'effet d'une certaine mode exotique (P. Loti, Villiers de L'Isle Adam, A. Dumas, E. Sue, E. A. Poe, sans oublier Flaubert et son projet «La spirale»...); ensuite les auteurs pour qui la drogue est un moyen de connaissance, les curieux, les fantaisistes comme T. Gautier ou A. Karr, amateurs de sensations fortes, désireux de décrire des expériences fantastiques; finalement les auteurs pour qui la drogue est une fin en soi, un vrai mode de vie et de créer, qui l'utilisent comme thème littéraire (Baudelaire, de Quincey, Pourville, Guaita, Fersen, G. Andrews...). Le cas de Baudelaire semble clair: il succombe à la tentation et tardivement condamne son «pacte satanique» au nom d'une morale et d'une liberté esthétiques. Le cas de Maupassant est moins clair: la drogue n'intervient jamais comme thème littéraire dans l'oeuvre de ce "polytoxicomane". Au sujet de Rimbaud, A. de Liedekerke s'exclame:

Faisons donc un sort à cette image de Rimbaud familier des paradis artificiels. Chez lui, la drogue n'apparaît jamais, au contraire de Guaita, Fersen, Magre, etc. comme un thème littéraire. Elle ne constitue pas davantage, comme c'est le cas avec Baudelaire, Retté ou Tailhade, l'objet d'une étude, et jamais Rimbaud, à l'inverse de Gautier, par exemple,

ne fit (sic) un quelconque compte rendu de son expérience<sup>1</sup>.

Tenter ce genre de classification est cependant délicat. Plutôt que de diviser, sans doute serait-il plus fécond de trouver le commun dénominateur entre toute cette série de noms, même si la liste est ici loin d'être exhaustive ? Que la drogue soit pour tous ces poètes un moyen ou une fin, tous ont la volonté ferme et inébranlable de s'évader, d'aller, comme disait Cocteau, "de l'autre côté du miroir". Sans être à proprement parler un disciple de Baudelaire ou de Gautier, Michaux cède à l'envie (il parle d'un "besoin de faiblesse"<sup>2</sup>) de faire connaissance avec la drogue, sans passion aucune. Car ce qui est remarquable dans l'aventure de cet écrivain, à la grande différence d'Artaud, c'est la nécessité de la distance qu'il s'impose face à la mescaline, l'absolu besoin d'un frein, d'une barrière avant d'«observer le théâtre en soi»<sup>3</sup>. Le mot est lâché : drogue pour observer, drogue pour connaître tout un opéra de sensations et de vertiges, tout en évitant la chute fatale. Le filet de sauvetage, c'est lui-même qui se l'impose par un irrésistible besoin de continuer à vivre. Non pas tenter la mort (car risque il y a) pour le simple plaisir de tenter la mort, non pas céder à l'impuissance ou au martèlement du sombre désespoir, mais tout simplement risquer, élargir un peu plus le domaine de la connaissance de soi (son Moi)<sup>4</sup> et du monde (le Cosmos). D'emblée, pour Michaux, la drogue est bien un "instrument chimique" qui lui permettra d'accomplir une véritable "ascèse spirituelle"<sup>5</sup>.

Esprit curieux de sensations vertigineuses, Michaux a déjà été tenté par l'éther avant 1955, date qui annonce véritablement toute son aventure mescalinienne. Nous trouvons divers «signes prémon-

1 A. de Liedekerke, *La belle époque de l'opium: anthropologie littéraire de la drogue de Charles Baudelaire à Jean Cocteau*, La différence, Paris, 1984, p. 141.

2 *La nuit remue*, Gallimard, Paris, 1975, p. 64.

3 *Ibidem*, p. 69.

4 «On perd son assise et d'autre part on est révélé dans les profondeurs de soi», J. Starobinski, «Gong et ouate», Table ronde avec G. Valbert, M. Butor, J.-Ch. Gateau, V. Godel et J. Starobinski, *Magazine littéraire*, n° 220, juin 1985, p. 17.

5 «La drogue n'est plus alors source de plaisir ni d'émotion vulgaire, mais l'instrument chimique d'une ascèse spirituelle», M. Leroy, *Visions et délires*, Hachette, Paris, 1975, p. 19.

toires»<sup>6</sup>. Mais c'est véritablement à partir de 1956, avec la publication de *Misérable miracle*, que l'auteur s'engouffre dans les abîmes de la mescaline. Il cherche à abandonner l'ordre physique et banal du quotidien, "l'insignifiance de la vie courante", pour s'enfoncer dans un nouvel ordre métaphysique, une nouvelle structure du réel, le grand Réel. L'heure est venue de passer à l'analyse textuelle du *Jardin exalté*<sup>7</sup> afin de mettre en lumière les conditions rituelles de l'expérience pour les personnes chercheuses d'ivresse et les étapes du cheminement initiatique qui conduira à la vision suprême. Avant de spécifier les motivations des deux sujets qui se livrent à cette expérience hors des limites, nous allons rappeler brièvement la nature du "produit" et les effets que son absorption peut entraîner sur le plan physiologique et psychique.

"Il restait un peu de produit préparé (...)" est la phrase sur laquelle s'ouvre le *Jardin exalté*. Bien que le mystère semble occulter le véritable nom de la drogue employée, il s'agit sans doute de la mescaline, alcaloïde extrait du «peyotl» qui est le suc d'une cactée sacrée chez les Indiens Tarahumaras du Mexique. Cette substance était connue de Michaux comme d'Artaud d'ailleurs. Il s'agit d'un agent hallucinogène de la famille des "Phantastica" (comme le chanvre indien) qui "donne(nt) lieu à une excitation cérébrale évidente", laquelle s'accompagne le plus souvent de déformations de sensations, d'hallucinations, d'illusions ou de visions. "Ces phénomènes, disait Louis Lewin, peuvent être accompagnés ou suivis de troubles de la conscience ou d'autres symptômes de désadaptation des fonctions cérébrales"<sup>8</sup>. La mescaline provoque des troubles hallucinatoires. Cette substance va stimuler l'imagination, perturber le fonctionnement normal des sens pour que le sujet puisse accéder à une autre manière de voir. C'est en 1927 que la première étude scientifique, médicale et ethnologique a vu le jour grâce au travail d'A. Rouhier. Celui-ci décrivait le "peyotl" comme "la plante qui fait les yeux émerveillés". C'est par les yeux, en effet, que l'épreuve initiatique va commencer.

Dans ce "jardin à la campagne" va donc se jouer la tentative pour deux êtres de partager l'Ailleurs grâce à la perturbation recherchée et contrôlée de la drogue ("dose faible" dit le texte, p.7). Il est maintenant opportun d'expliquer dans ce contexte toute la fascination de Michaux pour la culture et la philosophie orientales. Ce dernier s'est réellement rendu dans les pays orientaux, il a trouvé «l'Asie sur place»<sup>9</sup>. *Un Barbare en Asie* (1933) raconte clairement son périple en 1930 à travers l'Inde, la Chine, l'Indonésie, le Japon et la Malaisie. C'est bien dans cet Orient, à la fois réel et mythique, que le jeune Occidental mal dans sa peau qu'est Michaux, à ce moment, va trouver un nouveau rythme de vivre et une nouvelle manière de sentir. C'est la révélation. Tournant le dos à la civilisation judéo-chrétienne qui inhibe au lieu de stimuler, tournant le dos cette fois à l'Amérique (son voyage en Equateur, rapporté dans *Ecuador*, a seulement permis de révéler, sans les résoudre totalement, ses angoisses), notre auteur a voulu effectuer une longue marche intérieure. Le voyage en Orient ne procède pas d'une quelconque influence de mode, mais d'un réel besoin physique et métaphysique, voire d'une révélation artistique<sup>10</sup>. Toutes les angoisses mises sur papier dans *Ecuador* trouvent là-bas, semble-t-il, une réponse harmonieuse. Voyager en Orient, c'est "survivre au malaise, c'est tenter cette aventure, ce voyage intérieur vers un Orient qui, comme le dit Herman Hesse, n'est pas seulement un concept géographique mais plutôt *la patrie de la jeunesse des âmes*"<sup>11</sup>.

Comme Rimbaud, c'est en Orient, le «Contre-Occident», que Michaux commence la véritable quête spirituelle et artistique à laquelle il ne mettra jamais fin. Non plus avoir, mais être ; non plus posséder, mais, comme l'avait compris aussi Nerval, sentir ; non plus entasser les richesses matérielles, mais "vouloir perdre davantage son Je, aspirer à se dépouiller, à grelotter dans le vide (ou le

6 L'expression est de M. Butor, *Magazine littéraire*, cit., ibidem.

7 Les références entre parenthèses renvoient à : H. Michaux, *Le jardin exalté*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, 31 p.

8 Cité par A. de Liedekerke, *op. cit.*, p. 18.

9 G. André-Acquier, «L'appel de l'Orient dans l'oeuvre d'Henri Michaux», *Littérature*, n° 16, printemps 1987, Le Mirail, Toulouse, p. 95.

10 A ce propos, G. André-Acquier ajoute: «Si la fascination pour le bouddhisme et l'hindouisme n'est pas parvenue à faire de lui un adepte, elle lui a permis de fonder d'une nouvelle manière l'activité artistique, en le réconciliant avec l'écriture, en lui ouvrant le monde de la peinture» (*op. cit.*, p. 100).

11 P. 99.



tout)<sup>12</sup>. Ainsi, la nature même du regard est différente, tout est mis en branle, comme le dit Poizat, pour permettre “le retournement du regard du dehors au dedans, la contemplation du reflet des choses en nous comme en une eau endormie”<sup>13</sup>. L’auteur, à la recherche d’un nouvel équilibre et d’une vitale stabilité, va trouver, à travers la matrice de l’Orient, longtemps encore après le déplacement spatial proprement dit, un espace onirique. Le voyage en Orient sera, somme toute, moins spatial qu’idéologique: c’est dans cette patrie pri-

mitive qu’il découvrira les clés lui permettant, comme E. Fromentin avant lui, “de voir les choses par le côté simple, pour obtenir la forme vraie et grande”<sup>14</sup>. C’est bien dans cette contrée aux accents magiques qu’il recherche son Graal, ayant été initié à une autre logique.

A propos du *Voyage en Orient* de Nerval, P. Renard donne “une définition en creux de la connaissance, située non plus dans l’ordre de l’acquisition de la progression, de la domination, comme on l’attendrait de toute exploration, mais dans l’ordre régressif de la perte, du dépouille-

12 *Ibidem*, p. 65.

13 Cité par A. Verjat, «Partir de ne pas partir —le voyage imaginaire des décadents et des symbolistes», *Voyage imaginaire— voyage initiatique*, Actes du Congrès international de Vérone, 26-28 avril 1988, p. 82.

14 E. Fromentin, cité par M. El-Houssi, «La halte et le passage dans «Un été dans le Sahara», *Voyage imaginaire...*, cit., p. 116.

ment<sup>15</sup>. Cette définition pourrait parfaitement convenir à la quête michaudienne de l'Idéal. Ces deux auteurs ont compris la richesse de la connaissance fondée sur la privation de l'avoir pour atteindre les profondeurs de l'être. Notons au passage combien la musique, dans ce cheminement vers la connaissance suprême, exerce un rôle rituel primordial dans toute la culture asiatique, en particulier dans la religion hindoue. La drogue, alliée à une musique voluptueuse, va permettre d'accéder, comme le dit P. Loti, à "l'en-dessous des choses, ce qui n'avait jamais pu être dit"<sup>16</sup>.

La prise de drogue à des fins créatrices et religieuses procède donc, à nos yeux, d'une certaine logique orientale. Michaux est cet auteur qui sonde les profondeurs de son Moi, qui s'avance, à la fois comme objet d'une étude sur le pouvoir de la drogue et comme sujet critique, traquant et analysant sans fin ses sensations lors de sa descente aux Enfers<sup>17</sup>. Mais la grande originalité du *Jardin exalté*, par rapport aux autres livres où la drogue est présente<sup>18</sup>, est justement cette particulière relation à l'Autre. Le récit met en scène, nous l'avons dit, deux personnes. La première est Michaux lui-même, narrateur et témoin de l'expérience ; quant à la deuxième, le mystère reste intact : quel est son nom, son sexe ("on", "quelqu'un", "la personne", "elle" brouillent toutes les pistes), quelle est sa motivation réelle ("quelqu'un voulait faire un essai") ? Parmi toutes les expériences de ce type relatées par l'auteur, celle-ci occupe bien une place à part, non tant à cause de cette présence étrangère qui modifie quelque peu les conditions initiales du rituel que par cette tentative du sujet d'observer, pour un temps, un autre que lui sous l'emprise de la mescaline. Au lieu de la solitude, c'est d'abord "la société". Le narrateur (appelons-le A) va poser

son regard de critique sur cette autre personne (appelons-la B), et va noter, au fur et à mesure de l'emprise de l'hallucinogène, les moindres transformations de l'Autre. Celui-ci va devenir progressivement, «par saccades», un autre B' : "l'inquiétude et les traits tirés" sont vite remplacés par "une heureuse surprise" (p. 8). Le sujet B partage ses impressions, tandis que son visage, en traître, présente une étrange discordance par rapport à son discours. Le sujet A sert bien de révélateur au sujet B en transformation, lui apprenant qu'il est "assiégé" (p. 11).

Avant d'analyser plus en profondeur les moindres transformations vécues par les deux sujets, il est bon de synthétiser ce nouveau jeu de regards et de relations par une sorte d'équation : A regarde B qui devient B', A devient aussi A', mais B/B' n'intervient jamais dans le récit pour rendre compte de la transformation de A. Le sujet-narrateur va relater son expérience de descente en soi par l'intermédiaire de son regard posé sur l'autre, dans un récit-miroir où le lecteur pourra participer à ce jeu de reflets profonds et de réfractions intimes. Lorsque le narrateur cède, sans perdre jamais toute sa lucidité, à la drogue, lorsque son mal et sa peur se dissipent, lorsqu'il ne regarde plus cet autre B mais seulement lui-même, il nous laisse enfin participer à "l'oubli de soi"<sup>19</sup> qui signe le début de son voyage initiatique. Il lâche les amarres du réel, il s'embarque tout entier dans l'aventure de l'être. Autrement dit, A ne se voit pas devenir A', il le sent seulement, mais il a pu utiliser son regard de critique pour analyser l'assaut progressif de la mescaline sur un autre que lui.

Nous allons étudier maintenant toute la série de rythmes et de sensations qui sont, au début du moins, partagés par les deux protagonistes, bien que relatés par un seul. Au commencement de l'expérience, le sujet B participe au récit et le sujet A, sorte de miroir objectif, cautionne ou dément ses impressions. Les deux sujets vont connaître, chacun à leur rythme, une véritable transformation de leur être qui passera par différentes étapes. La première que nous avons relevée est la formidable acuité des sens, en particulier la vue et l'ouïe. C'est comme si le sujet devenait tout entier oeil et

15 P. RENARD, «L'imaginaire du Voyage en Orient d'après l'oeuvre de G. de Nerval», *Ibidem*, p. 143.

16 Cité par A. de Liedekerke, *op. cit.*, p. 147.

17 Le jardin des Délices apparaît bien d'abord comme le jardin des Supplices. La souffrance physique est longtemps présente : «Pour ma part, je commence mal : des serremments de coeur. Décidément, devenu impropre à ces expériences» (p. 8), et, plus loin, «Cependant, mon coeur en chair et en muscles dans ma poitrine me fait souffrir, entretenant maux, malaises et pensées de désagrément» (p. 14).

18 Nous faisons référence ici aux quatre grands livres de la drogue : *Misérable miracle* (1956), *L'infini turbulent* (1957), *Connaissance par les gouffres* (1961) et *Les grandes épreuves de l'esprit* (1966).

19 «Toute initiation est une épreuve de solitude», a affirmé Bachelard, comme le rappelle E. Mosele («Itinerari onirici nel romanzo *En rade* di Joris-Karl Huysmans», *Voyage imaginaire...*, cit., p. 97).



oreille. Écoutons à ce propos ce que dit le narrateur en train d'épier l'autre personne:

Intéressée, elle prend part, distingue, surveille, décrit à voix murmurée les transformations, de la zone visuelle surtout, creux et plis dans un tableau ou au mur.

Les lointains dans le fond du jardin se laissent davantage apercevoir, *semblent*, dit-elle, *vouloir attirer l'attention* ". (pp. 8-9)

Cet "accroissement simultané de finesse de la perception oculaire" (p. 9), à la fois chez A et chez B, est remarquable. Cette fantastique acuité de la vue est à mettre en parallèle avec l'affinement de l'ouïe. Comme dit Blake<sup>20</sup>, "les portes de la perception" vont s'ouvrir. Ce n'est pas un hasard si la musique joue un rôle si important dans l'initiation. Retté, dans son article "Du haschich" (publié dans *La Wallonie* en août 1890), à côté d'autres effets comme le dédain des contingences matérielles ou la description de synesthésies, rend déjà compte du pouvoir de la musique. Et Baudelaire, bien sûr, dans ses *Paradis artificiels*, l'évoque en ces termes:

Vous savez d'ailleurs que le haschisch crée l'exagération non seulement de l'individu, mais aussi de la circonstance et du milieu; [...] Si toutes ces conditions préalables observées, le temps est beau, si vous êtes situé dans un milieu favorable, comme un paysage pittoresque ou un appartement poétiquement décoré, si de plus vous pouvez espérer un peu de musique, alors tout est pour le mieux<sup>21</sup>.

Dans le "Jardin exalté", les conditions rituelles semblent réunies: d'abord le jardin, cet espace clos, cet "endroit calme" (p.7) à l'abri du temps et des réalités matérielles, ce monde à part proche des fumeries, réservé aux émotions secrètes; puis, "le ciel dégagé" et enfin la musique. Pas n'importe quelle musique toutefois:

Un lied fut mis, puis écarté. Je ne voulais pas d'un entraînement européen et de cette époque. (p. 16)

Pour faciliter le voyage, le sujet va donc chercher un adjuvant, à savoir la musique orientale, la "musique Karnatique":

Les premières notes, à l'instant d'une importance inouïe furent comme frappées à l'intérieur de l'oreille même. Musique telle qu'on n'en avait jamais de la vie entendu d'aussi près. Elle nous cueillait au passage. Force intérieure de l'Inde, encore intensifiée; celle-ci apportait prééminence, poussait à la grandeur, alliée à de la ferveur, à une ferveur impersonnelle. (p. 16).

Le voyage au fond de soi sera donc nécessairement orphique. La musique va affiner les sens, aiguïser les sensations afin d'entendre, comme disait Nietzsche, "la voix primordiale des instincts et de la vie"<sup>22</sup>.

Le deuxième effet remarquable est le changement de la physionomie. Le sujet B est scruté par le miroir A qui note les étapes du parcours, qui s'efforce de lire dans sa pensée et d'observer son visage en mouvements, son visage changeant. Le sujet A va être le "témoin de ce à quoi l'organisme est soumis, mis à l'épreuve, (...) visage en difficulté, en traitement, intérieurement travaillé" (p. 10). Le miroir note "l'ébranlement" du visage qui se fait complètement à l'insu du sujet B "innocent". Ces oscillations successives entre moments de combat et de fatigue, de lutte et de repos, passent par plusieurs âges:

En peu de temps elle montra une étonnante famille de visages, qu'elle portait sans le savoir, outre l'ancestrale, et celle de parents (éloignés ou proches), une famille potentielle [...]. (p. 12).

C'est toujours le regard du sujet A qui scrute ces "physionomies différentes", ces "figures incidentes", ce "jeu de masques"<sup>23</sup> que présente l'Autre. Le visage connaît des périodes tantôt de paix, tantôt de brisement, il se métamorphose sans cesse. Comme le disait Baudelaire, "On dirait qu'on vit plusieurs vies d'hommes en l'espace d'une heure"<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Cité par M. Leroy, *op. cit.*, p. 24.

<sup>23</sup> J. Lorrain, éthéromane convaincu, fera du masque un véritable accessoire fantastique, comme le précise A. de Liedekerke, *op. cit.*, p. 191.

<sup>24</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p. 48.

<sup>20</sup> Cité par M. Leroy, *op. cit.*, p. 95.

<sup>21</sup> Ch. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, p. 38.

Le troisième effet, qui signale la radicale transformation de l'être (le sujet A ne s'intéressant plus qu'à lui-même à partir de ce moment) est la modification de la sensation du temps, allant de pair avec la modification de la perception de l'espace. Le narrateur va maintenant voir sa souffrance physique s'estomper et savourer l'immobilité de son corps, tandis que ses pensées vagabondent, libérées par la "musique élue" (p. 17) qui s'écoule en lui. Abandonnant peu à peu la perception d'un temps transitoire, le "cauchemar de la contemplation de l'écoulement lent du Temps"<sup>25</sup>, il accède à une autre dimension du temps. A ce titre, l'auteur précise:

l'éther et l'amour sont deux tentations et deux attentats de l'homme contre le temps. Le temps est chassé durant les saccades de la jouissance. La série précédente est coupée, on peut donc recommencer à compter à partir de 1.<sup>26</sup>

Au moment de la vision proprement dite, le temps et l'espace vont se modifier en parallèle, pour devenir ensemble un lieu<sup>27</sup>. La musique restera toujours de première importance dans l'ivresse:

La musique sans plus ressortir s'était unie à lui [l'arbre], d'une union dont je n'avais aucune idée, si intime que je l'oubliais, union particulièrement forte avec l'arbre dominant qui s'y trouvait, (...) ensemble inouï.(pp. 18-19)

Dans les yeux du Je devenu "Autre", le jardin et l'arbre, sortes de résumés cosmiques, deviennent à leur tour différents, véritables symboles de vie dans lesquels l'être se projette. Avant la transformation, le jardin était "sans caractère comme

sans style, (...) si peu prometteur". (p. 20) Il devient maintenant "jardin paradisiaque", "Jardin des Jardins", "un vrai jardin de paradis". Le caractère essentiel de la vision est bien le mouvement qui n'arrête pas d'animer l'arbre et l'homme dans une même respiration. La musique s'est accordée à l'arbre, voilà maintenant que le sujet s'harmonise avec lui aussi par le biais du regard transfiguré. Au centre de ce paradis, sans "Dieu punisseur", sans "serpent", débarrassé en quelque sorte de toute trace néfaste de christianisme, se dresse cet arbre central à la vaste couronne<sup>28</sup>, continuellement traversée et retraversée par un vent qui exprime la pulsation de l'Univers. Le sentiment de félicité suprême reste toujours animé par un mouvement de vie, "félicités de toutes sortes offertes et l'instant d'après arrachées, reconquises, reconquises (sic), réoffertes pour le partage et pour l'hommage, pour le don éperdu". (pp. 21-22).

Dans ce moment qui marque "le printemps général ressuscité en vous"<sup>29</sup>, l'homme recherche tout "le profit des ondulations de l'être"<sup>30</sup>. Ce phénomène de projection du sujet dans l'objet qu'il contemple (l'arbre) est rapporté par d'autres auteurs, d'une manière assez curieuse, à commencer par Baudelaire:

Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. Votre oeil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent : dans quelques secondes, ce qui ne serait qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie : ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres et bientôt vous êtes l'Arbre.<sup>31</sup>

25 *La nuit remue*, p. 77.

26 *Ibidem*, p. 76.

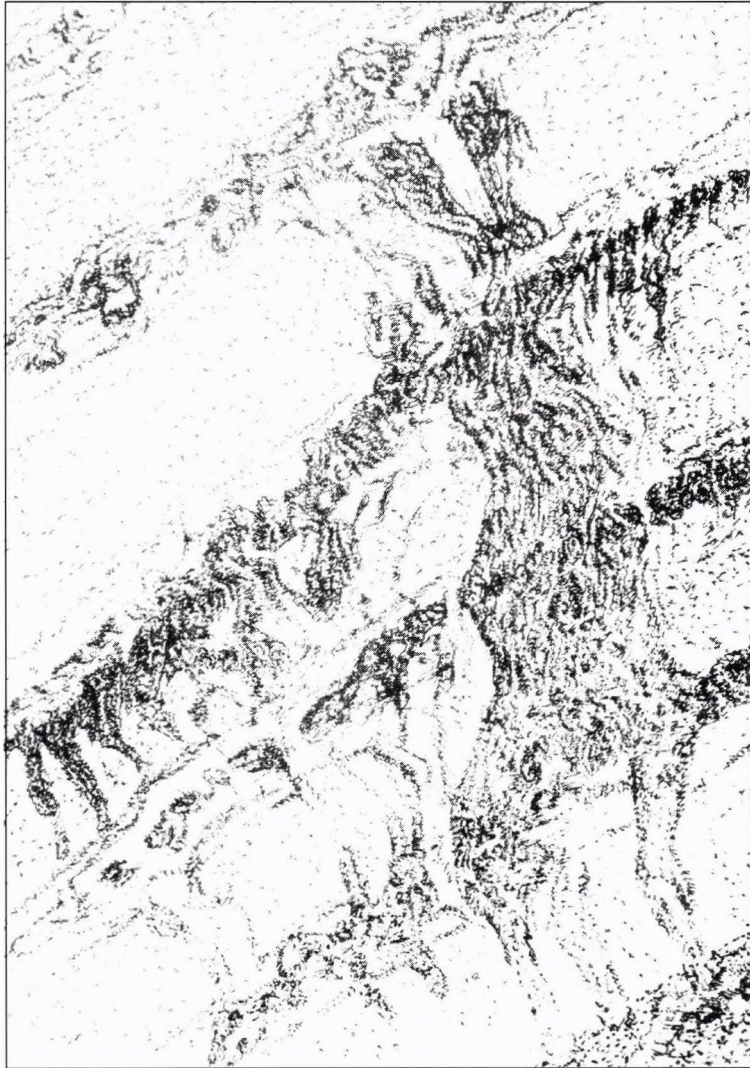
27 «L'espace et le temps se croisent d'une façon nouvelle. Plus homme ni femme, il n'est qu'un lieu» (*La nuit remue*, p. 67). Les deux coordonnées (l'abscisse et l'ordonnée) vont se mêler pour que la conversion s'opère, pour que le «renversement transmutateur» ait lieu, comme l'explique G. Durand. Celui-ci précise, en outre, que «dans l'initiation le temps des horloges et de l'histoire positive est subverti totalement. Lui est substitué un espace —l'espace notre ami» aimait dire Gaston Bachelard— où les mouvements sont réversibles, récurrents, indépendants du temps porteur d'usure, de vieillissement et de mort» («L'initiation dans l'oeuvre de Wagner», *Voyage imaginaire...*, cit., p. 202).

28 Cet arbre pourrait être rapproché d'un autre arbre préféré: «L'arbre le plus agréable c'est le Vibon. L'arbre à laine. On voudrait vivre dans sa couronne. Quantité innombrable de rameaux ont ses branches, et chacun sécrète une antenne de laine, si bien qu'il y a là une grosse tête laineuse. C'est le Bouddha de la forêt.» («Notes de botanique», *La nuit remue*, p. 159).

29 *Ibidem*, p. 75.

30 *Ibidem*, p. 73.

31 Ch. Baudelaire, *op. cit.*, pp. 47-48.



Théophile Gautier, en essayant de décrire ce que les Orientaux appellent le “kief”, fait également référence à cette image de la projection de soi dans l’arbre, représentant l’osmose parfaite de l’homme avec la nature:

Je ne sentais plus mon corps; les liens de la matière et de l’esprit étaient déliés (...). Par un prodige bizarre, au bout de quelques minutes de contemplation, je me fondais dans l’objet fixé et je devenais moi-même cet objet<sup>32</sup>.

Même si les allusions à la drogue sont, dans l’oeuvre de Maupassant, extrêmement discrètes,

celui-ci décrit, en des termes fort semblables, ce moment parfait:

Et la vieille image de l’Ecriture m’est revenue soudain à la pensée; il me semblait que j’avais goûté à l’Arbre de science, que tous les mystères se dévoilaient, tant je me trouvais sous l’empire d’une logique nouvelle, étrange, en foule, renversés immédiatement par une preuve, un raisonnement, un argument plus fort. Ma tête était devenue le champ de lutte des idées ; j’étais un être supérieur, armé d’une intelligence invincible, et je goûtais une jouissance prodigieuse à la constatation de ma puissance.<sup>33</sup>

32 Cité par A. de Liedekerke, *op. cit.*, pp. 229-230.

33 *Ibidem*, pp. 246-247.

Au prix de douleurs et de combats, au bout de l'attente, l'homme va (re)former enfin avec la nature une union mystique. Merveilleux est cet instant pendant lequel l'homme se réconcilie, à travers l'ivresse, avec lui-même et avec les autres hommes : «Le monde exalté de l'Orient était là un et total, exprimant le summum d'extase au nom de tous, de tous sur la terre.» (p. 22)

Au bout de son voyage, l'homme rêve le monde et retrouve le rythme primordial de l'univers, la pulsion salvatrice qui prend corps à travers "ces débordements passionnées (...) au sommet de l'arbre" (p. 24). Le rythme s'accélère, les vitesses sont si rapides qu'elles semblent conduire à l'immobilité lorsque "l'infini chiffonnage-déchiffonnage trouvait sa rencontre" (p. 27). Ce point d'accomplissement parfait de soi et d'union absolue avec la nature pourrait être représenté par la figure de l'oxymoron, "ce point où, comme dit S. Vierne, la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement"<sup>34</sup>. Tous les mouvements de force ou les contraires sont fondus et confondus, sans être abolis : l'homme et la nature, la vie et la mort, la terre et le ciel, l'éphémère et l'éternel. Au terme de l'initiation<sup>35</sup>, "l'aventure de la perte de l'avoir", comme dit Michaux, rend le sujet à une vie nouvelle, lui procure alors un dépouillement béatifique, un sentiment exaltant non de puissance, mais d'harmonie. Toute la quête de l'unité et de l'identité que l'auteur a menée au moyen de la mescaline est bien métaphysique (recherche d'un nouveau sens caché et sacré) et se fonde sur une vision esthétique du monde (l'homme créateur, devenu dieu dans

un monde sans Dieu). A ce sujet, A. Huxley précise que "la mescaline permet aussi de comprendre l'élan de la création chez des peintres visionnaires comme G. de La Tour, Goya ou Van Gogh. La vision mescalinienne, comme la vision esthétique du peintre, donne à l'objet le plus trivial une valeur surnaturelle, une présence chargée de divin, elle permet d'approcher, prétend Huxley, la Réalité ultime"<sup>36</sup>. Ayant été initié au "grand secret", l'homme deviendra, lové un instant dans l'Indicible, son propre dieu. fidèle à l'écoute de "la scansion imperceptible, un rythme sourd"(...), un coeur musical

venu aux arbres, qu'on ne leur connaissait pas, qu'ils nous avaient caché, issu d'un grand coeur végétal (on eût dit planétaire), coeur participant à tout, retrouvé, enfin perçu, audible aux possédés de l'émotion souveraine, celle qui tout accompagne, qui emporte l'Univers".(p.28)

A noter ici la transformation du pronom "je" en "on", qui signale justement cette plongée dans le merveilleux Impersonnel.

Dans ce lieu où s'accomplit l'Inouï, ce lieu de pureté infinie qui libère les énergies créatrices, l'homme-dieu couronné est arrivé au terme de l'initiation. Il est tout autre, plongé dans la profondeur. Pour conclure, il faut souligner toute l'humilité qu'éprouve l'auteur prométhéen devant cette exaltation si pure et si rare, qui l'oblige à n'immortaliser dans l'écrit que cette fraction du temps éphémère, dépassée et engloutie dans une autre dimension, l'Eternité, moment paradoxal et sacré que la musique célèbre dans une fête.

34 S. Vierne, «Le trésor des pirates et la quête du Graal - Visages du voyage initiatique dans la littérature du XIXe et du XXe siècle», *Voyage imaginaire...*, cit., p. 239.

35 G. Durand précise : «L'initiation est donc ce parcours symbolique entre deux pôles qui en forment les mythes extrêmes (...) : le premier est l'indispensable modalité dépositaire de la tradition, le dernier, l'aboutissement, est la modification radicale, la «con-version» de l'initié. Mais entre ces deux extrémités s'alignent encore quatre mythes qui spécifient encore plus l'initiation par rapport à une simple éducation: l'initié est un «cherchant» et sa quête s'inscrit dans des voyages, et ces pérégrinations sont pleines d'obstacles, d'épreuves, d'embûches. Enfin toute initiation a pour paradigme l'orphisme : la musique y joue à la fois un rôle conducteur, le rôle d'épreuve émotive, et plus loin esquisse une transformation : chanter n'est pas simplement dire et la musique est un 'cothurne' qui amplifie les sens» («L'initiation dans l'oeuvre de Wagner», *Voyage imaginaire...*, cit., p. 193).



36 Cité par M. Leroy, *op. cit.*, p. 102.

---

*Fernando Castro Flórez*

El vértigo de la mirada.  
Hag: la sílaba de Michaux



Paysages des lambeaux, des nerfs  
lacérés, des «saudades»

Henri Michaux

*L'Espace du dedans*

AS máscaras del vacío se presentan, habitualmente, de manera doble, una exigencia que arrastra hacia un fondo que no puede determinarse. La mirada, con más obstinación que los pactos de la mano con ella, intenta reducir todo ese movimiento que con propiedad es el vértigo, a un conjunto de formas reconocibles o, por lo menos, fijas. Cuando Rimbaud llegó, después de exigir el silencio, a la «alquimia del verbo», estableció una de las sendas, tortuosa (laberíntica) del arte moderno: «Fue primero un estudio. Escribía silencios, noches, anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos»<sup>1</sup>. La

---

1 A. Rimbaud. *Una temporada en el infierno*. tr. cast. de Gabriel Celaya. Ed. Visor, Madrid, 1972. pág. 74.

*estética del vértigo* no tiene porqué asumir la forma del tormento espiritual, ni sus imágenes son siempre un temblor, la agitación sin pausa del espacio de la representación, al contrario, en un espacio aparentemente estático, por ejemplo, en el desierto o en un túnel vacío, puede experimentarse una caída. El vértigo es esa hendidura que, por sorpresa, se extiende bajo nuestros pies cuando más fundamento se ofrecía.

El pintor trabaja insistentemente en convertir en horizonte, ese suelo en el que pierde pie. La sombra del *nihilismo* se ha extendido, desde Nietzsche o Hölderlin, como una llamada a resistir y superar sin consuelo. Gadamer ha encontrado en Paul Celan una escritura que no promete reposo, sino que entrega el desasosiego permanente<sup>2</sup>, ese estado de ánimo que cuando se prolonga es insostenible. El siglo XX ha evolucionado en una dirección en la que ya no es posible encontrar en las obras de arte, los momentos de consuelo y reconciliación con la ruina que eran su promesa específica. El fenómeno estético recibe, como si lo segregado retornara, el temblor de lo disonante, aquello que no puede ser subsumido en una creencia posterior.

La voz de Michaux surge como una negación o, mejor, en la forma de una acción purificada: ha atravesado su propia imposibilidad. Una inmensa «voz para nada», irritada por la visión de las brechas que se abren por todas partes, se desplaza por *otro lugar*, trazando una línea de resistencia frente a esa conciencia epigónica que es capaz de cobrar certeza de que somos un problema mal planteado. La palabra poética necesita liberarse de una voz que se sitúa en un orden diferente al de los acontecimientos, pero esto supone tanto como *negarse a cantar*: «no conseguirás mi voz, gran voz»<sup>3</sup>.

Esta experiencia del grito es una dudosa huida, tal vez, suponga únicamente el reconocimiento de que el pensamiento se encuentra acosado por *pliegues*. Deleuze señala que en plena vigilia se puede reconocer un mundo que es un conjunto de superficies plegadas, el suelo estriado que impide reconocer un fondo. Lo que la mirada *sin nombre* encuentra, aquel espacio en el que se abisma, es el

exceso: estado febril o una recuperación precaria del cuerpo tras la enfermedad, los primeros pasos que pueden ser fatales<sup>3</sup>. Michaux presenta «equilibrios singulares», por ejemplo, una leve ceniza mantiene tranquilamente en equilibrio una casa entera: vagar por este mundo de excepción permite apartar las tortuosas llamadas del final, los desfallecimientos de la enfermedad.

La experiencia finisecular sentía la dificultad para continuar estableciendo un puente con las cosas, no había tabla de ordenación a la que remitirse; la renuncia de Lord Chandos en Hofmannsthal, la visión del pensamiento como hongos podridos en la boca, era contemporánea del flagelo sarcástico de Kraus, que, en el fondo, era un ser desmesurado, el último guardián de la vieja casa de lenguaje, en palabras de Benjamin. Pero ese límite de las tensiones del clasicismo permitía proteger, aunque fuera de forma irónica, la subjetividad. Michaux, como Artaud o Cocteau, arriesga algo más que su estilo, escucha unos *crujidos* que se vuelven parte de su ser: la única respuesta posible es la risa, la convulsión de los desesperados<sup>4</sup>.

El humor del autor de *Un bárbaro en Asia* es tinta de la *melancolía*, el vestigio de una lucha cuerpo a cuerpo con un desconocido. En su hermoso texto sobre Michaux subraya Octavio Paz que hay un elemento saturniano en el seno de un mundo en perpetua metamorfosis: «mundo de apariciones, aglomeraciones y disoluciones de las formas, mundo de líneas y flechas acribillando horizontes en fuga»<sup>4</sup>. Las manchas no impiden ocultar que todo, incluso lo más frágil, esa respiración que parece destinada a la memoria por ser casi invisible, está destinado a *desaparecer* succionado por el vacío, que es la fuente de la que manaron esas imágenes sin que nadie aparentemente las llamara. Michaux parece estupefacto ante lo que se ha provocado, su *humor* es una aceptación, con perfiles de amargura (una satisfacción en el desconsuelo), de lo irremediable: el horror, la ansiedad, el desamparo.

En el humorismo no se da sólo el desdén, se encuentra también la piedad, el reconocimiento de la familiaridad de lo extraño; en la risa y el llanto, esos fenómenos que desterraba el platonismo de su orden ideal, se recobra una subjetividad, que pare-

2 H.-G. Gadamer, «A la sombra del nihilismo» en *Poesma y diálogo*, tr. cast. de Daniel Najmías y Juan Navarro, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, pág. 88.

3 H. Michaux, *Adversidades, exorcismos*, tr. cast. de Jorge Reichman, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, pág. 11.

4 O. Paz, «El Príncipe: el Clown» en *In/Mediaciones*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1979, pág. 103.

cía desmantelada para siempre. «El humorismo aquí no es ya entonces un sublime invertido, sino que es casi el único punto a partir del cual, para nosotros, es accesible lo sublime mismo»<sup>5</sup>. Una tensión, más que un simple movimiento entre lo finito y lo infinito, el humor es un proceso de expropiación y una liberación. La culpable incapacidad que Kant asociaba a la liberación ilustrada, es decir, la nostalgia del concepto que se advertía en los límites (matemáticos o dinámicos) de lo sublime, se transforman en aceptación del «desfondamiento del pensar».

El leibnizianismo de Michaux queda en entredicho cuando consideramos la importancia del «principio de razón suficiente» para el autor de *Monadología*. El «principium rationis» fue sometido por Heidegger a un desplazamiento minucioso, hasta que se escuchaba una tonalidad en la cual la proposición del fundamento se adoptaba una nueva tonalidad, que se refería ahora al ser: «ser y fundamento: lo mismo; ser: el fondo-y-abismo. Parece que con esta proposición nos precipitamos de cabeza en un abismo sin fondo»<sup>6</sup>. El discurso filosófico toma una dirección insospechada: «trae-de-cabeza» al que intenta seguirlo.

Es posible que lo más cercano sea imposible de ver. No es lo mismo, ya lo señaló Heidegger, ver algo que a-vistar propiamente lo visto. Incluso cuando hemos avistado lo visto, raras veces somos capaces de soportar el aspecto de lo avistado y de mantenerlo con la mirada. Se necesitaría para ese mantener las visiones una apropiación que supusiera un renovarse de lo originario. El peligro del pensar es considerar que su lugar y aquello que le concierne es la profundidad.

El pensar —afirma Heidegger— debe avistar lo audible. A-vista, allí, antes lo in-audito. El pensar es un prestar oídos, que avista. En el pensar se nos desvanece el oír y el ver habituales, puesto que el pensar nos lleva a un prestar oído y a un avistar<sup>7</sup>.

5 G. Carchia, *Retórica de lo sublime*, tr. cast. de María García Lozano, Ed. Tecnos, Madrid, 1994, pág. 180.

6 M. Heidegger, *La proposición del fundamento*, tr. cast. de Félix Duque y Jorge Pérez de Tudela, Ed. Serbal, Barcelona, 1991, pág. 105.

7 M. Heidegger, *op. cit.*, pág. 87. Michaux piensa en su actividad como un *cavar continuo*, pero no en el sentido del «filosofar a martillazos» de Nietzsche, sino como un *errar a ciegas: en espiral*, una producción de *escombros* cfr. Henri Michaux, «Los trabajos de Sísifo» en revista *El Urogallo*, n° 86-87, Julio-Agosto de 1993, pág. 34.

En Michaux hay una intensa experiencia del pensar como escucha y de la visión como ritmo gestual de la mano: «pensamiento de la eterna inminencia», en palabras de Blanchot<sup>8</sup>. La distorsión sensorial a la que me refiero es, en buena medida, una transferencia, esto es, una metáfora. En ese pensar-avistar-escuchar se manifiesta el ser como un abismo y la existencia como un salto: el hombre es puesto en juego. Michaux subraya, en *Las grandes pruebas del espíritu*, que el pensamiento se revela en las disfunciones, aquello que puede guiar en esa nueva *tonalidad* del ser son las demencias, los retrasamientos, los delirios, «los éxtasis y las agonías, el «ya no saber pensar»<sup>9</sup>.

La civilización occidental tiene un temor a la proliferación de los discursos, la sospecha de que su espaciamento es el motivo mismo del devenir *raros*. Todo sucede, señaló Foucault en *El orden del discurso*, como si las prohibiciones, barreras, umbrales, límites, se dispusieran de manera que se domine la riqueza y el desorden del decir o, por lo menos, que se «organice» de acuerdo con figuras que esquivan lo más incontrolable<sup>10</sup>.

Los *signos* de Michaux son un *trastocamiento*, un avance en el *afuera*. La experiencia arriesgada de la literatura moderna no es refugiarse en la interioridad, sino, por el contrario, es un puro transitar a un espacio en el cual el sujeto aparece como exclusión. «La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo»<sup>11</sup>. La escritura se «pone-fuera-de-sí», revela la dispersión que es un retorno de los signos sobre sí mismos.

Volver en sí y asumir la desorientación pueden ser acontecimientos simultáneos, lo que llamamos *acción* del pensamiento se encuentra más allá de

8 Cfr. M. Blanchot, «L'Infini et l'Infini» en *Cahiers de l'Herne*, 1966, pág. 85.

9 Henri Michaux, *Las grandes pruebas del espíritu*, tr. cast. de Francesc Parcerisas, Ed. Tusquets, Barcelona, 1985, pág. 15.

10 Es un temor, en realidad a los acontecimientos, «contra esa masa de las cosas dichas, contra la aspiración de todos esos enunciados, contra todo lo que puede haber allí de violento, de discontinuo, de batallador, y también de desorden y de peligroso, contra ese gran murmullo incesante y desordenado de discurso» (M. Foucault, *El orden del discurso*, tr. cast. de Alberto González Troyano, Ed. Tusquets, Barcelona, 1973, pág. 42).

11 M. Foucault, *El pensamiento del afuera*, tr. cast. de Manuel Arranz Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, págs.12-13.





las nociones que se refieren al movimiento. Michaux señala que el pensamiento carece de fluidez, ésta sólo existe en la lengua (el lugar que puede servir para que nos acomodemos).

En el pensamiento todo tiene algo molecular. Pequeñas masas. Aparición, desaparición de pequeñas masas. Masas en perpetuas asociaciones, disociaciones, neasociaciones, más que rápidas, casi instantáneas. Pues brusco es el pensamiento. En el primer plano de la escena, diablo que sale de la caja<sup>12</sup>.

Frente a Nietzsche que dramatizó el pensar, introduciendo lo estilístico como *cuestión*, Michaux atiende a los fenómenos microscópicos de la mente, comprobando que no es un flujo continuo, sino un teatro de máscaras, irritante, en muchas ocasiones, una violenta provocación.

Los ecos del pensar, convierten al «dèjà vu» en su principal manifestación; en el límite del hastío, emerge una memoria, extra-vagante, de eso mismo que está aconteciendo *ahora*: resulta imposible percibir los contornos nítidos, *infraleves* (por emplear un término de Duchamp), de cada esquema (pequeños cambios). Y sin embargo, se sabe que lo que se impone no es un recuerdo, sino un corte de la experiencia que no ha sido provocado, como si nuestra mente fuera un «criadero de polvo». Lo que enfáticamente llamamos reflexión, marcando la dependencia de una inmediatez que se ha descartado, es, según Michaux, hallarse en pleno *montaje*.

El viaje de la palabra de Michaux, esas repeticiones de lo que es siempre diferente, el exceso de imágenes no desarrolladas, pueblos ficticios, antropología del imaginario, es más que un desmontaje paródico del logocentrismo<sup>13</sup>, un acelerar las descargas inútiles: búsqueda del *agotamiento*. Con todo, Michaux es un testimonio encarnado de que los excesos pueden continuar: trae narraciones de los «otros lugares», obliga al pensamiento a seguir, aparentemente, el camino bonachón del lenguaje.

El autor ha vivido -escribe Michaux en el prólogo a *En otros lugares*- muy a menudo fuera: dos años en Garabaña, casi otro tanto en el país de la Magia y algo menos en Podema. O mucho más. No puede precisar las fechas<sup>14</sup>.

Un viaje sin destino, para constatar que no hay salidas: las imágenes que se extraen de lo «posible» comenzarán pronto a estar por todas partes. El pensamiento se resiste a ingresar en el mutismo, es una profanación semejante a la de aquellos que «hacen novillos»<sup>15</sup>: salidas fuera de la ley de la infancia, negativa, temerosa, a recibir, aunque sea por una tarde, educación.

Prosa excursiva (imágenes sin centro) en la que se confirma que hay velocidad en la peor lentitud y que los momentos que llamamos «poesía» son un *sobresalto* o una súbita desaprobación ante el ritmo que se está volviendo piedra, monumento de su monotonía. Para Michaux la droga es más reveladora que creadora, permite una intensidad que es sólo la transparencia súbita de velocidades que ya estaban ahí, pero que permite, al mismo tiempo, diferenciar lo que se percibía homogéneo o aquello que sencillamente se había convertido en rumor, horizonte o suelo. «La droga abre la conciencia de otros muchos pasajes, y también de deseos, que se convierten en impulsos súbitos, violentos, fulgurantes»<sup>16</sup>. Michaux ha contemplado la mesa de los esquizofrénicos<sup>17</sup>, esa forma de escribir hermética, plagada de neologismos y subrayados innecesarios, una proliferación de lo elíptico y del sobreentendido que causa piedad en los que descansan o se refugian en certezas. Los estados raros son posibles gracias a un abandono que es, inmediatamente, una aceptación de sí (donde se localiza, por supuesto, lo privativo, la negación). Extracción de imágenes del fondo muy profundo (que en palabras de Michaux es «una extensión nueva»), de las mil astucias del vértigo.

Esos mundos sin objeto, dirá alguien, esos mundos más allá de un objeto, amor sin objeto, contem-

12 H. Michaux, *Las grandes pruebas del espíritu*, pág. 22.

13 Cfr. J. Derrida, *La Gramatología*, tr. cast. de Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Ed. Siglo XXI, México, 1971, pág. 10.

14 H. Michaux, *En otros lugares*, tr. cast. de Julia Escobar, Ed. Alianza, Madrid, 1983, pág. 13.

15 Cfr. H. Michaux, *Las grandes pruebas del espíritu*, pág. 29.

16 H. Michaux, *Ibidem* pág. 32.

17 Cfr. H. Michaux, *Ibidem*, pág. 140-41.

plación sin objeto, ¿no son una humareda de la que quedará todavía menos que si fuese humo?»<sup>18</sup>.

Esta incertidumbre ha sido despejada por toda la obra o, mejor, por la metamorfosis de signos de Michaux, cuyos equilibrios singulares postulan una especial forma de la *memoria*. La Gestalt postula que recordamos mejor las acciones inacabadas que las acciones concluidas:

Tal vez las fallas, los errores cometidos, los objetos extraviados, los olvidos enojosos, vuelvan a la memoria a fin de cuentas como acciones inacabadas, es decir, como acciones a las cuales falta, para que sean completas y tranquilizantes y olvidables, una rectificación, una nueva operación<sup>19</sup>.

La exterioridad literaria y plástica de Michaux es una *memoria extraviada*, un pozo por el que se han precipitado objetos y el propio sujeto sin que sea posible completarlos, realizar esa rectificación que devuelva la tranquilidad. Basta recordar que los hivinizikis siempre «están fuera», carecen de casa o, tal vez, aún no tienen puertas que necesiten ser abiertas<sup>20</sup>.

En una entrevista con Jean-Dominique Rey, señalaba Michaux que *todo es movimiento*; el cuadro se hace presente cuando se percibe ese desplazarse incesante: «me detengo antes de la anécdota»<sup>21</sup>. No es, por tanto, una representación de la velocidad, ni siquiera una práctica de ella, sino *acontecimientos*, nuevas formas de adaptar la visión: paisajes aéreos, como el que se ofrece cuando un avión despega y las sensaciones de rozamiento, enorme velocidad y suspensión son simultáneas. Este creador comenzó a relacionarse con las imágenes por medio de la escritura abstracta, una danza de los signos que le *excitaba* enormemente. Michaux confiesa que su búsqueda ha sido en dirección a una *lengua universal*, algo que esperaba encontrar en *otros lugares*, en África o en Oriente: «es una esperanza que no he realizado.

Darí gustosamente todo cuanto he hecho para conseguirlo»<sup>22</sup>.

Michaux, un ser verbal, se hizo una *nueva vida con la pintura*, no podía dejar de sentir que sus imágenes encarnaban la nostalgia de un camino que no se podría recorrer por completo. Antes de comenzar a dibujar, este escritor llegó a la *insuficiencia de los nombres*, aceptables sólo como resultados de una demora o de una larga experiencia. La pintura, advierte en *Ecuador*, es un asidero para los *extranjeros*, todo está allí presente: de entrada. Un pensamiento es una traición al «cuadro» que desea el espíritu<sup>23</sup>.

En las páginas de *Un bárbaro en Asia* se diseña una personalidad atenta a los detalles, incapaz de captar el conjunto, sorprendida por unas culturas de las que sólo capta la melodía: el canto de los shivaístas, con un ritmo rápido y diabólico, se entiende como cima de la afirmación psíquica, de la irresistible victoria del superhombre, el susurro de los mendigos tibetanos se apodera de su escucha para siempre, en la dicción china encuentra la música más tierna. Michaux siente en la India la *urgencia de escribir* sobre una existencia ligada al aburrimiento, a las estrecheces, los reveses y la rutina personal, pero también a la alegría de vivir, la sorprendente aceptación de la desdicha.

En realidad esos textos fragmentados son pequeños *dibujos*, una primera aproximación a ese «aire de China» que tanto le transformara. Es significativo que las observaciones sobre la pintura china subrayan que en ella no hay *aura*, una especie de álgebra («si se trata de una fuga, todo estará representado menos la fuga»), en la que está ausente el impresionismo, el temblor: la mirada se entrega a horizontes que no se pueden alcanzar. Con todo, Michaux descubre el *lugar de la emoción*, por ejemplo, en un sauce, el árbol que está siempre bogando (una paz hecha de vibraciones). El chino conserva siempre su *corazón de niño*: «al chino, una hoja que tiembla, le transtorna el corazón; se desmaya viendo un pez que boga lentamente»<sup>24</sup>.

18 H. Michaux, *Ibidem*, pág. 193.

19 H. Michaux, *Ibidem*, pág. 30.

20 Cfr. H. Michaux, *En otros lugares*, pág. 101.

21 J.-D. Rey, «La experiencia de los signos» (Entrevista con Henri Michaux) en *Henri Michaux. Obras escogidas 1927/1984*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1 de diciembre de 1993/25 de enero de 1994, pág.211.

22 J.-D. Rey, *op. cit.*, pág. 212.

23 Cfr. H. Michaux, *Un bárbaro en Asia*, tr. cast. de Jorge Luis Borges, Ed. Orbis, Barcelona, 1986, pág. 35.

24 H. Michaux, *Un bárbaro en Asia*, pág. 171. Con respecto a la escritura china, con la que con frecuencia la crítica relaciona la obra de Michaux puede añadir la consideración de Derrida sobre la función del «modelo chino» en los proyectos

Shitao anhelaba en 1706, cuando el sol se oculta, una vida errante, un pensamiento tenso hacia lo infinito, capaz entonces de mirar un cuadro que sólo ofrece manchas y puntos.

Cuando en un pintor la pincelada llega a ser un punto, lindamos con el misterio de la tentación del trazo hecho añicos, y aún del no trazo. No trazo o semilla para la siembra, según la fórmula del gran pintor moderno Huang Binhong: «cada punto debe ser una semilla sembrada que siempre promete nuevos brotes»<sup>25</sup>.

Ese vacío fecundo constituye el lugar donde se operan las transformaciones, introduce discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, transforma el orden en *dinámica*.

Las obras de arte se encuentran en un límite de nuestro camino, surgen de un *mirar hacia el exterior*, en muchas ocasiones son *huellas de abandono*. Una creencia japonesa señala que es conveniente quemar las cosas viejas, librarse de los utensilios usados.

Un viajero que se había refugiado en un templo abandonado asistió *durante toda la noche* a la danza de un viejo arnero, un cuadrado de tela (*furoshiki*: sirve para transportar los paquetes) y un viejo tambor: eso es lo que pasa cuando nos olvidamos de tirar las cosas viejas»<sup>26</sup>.

El pintor conserva lo que ha sido quemado, ese pasado reducido a cenizas es, repentinamente, pre-

---

filosóficos de escritura y de lenguajes universales (Descartes, Kircher, Wilkins o Leibniz). La escritura china (liberada de la voz) aparecía como «un modelo de lengua filosófica sustraída a la historia» (Jacques Derrida, *La Gramatología*, pág. 100). Sin embargo, Michaux está fascinado, sobre todo en un primer momento, por la *musicalidad del chino*: «Quien no ha escuchado a *Mei-Lang-fang* no sabe lo que es dulzura, la dulzura conmovedora, descompuesta, la afición a las lágrimas, el refinamiento doloroso de la gracia» (H. Michaux, *Un bárbaro en Asia*, pág. 171).

25 F. Cheng, *Vacío y plenitud*, tr. cast. de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont, Ed. Siruela, Madrid, 1993, pág. 124. Michaux confiesa que leyó *llorando* el tratado de pintura de Tseu-Yuan Houa Tchouan: *La enseñanza de la pintura o del jardín del tamaño de un grano de mostaza*, un prodigio de devoción y ternura, cfr. Henri Michaux, *Un bárbaro en Asia*, pág. 172.

26 C. Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer*, tr. cast. de Enma Calatayud, Ed. Siruela, Madrid, 1994, pág. 121.

sente, una noche insondable en la que por cada uno de los agujeros comienza un vacío que también podemos llamar *semilla*: una danza o gestos fragmentarios que se *inician en un límite*.

La noche y la transparencia extrema viven en la pintura de Michaux, la tristeza y el humor que lleva al pensamiento a un *maelström*. Como escribiera Octavio Paz, es uno de los pocos artistas del siglo XX que no sólo se ha movido sino que ha *cambiado de sitio*: fascinado se acerca al borde del precipicio, «y desde hace muchos años, mira fijamente. ¿Qué mira? El hueco, la herida, la ausencia»<sup>27</sup>. Esa es la *mirada del vértigo*, conmovedora por su *exactitud*: gestos de la vida ignorada e impulsiva. Michaux dilapida esos *lujos secretos*, su descenso espiritual a la «*vida entrecortada*» es un ingreso en el tiempo de la infinita turbulencia.

Por todas partes se mueve el «*observador inco-rruptible*», alguien que asiste a lo más *extraño*. El ritual de Michaux, afirma Starobinski, «no nos deja descansar en ningún sitio», en el espacio en tensión que ofrece sentimos una repentina *desorientación*, para posteriormente *reconocer algo*:

cuando miramos las pinturas, los gouaches, las tintas chinas de Michaux, experimentamos, es cierto, la sacudida de lo extraño, pero inmediatamente nos orientamos en esta extrañeza: es nuestra propia sustancia sensible, es la población agitada que nuestra retina superpone a azul del cielo, es el temblor que los estados de extrema fatiga imponen en el espacio»<sup>28</sup>.

Lo que parecía el más allá de lo visible es, en última instancia, el *paisaje de los ojos contemplando su propia extrañeza*<sup>29</sup>.

Los dibujos mezcalinianos son el resultado y la huella de un flujo de acontecimientos psíquicos, el desencadenarse del *teatro de operaciones* que es ese flujo. La mano «toca» el grano de la materia, justo en el momento en el que desaparece o se

---

27 O. Paz, *op. cit.*, pág. 98.

28 J. Starobinski, «Testimonio, combate y ritual» en *Henri Michaux. Obras escogidas 1927/1984*, pág. 224.

29 El garrapateo mecánico sobre el papel genera *rostros*, en el caso de Michaux rostros salvajes que se multiplican: «¿Todos estos rostros, soy yo? ¿Son otros? ¿De qué honduras salen? ¿No serán simplemente la conciencia de mi propia cabeza reflexiva?» (H. Michaux, *Peintures et dessins*, París, 1946). El rostro superiormente móvil es la encarnación de *otra conciencia*.

hunde. Michaux grabó un texto como «prólogo envenenado» de la película de Duvivier, *Imágenes de un mundo visionario*, en el que sostenía que era imposible hacer un film sobre las visiones mezcalinianas, ya que éstas deberían ser

más deslumbrantes, más inestables, más sutiles, más lábiles, más inasequibles, más oscilantes, más temblorosas, más martirizantes, más hirientes, infinitamente más cargadas, más intensamente bellas, más horriblemente coloreadas, más agresivas, más idiotas, más extrañas<sup>30</sup>.

Las líneas temblorosas, pero gobernadas por otra lógica, habitan el espacio en blanco. El dibujo es un *sismograma del pensamiento*, un efecto de las discontinuidades y bruscos cambios que la reflexión no ha reconocido. Los rostros que nos devuelven la mirada reclaman algún tipo de expresión: los últimos seres contemplados menguaron hasta quedar reducidos a un alfabeto, «que hubiese podido servir en otro mundo, en cualquier mundo»<sup>31</sup>. Michaux supera el temor a que le arranquen el universo de visiones en el que ha vivido. Todo comenzó al ver a los hombres empequeñecerse, de su cuerpo no queda ningún recuerdo (hilos o esqueletos que son apenas una rayita), y escuchar una voz que le exigía petrificar esas figuras: «esta voz la doy y me dio escalofríos»<sup>32</sup>. Palabra del vértigo, circular: propia y ajena, de ninguna parte<sup>33</sup>.

El mundo es un puro espasmo y la vida un laberinto, en el que «nada desemboca en parte alguna»<sup>34</sup>. El proceso radical del arte contemporáneo no es el sencillo emerger del engaño, sino el peligroso ir hacia lo que es por la infinita multiplicación de lo imaginario. La mirada fragmentada

contempla la historia como la metamorfosis de una metáfora. El espacio atópico de la modernidad se sedimenta en la figura del laberinto<sup>35</sup> que no es tanto una solidez arquitectónica cuanto un proyecto mental, como el creado por Dédalo: un dibujo para ser recorrido en una danza ritual<sup>36</sup>. El laberinto es un abismo: un mapa que sueña con corresponder exactamente con el territorio, pero el sueño de la razón está abandonado a las inclemencias del tiempo<sup>37</sup>.

En la obra de Michaux el mapa no se convierte en rostro, como sugiere Borges en alguna de sus ficciones, sino que el semblante se torna fluido y monstruoso. En el vértigo, palabras y visiones se mueven de forma circular; la prosa de Michaux abandona frases que son elementos de un cuadro no realizado. En las carreteras principales del país de la magia no es extraño ver una ola aislada, «una ola apartada del océano»<sup>38</sup>; a los habitantes de Podema hay que hablarles muy lentamente, intentan colocar las palabras del extranjero bajo algún signo (cascada, llano, sol de invierno o cabaña), ellos dejan caer en casi todas las frases una palabra Hag: «es la sílaba de la incertidumbre»<sup>39</sup>. La obra entera de Michaux está bajo ese signo de la incertidumbre, lo «suyo» es el mar indefinido, el agua que se encuentra dentro y en torno de su mirada<sup>40</sup>. Una hermosa acuarela lleva por título *Emportezmoi* (Llevarme): en un extremo aparecen los contornos, esquemáticos, de una pequeña embarcación, ni rastro del mar en esos colores que convocan al desierto (Caronte varado en la arena).

Un arte de exorcismos, que mantiene en jaque a los poderes del mundo hostil<sup>41</sup>, Michaux recuerda el placer del mareo. Caillois denominó juegos *ilinx* a los que consisten en un intento de destruir, por un instante, la percepción y de infligir a la conciencia lúcida una especie de pánico voluptuo-

30 H. Michaux, «Imágenes de un mundo visionario», reproducido en J.-J. Lebel, «Tempo de la infinita turbulencia» incluido en *Henri Michaux. Obras escogidas 1927/1984*, pág. 39. Las imágenes de Michaux son un hormigueo extremo, en el que todo permanece ambiguo, una escena de velocidad delirante y rabiosa: «Cuando se está arrancando su tempo, en la tormenta de la ínfimas olas enloquecidas, o en el infierno de los impulsos parejamente súbitos, convulsos y dementes, no se puede uno imaginar que alguna vez cesará la inhumana velocidad» (Henri Michaux, «Vitesse et Tempo» incluido en *Passages*, Ed. Gallimard, París, 1963, pág. 205).

31 H. Michaux, *Ibidem*, pág. 27.

32 H. Michaux, *Ibidem*, pág. 29.

33 H. Michaux, *Ibidem*, pág. 32.

34 H. Michaux, *Ibidem*, pág. 46.

35 Cfr. F. Rella «Figure nel laberinto. La metamorfosi di una metafora» en P. Eisemann, *Le fine del classico*, Ed. Cluva, Venezia, 1987.

36 Cfr. sobre Dédalo. R. Graves, *Los mitos griegos*, tr. cast. de Luis Echávarri, Ed. Alianza, Madrid, 1976, págs. 388-397.

37 Cfr. J. L. Borges, *El Hacedor*, Ed. Alianza, Madrid, 1972, págs. 115-116.

38 H. Michaux, *En otros lugares*, pág. 114.

39 Id. *Ibidem*, pág. 183.

40 «¿Qué mar? Eso es lo que me costaría precisar» (H. Michaux, *Adversidades, exorcismos*, pág. 84).

41 Cfr. H. Michaux, *Adversidades, exorcismos*, pág. 8.

so: «se trata de alcanzar una especie de espasmo, de trance o de aturdimiento que provoca la aniquilación de la realidad con una brusquedad soberana»<sup>42</sup>. «Ilinx» es el nombre griego para remolino de agua y de él procede «ilingos»: *vértigo*. Son numerosos los rituales en los que se excita el vértigo, la danza de los derviches, el riesgo que asumen los voladores huastecos o totonacas en México al arrojar al vacío desde lo alto de un poste que puede tener treinta metros. Pero también es posible *perder pie* en una línea temblorosa o en la escritura que «documenta» la vida en el *país de las metamorfosis*<sup>43</sup>.

Las máscaras del vacío, que Michaux veía cómo se repetían, permiten aislar la experiencia de la soledad. Canetti subrayó que tras la máscara comienza el misterio, la rigidez de la forma deviene también rigidez de la distancia: que el «rostro» no cambie es lo verdaderamente fascinante, lo humano se adentra en el territorio de los muertos<sup>44</sup>. El que escribe está *esperando* la llegada de su *víctima*, presiente una lejanía de espacios y edades: el papel deja de ser un pequeño vacío, destinado a una actividad convencional, para transformarse en mesa sacrificial. Todo escritor aguza su oído: «su mano se apresta. ¿Y él? Se limita a mirar»<sup>45</sup>. Nos miran los ojos de las víctimas, Michaux se refleja

en esos ojos que él ha *inmovilizado y se sorprende porque aún se mueven*.

El fetichismo de lo ínfimo, la atención al matiz más oculto, son los rasgos que Cioran antepone en Michaux: «llegar al vértigo a través de la profundización parece ser el secreto de su intento»<sup>46</sup>. Facultad de desmesura e «intensidad de ser»: Michaux *dibuja* caminos que aún están por encontrar<sup>47</sup>. En la frontera de Nepal se *encontró* Michaux con una joven que le sonrió con una sonrisa clara y emocionante: «todo en mí es duro y árido, pero su sonrisa tan fresca me parecía, sin embargo, el espejo de mí mismo»<sup>48</sup>. Tuvo que marchar, pero al regresar, volvió a encontrar ese rostro con el mismo gesto *triste*: «¿Entonces ella se acordaba también? ¿Por qué no he vuelto? ¿No estaba ahí mi destino?»<sup>49</sup>. La ternura azarosa, algo *más allá del pensamiento*, que sale al encuentro de un *extranjero*, puede ser el momento del *vértigo extremo*: no se puede volver cuando se ha sentido esa *llegada*, se ha borrado de la vista «aquello que le está vedado al hombre contemplar». El temblor de la mano no surge sólo por acometer lo inconcebible, en palabras de Cioran, sino porque la emoción y la ternura no tienen otra forma de expresarse: ese es el *otro lugar del pensamiento*.

42 R. Caillois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, tr. cast. de Jorge Ferreiro, Ed. F.C.E., México, 1986, pág. 58. Algunas técnicas de éxtasis chamánico se fundamentan precisamente en una ascensión (o descenso) al centro del mundo/cielo que obliga a asociarse con un árbol: la plegaria y el oficiante se desenrosca desde las alturas, vid. M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, tr. cast. de José Matías Díaz, Ed. Taurus, Madrid, 1975, pág. 164.

43 Cfr. H. Michaux, *En otros lugares*, pág. 197.

44 Cfr. E. Canetti, *Masa y poder*, tr. cast. de H. Vogel, Ed. Alianza, Madrid, 1983, tomo II, pág. 372. Con respecto a las máscaras, vid. J. Jiménez, *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Ed. Destino, Barcelona, 1993, págs. 293-301.

45 H. Michaux, *Adversidades, exorcismos*, pág. 81.

46 E.M. Cioran, *Ejercicios de admiración*, tr. cast. de Rafael Panizo, Ed. Tusquets, Barcelona, 1992, pág. 125. El arte es, para Michaux, lo que ayuda a salir de la inercia: amor por el movimiento que desordena líneas y deshace las alineaciones. «Movimiento, como desobediencia, como reorganización» (H. Michaux, *Emergences-Résurgences*, Ed. Skira, Ginebra, 1972).

47 «El saber con el que nos habla es el de una mirada que se proyecta sobre nuestro entorno desde una cima que es abismo -sólo así podemos explicarnos su inusitada serenidad: es la calma que reina en el ojo del huracán, la última reconciliación de alguien que regresa del infierno habiendo dominado las mil astucias del vértigo, su temible ambigüedad» (M. Morey, «Henri Michaux: una crítica de la razón geométrica» en *Psiquemáquinas*, Ed. Montesinos, Barcelona, 1990, pág. 161).

48 H. Michaux, *Un bárbaro en Asia*, pág. 188.

49 Id. *Ibid.*, pág. 189.

---

# *Estrella de la Torre Giménez*

## *Ailleurs, caricature d'un «ici» et d'un «maintenant»*



ENRI Michaux, ce grand poète belge qui, dégoûté de son propre pays, décida de se faire naturaliser français en 1955, fut pendant toute sa vie un homme hanté par l'«ailleurs»; il décida de trouver les moyens d'être dans un autre lieu, en dehors de son espace naturel et, apparemment, en dehors de son temps. Non-conformiste depuis ses premières années de conscience intellectuelle, il ne se sentit jamais à l'aise, ni au sein de sa famille, ni avec ses professeurs et camarades, ni avec ses compatriotes; il se crut toujours incompris.

La fuite s'avéra peu à peu comme la seule solution à son malaise existentiel. Mais ni l'homme, ni le poète ne voulurent fuir pour échapper à cette réalité qui leur était proche, mais plutôt pour mieux la com-

prendre à partir de la perspective que l'éloignement leur procurait.

Ses escapades vers des pays exotiques comme l'Equateur, l'Asie, l'Egypte ou le Brésil, lui servent, d'une part, à se réaliser comme individu, et d'autre part, à réaffirmer la conclusion que toutes les civilisations, même les plus éloignées, se ressemblent, et qu'au plus profond d'elles-mêmes, nous trouverons toujours les mêmes vices et les mêmes erreurs. Cette vision d'ensemble nous aidera à mieux critiquer les nôtres.

En 1939, Michaux donnait cette définition de lui-même: «Il est et se voudrait ailleurs, essentiellement ailleurs, autre. Il l'imagine. Il faut bien qu'il l'imagine». En 1948, la N.R.F. publie un recueil de trois récits sous le titre générique de *Ailleurs*. En réalité, la vie et l'oeuvre entière d'Henri Michaux pourraient porter ce titre.

Les trois récits que renferme *Ailleurs* nous transportent vers des réalités situées en dehors du commun, vers un «ailleurs» spatial et temporel qui ne sera connu que d'un voyageur-narrateur anonyme qui nous raconte ses trois expériences vécues dans autant d'autres pays imaginaires dont les noms nous situent au centre de trois univers fantastiques: Grande Garabagne, Magie et Poddema.

La préface, signée seulement de deux lettres initiales, H. M., nous fait penser aux introductions des récits du XVIII<sup>ème</sup>. siècle, dans lesquelles l'auteur se cache derrière un prétendu auteur-narrateur anonyme pour ainsi préserver son honorabilité littéraire et sociale, pour se sentir libéré de contraintes qui l'empêcheraient de façonner son imagination débordante et pour se préserver des critiques possibles.

Chacun de ces récits de voyages est publié à des dates différentes, *Le Voyage en Grande Garabagne* en 1939, *Au pays de Magie* en 1941 et *Ici, Poddema* cinq ans plus tard. Quand la N.R.F. décide en 1948 de réunir les trois histoires en un seul volume, il faut donner à l'ensemble une allure de cohésion. Personne n'était mieux qualifié pour le faire que l'auteur lui-même; il rédige cette petite préface à travers laquelle il s'explique au fur et à mesure qu'il nous présente «l'auteur» et son oeuvre.

Il veut nous faire croire à l'authenticité des trois voyages en nous certifiant que l'auteur est resté deux ans en Garabagne, autant d'autres en Magie et «un peu moins en Poddema», mais il ajoute immédiatement après: «Les dates précises manquent».

Se mettant dans la peau de «l'auteur», Henri Michaux préfacier se permet d'affirmer que les pays visités n'ont pas toujours été du goût du voyageur mais que parfois «il a failli s'y apprivoiser».

L'identification entre H. M. et son auteur de fiction se produit juste au moment où il lui attribue les mêmes sentiments et sensations que nous lui connaissons avoir expérimentées au cours de ses voyages réels. Ni l'Equateur, ni l'Asie ne lui avaient fait oublier son pays, il y est retourné car, comme il dira du voyageur-narrateur d'*Ailleurs*: «Il n'a pas une résistance indéfinie».

Grande Garabagne, Magie et Poddema possèdent une allure de pays utopiques, de pays inventés qui permettraient à leur créateur d'échapper au monde réel et d'en recréer d'autres où l'homme pourrait se réaliser en plénitude. Mais, en réalité, il n'y a rien de plus éloigné d'Utopie que ces trois univers. Henri Michaux ne peut pas être classé parmi les auteurs d'utopies. Le créateur de ce type de récits va se retrancher dans l'abstrait et choisira d'effacer le réel pour le reconstruire en pensée et créer un monde conforme à ses désirs. Les «utopistes», constatant ce qui est, imaginent et suggèrent ce qui devrait être. Comme l'a affirmé R. Mucchielli<sup>1</sup>, le créateur d'utopies n'est qu'un révolté, il se révolte devant un état qu'il juge insatisfaisant mais il devient en même temps un observateur méticuleux de la société contemporaine considérée comme négative pour reconstruire une cité imaginaire organisée logiquement par une correction systématique des insuffisances de la réalité.

Michaux, par contre, a imaginé les trois récits d'*Ailleurs* comme une sorte de verres grossissants qui lui permettent de voir avec clarté la réalité environnante.

Il commence par refuser le fait qu'on puisse qualifier ces trois pays d'«étranges». Il se presse de nous avancer dans la «préface» que les sociétés décrites ne font que «traduire» le Monde. Le poète-préfacier les qualifiera par contre de «naturels»: «Ces pays (...) sont en somme parfaitement naturels. On les retrouvera partout bientôt». H. M. insiste sur le concept «naturel» appliqué à ces trois pays:

<sup>1</sup> R. Mucchielli, *Le mythe de la cité idéale*, Paris, 1969, p. 62.

Naturels comme les plantes, les insectes, naturels comme la faim, l'habitude, l'âge, l'usage, les usages, la présence de l'inconnu tout près du connu. Derrière ce qui est, ce qui a failli être, ce qui tendait à être, menaçait d'être, et qui entre des millions de «possibles commençait à être, mais n'a pu parfaire son installation.<sup>2</sup>

Michaux emploie l'adjectif «naturel» dans son sens le plus large et envisagé dans un processus diachronique évident. Ses pays de fiction pourraient être considérés comme naturels par rapport, non seulement à un aujourd'hui, avec des règles déjà admises, mais surtout par rapport à un avenir où tout peut arriver, même les faits les plus exceptionnels. Comment sinon accepter comme «naturel», en 1946, ce qui dans une des provinces de Poddema, Derridema, était habituel: l'élevage des enfants «au pot». Enfants engendrés de manière artificielle, sans mère, mais avec le sperme d'hommes qui étaient invités à faire «l'acte de père au pot». Aujourd'hui, pourtant, le monde civilisé considère habituellement comme «naturel», la prolifération d'enfants qui sont engendrés dans des éprouvettes de laboratoire à partir de l'insémination artificielle. A travers ces pages, on trouve d'autres pratiques qui nous sont familières en ces années 90, mais qui devaient sembler bizarres à l'époque où le récit fut imaginé. Les Ecarassins, peuple qui habite en Grande Garabagne, pratiquent une forme d'euthanasie, aidés par de jeunes filles:

On fait vite appeler une jeune fille, et même si c'est la nuit et en plein orage, il faut qu'elle vienne en ses beaux habits et le visage peint aux couleurs de la santé et du bonheur. C'est à elle d'agir maintenant. Les médecins referment leurs flacons et sortent avec le chien<sup>3</sup>.

Ou bien ils choisissent le suicide par pendaison «quand ils en arrivent à ne plus vouloir aller plus loin dans la vie.

Mais Michaux ne s'est pas limité à faire de la science-fiction en prophétisant de nouvelles réalités, il s'est proposé surtout de caricaturer l'Europe mouvementée et accablée de conflits des années

40. Il nous offre un dessin qui, par certains traits et le choix des détails, accentue et révèle les aspects les plus ridicules et déplaisants de notre Europe civilisée. Dans les trois récits, abondent les descriptions comiques ou satiriques des gens des pays visités ou de leurs moeurs, descriptions qui, en réalité, ne veulent que refléter nos gestes les plus habituels.

Cruauté et haine régnaient partout en Europe pendant les années où les trois récits furent rédigés; la Deuxième Guerre mondiale serait le résultat de cet état de choses. Quand le visiteur de Grande Garabagne reste étonné, dès qu'il rentre chez les Hacs, face aux manifestations de violence les plus virulentes mais admises par l'ensemble des citoyens comme de simples «spectacles», spectacles qui portent chacun un numéro, nous nous sentons portés à imaginer d'autres «spectacles» que nous admettons comme habituels et qui font partie de notre idiosyncrasie. Nous pensons à ces guerres civiles qui ont ruiné des familles entières, quand nous lisons:

Je vis le combat de deux frères. Depuis quatre ans, ils s'évitaient, développant leurs forces, se perfectionnant. Ils se rencontrèrent sans comprendre, eût-on dit. Ils se mirent à se palper en rêvant, (...), comme pour rendre méconnaissables les traits de famille qu'ils allaient bafouer.

La vieille haine venue de l'enfance remontait en eux petit à petit;

la boxe pourrait ressembler à cet autre spectacle qui nous est ainsi décrit: «deux hommes presque nus (...) se battaient à mort»<sup>4</sup>; de même ces spectacles sanglants protagonisés par des animaux, qui constituent un élément important du folklore de certains peuples, sont qualifiés de détestables par le voyageur qui visite Garabagne: «Leur spécialité, ce sont les combats d'animaux. (...) Ils savent qu'il suffit de modifier un tout petit peu le terrain pour qu'un animal exemplairement sage, devienne un furieux intenable, et, par un régime approprié, ils arrivent à galvaniser l'âme la plus molle et la plus gélatineuse»<sup>5</sup>. Le visiteur va rencontrer la même cruauté dans le Pays de Magie et à Poddema.

2 H. Michaux, *Ailleurs*, Ed. Gallimard, Paris, 1967, pp. 7-8.

3 *Ibidem*, p. 39.

4 *Ibidem*, p. 11.

5 *Ibidem*, p. 240.

6 *Ibidem*, p. 191.





Nous ne pensons pas que l'esprit angoissé de Michaux ait trouvé une échappatoire en se complaisant à nous donner ces tableaux teintés de sang et de pourriture, mais qu'en réalité, il n'a fait que calquer les coutumes et les lois de Grande Garabagne, Magie et Poddema sur les réactions secrètes du coeur humain et sur la réalité environnante.

La manière d'imaginer les enfants «au pot» des Poddemaïs, considérés comme une race inférieure, comme des esclaves dont on peut hériter, que l'on peut utiliser pour les travaux que le reste de la communauté privilégiée ne consent pas à faire, et qu'on peut même massacrer avec le consentement du gouvernement, celui-ci se limitant à promulguer une «réglementation de la tuerie» pour éviter les possibles excès, aurait pu être inspirée par le racisme et la xénophobie prêchés par certains dictateurs en Europe dans les années 40, obsédés par la constitution sur la terre d'une sorte de sélection «naturelle». A la fin de *Ici, Poddema*, le voyageur-narrateur nous propose sa théorie sur cette recherche incessante de la «race supérieure» qui ne cesse d'obséder l'humanité, recherche qui, d'après lui, ne finira jamais: «Quelqu'un, me dira-t-on, a bien dû trouver un jour une espèce nouvelle dont il était satisfait, après quoi il s'est arrêté de créer. Certes, mais pas pour longtemps. La recherche des encore insatisfaits autour de lui excite bientôt le déjà satisfait qui, biffant son oeuvre et la retriturant, jettera dans le Monde une nouvelle race, de nouveaux destins, et la Roue incessamment tourne à nouveau entraînée»<sup>7</sup>. L'invention de ces enfants «au pot», donnera l'occasion aussi à Michaux de nous offrir une vision satirique et très pessimiste du culte positiviste de la science, comme le fera Huxley, quelques décades plus tard, avec son excellent ouvrage *Le meilleur des mondes*.

Il nous sera impossible de situer géographiquement les trois pays ; nous ne saurons jamais s'ils sont plus ou moins éloignés de nos coordonnées spatiales. Le narrateur-voyageur va effacer aussi toute mention à la temporalité, sauf quand il se trouve dans le pays de Magie, où il nous renseigne à propos de la temporalité magique de ses habitants: «l'an 493 de la troisième siriate de l'ère des habitants de magie». La raison de ces manques de précision est assez simple, le poète ne veut pas de

précisions accessoires, mais des précisions significatives. Michaux, qui a pu nous confondre en nous faisant croire qu'il nous proposait trois pays d'utopie, en réalité n'a voulu que décrypter l'homme dans ce qu'il a de plus simple: sa vie quotidienne. Il a fait le travail d'un ethnologue. A partir d'observations très simples, de descriptions très complètes, mais jamais trop exhaustives, il nous plonge au plus profond de l'âme des peuples.

Michaux fait rarement appel à la comparaison entre les civilisations visitées et la nôtre, il préfère se limiter à faire ressortir ce que le voyageur-narrateur y voit de positif ou de négatif. Mais, c'est précisément dans le Pays de Magie, pays où les lois sont interverties et où les phénomènes extraordinaires n'étonnent personne, pays qu'on pourrait appeler d'absences car rien n'y existe en réalité, parce que tout est le résultat d'un truc magique, où les habitants se permettent de critiquer nos moeurs et notre manière d'être. Ils trouvent nos maisons «laidés» en les considérant d'»inhabitabilité psychique, de brutalité inhumaine et d'inconscience». Certaines traditions et convictions religieuses de nos pays catholiques sont ridiculisées et taxées de «vampirisme»:

Quand je leur parlais du Christ et de François d'Assise ou d'autres saints stigmatisés dans la suite, qui perdent le sang de ses mains et de ses pieds les vendredis, ils prenaient un air souvent plus grave, plus atterré et défensif que pieux.

«Comment! Il est mort depuis deux mille ans, dites-vous, et il vous vampirise toujours!»<sup>8</sup>.

Ils se permettront même de «hair» «nos pensées en pétarade», car, comme le voyageur l'a constaté:

«Ils aiment demeurer centrés sur un objet de méditation. Ces objets sont au plus intime, au plus épais, au plus magique du monde.»<sup>9</sup>

Ce recours à la comparaison entre les pays visités et celui d'où l'on vient, est un subterfuge utilisé par l'auteur pour mieux faire ressortir la stupidité de certaines réalités bien connues du lecteur.

7 *Ibidem*, p. 240.

8 *Ibidem*, p. 179.

9 *Ibidem*, p. 240.

Michaux, pourtant, semble laisser une porte ouverte à l'optimisme et à la capacité que possèdent les peuples de changer, de se métamorphoser. Si le présent n'est pas très satisfaisant et sa réalité facilement critiquable, nous devons attendre l'avenir car dans le futur tout pourra changer et se refaire. Il conseille de ne pas juger les civilisations à un moment précis de leur histoire car ce

qui doit compter c'est leur constante évolution: «Un du Conseil des pots m'a dit:

Ne nous jugez pas: vous avez vu Poddema sous un signe. Elle a vécu sous d'autres. Elle vivra sous d'autres encore. Métamorphose! Métamorphose, qui engloutit et refait des métamorphoses. Chez nous, un moment ouvre un océan de siècles.<sup>10</sup>



---

10 *Ibidem.*

---

Marta Segarra

Michaux scoliaste:  
rythme et marges du texte



RYTHME et marges du texte: temps et espace du texte? Pourquoi parler de rythme si nous analyserons ici des pratiques textuelles éminemment spatiales, tandis que le rythme est assimilé par la plupart à des phénomènes temporels? Nous pensons, tel que Henri Meschonnic l'affirme, qu'«il n'y a pas d'un côté l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace. Le rythme met de la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective»<sup>1</sup> On tend à identifier le rythme à une «mise en temps» du texte tandis que la «mise en

---

1 H. Meschonnic, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982, p. 299.

page» de celui-ci reste souvent inaperçue, sauf quant elle est volontairement «iconoclaste» et antilinéaire, en accentuant ainsi sa «poéticité». La poésie (et, en général, la littérature) moderne a fait la part de plus en plus belle à cet «espacement de la lecture», selon l'expression de Mallarmé<sup>2</sup>; Henri Michaux, de sa part, n'a presque pas utilisé les recours que la typographie («entendant par là l'ensemble de la page, les rapports entre l'imprimé et le blanc, autant que la ponctuation et les caractères»<sup>3</sup>) lui offrait, surtout si nous comparons ses ouvrages à ceux d'autres poètes contemporains. Cela ne veut pas dire qu'il n'ait point perçu la puissance significatrice du caractère spatial de l'écriture; si la plupart de ses textes ont une «typographie banale» et une «apparence linéaire» (et, comme le souligne Meschonnic, celles-ci «ne signifient pas plus une linéarité de la rationalité que la dissémination typographique ne signifie nécessairement un éclatement de la linéarité»<sup>4</sup>), Michaux a exploité cet espacement de la lecture mallarméen dans sa création aux limites de la peinture et de l'écriture.

Néanmoins nous n'avons choisi d'analyser aucune des oeuvres michaudiennes qui combinent le dessin et l'écriture (comme *Emergences, résurgences*, par exemple), mais deux textes consacrés aux expériences du poète avec les hallucinogènes, qui contiennent, il est vrai, des dessins (faits sous l'influence de la drogue), mais seulement en tant qu'*illustrations* complémentaires de ce qui est raconté. Car il s'agit de deux *récits*, non de fiction mais d'une expérience réelle, et par conséquent de textes avec une ordonnance logique et linéaire. *Misérable miracle*<sup>5</sup> et *L'Infini turbulent*<sup>6</sup> partagent cependant, et à la différence des autres récits de Michaux sur la drogue, une mise en page particulière, qui consiste en un corps central où se déroule le récit et une petite colonne marginale composée de petites phrases ou mots isolés, en italique, qui peuvent être considérés des *scolies* ou commentai-

res du texte central. (Une remarque latérale: cette disposition typographique rappelle certains textes de Jacques Derrida, philosophe qui se déclare, comme Michaux, fasciné par les marges, les frontières, les limites<sup>7</sup>).

L'auteur lui-même justifie cette mise en page dans l'*Avant-propos* de *Misérable miracle*:

Faute de pouvoir donner intégralement le manuscrit, lequel traduisait directement à la fois le sujet, les rythmes, les formes, les chaos ainsi que les défenses intérieures et leurs déchirures, on s'est trouvé en grande difficulté devant le mur de la typographie. Tout a dû être récrit. Le texte primordial, plus sensible que lisible, aussi dessiné qu'écrit, ne pouvait de toute façon suffire. [...] Dans ce livre la marge occupée plus par des raccourcis que par des titres, dit très insuffisamment *les chevauchements*, phénomène toujours présent dans la Mescaline, et sans lequel c'est comme si on parlait d'autre chose. On n'a pas utilisé d'autres 'artifices'.» (pp. 13, 14-15)

Cette colonne marginale servirait donc à pallier la rationalisation inhérente à la réécriture du «texte primordial», presque illisible, en réintroduisant la logique particulière de celui-ci (qui répond selon Michaux aux effets de la mescaline). Notre intention est d'analyser de quelle façon cet «artifice» réussit à nous rapprocher des rythmes du texte initial, et quels sont les rapports que la colonne marginale entretient avec le texte central, ce qui va nous porter à des considérations sur la pratique littéraire elle-même, et sur la critique que Michaux en fait.

Nous commencerons par la description du rythme de cette colonne marginale (en entendant par rythme tout ce qui est «effet de sens» du texte, tel que Meschonnic le définit), pour procéder ensuite à l'analyse des liens entre la colonne et le texte central. Un des premiers traits qui se détachent de la lecture de la colonne, c'est sa prédilection pour le mot isolé, produisant un style fragmentaire, intermittent, qui empêche tout récit enchaîné. Un exemple parmi beaucoup d'autres en est la page 56 de *L'Infini turbulent*, où nous pouvons lire en colonne: «grignotement// brisement/ brisement//

2 St. Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Oeuvres complètes, La Pléiade, Paris, 1945, p. 455.

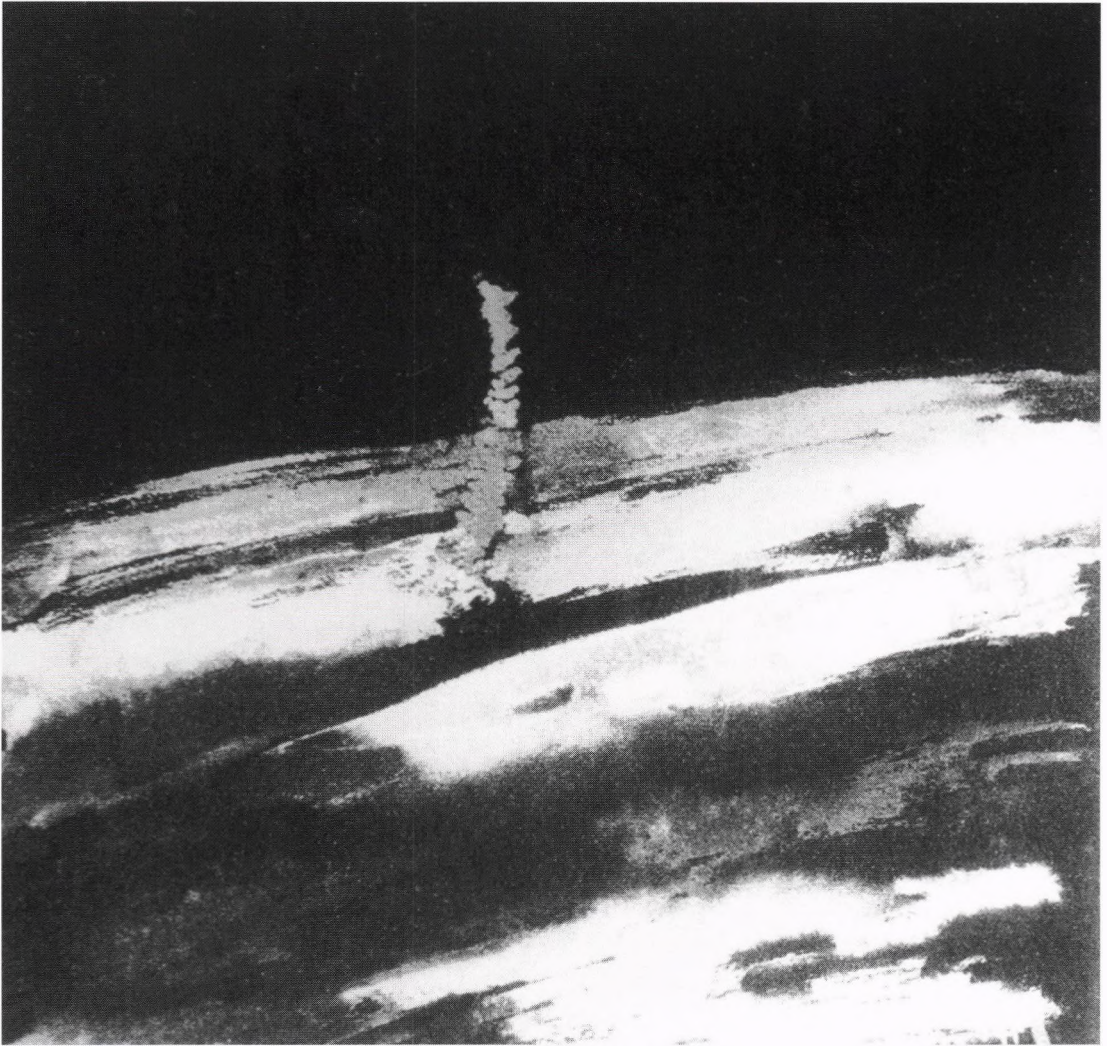
3 H. Meschonnic. op. cit., pp. 306-307.

4 Id., Ibid., p. 334.

5 H. Michaux. *Misérable miracle*. Gallimard, Paris, 1972 (nouv. éd. revue et aug.). L'édition originale date de 1956. Nous nous référons désormais à cet ouvrage comme MM.

6 H. Michaux. *L'Infini turbulent*. Mercure de France, Paris, 1964 (éd. revue et augm.). L'édition originale date de 1957. Nous nous référons désormais à cet ouvrage comme IT.

7 C'est aussi significatif que Derrida ait placé la phrase de Mallarmé sur l'«espacement de la lecture» en exergue de *L'écriture et la différence* (Seuil, Paris, 1967).



absences», mots qui sont l'objet, dans le texte central, de phrases logiques bâtissant une description narrativisée de ces impressions. Michaux affirme que ce style fragmentaire est dû à l'effet de la drogue:

J'écrivais [dix jour après] encore «en miettes». Il m'était impossible de composer d'une traite, largement. Tout se faisait par petits apports, par tout petits apports, par mots isolés, bouts de phrase, rapprochements, [...] Enfin, je n'avais plus d'autorité sur les mots, je ne savais plus les diriger. Adieu, rédaction ! (MM, p. 84)

Les mots acquièrent une sorte d'autonomie, et toute possibilité de composer avec eux un récit disparaît, ce qui produit une *détemporalisation*, et aussi une spatialisation du texte, car, comme Meschonnic le dit, «tout récit sombré, le temps cède à l'espace»<sup>8</sup> Cette détemporalisation du texte central (que nous appellerons désormais T) se manifeste notamment par le manque de verbes conjugués en colonne (C), où prédomine la syntaxe nominale, les infinitifs et les participes passés ou présents<sup>9</sup>. Le résultat en est une temporalité de *présent absolu*, qui rajoute du pathos à C en éternisant en quelque sorte l'état altéré de la conscience, ou bien lui donnant un certain ton programmatique, par l'usage des infinitifs («Concentrer/ son désir, / son attente/ de vision sur/ le plus petit/ espace possible»; IT, p. 43)

D'autre part, la simplification et la concision extrêmes de l'expression de C par rapport à T font penser que celle-là reflète plus fidèlement les impressions *primitives* causées par la drogue, même si elle se charge parfois d'un ton un tant soit peu sentencieux («L'infini, / ennemi/ de l'homme»; IT, p. 19). En général, C élimine tous les mots de liaison, tous les liens logiques qui tissent la trame du récit en T:

C: «sentir/ excessivement/ qu'on ne sent/ encore rien/ est signe/ mescalinién»

T: «Ce fait, donc, de sentir excessivement qu'on ne sent encore rien est, je le constate, un signe mescalinién» (IT, p. 65)

De même, C reprend des expressions de T mais en les nominalisant (T: «Il y a de plus en plus d'excessifs freins en moi.» vs C: «Il y a/ du freinateur/ en moi»; IT, p. 188), en les faisant passer du pluriel au singulier («courant mortel/ pour la pensée.»; MM, p. 129), ou bien en y ajoutant l'article défini («l'éclabousse-/ ment/ de blanc»; IT, p. 50). Ces passages, pour employer ce mot si cher à Michaux, apportent d'un côté plus d'efficacité à ces expressions, à peine modifiées par rapport à T, et les *absolutisent* de l'autre, en contribuant ainsi à la détemporalisation (ou dé-narrativisation) citée plus haut. La rareté de la ponctuation en C contribue à cette destruction du récit et à sa spatialisation (les pauses étant marquées par les blancs de la page); il faut nuancer cependant cette affirmation en précisant que, si bien la ponctuation est presque absente en C dans *L'Infini turbulent*, elle y est plus fréquente dans *Misérable miracle*, même en perdant une partie de son caractère logique puisque les points ne sont pas suivis de majuscules.

Tous ces traits font que le texte de C devient parfois énigmatique, soit parce que le sujet de la phrase y est retranché («existe/ existe/ existe/ de plus en plus/ existe/ insupporta-/ blement»; IT, p. 28), soit parce que la concision est tellement portée à la limite que le lecteur ne peut pas suivre la logique des rapprochements: «(de eyes/ et de kites)// aille/ aille/ qui/ retentissent/ à part» (IT, p. 30). Dans ce dernier exemple, nous observons une autre caractéristique, beaucoup plus rare, de C, qui est l'emploi de mots étrangers<sup>10</sup>, à la recherche de plus d'expressivité, recours que N. Gueunier incluait parmi ceux qui composent la «création lexicale» michaudienne<sup>11</sup>. Celle-ci est encore plus présente dans ces deux ouvrages moyennant un autre procédé signalé par Gueunier, la composition de mots («circuit-express/ repas-éclair»; IT, p. 141), dont les résultats deviennent parfois des images avec une forte charge poétique («ondes-baisers»; IT, p. 130).

Tous les effets de sens mentionnés jusqu'ici, de l'emploi de mots isolés à leur composition, en passant par la concision extrême de l'expression, permettent de considérer C autonome par rapport à T, malgré les étroits rapports que les deux corps du texte entretiennent. Cette autonomie, même relati-

8 H. Meschonnic, op. cit., p. 310.

9 Cet effet est surtout évident dans *L'Infini turbulent*.

10 «Impossible/ to swing away», IT, p. 97.

11 N. Gueunier, «La création lexicale chez Henri Michaux», *Cahiers de lexicologie*, n° 2, pp. 75-87.

ve, met en valeur la logique propre de la marge, due à l'enlacement des images qui y apparaissent et à l'action de la concision, qui raccourcit le trajet entre la proposition et la conclusion en sautant les stades intermédiaires. Nous pouvons en observer un exemple dans le fragment suivant:

T: le peyotl pour qui sait, est dieu, un dieu qui partage sa divinité. En effet on le mange, on l'absorbe, on le consomme et alors le dieu qui divinise ne tarde pas à se manifester».

C: «Mangeant/ d'un cactus,/ les Mexicains/ recevaient/ un dieu/ en partage. (IT, p. 205)

Ces «chevauchements» ou «raccourcis» de la logique rationnelle sont une conséquence, tel que Michaux l'assurait dans l'*Avant-propos* de *Misérable miracle* cité au début, de l'absorption de mescaline. Celle-ci provoque des «lacunes de conscience» qui à leur tour causent une «occupation irrégulière et lacunaire de la page» (IT, p. 185). Michaux se réfère ici aux notes/dessins qu'il produisait sous l'influence de la drogue, mais on peut appliquer parfaitement cette description à C; en effet, celle-ci a une présence irrégulière et «lacunaire» dans la page par rapport à T, qui consiste en un texte suivi et divisé en plusieurs chapitres.

Cela nous porte à croire que C représente souvent une illustration *performative* de ce qui est raconté en T, performative car elle *réalise* les sensations qui se trouvent *décrites* en T. A la p. 17 de l'IT, l'auteur nous dit par exemple que, sous l'effet de la mescaline, «on est envahi de superlatifs», et à côté, il écrit en C: «Très/ Très/ Très/ Très/ Très», produisant ainsi l'impression que celle-ci peut être composée de notes prises pendant l'expérience, et dont T serait une rationalisation faite a posteriori. Cette impression se raffermirait lorsqu'on analyse les pages dans les deux livres qui ne sont occupées que par T, où C est absente. Dans L'IT, entre les pp. 167 et 172 la marge est vide de commentaires; cela est sûrement dû à ce que le poète ne raconte pas dans ce passage ses expériences avec la drogue mais celles, qu'il a lues, d'autres personnes. De la même façon, l'*Addenda* à MM (pp. 171-195) ne comprend pas de colonne marginale, car il s'y agit de conclusions, et non d'un récit sur l'action des hallucinogènes. Un autre cas, à connotations différentes cependant, en est le fragment qui va de la p.

73 à la 78 d'IT, qui correspond à une expérience d'extase mystique induite par la drogue. Le narrateur conclut: «Que dire?», puisque les mots s'avèrent inopérants pour transcrire les sensations ressenties; tout essai de les rendre moyennant le rythme performatif de C est abandonné, et il ne reste que la rationalisation ultérieure des faits entreprise par T.

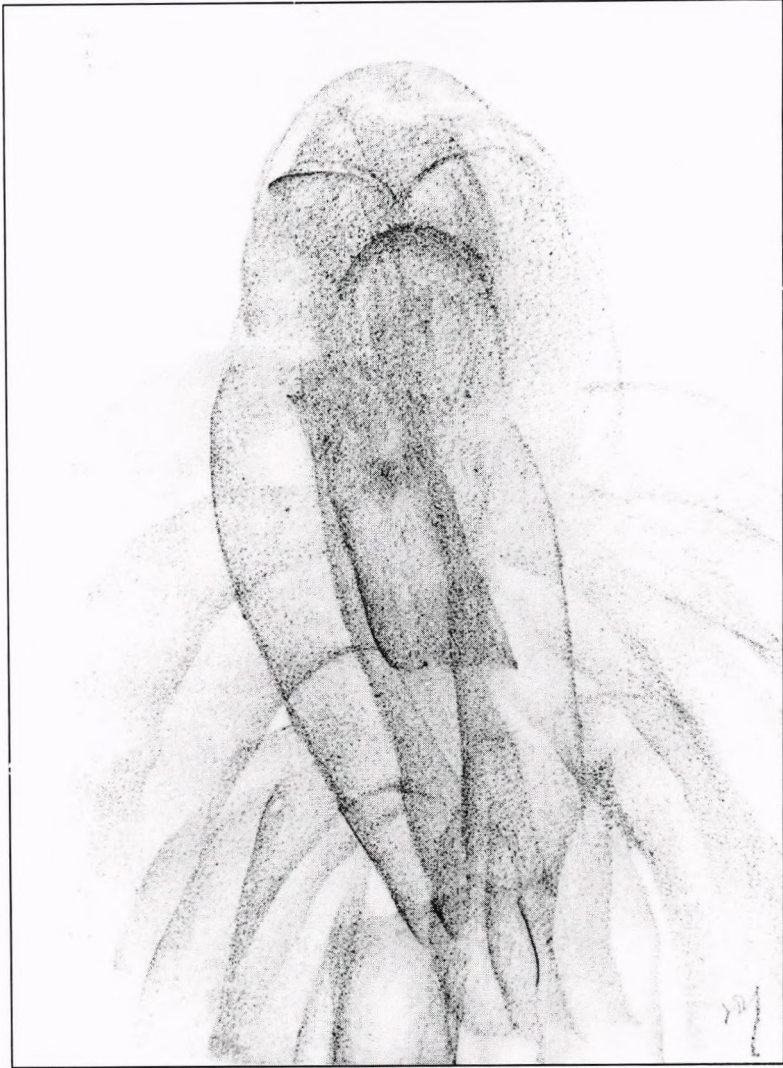
Ce rythme performatif se matérialise très souvent par la répétition de mots et même de phrases de T dans une sorte d'écho qui souligne l'effet produit par le texte, soit simplement par leur disposition spatiale<sup>12</sup>, soit par leur *prolifération*, quand ils sont répétés à plusieurs reprises en C: «Non, non/ il ne faut pas/ il ne faut pas/ il ne faut pas» (IT, p. 107), ou: «ruines/ ruines/ perpétuellement/ en ruine [...]// emboîtements-/ déboîtements/ emboîtements-/ déboîtements» (MM, p. 41). Ce rythme «martelé» est attribué par le poète lui-même aux suites de la drogue (MM, pp. 65-66), mais il ne faut pas oublier qu'il était déjà présent chez Michaux *avant* son essai des hallucinogènes<sup>13</sup>.

Néanmoins, C comprend aussi des *titres* ou des condensations (logiques) de T («LA MESCALINE»; IT, p. 197), ainsi que des concepts qui *expliquent* les impressions rendues en T: «visions, état/ visionnaire// [...] hallucination/ (état/ hallucinatoire)» (IT, p. 16). Dans ces cas-ci, C n'accomplit plus la fonction d'appliquer T performativement, mais il s'agit plutôt du mouvement contraire: C devient une explication rationalisante de T. Nous en avons un exemple à la p. 59 de MM: «Ce que donne/ par-dessus/ tout la/ Mescaline,/ c'est une/ vibration/ énorme,/ multiple,/ fine,/ polymorphe/ et effroyable,/ qui semble ne/ devoir jamais/ plus finir.» Cette phrase parfaitement logique constitue une sorte d'abrégé de ce qui est évoqué en T, en suggérant ainsi qu'elle est une réflexion a posteriori qui essaie d'interpréter les symptômes très divers de l'état altéré de la conscience induit par la drogue. C devient alors récit, et inclut aussi des

12 Comme, par exemple, «Agité. AGITE. AGITE.», repris exactement en C, mais où la disposition des trois mots à la verticale est rythmiquement beaucoup plus poignante qu'à l'horizontale (IT, p. 11).

13 Vid. M. Béguelin, *Henri Michaux esclave et demiurge essai sur la loi de domination-subordination*. L'Age d'homme, Lausanne, 1974; et M. Segarra, «Du rythme en littérature « Michaux contre l'alexandrin », in J.-J. Wunenburger (éd.), *Les Rythmes : Lectures et théories*. L'Harmattan, Paris, 1992, pp. 207-214.





notations temporelles («le lendemain», «six mois plus tard»...) et d'autres précisions (la dose: «0'05 gr»).

L'effet de sens qui résulte de ce type de notations est exactement le contraire à celui rendu par le rythme performatif; au lieu de supprimer la distance entre les sensations vécues au moment de l'expérience et leur ultérieure inscription dans le texte, elles augmentent cette distance, et C prend même parfois l'aspect d'une critique dédramatisante de T, sous la forme d'une banalisation de la sensation éprouvée à l'origine comme très marquante. «Effrayant qu'il/ puisse exister/ des distances/ pareilles», signale C (IT, p. 39); cette sorte de commentaire produit de l'extérieur peut aussi être considéré le fruit de la drogue, car Michaux insiste sur le dédoublement du Moi provoqué par celle-ci («On est devenu excentrique à soi»; IT, p. 10). La drogue crée une sorte d'«observateur» ou «surveillant» du moi premier (IT, p. 162) qui contemple critiquement ce qui advient à celui-ci. Mais cette distance critique s'accorde aussi bien au ton général des écrits de Michaux sur les hallucinogènes, méfiant et plus dédaigneux qu'émerveillé face aux «paradis artificiels» qu'ils procurent. Le titre *Misérable miracle* en est un exemple des plus éloquents.

Néanmoins, et malgré ces occurrences de logique rationalisante dans C, celle-ci possède sans conteste un rythme et une logique propres, par rapport au récit plus standard de T, et dont nous avons relevé les traits les plus singuliers. Cette structuration particulière s'incarne de façon spécialement poignante dans la différence de traitement des comparaisons présentes en T et qui deviennent des métaphores en C:

T: «Le rayonnement des regards [...] me fait mal comme une douche écrasante.»

C: «sur moi/ la douche/ des regards» (IT, p. 48).

Michaux justifie de nouveau cette transformation par l'effet de la mescaline: «Le terme de comparaison escamoté est un des phénomènes de la mescaline. [...] Dans le «ceci» qui est comme «cela», le «comme» n'existe plus et ceci disparaît dans *cela* qui reste unique, ou bien *cela* entre totalement dans ceci et y disparaît sans avoir été à aucun moment perçu» (IT, pp. 31, 49). C'est donc un processus de métaphorisation où le premier terme de la comparaison est supprimé ou bien *télescopé* dans le deuxième (ce qui explique d'ailleurs le caractère énigmatique de certaines images évo-

quées en C, ainsi que la création lexicale à partir de deux substantifs qui fusionnent en un nouveau). Cette métaphorisation contribue ainsi à une *poétisation* du récit de T, se conjugant avec d'autres effets de sens qui se trouvent en C, comme par exemple l'allitération («fluides/ fourrageaient/ en moi/ froissé/ jusqu'à l'âme», IT, p. 93; ou «l'Impression/ d'immortalité./ au combat/ l'impression/ d'invulnérabi-/ lité./ impression/ d'incessant/ d'inarrêtable/ prolongement», IT, p. 207); les *structures parallèles et anaphoriques* («il y a que c'est/ torrentiel/ il y a que ça/ déboule/ il y a que ça/ éclate.»; MM, p. 24); l'exclamation («Ah,/ ces couleurs!»; IT, p. 42); et même parfois une sorte de «rime» («Idées nettes/ passant/ comme des/ comètes»; IT, pp. 12-13); sans compter les autres recours déjà cités tels que l'isolement du mot, la concision ou la création lexicale.

Analysons par exemple ce passage de C (IT, p. 34): «noire/ noire/ tête d'Othello/ sortie des/ scories/ d'un volcan/ de passions» (tandis que T *raconte* les sensations ressenties en contemplant dans une photo «une tête de nègre»). Qu'est-ce qui rend ici C *poétique* par rapport au récit de T? Nous pouvons citer la concision de l'expression, la répétition de l'épithète antéposée au substantif, l'allitération par la réitération du son /s/, la référence intertextuelle à la tradition littéraire (Othello), et surtout la métaphore (même si elle est usagée) du «volcan de passions». Mais ce qui devrait nous faire douter de la qualité de cette *poéticité* est le fait que ces recours, traditionnellement constitutifs de la poésie, ne sont presque jamais employés par Michaux dans ses propres ouvrages poétiques, antérieurs ou postérieurs à ses expériences avec les hallucinogènes. L'impression que ces traits font ici est donc celle d'une parodie, ou du moins d'une banalisation du poétique, qui touche non seulement à l'expression mais aussi à la nature même des images. Michaux attribue une fois de plus ce manque d'*originalité* à l'action des drogues:

Deux semaines après la dernière expérience, je n'arrivais pas encore à écrire autrement que pour me répéter, et de la façon la plus banale, cela surtout faute d'images (naturelles) dont j'aurais eu besoin comme exemples des lois qu'il me semblait avoir découvertes, ou bien je revenais aux images subies pendant, mais sans aucune liberté vis-à-vis d'elles, sans variations possibles, en véritable paralysé de l'imagination. (MM, pp. 65-66)

Ce commentaire autour de l'action des drogues sur l'écriture a de quoi décourager ceux qui ont vu Michaux comme un précurseur de la génération beat, notamment américaine, qui considérait ces substances comme un adjuvant puissant de la tâche littéraire. Mais cette réflexion est aussi, et surtout, une autocritique, une mise en question de l'objectif entrepris non seulement dans les deux livres analysés mais dans toutes les oeuvres que Michaux a consacrées à la drogue. La déstructuration du récit, par sa spatialisation dans la colonne marginale, se révèle ainsi tout à fait insuffisante pour rendre compte des impressions ressenties; Michaux nous en avertissait déjà à l'*Avant-propos* de MM, en faisant appel à la graphologie: «Dans la seule scription des trente-deux pages reproduites ici [les *illustrations*] sur les cent cinquante écrites en pleine perturbation intérieure, ceux qui savent lire une écriture en apprendront déjà plus que par n'importe quelle description» (MM, p. 13).

Ce qui est mis en cause est donc la «description», et par là toute l'entreprise littéraire en tant qu'elle consiste à rendre (à «récrire») des expériences non linguistiques moyennant un outil qui déforme et banalise ce vécu. Nous savons que Michaux écrivait (ou consommait des drogues) non comme une fin en soi mais comme un moyen d'atteindre une *vérité* cachée derrière l'opacité des choses, comme une arme permettant d'exercer un pouvoir sur les contraintes de cet univers matériel. C'est pourquoi il ressentit souvent la «tentation du silence», parce que la langue, comme la drogue, n'est «pas fiable. Pas maniable comme on le voudrait»; si elles nous approchent parfois des «états importants» (MM, p. 195), les «bagatelles de l'art» peuvent aussi voiler l'accès à «la voie de la libération» (IT, p. 91). Mais n'oublions pas que Michaux, tandis qu'il abandonna la consommation de drogue après quelques années et quelques livres, ne cessa jamais d'écrire...

---

Miguel Copón

## Ciencia de la conciencia



ENCILLAMENTE, el lenguaje es incapaz de albergar la pregunta, ya que preguntar es inquietar, producir movilidad como aceleración extrema, a la vez que cuestionar la tópica tranquilizadora que pretende establecer el nombrar. Herramienta imperfecta, crea un mundo imposible de habitar, pero paradójicamente posibilita la pregunta que le excede.

...es de esfinge que morimos.<sup>1</sup>

Con Descartes y Kepler, y en el siglo XVII co-

---

<sup>1</sup> H. Michaux: *Adversidades, exorcismos*. Ed. Cátedra. Madrid, 1988, p. 45. Trad. de J. Riechmann. *Épreuves, exorcismes*. París. 1980. En lo sucesivo aparecerá como (EE).

menzamos a escuchar con mayor intensidad la inquietud en la que el mirar de nuestro siglo va a tensionarse. Kepler provoca una revolución óptica al nombrar lo percibido como imagen de lo real, *imago rerum*, y no como lo real mismo «Ut pictura, ita visio»<sup>2</sup>. Provoca un desfondamiento, larva una duda sobre la calidad sensible de lo que vemos y sepulta en la ciencia la inocencia de los tratados griegos y medievales de la luz, para los cuales el ver aún está asido a la certeza del tacto: la luz nos transmite imagen y desconfianza, tacha el bastón de la mirada. En este siglo se abrirán los abismos y mediaciones técnicas con mayor desgarró, como paréntesis no ya entre imagen y objeto, sino entre lo que vemos y el ver, entre mirada y conocimiento. La cámara oscura de Kepler y Vermeer, el microscopio en Robert Hooke o Leeuwenhoek son los primeros procedimientos técnicos de aceleración y búsqueda de verdad, las primeras lejanías con el suelo provocadas por la búsqueda de claridad, diferencia y precisión, a la vez que cuestionamientos técnicos de lo material que en su perfección progresiva -modernos aceleradores de partículas, grandes telescopios, microscopios electrónicos- configuran el equipaje de los nuevos argonautas en busca del *arché*, el principio último de lo real. Descartes será el que ponga nombre a esta duda al trabajar desde y sobre esta lejanía. Su *Discurso del Método*, prólogo, entre otras obras, a la *Dióptrica*, abusa de este metalenguaje: construcción del concepto como arquitectura, configuración del pensar como mundo fundamentado en la claridad prepotente, capaz de derribar aquellas construcciones inservibles para explicar el nuevo espíritu científico.

Y creí firmemente que por este medio lograría dirigir mi vida mucho mejor que si edificara sobre añejos cimientos...<sup>3</sup>

Haré de sus casas escombreras, dijo una voz.<sup>4</sup>

El germen de su sistema contiene el punto negro sobre el que se asienta la estética contemporánea:

2 Cfr. Sv. Alpers: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1987. Trad. C. Luca de Tena.

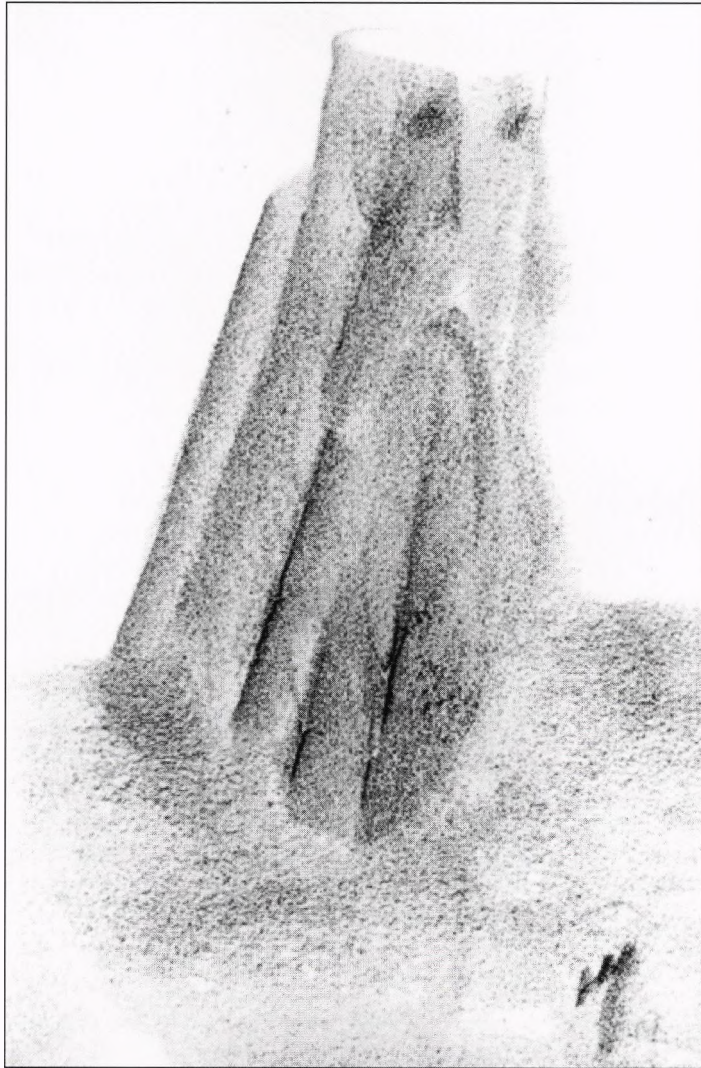
3 R. Descartes: *Discurso del método*. Alianza Ed. Madrid, 1994, p. 79. Trad. Risieri Frondizi. Las citas de Descartes irán indicadas en negrita en lo sucesivo. (DM).

4 EE. p. 63.

nea: la construcción de abrigo es la puesta al descubierto de una intemperie no habitable. Como han observado Deleuze y Guattari<sup>5</sup> el *Cogito* cartesiano es una estructura de tres ordenadas: dudar, pensar, ser, que se condensan en un centro, un yo pilar sobre el que se recarga y sostiene la subjetividad de la edificación. Pero toda arquitectura vive de su vacío, de las zonas de excentricidad que delimita. Así, el edificio cartesiano provoca proximidades entre duda y pensamiento, entre duda y esencia, entre pensamiento y ser, dejando un todo abierto como área no cubierta aunque prevista como inhabilitación alejada del centro, como inmundicia intemperie...*los abrigos son numerosos. Los lugares desabrigados son aún más numerosos*. La cimentación estará completa al articularse con aquello de lo que es pieza, un todo que se divide y recibe respuestas, creándose mediante ellas un sistema de visión. Hemos habitado esta casa piranesiana cuestionando su sentido último o su validez universal, y seguimos en sus ruinas como morosos inquilinos, añorando la necesidad de un incómodo y expuesto espacio abierto. Cualquier afección a la claridad de nuestras percepciones nos coloca en este no lugar, en este desorden: ¿Qué sucede en una construcción si sobrecargamos uno de los pilares? o más bien ¿qué sucede si firmamos la inencontrabilidad del centro, la no condensación de las coordenadas? El punto de referencia se desvanece al igual que toda mentira eficaz que pueda procurarse como paño para oponerse al viento, a la intempestiva presencia del afuera.

Toda ciencia crea una ignorancia, todo espacio se define por un afuera, y el que Michaux reconoce y donde le toca pasear, abrigado como un *clochard* es el espacio del frío, del viento. Sencillamente para él, resta la pregunta, y un estilo aguzado en que formularla, el mismo que Beckett define como «un pañuelo extendido sobre un cáncer» y que dialoga con la definición de muerte en Michaux: «sobrevivía al final con sencillez, como un paño usado que se descose». La nostalgia de seguridad definitivamente perdida es una de las fichas de dominó que caen en una serie azarosa, articulándose como imágenes que hablan de esta imposibilidad, de esta inutilidad.

5 G. Deleuze y F. Guattari: *¿Qué es la filosofía?* Ed. Anagrama. Barcelona, 1993, p. 30-32. Trad. Th. Kauf.



Paisajes como una sábana que se arroja a la cabeza.<sup>6</sup>

El germen de destrucción del edificio, que Descartes ya preveía, es el teatro sobre el que la representación se ha dispuesto, y Henri Michaux representa una obra de destrucción arquetípica, sobre un terreno pantanoso, en el que se cierne una amenaza, un viento helado.

Resulta inevitable la corrección y exactitud del enfoque de su mirada, donde no sólo resuenan Ruysbroek y Pascal, sino Beckett, Mallarmé, Su-

pervielle y Pollock, entre el elenco de invitados a la ceremonia de la angustia. A la vez, un estilo en el recitado que es un modo de visión y una serie ordenada de cenizas como prueba de que algo, la obras, ha pasado. Pero su herida preexiste, y nuestro trabajo va a ser proporcionar la foto-fija para el deseado desarrollo cinematográfico de su hacer.

en la arena invisible del aire,  
ahí vivo yo.<sup>7</sup>

6 H. Michaux: *Poemas. 1927-1954*. Ed. Fabril. Buenos Aires. 1971. p. 145. Trad., recopilación y prólogo de Lysandro Z. D. Galtier. (P).

7 H. Michaux: *La noche se agita. Plume precedido por Lejano interior*. Círculo de Lectores. Barcelona 1994. p. 168. Trad. M. Segarra. *La nuit remue*. París. 1967. (NA).

La diferencia entre escritura y pintura en la obra de Michaux es lo suficientemente compleja para que la anotemos como separación o, al contrario, como intento de unidad. Es preciso señalar, denunciar el pensar anterior para leer su aparecer como un dilatado tratado de visión en el que hay un perpetuo rehacer del laboratorio donde se investiga, de los medios, la tradición, las extensiones ópticas, los resultados. Es un nuevo laboratorio del yo, cuyo objeto es la experiencia personal y su éxito sería desaparecer en la calma de deshacerse de sí. Las técnicas de comunión con el misterio son claras necesariamente, para mostrar perfectamente lo oscuro. El poeta y el pintor utilizan el ritmo hasta excederle, desde lo menádico hasta el balbuceo, desde la repetición analógica, que suprime las distancias en un presente continuo hasta la detención en el no saber de los puntos suspensivos. Lo que quien se nombra como protagonista quiere y teme de toda experiencia es la disolución última presente en este silencio, la calma del mar, del horizonte en el que el viento cese y sea posible el descanso. Llegar, por último, *al país de las risas* donde la fatiga del viajero excesivo pueda aliviarse con un no más ocuparse de sí. El antagonismo final, que llama y teme, es la muerte, el deseo de vivir en una plataforma, *inmensidad del vacío etéreo* que aterrara al ateo de Pascal; bajo las montañas que no poseen nombre, cerca de la fluidez subterránea del río y todo lo real. Inmensidad del mar resuelta en el silencio: «yo soy el que...»

El va hacia un lugar de paz y de quietud donde cesará por último de ser viento.<sup>8</sup>

Es necesario restar importancia a estas manifestaciones para alinearlas junto a las demás prótesis ópticas que el autor moviliza. Prótesis, *poner delante*, marcar un sesgo, hendir la división en dos espacios: conjunción de distancia, transparencia que amplía las virtualidades de la imagen y espacialización difusa del ojo y lo visto. La prótesis muestra al ojo como proyector, «el que pone delante», y como prótesis a su vez, ortopedia proteica, múltiple corrector concienciado de su mentira. Deben leerse de manera semejante los restantes medios que el poeta utiliza para ver en exceso y que en su obra aparecen en un casi preciso orden: los viajes

de la primera época, las experiencias psicotrópicas o psicodélicas, la observación de los sueños. Todos ellos distintos útiles de la voz de su pregunta, ojos ampliados que dejan rastros y crean un protocolo de la visión que se convierte en colonización o cultura de lo real, en un logos que siente la realidad mediante la comunión con ella, con lo que de común tienen las estructuras del conocimiento y las imágenes que de ella tenemos, *unión de la llama y el hombre*.

El pensamiento también importa menos que la perspectiva de donde surge.<sup>9</sup>

Forzarse a ver antes de lo que se nos muestra, para olvidar los límites propuestos, para oír la voz antes que las palabras, para saltar del rastro al ojo que propone una mirada como hogar, o como lugar móvil donde algo se enciende. «Ni siquiera soy poeta: veo»<sup>10</sup>. La pintura de Michaux posee la exaltación de lo que se escapa, disgresión infinita conferida por un corte espacial que tiende a su negación y a *la* negación, lo que es casi el común acuerdo en su exégesis. Pero este sutil veneno, que confiere duración a una superficie que la rechaza, contamina a su vez a los restos de sus escritos. En ellos hay una tachadura del transcurso, un desdén por la temporalidad que produce la espacialización detenida de las palabras. Producción de una construcción sesgada en su base: contemplación sin templo, espacio abierto al separar escombros y encontrar arena, disolución y materiales que impiden por su movilidad crear en ellos como objetos separados. Construir sólo es una posibilidad si el autor se suma a ellos, construyendo imposibles momentáneos. Fluidos materiales, el suelo será pantanoso, cenagoso, al introducirse en la verdad de lo duro, la inestabilidad líquida, en su mezcla de pantano, lago frente a río, lodo, barro, o en su ausencia extrema que crea grieta, imposibilidad para la amalgama. La imagen central de la poética de Michaux es esta ruina, esta repetición de su figura de grillo talpa, y excavador de certezas.

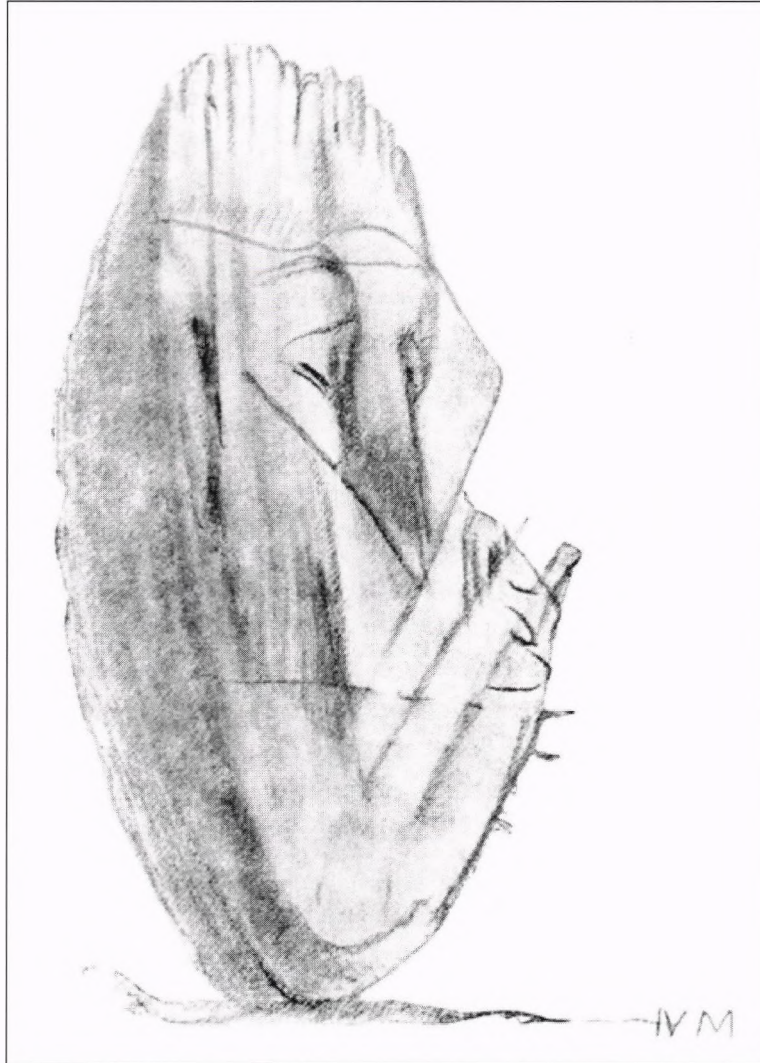
**Comparaba (...) los escritos de los antiguos paganos (...) con palacios muy soberbios y magníficos, pero edificados sobre arena y barro...<sup>11</sup>**

9 NA, p. 386

10 F. Pessoa: *Antología*. Ed. Laia. Barcelona, 1984, p. 43.

11 DM, p. 74.

8 NA, p. 54



Mi terreno es, en verdad, un poco pantanoso todavía. Pero lo desecaré poco a poco y cuando esté bien duro, estableceré en él una familia de trabajadores.<sup>12</sup>

**mis deseos (...) tendían únicamente a afianzarme en la verdad apartando la tierra movediza y la arena para hallar la roca o la arcilla.**<sup>13</sup>

¡Os construiré una ciudad con andrajos, yo!  
La construiré sin planos, sin cimientos  
contra las cuales vuestro orden multimilenario y  
vuestra geometría  
se desvanecerán ...<sup>14</sup>

Podemos crear la imagen de todos sus escritos como si fueran observados a la vez, prostituidos por el espacio de la pintura y su forma de leer, en la que hay puntos de atención no exclusivamente lineales, merodeos preparados según complicadas estrategias de pregnancia en las que cada fragmento tiene una determinada importancia, al mismo tiempo que su colocación y la comodidad con que un yo físico puede leerlo. La obra se distrae así en esquinas y detalles ocultos, en zonas de posibilidad a las que hay que añadir un delante y detrás, no sólo en el plano en que colocamos la imagen sino al que ésta, en cuanto creación de indiscernibilidad, apunta: un atrás y adelante temporales.

Partamos de la afirmación, continuada, de asumir en su obra un sentido cinematográfico, el film de la vida, *el film de la tierra* y volvamos a retra-

12 NA, p. 110.

13 DM, p. 91.

14 NA, p. 90.



tar desde ella al ojo que se esconde. Su tentación patética de *clown* representa en su obra la imposibilidad a la vez que la nostalgia por construir obra; se convierte para ello en un payaso de la obra cartesiana, en el actor ateo de los *Pensamientos* de Pascal, asumiendo con una literalidad molesta los dos roles.

*Clown*, echado por tierra en la risotada, en lo grotesco y en la bufonería, el sentido que contra toda luz me había hecho de mi importancia.<sup>15</sup>

Enfrentamos tipográficamente a **Descartes** con *Michaux*, para ver lo puesto en juego: siguiendo la construcción de tres ojivas propuesta, encontramos el centro de tensión de ambos discursos en una condición particular de su estructura constitutiva, el *yo*, o, más exactamente, *un yo*. Todo el proceso cartesiano aparece como un intento de fundamentación, tanto de ese centro —opinamos con Cassirer— como de una validación metodológica de la nueva ciencia, un saber de fondo, que posibilite hacer pie en una percepción clara y precisa.

**Mis diseños no han sido otros que tratar de reformar mis propios pensamientos y edificar sobre un terreno que sea enteramente mío.**<sup>16</sup>

Michaux es también deudor de un saber científico, pero la claridad y distinción que se busca en la materia, el *ground*, es para él huidizo, indeterminado, borroso, fuga hacia el infinito de la movilidad. Las piezas que utiliza en sus figuraciones no poseen esta disposición separada, sino semejan tinturas arrojadas al preparado de la visión para que algo imperceptible a simple vista suceda. Sus grafismos no representan directa y precisamente nada, sino que añaden color al movimiento para que éste aparezca, sea observable. Una mirada que será un método. Si debiéramos buscar en el pensamiento un dibujo mediante el cual lo real es representado, la obra cartesiana sería deudora de la exactitud que las máquinas de visión de Durero poseen, en las que un ojo es capaz de dividir y reconstruir al cuerpo que le sirve de modelo, observándolo y definiendo su forma a través de un cristal cuadri-

culado. La máquina que habría que fabricar para entender la pintura de Michaux, multiplica su retícula hasta convertirla en arabesco, en rosa geométrica árabe de múltiples centros. El observador no debería cerrar un ojo, como en el caso de Durero, para asegurar la unidad del punto de vista que asienta la perspectiva única, sino desplazarse hacia el objeto a gran velocidad. Es importante que la claridad hialina del medio esté empañada, gastada por su uso. La imagen aparece así dibujada en otra secuencia, como fotograma más que como fotografía, asumiendo su espacio como el de un intervalo que apunta hacia un más allá fuera del cuadro.

Yo era una palabra que intentaba avanzar a la velocidad del pensamiento.<sup>17</sup>

Los edificios se enfrentan fundamentalmente. Descartes afirma en el doble sentido: ratifica un punto de referencia subjetivo y desde él da firmeza a un concepto, **para que se pueda juzgar si los fundamentos que adopté son bastante firmes...** Michaux busca esa resistencia pero carece de puntos, sólo encuentra líneas y planos de indefinición, fluencia en la luz; desde los materiales que posee estos contenidos sólo pueden ofrecer negativa, contradicción, rebelión en la luz revelada. Descartes utiliza las matemáticas como certeza geométrica de defensa contra la intemperie, Michaux excava cuanto estaba construido afirmando una imaginación poética como espacio para dar cuenta de lo vivo, una matemática secreta del mundo,

**el método que enseña a seguir el orden verdadero y a enumerar exactamente todas las circunstancias de lo que se busca, contiene todo lo que confiere certeza a las reglas de la aritmética.**<sup>18</sup>

Cuando lo increíble sea mirado como una verdad del orden de '2 más 2 son 4'<sup>19</sup>

Ambos sistemas son sistemas de destrucción, de fabricación de escombros, pero Michaux ha de pasarse por las ruinas, sin negar la necesidad de construir un lugar, una tranquilidad, pero aprisionado por unos espacios que diferencian cuerpo, método, visión, realidad y que será necesario desactivar

15 P. p. 146.

16 DM, p. 80.

17 P. p. 17.

18 DM, p. 84/85.

19 P. p. 18.



A fuerza de sufrir, perdí los límites de mi cuerpo y me desmesuré irresistiblemente.<sup>20</sup>

Nombramos la *distancia* como contenido fundamental de las prótesis, hendidura del espacio. Las tres separaciones fundamentales de las que se vale la ópera del poeta belga son de nuevo compartidas por Descartes, conjuradas como configuraciones de ese *yo perverso*, de topo o de hombre zurdo, al que el filósofo reconoce con temor y del que se resguarda. La extrañeza del viaje es advertida:

**el que emplea demasiado tiempo en viajar acaba por tornarse extranjero en su propio país...**<sup>21</sup>

tened piedad ya de mi, viajero ya de tantos viajes sin valijas.<sup>22</sup>

**los viajeros que, extraviados en algún bosque, no deben vagar dando vueltas (...) sino caminar siempre lo más derecho que puedan (...) pues de esta modo (...) por lo menos llegarán a alguna parte, donde verosíblemente estarán mejor que en medio del bosque.**<sup>23</sup>

Ningún otro camino encuentra más que el del eterno pesar. Ve, oye. No encuentra más camino que la eterna nostalgia.<sup>24</sup>

Previsión corta; el viaje extremado, no sólo físico sino creador de distancias interiores provoca

una extrañeza más acentuada; extranjería del país, del cuerpo y de la conciencia con todas sus extensiones técnicas: visión, sensación, lenguaje, razón... Constante extranjería exteriorizada en un yo móvil, sin fijeza que posibilite la certeza de ningún encuentro: ¿*dudar?*, ¿*pensar?*, ¿*ser?* Sólo resta, a partir de esta asunción, el vagabundeo, la errancia y el relato del viaje. Las referencias al malestar que produce lo fijado y la necesidad de salida serán continuas para marcar este *no man's land* como zona de tránsito. Se viajará *contra*, contra las imágenes detenidas y todas las palabras que las definen como cerrazón, contra la presencia que el yo reclama para sí, contra las disposiciones adquiridas, contra el territorio, contra la sensación de soledad, contra el dolor...

El deseo de ser y estar en el otro, dualidad a la vez que deseo de superación de la diferencia, es la activación de un recorrer que desde el yo acentúa el deshacer y los deshechos como posibilidad única y como alternativa personal de construcción airada: derribar los muros, golpear el techo, cavar el suelo, habitar el subsuelo, intentar la fuga *-la flecha-en* continuidad para crear desde ella.

Duro obstáculo que está debajo de mí, obstáculo que no puedo, que no debo soportar, materia de ese mismo bloque que detesto y en el que me arrojaron a vivir.<sup>25</sup>

Ascensión y caída reunidas en desactivar su antagonismo, unidas por el deseo de huir, de no estar ya aquí. Primer movimiento místico: ascen-

20 NA. p. 129.

21 DM. p. 73.

22 H. Michaux: *Ecuador. Diario de viaje*. Ed. Tusquets. Barcelona. 1983. p. 75. Trad. C. Sierra. *Ecuador. Journal de voyage* (Nouvelle édition revue et corrigée). París 1968. (E).

23 DM. p. 88.

24 NA. p. 65.

25 H. Michaux: «Los trabajos de Sísifo». *El Urogallo*. Madrid, Julio-Agosto 1983, nº 86, p. 34.

sión como caída en lo hondo, desapego del mundo y de lo en él permanente. El primer viaje se afana en lo exótico de la India, Asia, América, necesita desactivar lo aprendido. Abertura y expatriación y ostracismo voluntario de la tradición griega o romana o germana o belga. Hacer patria del partir vuelve a ser una propuesta para habitar el exceso, el sobrevuelo por encima del lenguaje y cualquier consideración que provenga de él en la forma recibida. Hay que cambiar radicalmente la forma de relacionarnos con él, la habitación debe ser móvil. El deseo de viajar, una necesidad de «vivir en silla, siempre progresando sobre los espacios del gran silencio».<sup>26</sup>

Establecida la evasión, ésta se comunica al sistema completo de los objetos, en el que figura, como un algo más separado (en esto late oculta la herencia greco-cristiana), el cuerpo, los *dissecta membra* que nos configuran físicamente y que en su unidad protagonizan el paso de esta peculiar mística a una mítica del territorio. Todo varía desde el instante en que el viaje cambia la perspectiva, y se ve a través de él la posibilidad de configurar al resto de lo presente mediante la pregunta encarnada en el cuerpo. Los objetos y el mundo son partes del hombre, partes del organismo expandido y marcas de un territorio en el que se desdibujan los límites entre lo mío y lo externo. La poética de los restos y la destrucción además descoyunta los espacios. La concordancia entre el mundo y el hombre *deshecho* revela, a la contra, la búsqueda de una unidad de origen. El muro se volverá inestable, todos los materiales devienen líquidos, de una variabilidad huidiza: la ciudad, arquetipo de lo quieto, a lo que se llega, es viajera, al igual que el cuerpo y la urbanística es un desafuero de inutilidades, torreones derruidos (construidos ya derruidos), arcos sin sentido, ya que pasan sólo por encima de su propia sombra, catedrales líquidas o construidas sobre diarrea, ciudades móviles, espacios que desaparecen, en los que nada se puede apoyar. Los objetos proyectados, los únicos que pueden dar una existencia precaria a un yo que ya no se reconoce en las palabras que lo nombran: «el que fui, quien estuvo, los que me habitan», son sólo miradas sin cuerpo, estelas por las que averiguar un paso.

Desde hace años he dejado de depender de mis rasgos. Ya no habito esos lugares.<sup>27</sup>

La obra es apología del movimiento, búsqueda desde sus efectos de una cualidad de intervalo, la vibración, la irradiación del devenir.

La segunda distancia a asumir es la de la claridad de nuestras impresiones, evidencia que debe ser separada de la fábula del sueño, en la que un genio maligno quizá nos engañe. O puede también distinguir, como en Parménides y Heráclito, a los dormidos de los despiertos, los que conocen la realidad y los que -negados a la luz- se encuentran alejados de ella.

los mismos pensamientos que tenemos despiertos pueden también ocurrirnos cuando dormimos, sin que en tal caso sea ninguno verdadero.<sup>28</sup>

Nunca estamos tan seguros de la realidad que cuando es ilusión. Pues entonces es realidad por adhesión. (...) Así en ciertos sueños.<sup>29</sup>

Como ratón y gato, el yo perverso propone las imágenes del sueño y de la mesalina como las más veraces al evitar el *halo* que posee lo real. Promete cualquier imagen como activadora de una sobresignificación en la que descansa la vida, como lo eludido en los cortes mediante los que conocemos. La noche y lo borroso determinan dos momentos de su plástica que implican a la vaguedad frente a la precisión diferenciadora cartesiana.

Me he unido a la noche sin límites (...) noche de nacimiento.<sup>30</sup>

Precisión es la principal característica del lenguaje. Precisar, *separar, escandir* la realidad en objetos diferenciados que a la vez se diferencian de mí, creación de fronteras y de estabilidad. De nuevo lo negro que en su primera época es aplicado como fondo para pasar a ser marca ascética del trazo, o lo borroso, señalado formalmente en la movilidad de los mínimos compositivos -líneas que se abren mediante su uso líquido- formas en danza

27 Recogido por el editor en el prólogo a P. p. 12.

28 DM, p. 94.

29 H. Michaux: *El infinito turbulento. Experiencias con la mesalina*. México. 1979, p. 80. Trad. Josep Elías. *L'infini turbulent* (Edition revue et augmentée). Paris 1964. (IT).

30 NA, p. 277.

26 R. Brechon: *Michaux*. Gallimard. Paris, 1959. p. 91.

que no adoptan perfiles claros, sino deformes, en transición: bengalas para localizar el misterio que forma trazos sobre la noche, superficies donde el color pretende descansar.

...habiéndonos dado Dios alguna luz para distinguir lo verdadero de lo falso.<sup>31</sup>

Entonces provocho la noche (...) con una linterna recorro la campiña.<sup>32</sup>

Pintura y escritura se encuentran en el trazo, en la huella. Su lectura simboliza la aparición de una pantalla como superficie-luz, una pantalla definida por una forma o un formato-idea abarcable, que define unas relaciones con el cuerpo del actor, del lector, a la vez que representa una movilidad casi infinita de posibilidades. El trazo es la huella de un paso, la negación de una movilidad en una determinación, es fundamental detención e instauración de un posible, que se define desde ese momento como fragmento en relación a lo azaroso e inabarcable. Es una función del paso de un turista de realidades, como en el caso de los viajes detenidos en las imágenes que se escogen de ellos, o en la obra de Richard Long, que hace de sus paseos, recogidos como huellas por el camino, su retrato.

Se trata de crear un fragmento cada vez más reducido, hasta el mínimo soportable, que provee de mayor capacidad de imantación con lo que no existe en él, cuanta mayor sea su fuerza de reducción. Ampliación de la distancia física, comprensión y organización explosiva de los mínimos creados como concreciones.

Una hormiga no se inquieta por un águila.<sup>33</sup>

Es imposible ver con claridad, es innecesario ver con claridad. La difusión de estos límites tiene un precedente: en sus retratos, lejanos, casi azarosos parecidos con formas humanas, el ojo es el protagonista ausente, se ha hundido señalando esta afirmación. La percepción es, como en los dioses griegos para Hegel, interior, estática, inútil, inerte. La obra no observa ni es observada, niega esta posibilidad con la misma tozudez con que el autor teme ponerse delante de una cámara. La percep-

ción se vuelca en sí, se hace suficiente como antesala para invalidar distinciones entre interior y exterior, suspende la pregunta, se prepara para otro devenir.

En la tiniebla veremos claro. (...) En el laberinto encontraremos la línea recta.<sup>34</sup>

La droga será su más celebrada herramienta: experiencias con hachís, con peyotl, con psilocibina: lo que busca es su capacidad de maquinarse un núcleo. El L.S.D., en sus tentativas terapéuticas, era utilizado para hacer «tocar fondo» a los dipsómanos, como método de aliviar «los problemas egocéntricos del alcohólico» mediante «estas técnicas de disolución y reconstrucción del yo»<sup>35</sup>. La definición puede aplicarse cabalmente en nuestro estudio si sustituimos la perversión de disolución en alcohol, técnica de disipación física, por la necesidad asumida de utilizar los efectos que el *pharmakon* ofrece: despojarnos de identidad, convertimos en el otro, desdoblarnos y generar una distancia donde no suponíamos que podía existir. Viaje astral de la psique que puede observarse en la salida a sí misma.

Siempre este intervalo entre la sensación y la conciencia. Permanecer, por obsesión de la conciencia, exterior a sí mismo.<sup>36</sup>

La droga establece una continua desconfianza sobre los datos que aportan nuestros sentidos, pues provoca una lucidez más alta que en la que nos movemos a diario, el hachís produce una intensificación de la receptividad de zonas del córtex cerebral, un cambio de sentido en lo visto y una sinestesia completa.

...al principio era preferible servirse únicamente de las [imágenes] que se presentan por sí mismas a nuestros sentidos, y que no podemos ignorar (...) que buscar otras más raras y estudiadas...<sup>37</sup>

31 DM, p. 90.

32 NA, p. 140.

33 NA, p. 55.

34 NA, p. 91.

35 A. Escotado: *Historia de las Drogas/3*. Alianza Ed. Madrid, 1989, p. 36.

36 Cfr. E. M. Cioran: «Michaux, La pasión de lo exhaustivo». *Quimera*. Barcelona, 1980, nº 44, p. 39/41.

37 DM, p. 119.

La tercera distancia en la que las anteriores derivan es la de los datos primeros, la de la función de recreación de objetividad frente a subjetividad, de reconocimiento del yo por negación de los objetos, que en ambos es una construcción de búsqueda en lo mínimo. Con Kepler, vimos cómo eran relegados por la conmisericordia científica las miradas hápticas, las que proveían de un contacto físico al ojo y el objeto. La certeza táctil vacante es asumida para Descartes y la posteridad por el método geométrico y por otra fábula cultural, la razón capaz de abarcar y explicar la totalidad de lo que aparece, en figura de dique contra el caos.

dividir cada una de las dificultades que examinare en tantas partes como fuese posible.<sup>38</sup>

Así arrancamos de nuevo hacia el infinito. (...) En una figura dada un espacio minúsculo que comienza a socavarse de infinito. (...) Siento —cómo decirlo— como una presión de singularidad.<sup>39</sup>

Leibniz podría proponerse como mediador entre las dos partes, al comenzar a introducir inexactitud, al establecer una perspectiva borrosa ordenadora de la función plegada en el mirar: el punto de vista, como en la anamorfosis, sustituirá —en opinión de Michel Serres— el centro que se comienza a desvanecer. El mundo volverá a ser fundado y permitirá certificar lo real al ser mirado. Pero, como virus, la indeterminación de una realidad plegada hasta el infinito, incuba un nuevo bosque contra el jardín geométrico de la creación. El vuelco radical de la razón en esta aberración de las distancias en las que resuena horizontal su época: disolución de los anclajes del yo en la droga y la mística.

No sólo es necesario relacionar con la apertura de fronteras en lo visto en los descubrimientos de Leary y Hoffman, de los que fue junto a Aldous Huxley pionero en su uso técnico, como mediación en un tachar lo que podíamos esperar de una conciencia de la que ya Freud empezó a hacernos dudar. Su asociación con la mística india, cristiana, búdica, determina un nuevo interior más distante, desde el que es necesario iniciar el proceso de descripción de lo que desde allí se atisba, asumiendo que toda dificultad en el momento de lo claro habla de nuestra imperfección. Es necesario hablar

además que de la declarada influencia de Ernst o de Chirico, de las similitudes con Giacometti, Pollock y Rothko, Tobey o Kline, compañeros de esta postrera dirección hacia el conocimiento interior ayudado por una pantalla exterior —pantalla de meditación— que proporciona reflejo no de una realidad concreta, sino de la infinita distancia y variabilidad del empeño por ver. Paul Klee y Ernst influyen en su concepción formal de la expresión, le descubren las similitudes descriptivas entre los signos y la palabra, la ampliación cualitativa y de significado que un grafismo abierto es capaz de proponer, como un alfabeto que pudiera ampliarse a cualquier mundo. En ellos resuena la contaminación espacial y poética que la territorialización y el extrañamiento de los enfrentamientos verbales poseen, y el eco bretoniano de un descenso branquial a un comienzo mítico, a un país de magos y poetas. Pero en su lectura late un amor completo por la diletancia, una falta de ocupación por las reglas y la definición artesanal de la pintura que deriva en una humildad extranjera al tener que configurarse como pintor.

Lo importante es el descentramiento, la afirmación de la obra en su conectividad radical: el precursor más directo en esta vía será Giacometti. En sus figuras deshabitadas, cercanas a las primeras obras de Beckett, late esa cualidad de distanciamiento de lo visto al entender lo duro, sólido y construido sólo como estructura alrededor de un centro vacío. Su disolución en el trazo de las pinturas y dibujos, así como lo informe en las masas, penetradas por el aire, dialogando con él, son la antesala de la disolución del rostro en el que se resuelve, al menos con claridad desde Rembrandt, toda representación. *Las máscaras con que se viste el vacío no están llenas.* Las primeras figuras retrato de la plástica de Michaux sólo guardan esa tendencia extrema de afirmación individual en el trazo, pero un trazo que ya no quiere pertenecer a la caligrafía que nos asegura diferentes estampadas en un cheque, sino a la afirmación de una individualidad abierta, que se pregunta por sí, que se disuelve, devorándose al poner la enfermedad del siglo, una extrema conciencia de la conciencia —*las aguas del autismo, donde me enamoré de mí mismo*, si parafraseamos a Quevedo— como emblema de trabajo. Giacometti y Beckett poseen el germen que Michaux desarrolla. El trazo ya no pertenece al autor, presente sólo como garantía de su repetibilidad, y por insistencia extrema tiende a

38 DM, p. 83.

39 IT, p. 22-23.



identificar, acrecentando, un ritmo cultural, aclarando y llevando a una plenitud lo que es posible ver. Preguntar por lo invisible es ampliar lo visible. «El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman para mí la verdadera sabiduría.»<sup>40</sup>

Pollock es el mago que quita el horizonte para reintroducir el límite del caos, «el horizonte por de pronto desaparece, / las nubes no están mucho más altas que nosotros», una pirueta mortal, un literal *all-over*: no es el objeto ni la movilidad de la representación lo que crea el cuadro, sino un punto de vista en perpetua variación

el tifón en el mundo de las imágenes, las oscilaciones y lo ruiforme y la constante desintegración y transformación.<sup>41</sup>

La representación plantea, desde su denominación de origen cartesiana, una característica especular del lenguaje; la consideración de que es en él donde aparece el misterio. Rothko presentará la distancia desde la que se observa como tema a describir: su arte será abstracto, pero perversamente concreto al instaurar como objeto la preocupación de su época. Los datos inmediatos devendrán extrañados y el cuadro deberá mirarse como si pudiéramos establecer el punto de vista un poco más atrás del ojo, en lugar de en la elevación cartesiana en el hundimiento y la excavación, lo que convierte a la creación y a la contemplación en una arqueología de las capas de la conciencia, en un doloroso descenso, en la mirada a y desde un pozo

A falta de dioses: pululación y tiempo.<sup>42</sup>

Tobey planea la repetición mántrica en la que desaparece el yo, medio psicotrópico de éxtasis por insistencia que aparece en cualquier representación religiosa: paño contra el tiempo, tejido en el que desaparecer. La paradoja y la tensión que estas obras ofrecen, las de un yo que pretende diluirse, una conciencia de la que nos queremos desembarazar pero que, como un bombón relleno de anzuelo,

se resiste y crea si no anclajes, desgarraduras y pregnancias, puede ejemplificarse en las pinturas o grafismos de Franz Kline. La separación del hablar y la tentativa hacia el silencio vuelve a crear un yo subterráneo que quiere aún reconocerse, quizá con otras características de heterogeneidad asequible o inesperada. Los intentos por huir de la piel cartesiano-científica, de la razón geométrica se dibujan como signos caligráficos, incluso deudores de cierta belleza trágica en su rasgadura.

Manchas (...)/para desabrigar/para inestabilizar.<sup>43</sup>

El punto de vista se ha hecho cinematográfico, y ésta me parece la mayor profecía de Michaux sobre su obra: prevé una variación de la representación acentrada, en la que todo deviene mecanismo, tramoya que a la vez y con la hiperlucidez que diferencia a nuestro siglo de los usos, invenciones y descubrimientos de estas prótesis, nos ofrece como decorado cada elemento: distancia como viaje, como sueño, como psicodelia, como psicotropía; trazo como negación, conciencia como fragmento y velocidad de sobrevuelo; autoría como aumento preocupado y contrario a la sujeción; lenguaje y lenguas y disciplinas; imagen como trayecto entre realidad, ojo, sensación, conciencia-luz; palabra como tropo, analogía y metáfora que determina su lugar como una transición entre sentidos, afirma un sistema de ubicuidad y multiplicidad de las variaciones que sustituye a la sucesión prevista por la causalidad, una simultaneidad que responde a otra lógica, la erótica que impide la disección analítica del ser, que propone estupor ante sus intentos al regresar de ellos. Si restan anclajes, anzuelos, la labor de destrucción tiende mediante interiorización a desactivarlos o aprovecharlos como trampolín.

**por no haber en matemáticas más de una verdad en cada cosa.**<sup>44</sup>

infinito de abismo que incesantemente burla el proyecto y la idea humana de poner, mediante la comprensión, límites y clausura.<sup>45</sup>

40 J. Lezama Lima: *La dignidad de la poesía*. Versal ed. Barcelona, 1989, p. 285.

41 H. Michaux: *Miserable Milagro. La mesalina* París, 1980. Trad. española de J. Cruz. Montevideo 1969, p. 67. *Misérable Miracle. (La mesaline)*. Mónaco, 1956. (MM).

42 MM, p. 48.

43 H. Michaux: «Mouvements». *Catálogo Exposición Henri Michaux*. Galería Jorge Mara, Madrid, 1993. s/p.

44 DM, p. 84.

45 IT, p. 11.

---

Ramiro Martín Hernández

*Un certain Plume ...*  
et une indiscutable ironie



L'inferral effort pour demeurer  
homme,  
m'en voilà libéré.  
H. Michaux, *La vie dans les plis*.

ENRI Michaux est fondamentalement un paysagiste d'intérieurs, ou si l'on préfère d'intérieur —rappelons-nous quelques titres comme *Lointain intérieur*, *Mes propriétés*, *L'espace du dedans*, *La vie dans les plis* etc. etc. Robert Sabatier dit à son égard: Michaux est «un homme, tous terrains et tous territoires, toujours à la recherche de lui-même» et citant Raymond Bellour il ajoute: «Nul poète qui ait mis tant de passion à se chercher lui-même. Michaux est le seul sujet de l'oeuvre de Michaux» et un peu plus loin: «Qu'il utilise le 'je', le 'il', le 'on', il est ( et nous sommes ) le sujet du texte»<sup>1</sup>.

---

1 R. Sabatier, *La poésie du XXe. siècle*. Vol. 2 : Révolutions et conquêtes. Paris, Albin Michel, 1982. p. 489.



Il n'est donc qu'apparemment étonnant de voir apparaître chez Michaux ces textes, très brefs d'ailleurs, consacrés à un personnage —disons-le immédiatement— qui ressemble plutôt à Charlot ou à un personnage de B. D. et qui parcourt, immuable, les aventures plus ou moins farfelues auxquelles le soumet son impitoyable créateur.

A l'instar de Charlot ou du personnage de B. D., Plume —vainqueur ou vaincu le plus souvent— s'en sort toujours, ce qui est déjà une victoire non négligeable. A vrai dire, la plupart du temps Plume ne sort pas indemne des incidents que son méchant auteur lui crée à sa mesure... ou à sa démesure. Plume se tire d'affaire, mais il y laissera des plumes —ce qui est le dénominateur commun de la condition humaine—. Ainsi, lorsque Plume se trouve au plumard, que ce soit avec une reine ou avec une prostituée —où trouverait-on la différence?— il en sortira violé et déplumé. Et lorsque Plume, léger comme une plume, se trouve au plafond, grâce à un «stupide moment de distraction», ne croyons pas qu'il a appris à voler comme les anges —implumes par définition—...

Plume sera presque toujours l'objet de dérision du destin, des autres ou de soi-même.

C'est pourquoi, derrière la première lecture facile, agréable et pleine d'humour de ces à peine quarante pages<sup>2</sup>, nous croyons déceler une arrière-pensée de la part de Michaux qui pourrait être enfermée dans un sous-titre inexistant tel que celui-ci: 'Plume ou la vie comme simple ironie'.

Les textes qui, dans cette édition, précèdent Plume sont à cet égard très révélateurs. Un de ces textes correspond au premier des Poèmes et s'intitule «Repos dans le malheur»<sup>3</sup>. L'autre texte, qui précède immédiatement Plume, s'intitule «Destinée»<sup>4</sup> et là on lit par exemple:

Quand le malheur prenant son panier et sa boîte à pinces se rend dans les quartiers nouvellement éclairés, va voir s'il n'y a pas par là un des siens qui aurait essayé d'égarer sa destinée [...] Quand le malheur avec ses doigts habiles de coiffeur empoigne ses ciseaux, d'une main, de l'autre le système nerveux d'un homme, frêle échelle hésitante dans des chairs dodues, tirant des éclairs et des spasmes et le

désespoir de cet animal de lin, épouventé... Oh, monde exécrable, ce n'est pas facilement qu'on tire du bien de toi.

En vérité Michaux continue à parler de lui-même, même quand il parle de Plume.

Ce qui nous surprend chez Plume, dans une époque —1930-1936— où le procès, l'angoisse et l'homme révolté sont en train d'éclorre et de connaître par la suite une vogue extraordinaire, c'est que Plume n'éprouve aucune angoisse et il est loin de se révolter, même si on avait raison de se révolter —au dire de Sartre—. Il est aussi une frontière que Plume n'arrive même pas à soupçonner —et qu'évidemment il ne songera jamais à franchir—, celle du désespoir. Plume se caractérise par l'absence de pathos. Michaux maintient le personnage dans la distance de l'ironie et de l'humour. Nous sommes en face d'un personnage qui ne se fait pas de mauvais sang, nous sommes devant la lucidité d'un Sénèque sans philosophie, devant un K sans procès et sans conscience de son procès, enfin devant un homme sans angoisse et sans révolte. Plume semble accepter sa condition de raté.

Voici, en lambeaux, quelques réflexions, au pied de la lettre et au pied de la plume, sur un certain Plume qui renonce —paraît-il— aux grandes chimères et aux grands cauchemars du XXe. siècle:

I.— Plume et le destin et/ou l'être et le néant.

Le premier geste de Plume est, de toute évidence, très éloquent: «Etendant les mains hors du lit, Plume fut étonné de ne pas rencontrer le mur». Sartre aurait pensé que le premier constat de l'être est celui du néant ou que l'angoisse frappe ses coups aux portes de l'existence. Plume s'échappe par la tangente: «Tiens, pensa-t-il, les fourmis l'auront mangé ..., et il se rendormit».

Les événements, catastrophiques ou cocasses, arrivent sans notre consentement, un peu comme la vie elle-même. On a beau s'attacher aux murs de notre maison, aux caresses de notre femme, aux plis de notre vie... le moment venu on sera déposé de tout: plus de mur, plus de femme, plus de vie: «L'exécution aura lieu demain».

Les jeux sont faits ou se font sans que personne n'écoute notre avis. Devant la fatalité qui attrape l'être humain, l'attitude de Plume est celle du sage, il affronte son destin avec le détachement du stoïcien: «La chose est faite» (on nous a volé notre

2 Nous suivons l'édition suivante : *Plume précédé de Lointain intérieur*. Paris, Gallimard, 1963. pp. 137-178.

3 *Op. cit.* p. 88.

4 *Ibid.* p. 131 et ss.



maison). «Mais puisqu'il (le train) est déjà passé». Et finalement, «Je n'ai pas suivi l'affaire» répond Plume au juge qui le condamne. A chaque tournant du destin Plume s'endort.

## II.— La côtelette est le moteur de l'histoire.

Dans son rôle habituel de patient-client, voici encore Plume victime de l'insignifiance. Un rien, l'utilisation d'un signifiant «qui ne figure pas sur la carte» du restaurant provoque des effets catastrophiques. Les écluses de la fatalité s'ouvrent à nouveau et à l'instant même l'absurde prend le galop. Devenu malfaiteur et ennemi public numéro 1, Plume est poursuivi par le maître d'hôtel, le chef de l'établissement, l'agent de police, le com-

missaire de police, le chef de la Sûreté, la Secrète, les pompiers...

Un signifiant de plus ou de moins peut changer le cours de l'histoire, le cours d'une vie. La côtelette est le moteur de l'histoire...au moins de cette histoire d'humour. Mais derrière l'innocente histoire de Plume se cache la cruauté des engrenages d'une civilisation qui pour trois fois rien peut mettre le monde à l'envers. Un mot de plus ou de moins n'est pas une bagatelle. Plume a beau s'excuser, il a improvisé, il a voulu être naturel (!) dans un monde qui ne l'est plus. Parce qu'il s'est écarté de la norme, parce qu'il a troublé l'ordre Plume a sur son dos les gardiens de l'ordre. Bref, Plume n'est pas un client comme il faut, sinon à quoi bon les cartes des restaurants?

## III.— Misérable et magique voyage/mirage.

Les paradis que le voyage nous accorde sont peut-être aussi de «misérables miracles» qui nous permettent d'accepter l'intolérable. Pour changer, lorsque Plume voyage il se laisse avoir, il se fait pigeonner: «Les uns lui passent dessus sans crier gare, les autres s'essuient tranquillement les mains à son veston». Plume suit au pied de la lettre la maxime stoïcienne: 'Supporte le malheur avec les apparences de l'indifférence'. En fait, «il ne dit rien, il ne se plaint pas».

Un sentiment d'être en trop suinte tout au long du texte. On a l'impression que Plume occupe toujours une place qui n'est pas la sienne. Il est comme un chien repoussé par tout le monde à coups de pied.

Mais le voyage évoque chez Michaux les promesses d'une exploration: un paradis perdu? une terre promise?

On est encore loin de la mescaline, mais le voyage semble être déjà une anticipation des effets hallucinogènes de la drogue. Le moi du poète est un moi errant, désireux d'épuiser toutes les nourritures terrestres de l'esprit. Cela comporte un gage, sinon de bien-être, au moins d'être.

## IV.— On ne peut pas peloter une reine impunément.

Plume est le premier diplomate objet de l'histoire. Car quand on n'a pas le sang bleu et qu'on veut jouer avec la Reine, sans jouer aux échecs, la partie se termine en queue de poisson et par un échec cuisant, à moins d'être (le) fou.

Diplomatie et naïveté sont deux vertus qui jurent. Ensemble elles deviennent immorales.

On a beau être expert en questions sur le Danemark, lorsqu'une reine adore bouger les reins... On n'entre pas pour rien dans la chambre à coucher de la reine, car la machine du cocuage royal se mettra en marche et une odeur de pourri se fera bientôt sentir dans le royaume.

Il y a des aventures qui dépassent l'entité de Plume —notre entité— en poids, en mesure... ça va de soi. «C'est alors que le Roi entra». Ça a l'air d'un conte et Plume l'air d'un con. On ne connaît pas la suite, mais on imagine la suite... royale.

## V.— Plume, le train et le syndrome du troupeau.

Lorsque Plume se trouve seul il se montre naïf, inoffensif, souffre-douleur... or, lorsqu'il est en compagnie (Cf. *L'arrachage des têtes*), Plume devient cruel, bourreau et bulgaricide. C'est ce qu'on appelle le syndrome du troupeau.

Plume et ses copains règlent leurs comptes à ces bougres de Bulgares pour des raisons vraiment puissantes: Ils «murmuraient entre eux on ne sait pas quoi» et «remuaient tout le temps».

Une scène à la Marx Brothers et une dose d'humour noir. Fatalité: Plume et ses satellites se sont trouvés par hasard dans une association de malfaiteurs, ils s'étaient «trompés de train». Bref, une scène où les morts et les vivants se font malmenés les uns les autres.

Derrière cette hilarante histoire se dessine une macabre allégorie sur la vie et la mort? Peut-être. «Vous et eux» dit le chef du convoi s'adressant à Plume et les siens et aux morts. La vie et la mort, paraît-il, ne sont qu'une question de mobilité ou d'immobilité. Les morts passent pour des vivants très facilement et vice-versa. La vie n'est qu'une lutte pour la survivance où les forts éliminent les faibles, un cauchemar dans un compartiment où l'on est très à l'étroit. Par ailleurs, il faut que les morts mobiles se débarrassent le plus tôt possible des vivants immobiles pour pouvoir s'écrier sans trouble-fête: «Que la vie est bonne aux vivants». Vérité combien dérisoire, mais vérité quand-même.

## VI.— Plume voyant mais pas sorcier.

La série de textes qui composent *Un certain Plume* est charpentée sans «logique» apparente et les différents textes semblent uniquement soudés par l'unité que leur confère le protagoniste, la tonalité humoristique et cet air olympien de Plume se laissant labourer par le malheur.

«La Vision de Plume» est plutôt déconcertante dans l'ensemble. Aucun élément comique n'est, semble-t-il, repérable. En plus le texte a un caractère hermétique.

Plume apparaît comme un être accroupi et insignifiant à côté du lit, l'autel, par antonomase, de la liturgie du rêve. Or l'objet rêvé, l'objet de la vision est cosmique. A partir de ce point de départ deux dimensions sont mises en contraste: le grand et le petit. D'un côté la grandeur de la matière informe: «comme un pied du monde», «énorme

mamelle», «meule de chair», «région immense», «énorme chose molle»... Et face à cette grandeur informe la petitesse de l'homme: «sa voix était devenue si petite», «comme si un grain de riz s'était mis à parler», «un cylindre si léger qui roula»... éléments de la matière les plus raffinés et les plus sophistiqués: la voix, la parole et la comparaison avec la figure géométrique.

Plume, qu'est-ce qu'il voit en définitive? Un monde en train de tourner sans arrêt, image suggérée par la répétition de la première phrase: «Un fromage lent, jaune, à pas de chevaux de catafalque, un fromage lent, jaune, à pas de chevaux de catafalque, circulait en lui-même comme un pied du monde». Dans ce tourbillon, la matière informe englutit cet être liliputien, ce «grain de riz» qui a acquis le plus haut degré de raffinement de la matière: l'homme et sa parole; et «On se demandait qui aurait accepté de tenir compte de ce qu'il disait».

«Fromage», «mamelle», «chair», «grain de riz»... évoquent la nourriture. Comme si la machine —«déclat», «débrayage»— vertigineuse et carnivore du monde fonctionnait comme une espèce de déglutition qui sème la mort: «à pas de catafalque», «s'embourber», «disparu», et tout un champ sémantique qui ne fait que le confirmer: «débris», «tombe», «roula», «creux», «affaissée»...

Les protestations et les gestes de révolte deviennent inaudibles, tombent dans le vide. Celui qui les proférait ressemble à «un cylindre qui fait un bruit creux et gai». Couple d'adjectifs troublant. «Creux» parce que vide et vidé de substance. Mais en même temps «gai», ironiquement gai, inexplicablement comique et accroché à la vie. On vit et c'est déjà beaucoup.

La vision de Plume nous renseigne sur une lucide philosophie du monde: le peu de consistance de l'existence humaine, voué au néant, à la solitude et au silence.

VII.— On a mal au doigt comme on a mal à la vie.

Le sentiment ontologique de faiblesse commence à ronger l'être humain à travers le corps. Le corps est une espèce de révélateur du monde, l'indicateur de nos limites, le clignotant qui annonce la menace, le seul fil conducteur entre le monde et l'esprit.

Le corps de Plume semble être l'objet privilégié

de la dérision des autres, ici du chirurgien et de la femme de Plume, ailleurs de la Reine ou des prostituées... et, quand il voyage, de tout le monde. On commence par un doigt et on finit par un pied... par perdre pied dans la vie.

La dérision mène à l'absurde par des chemins d'une logique impeccable et accablante: «comme vous êtes riche vous n'avez pas besoin de tous les doigts» prescrit le médecin. Et un peu plus loin sa femme raisonne ainsi: «Ne va pas t'imaginer qu'un doigt perdu se retrouve si facilement [...] Les infirmes c'est méchant, ça devient promptement sadique. Mais moi je n'ai pas été élevée comme j'ai été élevée pour vivre avec un sadique». Aux chevaux maigres vont les mouches<sup>5</sup>.

Michaux-Plume sait de l'indissociable union du corps et de l'esprit. La pensée est trop liée au corps, aux glandes, aux organes. Corps et esprit reçoivent les mêmes coups et visitent les mêmes paradis.

Comme partout ailleurs Plume arrive à faire de nécessité vertu.

VIII.— Regard de normand ou arracheur de têtes?

Dans son article «Plume et les anges» René Micha<sup>6</sup> soutient que puisque Plume n'y est pas nommé, l'arrachage des têtes pourrait très bien être une activité menée par Plume et son ami Pon. Cette opinion s'appuie sur une précédente expérience sanglante de Plume aux dépens des Bulgares. Une autre hypothèse est aussi —croyons-nous— possible: Plume pourrait très bien être le témoin de cette entreprise de contrebande de têtes et se trouver derrière «ce regard qui ne dit ni oui ni non», de ce «regard fixe» qui écoute un tant soit peu immuable les explications de ces drôles d'industriels. Cette attitude correspondrait beaucoup plus au tempérament stoïcien de Plume. Mais l'autre hypothèse est aussi vraisemblable. Plume n'a plus un casier judi-

5 Michaux est très sensible à ce manque de solidarité de l'espèce humaine, ainsi dans *Misérable miracle* on peut lire : «Il faut beaucoup, beaucoup de force pour se couvrir. Le roi qui a perdu son trône, ses ennemis deviennent innombrables. Les enfants jettent des pierres au timide et les chiens sentant un manque viennent le mordre aux jambes» Paris. Gallimard. 1972. p. 160.

6 In *Henri Michaux*. Paris. Editions de l'Herne. 1966. p. 145.

ciaire vierge —les Bulgares—. Et puis nous sommes tous de virtuels assassins, parricides... «celui qui a tué moins de cent fois qu'il me jette la première pierre» dira Michaux<sup>7</sup> sous la forme d'une blague très sérieuse.

Quoi qu'il en soit, ce texte nous rappelle Boris Vian. Il est vrai qu'on regrette le manque d'un instrument comme l'arrache-têtes qui aurait rendu la tâche moins difficile. Il existe dans ce texte de Michaux une allure, disons, pataphysicienne ou vianesque.

Dans *La vie dans les plis* nous avons trouvé plusieurs textes où l'humour, l'imagination et le style nous rappellent la démarche de Vian. Par exemple: «Dans la vie on ne réalise jamais ce qu'on veut. Eussiez-vous par un meurtre heureux supprimé vos cinq ennemis, ils vous créeront encore des ennuis. Et c'est le comble venant de morts et pour la mort desquels on s'est donné tant de mal»<sup>8</sup>. Ou cet autre texte: «Je t'empoigne un maréchal et te le triture si bien qu'il y perd la moitié de ses sens, qu'il y perd son nez où il se croyait du flair et jusqu'à sa main qu'il ne pourra plus porter à son képi, même si un corps d'armée entier venait à le saluer»<sup>9</sup>. Pour sa part Michaux crée lui aussi toute une panoplie d'engins et de trucs tels que «La séance du sac»<sup>10</sup>, «La fronde à hommes»<sup>11</sup>, «Le tonnerre d'appartement»<sup>12</sup>, «La mitrailleuse à gifles»<sup>13</sup>, etc.

#### IX.— Des putains respectueuses.

Mère et pute. Les deux métiers les plus anciens du monde. Une combinaison explosive.

Une putain de neuf enfants... cela veut dire que quand tu rencontres un de tes semblables il est fort possible que ce soit un fils de pute? Et que possiblement toi-même...? Allez donc savoir quelles sont les conclusions tirées par Plume.

Volé d'abord et violé ensuite, Plume ne peut pas résister à la logique de ces femmes dévouées qui l'assaillent avec une responsabilité profession-

nelle enviable. Les expériences sexuelles de Plume s'en vont toutes en eau de boudin.

L'amour-misère. L'amour sordide. Les mères-prostituées qui ont des boutons plein le corps. Encore une fois le corps comme porteur de signes. Les événements et les êtres, sans cesse et partout, toujours en train de faire signe. Signe de quoi? Très probablement de vide, de mort, d'inconsistance, de dérision. Tout peut être réduit au dérisoire, bien que Plume veuille que ce soit «un fameux souvenir de voyage».

Dans «La séance du sac»<sup>14</sup> Michaux affirme: «Je crache sur ma vie. Je m'en désolidarise. Qui ne fait mieux que sa vie?»

Il ne nous reste que le voyage ou le rêve, deux façons de se soustraire au quotidien. Et le bilan d'une vie n'est peut-être qu'une récolte plus ou moins maigre de souvenirs.

#### X.— Plume a la bougeotte.

L'homme trouve sa défaite ordinaire dans le quotidien. Mais hors du quotidien il peut aussi gagner le gros lot.

Occupé ou désœuvré, préoccupé ou insouciant l'être humain marche à pas de loup vers le désastre, vers l'échec.

Plume est le personnage lucide et gai d'un récit sinon désespéré du moins sans espérance. Il est un «capitaine à la débâcle» déguisé en clown et son triomphe réside dans l'acceptation de son échec.

Ici, Plume semble appartenir à «la planète des agités» dont parle Michaux ailleurs:

avec un fil à la patte, ils filent vers la lune, avec mille fils plutôt, ils y sont, ils alunissent et déjà songent à plus loin, plus loin, à des milliers de fois plus loin, attirés par le désir nouveau qui n'aura plus de fin, dans un ciel de plus en plus élargi.<sup>15</sup>

Car lorsque Plume n'est pas la victime des événements ou de ses semblables, il est sa propre victime.

Au fond, Plume voyage-t-il quelque part? Ou, au contraire, ne sera-t-il pas —comme dit Michaux— un «skieur au fond d'un puits»<sup>16</sup>?

7 «La philosophie par le meurtre» in *La vie dans les plis*. Paris, Gallimard, 1972. p. 23.

8 *Op. cit.* p. 11.

9 *Ibid.* p. 13.

10 *Ibid.* p. 9.

11 *Ibid.* p. 15.

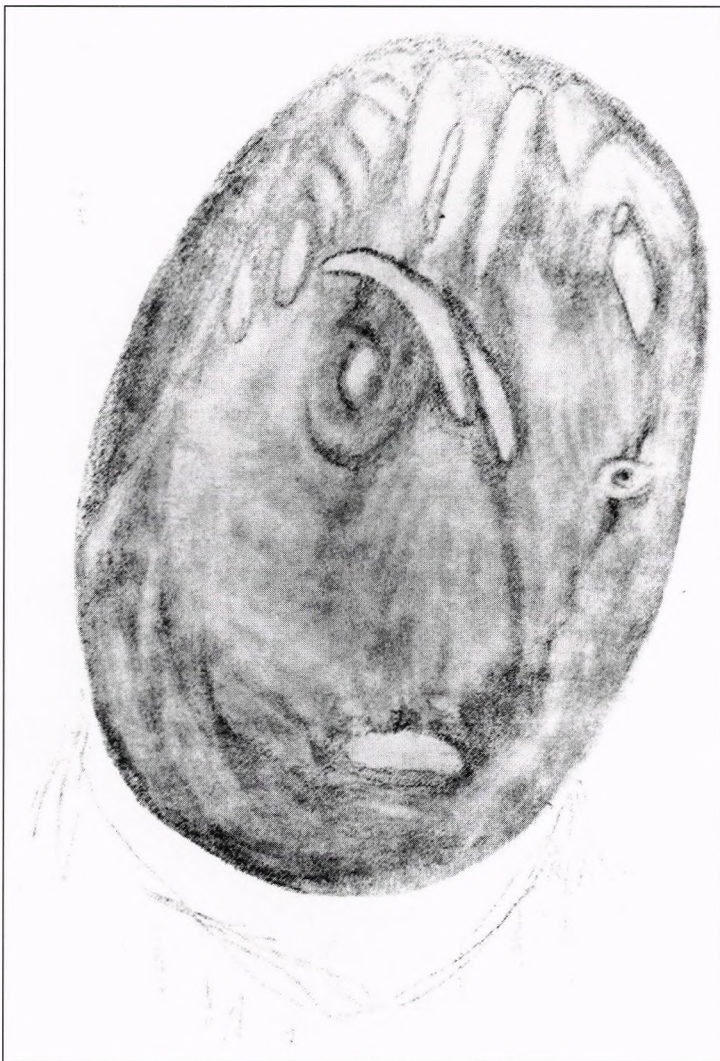
12 *Ibid.* p. 17.

13 *Ibid.* p. 18.

14 In *La vie dans les plis*, p. 9.

15 *Poteaux d'angle*. Paris, Gallimard, 1981. p. 53.

16 *Ibid.* p. 15.



Avec patience, toujours sans sourciller Plume est le sparring impassible du monde. Il se limite à encaisser les coups, parfois à les donner. Il se limite à regarder<sup>17</sup> et à réfléchir avec perplexité. Il n'en croit pas ses yeux.

XI.— Un gourmand peu raffiné.

Avec la patience — au sens étymologique — qui le caractérise, Plume est tenu, par politesse, d'avaler des serpents au sens littéral cette fois-ci, au sens figuré le plus souvent.

Il est à remarquer chez Plume/Homme le sens ou plutôt l'instinct de l'adaptation, de l'accommodation aux circonstances de l'existence.

A Berlin ou au Danemark, chez la reine ou chez les prostituées, avaleur de serpents ou de sabres le cas échéant, Plume représente le paradigme de la capacité d'adaptation de l'espèce humaine à n'importe quelle situation non seulement d'ordre matériel mais aussi et surtout d'ordre moral et psychique. Si «par politesse» il est capable d'avaler

17 R. Micha dans son article «Plume et les anges» nous dit qu'il «n'existe pas de portrait de Plume, mais un entrelacs de lignes dans *Le Lobe des Monstres* (Lyon, l'Arbalète, 1944), dans *Peintures et Dessins* (Paris, Editions du Point du Jour, 1946) porte son nom. Deux yeux et d'autres plus petits, oeufs de fourmis parmi les herbes». in *Henri Michaux*. Paris, l'Herne, 1966. p. 144.

un serpent, «par honnêteté» il sera capable de renifler «le sein nu de la maîtresse de maison».

Bien que le malheur soit «son avenir, sa vraie mère, son horizon»<sup>18</sup>, Plume est conscient du fait qu'il existe toujours à côté de lui des gens plus malchanceux, plus infortunés, plus insignifiants... comme la dame voisine de table qui s'étouffe en avalant une langue de mouton ou comme la prostituée mère de neuf enfants ou comme celui qui ne peut pas voyager ou comme celui qui n'a même pas neuf doigts... C'est pourquoi on peut et on doit toujours se féliciter ! Ça pourrait être pire.

## XII.— Léger comme une plume.

Un «stupide moment de distraction» suffit à Plume pour se trouver en état de lévitation, les pieds au plafond. Plume funambule, Plume aux Caraïbes, Plume chez les pingouins... la série aurait pu être exploitée à l'infini... mais ni la durée ni la prolifération des exploits-ratés de Plume n'auraient jamais pu consolider l'inconsistance ontologique du personnage.

Michaux veut nous montrer l'état de l'être humain, la condition naturelle de l'homme qui n'est autre que l'état plus ou moins infortuné de malheur. L'homme a la solidité d'une plume, d'un «roseau pensant»

Plume ne se fait jamais d'illusions. Sa vie est l'apprentissage du détachement.

Les réflexions, les aphorismes, les sentences, les bribes de pensée que Michaux égrène ici et là sont des clins d'oeil de l'auteur, ses préoccupations, ses obsessions. Exemple: «Pas de choix dans le malheur, on vous offre ce qui reste».

## XIII.— Volontaire à la Croix Rouge.

Le malheur et l'inconsistance de Plume, son manque d'être, sa fragilité et sa vulnérabilité ne sont que relatifs si on les compare à d'autres fragilités et à d'autres vulnérabilités. Les culs-de-jatte ne peuvent même pas grimper aux arbres. Il faut les aider. Mais une fois sur l'arbre «ils ne sentent plus le poids de la terre. C'est la grande réconciliation». Triste, pénible et risible réconciliation mais «ça leur fait tellement plaisir». C'est qu'un rien peut nous contenter.

Les culs-de-jatte font, peut-être un moment, croire à Plume à la possibilité d'un idéal et d'une certaine tendresse envers ses semblables plus fragiles et plus nécessiteux que lui-même... mais l'illusion ne va pas durer: «des culs-de-jatte plein les bras, [Plume] se plaignait intérieurement. Non, il n'est pas travailleur. Il ne sent pas le besoin ardent du travail».

Infatigable le va-et-vient de Plume. Infernal son effort pour demeurer homme.

Culs-de-jatte ou pas... un seul désir, celui d'être, de vivre. Sans plus. Et une plainte finale: «Fatigue ! Fatigue ! On ne nous lâchera donc jamais?» Cri qui nous rappelle Beckett et sa «fin de partie» qui ne finit jamais.

La petite histoire de Plume, banale et grotesque, ne fait que cacher une certaine amertume. Ironie camouflée sous une histoire naïve qui prête à rire et à penser.

Certes, ce n'est pas facile de vivre dans un monde «exécration».

明

18 «Repos dans le malheur». Poèmes in *Plume précédé de Lointain intérieur*. p. 83.

---

Jan Baetens

## Un livre maladroit?

E

C'est étonnant d'absence de savoir-faire.

*CUADOR*<sup>1</sup> signifie, en 1929, l'entrée d'Henri Michaux dans le circuit littéraire «officiel». En effet, s'il n'est plus tout à fait un inconnu des lecteurs de la *Nouvelle Revue Française*, le Michaux d'*Ecuador* s'élève des réseaux plus ou moins confidentiels —notamment de province— à la consécration du catalogue Gallimard. De plus, pour réduit que soit encore le nombre de pages (et des petites pages) de ce volume, qui mélange encore un peu les genres, l'auteur passe quand même de la plaquette au livre et de la poésie à la prose. C'est, bref, le début d'une carrière,

---

1 Paris, Gallimard, 1929. Nous utilisons dans cet article l'édition définitive de 1968.



qui prendra en 1930, avec *Un certain Plume*, son véritable envol.

*Ecuador* reste pourtant aussi un livre qui laisse à Michaux une insatisfaction durable. La *Préface* de l'ouvrage s'excuse déjà des maladresses de style et de composition de ce journal pas comme les autres. Plusieurs décennies plus tard, dans les *Dialogues* avec Robert Bréchon, conçus à l'occasion de l'entrée de l'auteur dans la «bibliothèque idéale», Henri Michaux revient à la charge: «*Mes premiers livres sont vraiment d'un amateur. Ecuador, c'est étonnant d'absence de savoir-faire.*»<sup>2</sup>

Cette auto-accusation répétée, dont le sérieux ne semble pas en question, faut-il vraiment la prendre à la lettre? Ne s'agirait-il pas plutôt, dans le cas de l'écrivain jeune, d'un procédé rhétorique somme toute banal ou, dans le cas de l'écrivain plus mûr, du désir très compréhensible sinon de renier, du moins de disqualifier certaines œuvres de jeunesse? Ou convient-il, plus généralement, d'y voir un indice de la personnalité profonde de l'auteur, dont le mot préféré, on le sait, était la préposition *contre*? La nette connivence entre les proclamations de la *Préface*, puis des *Dialogues* avec Bréchon, d'une part, et les partis pris stylistiques, fondamentalement «antilittéraires», réitérées tout au long d'une vie d'écrivain, d'autre part, expliqueraient alors pourquoi les critiques se sont si peu penchés sur le jugement «interne» d'*Ecuador* proposé par Michaux lui-même.

Mais le livre est-il vraiment aussi mal fait que ne le dit son auteur? Si une telle question est évidemment condamnée à rester sans réponse absolue ou objective, il n'est pas impossible de voir dans l'empressement de Michaux à condamner son propre texte au moins un symptôme ou, plus exactement peut-être, un appel au lecteur à y voir de plus près, non pas afin de corroborer ou d'infirmer, à autant de degrés qu'on veut, le point de vue de l'auteur, mais dans le dessein de parcourir les signes du texte en tant que *signes*, où affleure, pour violemment frustré ou inachevé qu'il soit, un effort d'écriture. C'est le pari tenté dans cette contribution, qui s'appliquera essentiellement à déchiffrer le paratexte d'*Ecuador*.

Cette réduction drastique de l'objet de la lecture obtempère ici à deux raisons fondamentales.

D'un côté, on sait que, très généralement, l'ensemble paratextuel, qui informe et en même temps influence le lecteur d'un ouvrage, joue de toute évidence un rôle capital dans toute stratégie de communication, surtout s'agissant d'un premier livre ou presque. De l'autre, il importe de rappeler que le paratexte très particulier d'*Ecuador* contient certains des fragments qui se trouvent parmi les plus (et les plus mal!) cités de toute l'œuvre de Michaux. Une lecture, là, une relecture, ici, s'avèrent donc bien nécessaires.

## 1. LE PAYS DU DOUBLE

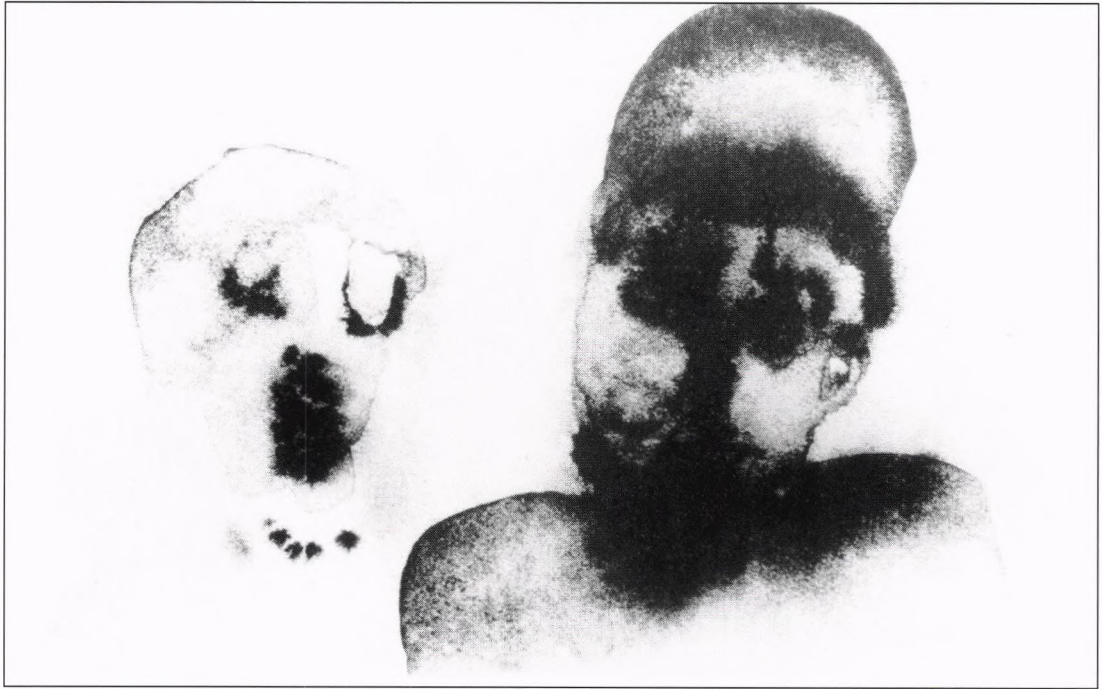
L'attention du lecteur est d'abord attirée par la composition d'ensemble du livre, dont l'architecture paraît fort simple. *Ecuador* se présente comme un journal tenu au jour le jour, avec une grande spontanéité qui dénote l'usage réaliste du code. On peut y trouver quasiment le degré zéro de l'organisation d'un texte: Michaux ne tient pas son journal de manière très systématique, le contenu et la longueur des sections variant beaucoup, par exemple, en fonction de l'intérêt des choses vues ou de la disponibilité de l'auteur. Parallèlement, grâce à une série de détails dont la cohésion va peu à peu s'affermir, on découvre que la structure globale se révèle aussi d'une complexité vertigineuse. *Ecuador*, en effet, n'est pas que le journal de bord annoncé par le sous-titre. C'est aussi un texte construit, réfléchi, en un mot étonnamment écrit, et de ce conflit naîtra une tension incroyable.

Car tout, d'emblée, s'inscrit sous le signe du double.

Le mot du titre, d'abord, *Ecuador*, est écartelé entre deux langues, et cela jusque dans la chair des mots. Non seulement «Ecuador» est un nom de pays espagnol qui cohabite avec son équivalent français, cet «Equateur» nécessairement sous-entendu, mais il y a entre ces deux termes, l'original et sa traduction, une complicité morphologique qui fractionne les unités du dictionnaire: l'identité phonique du début «Ecu-/Equa-» exaspère d'autant plus la différence de la fin, «-dor/-teur», que l'amorce énonce justement l'idée même d'analogie et d'équivalence. La différence minimale, en d'autres termes, aboutit à un écart maximal.

Un contraste similaire surgit à hauteur du sous-titre «journal de voyage», qui oppose à l'orientation objective du titre une visée plus directement subjective: l'évocation du pays étranger se fera par

<sup>2</sup> R. Bréchon, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1959, coll. «La Bibliothèque idéale», p. 205.



l'intermédiaire d'un type d'écriture personnel, voire intime, qui met un rien en sourdine la dimension descriptive promise par le titre.

La tension éclate au niveau de la dédicace, qui généralise réflexions et dédoublements:

À mon ami  
ALFREDO GANGOTENA

À mon camarade de pirogue  
ANDRE DE MONLEZUN

On y décèle en effet, reliés par le martèlement des quatre «A» en position initiale, deux dédicataires, le premier décédé (Michaux vient de lui consacrer un article remarqué dans les *Cahiers du Sud*<sup>3</sup>), le second vivant (et ce second est d'autant plus second que son nom s'achève par l'expression parfaite de la singularité: «-UN»), mais aussi deux langues, deux fonctions différentes (Gangotena est poète, Monlezun voyageur) et enfin deux formules très différentes (le respectueux *ami*, employé absolument, et le familier *camarade*, qui se voit flan-

qué d'un déterminant on ne peut plus pittoresque ou globetrotter).

Quant à la *Préface* même —si célèbre chez les faiseurs d'anthologies, et si souvent tronquée des autres éléments paratextuels qui lui donnent tout son sens—, sa duplicité est certes directe, avec son hésitation très construite entre les scrupules de l'auteur débutant et la fougue du voyageur écrivant en dehors de toute préoccupation littéraire, mais elle est surtout un relais dans une longue série d'oppositions et de clivages dont il importe de reconstruire tous les détails.

#### Préface

Un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal a composé ce journal de voyage. Mais, au moment de signer, tout à coup pris de peur, il se jette la première pierre. Voilà.

L'AUTEUR. 1928

Vu de loin, cet avant-dire s'apparente à une banale *captatio benevolentiae*, topos s'il en est des premiers livres d'un auteur. Mais un regard plus attentif aux réglages de détail distingue dans ces quelques lignes une évolution foudroyante. On passe en effet d'un indéfini («un» homme) à un défini («l»'auteur) et du terme le plus générique qui soit

<sup>3</sup> Dans *Les Cahiers du Sud*, Michaux avait publié un article sur *Absence* de Gangotena, cf. n° 159, février 1934, p. 158-161.

(«homme») à un vocable désignant une profession («auteur»), sans que jamais Henri Michaux ne ressente le besoin de se nommer lui-même. Cette absence du nom propre ne donne évidemment que plus de poids aux termes mêmes sur lesquels joue l'opposition: un/le, homme/auteur, et qui cessent d'être lus comme synonymes du nom propre de l'auteur, pour se muer en noms communs, c'est-à-dire, en mots dont la fonction première n'est plus seulement la référence (le renvoi à un sujet hors-texte), mais qui imposent, au contraire, leur propre densité matérielle, phonique et scripturaire.

Le réajustement de la lecture qui en résulte permet entre autres de mieux percevoir la continuité souterraine du titre et du sous-titre, que le premier parcours lectoral avait si nettement opposés. Dans le contact établi entre *Ecuador /Equateur* et *Journal de voyage*, il est en effet possible de distinguer une thématique temporelle, dont la consistance est garantie par un lisible effet d'accélération: après le lexème sous-entendu «heure» (à la fin d'«Equateur»), suivent l'endogramme «jour» (au début de «journal»), l'anagramme «an» (au milieu de «journal») et le nouvel endogramme «âge» (à la fin de «voyage»)⁴.

De plus, la *Préface* en question, comme la plupart des préfaces du reste⁵, a été faite *après coup*: entre l'achèvement du manuscrit et la publication du volume, suppose-t-on. Ce déboîtement temporel, toute préface étant, par définition, presque une excroissance (et partant une rupture de l'ordre de composition du livre), renchérit sur les dédoublements observés jusqu'ici pour y adjoindre une tournure particulière, syntagmatique plutôt que paradigmatique. C'est doublement en effet que le lecteur doit lire deux fois: le paratexte l'avait déjà habitué à scinder chaque unité (et donc à lire «les mots sous les mots»), il se voit maintenant poussé, à cause de la préface (qui rompt l'équilibre entre le cours «naturel» de l'écriture au jour le jour et l'ordre «artificiel» des feuilles du livre), à envisager d'autres parcours de lecture que le simple trajet linéaire promis par le code du journal.

4 Un décryptage paragrammatique plus poussé n'aurait pas trop de mal à exhiber d'autres relations, comme par exemple, dans le mot «voyage», l'annonce du morphème-clé «voi», sur lequel on reviendra dans l'analyse.

5 Selon un mécanisme dont les rouages ont été relevés par la déconstruction, cf. la lecture du discours préfaciel de J. Derrida dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

Cette lecture translinéaire, d'ailleurs, est appelée non moins par de nouvelles singularités. À la fin d'*Ecuador*, il s'avère en effet que l'achevé de rédaction de la *Préface*, 1928, ne peut pas vraiment être celui de la rédaction du livre, la dernière entrée du journal datant du 15 janvier 1929, de sorte qu'il convient de formuler l'hypothèse d'une préface moins clausulaire qu'intercalée: il ne s'agit plus dans ce cas ni d'une préface programmatique, écrite avant le voyage, ni d'une préface totalement conclusive, écrite au retour, mais d'une préface faite en quelque sorte *avant terme*, ce qui en change radicalement les enjeux. Le journal continue à s'écrire après la préface que le lecteur avait placée d'abord après l'achèvement du voyage, et ce prolongement, qui constitue une nouvelle rupture de la chronologie, apporte un argument supplémentaire en faveur d'une lecture dans tous les sens.

La lecture complaisante que paraît implorer la préface, avec son appel à l'indulgence du lecteur, est donc raturée au moment même où elle s'énonce. Plus: elle l'est dans et par les termes mêmes qui en forment le souhait. Il est difficile de *mieux* dire qu'on s'accuse d'écrire *mal*: c'est en se dénigrant en tant qu'écrivain qu'un homme, ici, se pose et s'impose comme auteur.

## 2. DEUX TEXTES EN UN

La maîtrise de Michaux se distingue plus clairement encore lorsque se découvre, en fin de volume, une seconde préface, insérée cette fois-ci au beau milieu du livre, avant quelques pages de réflexions générales étrangères à la structure chronologique du journal, mais apparemment rédigées, resuppose-t-on, après le voyage même.

### Préface à quelques souvenirs

Voyant une grosse année réduite à si peu de pages, l'auteur est ému. Sûrement, il s'est passé encore bien d'autres choses.

Le voilà qui cherche, mais il ne rencontre que des brouillards.

Alors, pour masquer son embarras, il prend une voix de pédagogue.

H.M.

Si on arrive encore à «situer» cette seconde préface par rapport au journal qui précède (sans qu'il soit évidemment possible de la dater avec



certitude), il est tout à fait exclu de savoir laquelle des deux préfaces a été *rédigée la première*. À cet égard, il n'est pas inutile de souligner que la seconde préface, qui peut très bien avoir été écrite avant la première, n'est pas appelée postface, bien qu'elle s'insère après le journal: les ambiguïtés sont ainsi poussées à leur paroxysme.

Plutôt cependant que de chercher une réponse à cette question *génétique*, il faut superposer les deux textes et les lire *l'un à la lumière de l'autre*.

Au-delà des puissantes analogies de longueur, de ton et surtout de visée entre la fin et le début du livre (les deux préfaces comptent chacune quelques lignes seulement; elles engagent un dialogue avec le lecteur tout en insistant sur la maladresse de l'auteur; elles oscillent entre rétrospection et prospection), il y a dans ces fragments reliés «en arche» un véritable bataillon de correspondances textuelles plus microscopiques.

S'il est vrai que le thème des deux préfaces est identique (il s'agit de part et d'autre de la déception ou du mécontentement du signataire), il est

plus important encore de souligner que la division formelle comparable des deux fragments emprunte à chaque fois les mêmes relais lexicaux, et par conséquent le même rythme phrastique et rhétorique. Dans les deux cas, en effet, après un très court constat d'échec, on lit d'abord une sorte d'objection (introduite par «mais» dans la *Préface* comme dans la *Préface à quelques souvenirs*, quand bien même les deux «mais» sont loin d'être simplement équivalents), puis une abrupte réplique à valeur conclusive (signifiée dans la *Préface* par «voilà» et par «alors» dans la *Préface à quelques souvenirs*).

De plus, il y a dans chacun de ces microdiscours quelque chose de naïvement appliqué, de fallacieusement simple, que l'on retrouve aussi dans l'usage très voyant de la figure de style du chiasme, d'abord au niveau des unités lexématiques (avec, dans la *Préface*, la rotation des mots «journal» et «voyage»: «Un homme qui ne sait ni *voyager* ni tenir un *journal* a composé ce *journal de voyage*»), puis au niveau des unités phoniques (avec, dans la *Préface à quelques souvenirs*, le

croisement des assonances: «grosses/pages»//«pas-sé/choses») et enfin au niveau des relations transphrastiques d'un passage à l'autre (dans la *Préface*, il y a d'abord «mais» et ensuite «voilà», dans la *Préface à quelques souvenirs*, c'est «voilà» qui précède «mais»).

De la même façon, dans chacune des préfaces le même élément clé, le morphème «voi», est repris et varié à trois reprises: «voyage», «voyage» et «voilà» dans la *Préface*, «voyant», «voilà» et «voix» dans la *Préface à quelques souvenirs*.

Il en résulte une *littérarité* du texte un rien ironique, voire parodique, trop formellement marquée pour qu'on puisse vraiment la prendre au sérieux. Ces opérations peuvent fort bien se lire au second degré, c'est-à-dire, comme une dénonciation des effets «faciles» de la littérature, et partant comme l'aspiration à un type d'écriture plus accomplie.

Cependant, la correspondance la plus vigoureuse entre les deux préfaces concerne sans doute leur structure énonciative. En effet, dans les deux cas, la première personne se voit proscrite. Cette désubjectivisation cache pourtant mal une réflexion très poussée —angoissée ou lucide, on ne sait— du sujet de l'écriture sur lui-même.

Dans la *Préface*, «un homme» se mue en «l'auteur», changement, on l'a vu, tout sauf innocent ou neutre. Dans la *Préface à quelques souvenirs*, «l'auteur» finit par signer des initiales «H. M.». À première vue, on se croit en face d'une continuité exemplaire: au fur et à mesure que le sujet avance dans le livre, son identité s'affirme. À mieux y regarder, toutefois, c'est une conclusion tout autre qui est suggérée. «H. M.», en effet, *n'est pas* —à moins de refuser ce qui s'écrit noir sur blanc— «Henri Michaux». C'est, en revanche, un nom propre sous rature, qui retrouve la matérialité du mot qu'anesthésie forcément l'orientation référentielle du nom propre. Plus concrètement, il devient dès lors loisible de reconnaître en «H. M.» un nom propre mutilé, qui se réduit en fait au matériau consonantique du premier terme de la série: «h/o/mm/e».

Que penser de tout cela? il ne suffit pas de relever la dégradation du nom propre en (infra-)nom commun. Encore et surtout convient-il de s'interroger sur la boucle ainsi construite. «H.M.» n'abolit pas seulement le nom «Henri Michaux», il ramène surtout à la case départ du système paratextuel interne: Henri Michaux perd moins son nom

pour redevenir un «homme» qu'il cesse aussi d'être «auteur» (c'était, on s'en souvient le terme intermédiaire entre «homme» et «H. M.»). N'a-t-on pas lu, dans la *Préface à quelques souvenirs*, qu'il prend une «voix de pédagogue»? Chacune de ces précisions est capitalissime: «pédagogue», par la relation à l'enfance qu'il introduit, va à rebours de la glorification du mot «homme» par le mot «auteur»; «voix», par son rapport à l'oralité, diminue proportionnellement la charge scripturaire du saut de l'«homme» à l'«auteur». De la même manière que H.M est et (surtout) n'est pas Henri Michaux, l'«auteur» est et n'est pas un «écrivain». Il se manifeste d'abord comme un mot, lequel doit se lire aussi, selon un anagramme dont la venue ne doit plus surprendre, comme une variante du mot «autre».

Que ces deux préfaces aient pour problématique majeure la nomination et l'identité «*au moment de signer*», bien d'autres indices l'attestent encore. Tout se passe en effet comme si elles étaient le lieu d'une *cérémonie textuelle de baptême*, qui balance entre la magie et la comédie, entre le rite et la farce.

La *Préface* multiplie les allusions à l'origine. Les unes renvoient plutôt au motif de la naissance, comme l'endogramme «né» (dans «signer»), l'adjectif «premier» (dans «première pierre») ou le mot «préface» (alors qu'on aurait pu trouver tout aussi bien un terme moins marqué comme «avertissement»). Les autres pointent déjà plus directement le baptême, de l'attribution d'un nom. N'oublions pas en effet qu'on *baptise* les bateaux et que le narrateur, qui est sur le point de traverser l'océan, donnera le nom du navire qui le transporte). De plus, il n'est pas indifférent qu'apparaisse le mot «pierre». En l'absence du nom propre de l'auteur, il fonctionne à deux niveaux, d'abord comme nom commun («se jeter la première pierre»), puis aussi comme nom propre, à travers le calembour pierre/Pierre (qu'amène bien sûr l'origine biblique de la locution<sup>6</sup>). «Se jeter la première pierre» pourrait dès lors signifier également que l'auteur s'accorde un nom —celui d'*auteur*, justement?— qu'il n'avait pas encore au moment où il commençait à rédiger son texte.

6 Une transformation analogue du substrat religieux pourrait se découvrir dans le verbe «signer», que le curieux emploi pronominal de «*se jeter* la première pierre», contraint évidemment à rapprocher de «se signer».

## 3. QUI PARLE?

L'enchaînement «homme»/»pierre»/»auteur» ne cherche pas à reconstituer le nom propre absent, censuré par Michaux. Il désigne en revanche la nécessité d'inscrire la problématique du nom dans un ensemble plus vaste, textuellement construit. De ce point de vue, le mot «pierre» de la *Préface* est le terme qui correspond structurellement au lexème «pédagogue» de la *Préface à quelques souvenirs*. L'un et l'autre sont des termes intermédiaires, qui contestent aussi les valeurs mélioratives du mot «auteur» que se partagent les deux préfaces.

Si un homme devient donc auteur, cette opération se fait, très littéralement, *par mots interposés*: l'auteur H.M. est vraiment «fils de ses œuvres». Ce changement, toutefois, n'équivaut pas entièrement à l'acquisition d'un nom: Henri Michaux reste voilé.

Le thème du masque est d'ailleurs omniprésent: outre la dernière phrase de la *Préface à quelques souvenirs*, très explicite, il faut mentionner l'insistance sur le mot «pages» (où il n'est pas interdit d'entendre, dans ces lignes qui proscrivent la première personne du singulier, «pas je») ou sur le terme «préface» (que l'on peut envisager comme «ce qui se met devant la face, ce qui dérobe le visage»).

L'abréviation H.M., enfin, par le double impératif qu'il laisse entendre («hache» + «aime»), exprime fort bien cette aporie, ce *double bind*, qui caractérise le problème du nom dans le paratexte d'*Ecuador*. Les injonctions contradictoires de «H./hache» et de «M./aime» en apparaissent comme le modèle réduit. Écrire donne un nom à celui qui prend la plume, mais toute écriture plonge l'auteur dans un bain de mots où il court le risque de se faire et se retrouver tout autre.

---

Alberto Ruiz de Samaniego

## Una voz venida de otro mundo

E

El viajero estaba maravillado. El participante incorruptible asistía. Tales eran las tres caras de quien sin embargo ya no se sentía nadie.

Henri Michaux

S conocido el rechazo de Michaux a dejarse fotografiar. En esa pequeña muerte que representa toda imagen fotográfica no se reconoce: traición de la falsa eternidad, ordenamiento ritmado de la nada. El principio clásico de existencia a partir del reconocimiento por los otros (Berkeley: *Esse est percipi*) constituye, para Michaux, la introducción de la enfermedad o la herida del mundo: «El mal, es el ritmo de los otros» (*Passages*). Todo lo que deja una huella, traza una herida (*Face aux verrous*), marca de la dominación en un cuerpo ya organizado. La morosidad agarrotada de la mirada fotográfica, su pertinaz tendencia a lo unitario, es el sello explícito que nos hace emerger como sujetos definitivamente desencarnados, repetición si-

niestra de la impresión original o expulsión del paraíso.»Hasta el final, bajo el impermeable y las gafas oscuras, quiso preservarse en el anonimato», nos cuenta algún desaprensivo comentarista<sup>1</sup>. Pero no se trata sólo de anonimato. Es perceptible en Michaux, como en el Keaton de Beckett, un decidido proceso de auto-borrado en un mundo donde, sin embargo, salvífica y temeraria ha de surgir, incontinente, la propia e insoluble percepción interior como un ojo sin párpado: «Vivió durante años con los ojos vueltos a la cuenca interior»<sup>2</sup>. Contemplación-abnegación en el líquido original, infinito turbulento que incesantemente recorreremos, como larvas en un microscopio, bajo la mirada hueca y succionadora de ese vacío eterno y oscuro que es la neutralidad de la primera noche: consciencia absoluta. Seres como textos, mutilados desde y para la nada. «En el fondo de esta noche abovedada, ahí es donde estoy injertado, no comprendiendo lo que oigo, no sabiendo lo que escribo», afirma la voz de *Relatos y Textos para nada* en Beckett, pero un contemplador, y Michaux lo es, no debe intentar comprender, organizar: su oriente, su Beatriz (como reconoció Mallarmé) ha de ser su destrucción: «Si un contemplativo se tira al agua, no intentará nadar, primero intentará entender el agua. Y se ahogará»<sup>3</sup>.

Hay en Henri Michaux, como en el propio Mallarmé, como en Poe, una sublime y decidida convivencia con ese Maëlstrom, una despedida fatal de la luz del mundo. Su obra, plástica o literaria, traza el ambiguo movimiento de fascinación, deriva y aniquilación por el curso de las potencias terribles y desatadas del Ser, también, el intento de aprehensión por la imagen, o la palabra (aunque en menor medida), de esa fuerza aniquiladora y extraña. Arte, pues, como conjuro y exorcismo, extraño que, a la vez, es descanso, ya ceniza, en la errancia, pliegue o puente que abisma y cobija en ese instante final en el que, quizá, descorporeizados, atomizados, sobrevive la representación, el manuscrito hallado en una botella como pálida y

desnaturalizada advertencia de la irrupción momentánea de otro mundo más allá del mundo, terreno de hielo que surge como un inmenso iceberg maldito y tabú: blanco absoluto. Dios del blanco, el blanco de la nada más pura y radical sobre el que se graba la marca inane de la letra, un negro, una mano que habla —caligrafía temblorosa—: murmullo y reflejo de la acción del hombre que allí ha muerto.

Este abrazo letal con lo desconocido contiene, indudablemente, un sesgo romántico. Pero tal unión no va encaminada, sin embargo, a ningún estadio superior del espíritu, no se erige en promesa de unidad o verdad trascendental. La clave de la rareza de Michaux radica en que sus obras «hacen que, intelectualmente, choquemos con el vacío, contagiándonos del sentimiento de la nada, del que, por azar, han sido encargadas de mostrar su imposible imagen»<sup>4</sup>. Pero, ¿se trata realmente de un azar? Existe en su obra un decidido empeño de revuelta metafísica, una negación convertida en vigilancia, una necesidad de desvelamiento y opacidad de la acción de los hombres, búsqueda que es rebelión frente a un mundo que ha optado por la ignorancia o el burdo dominio tecnológico de lo epifenoménico. Cuando ese mundo habla de espíritu de ascensión y orden, de análisis, de verdad, de construcción, física y filosófica, Michaux responde con hundimiento, aceleración, precipitación, rompimiento, diseminación, instante, ruina. Un edificio se erige, al momento se convierte en gigantesca larva, se transforma en tapir inmenso, en el taparrabos de un bailarín negro y, de nuevo, en edificio con articulaciones de goma; reino del condicional, de lo emergente frente al «insostenible estado sólido del mundo», pura potencialidad nunca traicionada en humillación de acto, poder, marea, remolino de potencias. Vaciamiento de toda estabilidad y significancia: Michaux es su profeta: el azote de lo establecido: «todo lo que dura es peligroso, es instalación»<sup>5</sup>. Su vidente ciego e inspirado. Michaux como contemplativo hipnotizado por la espiral aniquiladora, pero a la vez guardián del castillo o laberinto de pureza infinitamente metamórfica en que fatalmente ha desembocado. Último aventurero, caballero andante pertrechado «para ver lo que

1 J.-D. Rey, «La experiencia de los signos. (Entrevista con Henri Michaux)», en *Henri Michaux. Obras Escogidas 1927-1984*, Cat. de la exposición del I.V.A.M., Valencia, 1994, p. 210.

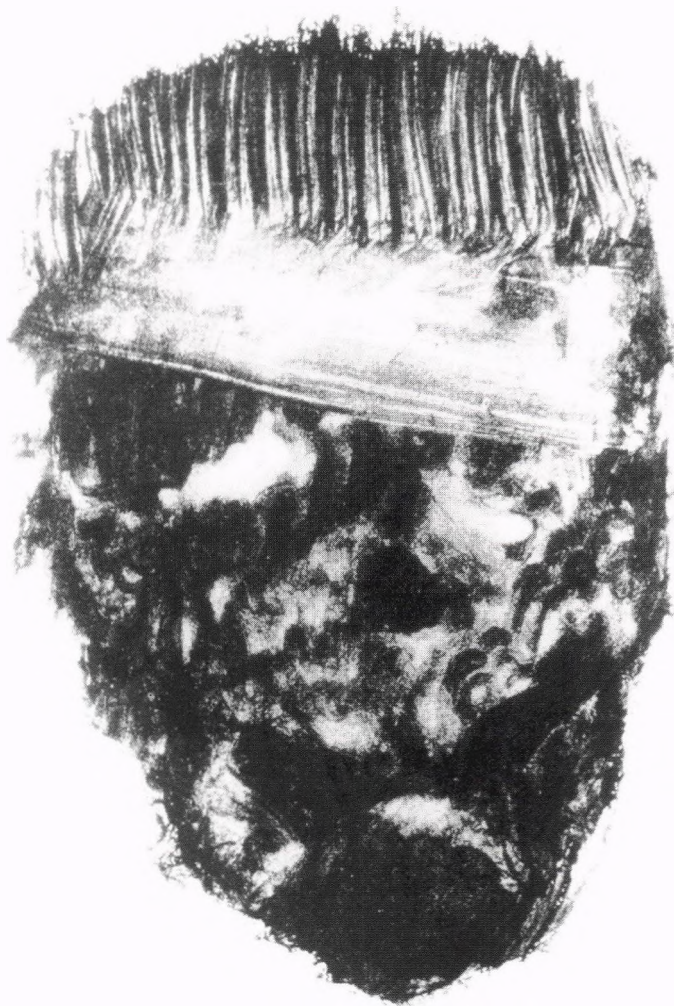
2 «El retrato de A.», de *Lejano interior*, en H. Michaux, *La noche se agita. Plume* (precedido por *Lejano interior*), Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, p. 294.

3 *Ibid.*, p. 297.

4 M. Blanchot, *Falsos Pasos*, Pre-textos, Valencia, 1977, p. 245.

5 *El infinito turbulento*. Premia Editora, México, 1979, p. 63.





supera sin cesar la posibilidad de ver». He ahí su entrega, su insomnio, su misión doblemente imposible, pues perecerá doblemente, igual que un personaje de Kafka —como el propio Kafka— ahogado por el rumor de infinito que intenta salvaguardar en el momento en que, en razón del intento, el contenido de ese cáliz se le escurrirá como polvo entre los dedos, retumbando la palabra salvífica en un eco perdido eternamente en el laberinto del cementerio de los nombres. Cualquier otro hombre, preponderantemente el filósofo, retrocederá ante la disyuntiva, ese límite donde la razón se quiebra. Es justo: «El hombre amenazado de infinito por doquier, hace todo lo que puede para po-

nerse a resguardo»<sup>6</sup>. Sobre ese peligroso umbral se traza, sin embargo, la deriva, la visión (que ya no percepción, en cuanto que la supera) michaudiana. Esa oscuridad amenazante es su fascinación, su condena y su regazo.

Es conocido el rechazo de Michaux a dejarse fotografiar. Pero una foto, en este caso, resulta suficientemente explícita<sup>7</sup> de una trayectoria caracterizada por la extrañeza y el *amor vacui*: aparece lejano, irreconocible, como un paseante de

6 Ibid., p. 11.

7 La fotografía corresponde a Henri Michaux y su mujer en lo alto del Mont-Joli, 1945. Es de Brassai.

Friedrich, aupado sobre una colina de detritus. Abandonando un mundo convertido en despojos, ruina, se llega a la culminación o acceso en que se abren realidades totalmente distintas a la nuestra, auspiciando con fidelidad y atención el instante desmesurado en que el abismo emerge, la inminencia de un pensamiento apocalíptico que sólo se puede sentir como pura inminencia, promesa incalificable de la potencia: salto al vacío, salto de trampolín<sup>8</sup>, salida del mundo —y detención en ese salto:

Excitantes para los jóvenes en estado de pre-realización, resucitadores para los viejos en estado de post-realización, los poetas proporcionan, eternamente, la «salida» (*Passages*). Ese movimiento es fundamentalmente donación, donación de cuerpo a la palabra, a la imagen primigenia que nos expulsa de la seguridad del mundo. El poeta dice su palabra y ha de romperse, para «dejar venir, dejar hacer» (*Passages*).

Hundimiento en el flujo proceloso de una supra-conciencia, conciencia absoluta, pero ¿cuál? Nada, o privación primera de la que estalla el mundo:

La atención es mi placebo particular, y la memoria de cierta vuelta que yo conozco, dirección: hundimiento. Ese infinito es, en efecto, hundirse, hundirse, hundirse cada vez más. Entonces la visión reaparece. Esa clase de mundo es otra conciencia<sup>9</sup>.

Ese salto nunca desemboca, el arte, la poesía, la plástica sólo pueden llegar a la paralización cristalina de la caída, no a su fondo. No hay, asumámoslo, posibilidad de redención. El visionario está desde ese momento más allá del mundo, disuelto: muerto en vida, o, mejor, enterrado vivo. Es, pues, un cuerpo cercenado, horadado por el rumor y los reflejos de un espacio-tiempo otro donde se ha triturado toda posibilidad de representación, todo espejo configurador de una voluntad: «voluntad, muerte del arte» (*Passages*). En ese instante, Mi-

chaux no puede dejarse fotografiar porque ya no existe: «Desde hace años he dejado de depender de mis rasgos. Ya no habito esos lugares». Lo que ha podido ver es algo «que llenaría a la gente de goce para toda una vida»<sup>10</sup>, orgasmo metafísico, cerebral, también espantoso: a cambio, ha perdido todo fundamento, la vida terrena, la intimidad de un cuerpo («Y nada para digerir su espanto. Ningún apoyo. Sin cuerpo. Nunca habrá, pues, nadie, que tenga un cuerpo aquí»<sup>11</sup>). El espacio y el tiempo se cruzan, se concretizan a partir de entonces en una forma nueva. Ni hombre ni mujer ya, tan sólo es un lugar. Lugar de tránsito. Tumba vacía que, no obstante, aprehende los ruidos del exterior que entran en el vacío interior, amplios y solemnes («Cuando me veas, / Quita, / No soy yo (...) En un gran vacío que se nutre como sangre, / Es allá donde vivo (...) Y si me dominasen, / Harían de mí lo que quisiesen»<sup>12</sup>). Sólo que, entidad fantasmática o vegetativa —como los propios reflejos que conforma su pincel ultraterreno—, ya no es dominable por ninguna fuerza de aquí: es puro espíritu, rostro depauperado o naciente —tanto da—, aire inflamado que fluye entre centro y ausencia, sueño de sombras que adviene «desde el fin del mundo»<sup>13</sup> sobre la luz que dibuja la cotidianeidad de las cosas, distrayendo, desviando, diseminando, como una enfermedad por doquier, la seguridad en que se asienta la vida, ángel exterminador con su promesa admirable de gran vacío que, no obstante, mientras viva, ha de sucumbir una vez tras otra, expirar en la vida, caer, de nuevo, en el despertar de la acción, la forma, la palabra, la imagen: la trivialidad mundana:

¡Tristeza del despertar!

Se trata de volver a bajar, de humillarse.

El hombre se reencuentra con su derrota: lo cotidiano.

Como ha perdido los testigos de su esplendor, no sabe qué decir»<sup>14</sup>.

Rostro perplejo que muestra su definitiva impotencia en los lienzos. El artista, en última instan-

8 H. Michaux: «En el fondo soy un deportista, el deportista en cama. Entendedme bien, apenas cierro los ojos ya entro en acción. Lo que realizo como nadie es el salto de trampolín», *La noche se agita*, p. 38.

9 Del prólogo del catálogo de la exposición *Henri Michaux*, París, Galerie Daniel Cordier, 1959.

10 *El infinito turbulento*, p. 49.

11 *La noche se agita*, p. 61.

12 *La noche se agita*, p. 168.

13 Vid. el poema «Os escribo desde un país lejano», en *La noche se agita*,..., p. 262.

14 *Lejano interior*, p. 255.

cia, como prisionero de su cuerpo: el cuerpo como cautivo del sujeto: el sujeto como víctima y verdugo de la sociedad. El exorcismo se convierte, entonces, en reacción de fuerza, de ataque de ariete: verdadero poema del prisionero...

Ese estadio embrionario y expansivo de no-participación, de vacío prolongado, ha de exigir un ritual de acercamiento, de postración, una forma de exorcizar la violencia interruptiva de la privación: la meditación, la contemplación, el sufrimiento, la desesperación, la desmesura, la enfermedad, se erigen en expresivos motores, umbrales o despliegues de aniquilación —entrada de la debilidad de un cuerpo que dona toda vitalidad— ante el extraordinario movimiento, la ferocidad de las sacudidas de ese poder de infinitización que constituye el grado cero de la existencia. Otros lugares, significativamente *El país de la magia*, están capacitados para este proceso disolutivo, el hombre, sin embargo, encadenado a una existencia dominadora se niega<sup>15</sup> —ésa es su miseria y condena—, a perder toda apoyatura, se aferra con insistencia a un saber que busca el equilibrio y que le impide habitar perennemente el prometido reino de la trascendencia vacía, esencia de ausencia:

el niño nace con veintidós pliegues. Hay que desplegarlos. La vida del hombre está entonces completa. Muere bajo esa forma. Ya no le queda ningún pliegue por deshacer.

Rara vez hay un hombre que muera sin algunos pliegues por deshacer. Pero, a veces, ha ocurrido. Paralelamente a esta operación el hombre forma un núcleo. Las razas inferiores, como la blanca, ven mejor el núcleo que el despliegue. El mago ve más bien el despliegue.

Sólo el despliegue es importante. El resto no es más que epifenómeno<sup>16</sup>.

Con este convencimiento, el pintor, el escritor, se convierte a una intransigente y continua magia dialéctica negativa para con el obrar del mundo. Allí donde éste insta presencias, realidades, edificaciones, y seguridades, aquél desenvuelve man-

chas, sombras, vacíos, destrucciones, diseminaciones. Espíritu radicalmente opuesto a la regulación económica de lo real, si pinta o escribe lo hace únicamente «para conseguir o ver aparecer un cierto vacío, una cierta aura donde otros quieren o ven lo lleno»<sup>17</sup>.

Existe, para Michaux, una preponderancia ontológica de lo físico sobre lo psíquico. Es la mágica fisicidad del devenir de lo que existe, el movimiento continuo de deslizamiento o flujo de las cosas hacia el vacío o la nada en que desembocan y perennemente surgen, lo que caracteriza el movimiento del mundo. Tan sólo el empecinamiento estático y constructivo de nuestra psique —que actúa mediante el ordenamiento, la predicción, la predisposición, el cálculo, la memoria— imposibilita el feliz hermanamiento con esa cadencia o ritmo universal donde se constituyen las verdaderas vibraciones del espíritu. Su obra quiere abrirse a esa visión,

dibujar los momentos que, de un extremo a otro, hacen la vida, mostrar la frase interior, la frase sin palabras, cuerda que se desenrolla indefinidamente, sinuosa, e, íntimamente, acompaña a todo cuanto se presenta tanto del exterior como del interior» (*Pas-sages*).

Posibilidad suprema de superación de la fractura entre el estado de vigilia y el del sueño que habría de desembocar en el acceso a una supraconciencia universal, a través de una conciencia individual que se despliega y libera sin pausa hasta incardinarse en el movimiento universal de pensamiento ya presentado en toda su potencia por el Nietzsche de *Aurora*<sup>18</sup>. Este obrar de la conciencia

17 Del catálogo, *Moments of vision*, Roma, Roma-New York Art Foundation, 1959.

18 F. Nietzsche: «La vida en estado de vigilia no posee la misma libertad de interpretación que la vida del ensueño; es menos poética, menos descontrolada; pero ¿he de decir que nuestros instintos, en estado de vigilia, no hacen tampoco otra cosa que interpretar las excitaciones nerviosas y determinar las causas de estas necesidades de los instintos? ¿He de añadir que no existe una diferencia esencial entre el estado de vigilia y el de ensueño; que incluso comparando grados de cultura muy diferentes, la libertad de interpretación que se ejerce en uno de tales grados no es inferior en nada a la libertad de interpretación en sueños del otro grado; que nuestras valoraciones y nuestros juicios morales no son más que imágenes y fantasías que encubren un proceso fisiológico desconocido para nosotros, una especie de lenguaje convencional con el que se desig-

15 O, quizás, le está negada desde el origen: «También traduce al mundo quien pretende escapar de él. ¿Quién podría escapar? No hay salida». En *otros lugares*, Alianza Ed., Madrid, 1983, prólogo, p. 13.

16 En *el país de la magia*, perteneciente al volumen *En otros lugares*, p. 117.

se concibe, en primera instancia, como un impulso decididamente dionisíaco, como erosión, desorden, inadecuación y destrucción de toda ley, búsqueda de signos de atropello, de violencia, viento diseminador de una «escritura directa en fin para desenredar las formas/ para aliviar, para descombrar las imágenes / cuya plaza pública-cerebro está atascada / especialmente en esta época»<sup>19</sup>. La finalidad no puede ser otra que la definitiva adecuación del ritmo físico a las interiorizaciones de lo psíquico: «Lo físico convertido en psíquico». ¿Cuál ha de ser el puente, la escritura o formas ciertamente imposibles que igualen esa libertad en esencia destructiva de la *physis* con el funcionamiento neuronal? En principio, ha de constituirse por medio de una adecuación de ritmos temporales: sólo una acomodación a la velocidad, a la instantaneidad, a la desviación constitutiva de esa naturaleza en estado puro debe servir para liberar al pensamiento de las trabas de la racionalidad, de la voluntad de ordenación y dominio: el pensamiento es, en esencia, para Michaux, extremadamente rápido, «locamente rápido» (*Connaissance par les Gouffres*), sólo los frenos impuestos a voluntad lo hacen lento y utilizable<sup>20</sup>. Debe buscarse, entonces, un alfabeto de formas y signos «gomoso», maleable, «mescalíniano», fundamentado en su potencial de velocidad (de aparición, de transformación, de desaparición de las visiones), de multiplicidad, de acumulación de progresiones autónomas simultáneas, de plasticidad: conformación fiel

nan determinadas excitaciones nerviosas; que todo lo que llamamos conciencia no es, en suma, sino el comentario más o menos fantástico de un texto desconocido, quizá incognoscible, pero presentado?». *Aurora*, M.E. Editores, Madrid, 1994, intr. de Enrique López Castellón, pp. 112-113.

19 «El 'pensamiento salvaje' para nosotros, (...) significa desplazamiento, desterritorialización, desorientación, desconexión, esquizofrenia. En suma: arte mágico», J.-J. Lebel, «Tempo de la infinita turbulencia», en *Henri Michaux. Obras escogidas 1927 / 1984*, p. 36.

20 Un poema de *Lejano Interior*, «Pensamientos», expresa magistralmente la convicción michaudiana del componente destructivo, esencialmente extraño al obrar del hombre, del verdadero pensamiento: «Pensar, vivir, mar poco límpido; / Yo -esto- tiembla. / Infinito que incesantemente se estremece. / Sombras de mundos ínfimos, / sobras de sombras, / cenizas de alas. // Pensamientos maravillosamente a nado, / que os deslizáis en nosotros, entre nosotros, lejos de nosotros, / lejos de iluminarnos, lejos de penetrar nada; // extraños en nuestras casas, / siempre propagando, / motas para distraernos y desaminarnos la vida». *La noche se agita*. Plume (precedido por *Lejano Interior*, p. 274.

de la energía del mundo, la corriente cósmica que precede ontológicamente toda ordenación, toda voluntad emergente de dominación. Tal órgano de aleación, sin embargo, es inexistente. Su demarcación es el territorio del sueño que indefectiblemente se evapora con la luz del día<sup>21</sup>: el Ser está desacompañado con la lengua, por mucho que ésta en Michaux se descomponga, se fuerce o quiebre hasta los límites de lo expresable.<sup>22</sup> No hay, en definitiva, porvenir en la literatura (la glosolalia, el silencio o la interjección constituyen el estadio final insatisfactorio del proceso). En ese momento aparece la ironía desacralizadora, el humor autocorrosivo y desmitificador (nuevo exorcismo) que contempla el fracaso de la operación como un espectáculo irrisorio en el conjunto de las manifestaciones del espíritu (surge el convencimiento, tampoco excesivo, apenas momentáneo, de que la salvación quizás radique en la frescura, la indeterminación esencial, insignificancia comunicativa de la forma pictórica).

Lo que en verdad falla en esa imposible adecuación entre lo físico y lo psíquico son los propios mecanismos de defensa que ha erigido la personalidad para su cuidado: el auténtico estadio unitivo no se producirá hasta que nos despojemos de nuestra coraza de racionalidad y voluntad de poder. Se produce, entonces, en Michaux, una sintomática nostalgia de la nada que el propio Nietzsche ya había determinado como uno de los rasgos configuradores del nihilismo contemporáneo. El hombre tiene

una necesidad ignorada. Tiene necesidad de debilidad. [...] De hecho, sueña tan sólo hundirse hasta la más completa debilidad, y exonerarse de sus últimas fuerzas y en cierto modo de sí mismo, tanto siente que si le queda alguna personalidad, aún es fuerza de la que debe aliviarse<sup>23</sup>.

21 H. Michaux: «- Por un tiempo soñé, sin obtener resultados serios, buscar una lengua universal. Traté de inventar unos caracteres claros para todos sin pasar por la palabra. Pero no resultó nada... (...) Es una esperanza que no he realizado. Daría gustosamente todo cuanto he hecho para conseguirlo». *Henri Michaux. Obras escogidas 1927/1984*, p. 212.

22 «No obstante, sigo convencido de que hay algo que hacer en este sentido. Quise indicar unos caracteres que tuviesen un contenido psíquico. El ser actualmente está descontento de su lengua...», *Ibid.*

23 *La noche se agita*, p. 77.

Este hombre, afirmará Michaux (*La noche se agita*), no soporta el tiempo. Por suerte, no tiene que soportar su vida durante toda la vida. Surge, instantáneamente, el deseo o la necesidad de una muerte, pero no de una muerte cualquiera, sino de la muerte absoluta. Se vive, como ocurre con el caso de Kafka (sintomáticamente uno de los pocos reconocimientos públicos de admiración reconocidos por Michaux<sup>24</sup>), angustiado por la inexistencia del fin, por la imposibilidad de terminar con el día, con el sentido de las cosas, con la esperanza, de vaciar del mundo el peso de nuestra conciencia cautiva. Nuestra salvación, afirmará Kafka, es la muerte, pero no ésta. No morimos, es verdad, pero de ello resulta que tampoco vivimos, estamos muertos en vida, en esencia somos sobrevivientes. La muerte acaba así con nuestra vida, pero no termina con nuestra posibilidad de morir; es real como fin de la vida y aparente como fin de la muerte<sup>25</sup>. Michaux concibe el estado de postración de la droga como símbolo y atajo de la partida y aniquilación deseadas:

Quizá él espera secretamente (tiene tanta sed de lo inmenso) que el éter los separe, lo arroje a él solo en la inmensa boca del vacío, más allá de toda posible crítica, donde uno se pierde, amigo o enemigo, vacío, gran prójimo a quien puede rendirse sin cobardía, sin vergüenza.<sup>26</sup>

Pero, en última instancia, percibe asimismo la perentoriedad de acceder a ese momento último ante el que la droga, como la vida, retrocede para entrar a formar parte del movimiento diurno de la existencia y en el que se hace evidente la superchería, a la postre, último reducto de la existencia de ocultar la esencial inadecuación para abrazar la nada, que anima su movimiento de mala muerte, o muerte nunca definitivamente consumada:

Las personas que están a punto de ahogarse presentan esta rapidez del pensamiento que les hace recorrer inmensos panoramas, casi su vida entera.

24 H. Michaux: «Ciertamente. Él [Kafka] es uno por los que se agradece a la especie humana que lo haya hecho nacer. Sin él, a la humanidad le faltaría algo capital. Es uno de los pocos hombres de los que yo diría eso.» (*Dialogues*).

25 He seguido el brillante análisis que Maurice Blanchot realiza de la figura del escritor checo en *La part du Feu* («La lecture de Kafka»), Gallimard, Paris, 1949.

26 Ibid., p. 82.

No podemos pensar sin espanto en el caso de un hombre que se hubiera ahogado siete veces, y otras tantas veces se hubiera salvado. Con una especie de terror, observaría esta eterna novedad de la agonía, esta súbita aceleración para la que no se está nunca preparado. Cada vez, tomaría resoluciones en caso de que volviese a la vida; cada vez, observaría que no está en regla y, siete veces, agonizaría sin que a la octava vez agonizara convenientemente. Esta impresión que se tiene en el placer etéreo es la más aguda, la más constante, la más inquietante (por no decir que quita las ganas de todo).<sup>27</sup>

De tal forma que en un poema del mismo libro que estamos comentando (*Hacia la serenidad*) termina por hacerse explícito el deseo interno que recorre la corriente más profunda de la escritura michaudiana: esa serenidad, pureza ultraterrena más allá de una muerte individual:

Así, apartado, siempre solo en la cita, sin tomar nunca una mano en sus manos, piensa, con el anzuelo en el corazón, en la paz, en la condenada paz lancinante, la suya, y en la paz que, según dicen, está por encima de esta paz.<sup>28</sup>

Perdidos, pues, en los infinitos recovecos que desgrana el camino de nuestras vidas, definitivamente sin apoyos y aberturas que nos revelen la ausencia presentida y salvífica, la escritura y la plástica de Michaux se constituyen en una suerte de acomodación de una sensibilidad desgarrada a un mundo agrietado, oscuro en su insoportable verdad, insalvable; laberinto transitado por el espanto, el murmullo y la extravagancia, la desdicha de «los caminos de topo, de grillo real»<sup>29</sup> que ahora simbolizan la pérdida del centro de ausencia, el secreto de los hombres. Definitiva asunción de que, a la postre, «tenemos nuestro hueco en otra parte».<sup>30</sup> De la pérdida final del poder conciliador de la palabra y de cualquier representación.

Anteriormente, constata Michaux (*Miserable Milagro*), le bastaba al indio pronunciar el nombre del dios que adoraba para que éste, mandado por la palabra, apareciera. El nihilismo occidental ha conseguido que lo que ahora surja del nombre no sea

27 Ibid., p. 88.

28 Ibid., p. 101.

29 Ibid., p. 92.

30 Ibid.



más que «pululación y tiempo»<sup>31</sup>: despojo, detritus. En los momentos de plenitud desmesurada, cuando la irrupción del infinito turbulento (el verdadero infinito, no el infinito ordenado de la matemática o la filosofía de occidente<sup>32</sup>, ni siquiera el

31 *Miserable milagro*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, p. 48.

32 Ese infinito de ausencia, turbador, en que definitivamente el mundo se anegaría feliz en el vacío salvífico de la noche originaria más allá de cualquier imagen, antes de cualquier palabra, ¿no fue también el vislumbrado por el propio Heidegger en la nota 14 a su *Addenda* para el capítulo sobre «La época de la imagen del mundo»? «Pero ¿qué sucedería si la negación misma debiera llegar a ser la suprema y más dura revelación del ser? Comprendido desde la metafísica (es decir, a base de la pregunta sobre el ser en esta forma: ¿qué es lo existente?) se revela primero la esencia oculta del ser —la negación— como lo absolutamente no-existente, como la nada. Mas la nada, como lo no-ico de lo existente, es la más ruda contrapartida de lo meramente nulo. La nada no es nunca nada, y tampoco es algo en el sentido de un objeto; es el ser mismo, cuya verdad se pone al alcance del hombre cuando éste se ha superado como sujeto, es decir: cuando ya no se representa como objeto lo existente». *Sendas Perdidas*, Losada, Buenos Aires, 1960, trad. de J. Rovira Armengol, p. 98.

religioso infinito pascaliano), se producía a través de la libre circulación entre cuerpos de los pensamientos, la reunión escandalosa en que arraigaba un cruce de miradas todavía hacía posible la ocupación de un espacio por medio de un amor ciertamente aniquilador de la existencia individual del hombre en la tierra (*Passages*). La comunicación universal y libre entre los seres proyectados por sus deseos y visiones, unión erótica y amniótica con la imagen que, impetuosamente, sumía al mundo, al tiempo y al hombre en la inexistencia y hacía aparecer el pensamiento de la supraconciencia como inundación de un único verso interminable nunca pronunciado por ninguna voluntad, sin ninguna preferencia:

Unos pensamientos que yo aún ignoraba tener, se me aparecían, primero, en sus ojos, traducidos sobre la pantalla de su maravilloso iris, mayor que todo, pantalla y cielo de mi nuevo mundo<sup>33</sup>.

33 *El infinito turbulento*, p. 61.

Cuando, ahora, «hemos perdido la morada. Nos hemos vuelto excéntricos con respecto a nosotros mismos»<sup>34</sup>, tan sólo nos queda mantener, por la palabra, por la imagen, el recuerdo de esa anegación, de ese desbordamiento de ausencia histórico y apocalíptico que quizás los genes mantienen en un apartado rincón de nuestros cuerpos cautivos.

En un óleo terminado cerca del final de su vida, se reconocen, con extraña claridad, una serie de figuras: son un perro, una liebre, una boa, una avestruz, un hombre, que corren por el desierto. Esa huida enloquecida ante la catástrofe inminente amenaza con dejarnos de pronto ante el espacio desnudo que promete la irrupción presentida de un nuevo fin del mundo.

Lo que sé, lo que es mío, es el mar indefinido. A los veintiún años me evadí de la vida de las ciudades, me enrolé, fui marinero. Había faena a bordo.

Me sorprendió. Había pensado que en los barcos uno se dedicaba a mirar el mar, a mirar interminablemente el mar.

Se desarmaron los barcos. Comenzaba el paro de la gente de mar.

Volviendo la espalda me marché, no dije nada, tenía el mar en mí, el mar eternamente en torno mío.

¿Qué mar? Eso es lo que me costaría precisar<sup>35</sup>

Quizás un mar no demasiado distinto al Maëls-trom de Poe, al naufragio nihilista de *Un Coup de Dés*, al que representara Caspar David Friedrich en su elegíaco, destructivo, *Mar Glacial*:

Icebergs, Icebergs, Solitarios sin necesidad, países taponados, distantes, y libres de parásitos. Parientes de las islas, parientes de los manantiales, cómo os veo, cómo me sois familiares...<sup>36</sup>

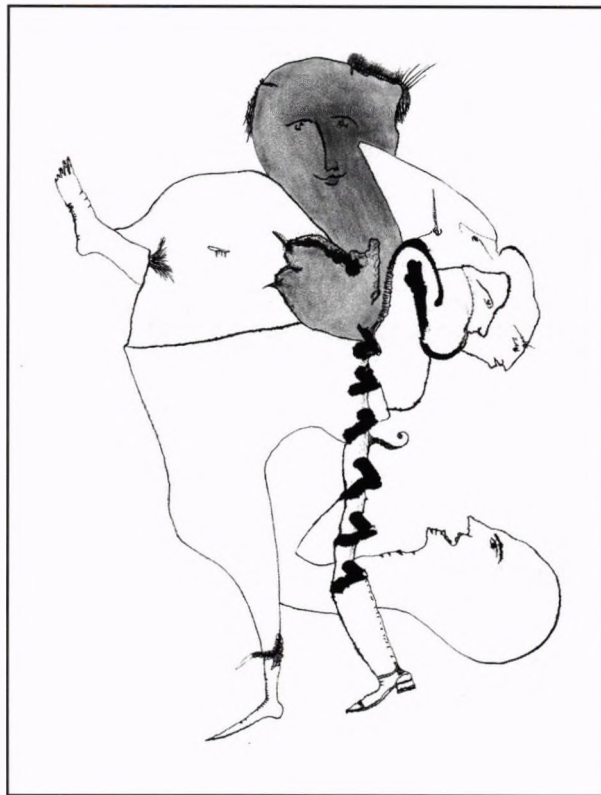


34 Ibid., p. 7.

35 «El mar», *Adversidades, exorcismos*, Cátedra, Madrid, 1988.

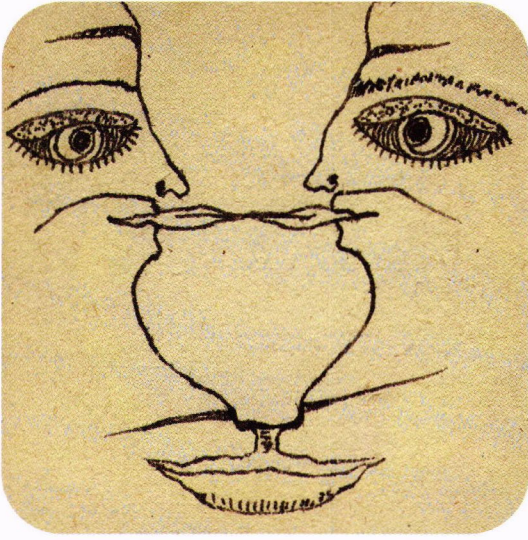
36 «Icebergs», *La noche se agita*, p. 99.

BENEYTO









*Siete (7) miradas construyendo una parábola desde el Mediterráneo hasta el lejano Oriente: Asia y H.M.*

## KUTSCHER ALT

Es sieht nicht nur anders aus als andere Biere. Es hat auch den besonderen Geschmack: herzhaft und würzig. Kutscher Alt wird nach überlieferter, altrheinischer Art gebraut, rein obergärig. Ausgewählter Hopfen und eine spezielle Brauergerste geben diesem Bier seine besondere Bekömmlichkeit. Auf das Besondere – auf Kutscher Alt.



## RÖMER PILSENER Spezial

Ein gutes Pils ist unverwechselbar. Kenner schmecken den Unterschied. An der Reife und dem feinherb-würzigen Geschmack. Äußerste Gründlichkeit bei der Auswahl der Naturprodukte sowie die Erfahrung und das Können der Binding-Braumeister garantieren die gleichbleibende Qualität und den einzigartigen Geschmack von Römer Pilsener Spezial.



## Binding Export Privat

PREMIUMKLASSE

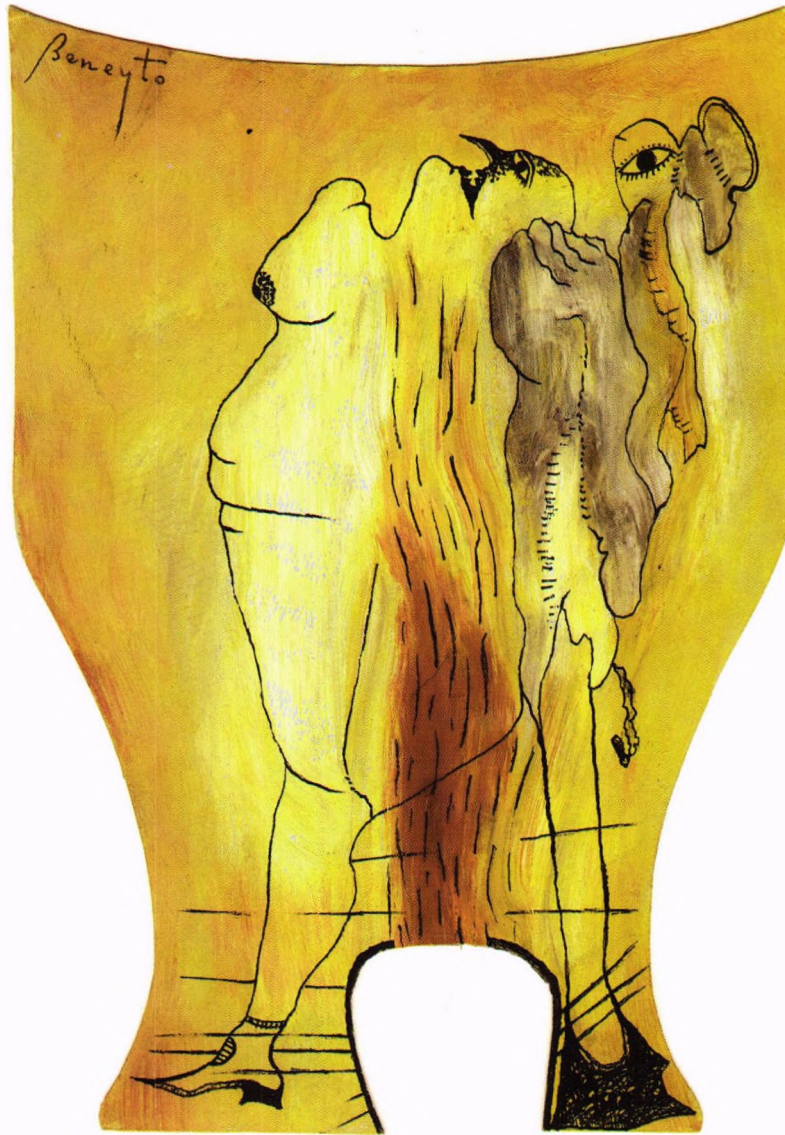
Das ist das Zeugnis hoher Braukunst seit über 100 Jahren. Die Binding-Braumeister haben mit Export-Privat die historische Binding Rezeptur weiterentwickelt. Binding Export Privat: herzhaft und süffig im Geschmack, fest im Schaum. An der Theke schmeckt es am besten.



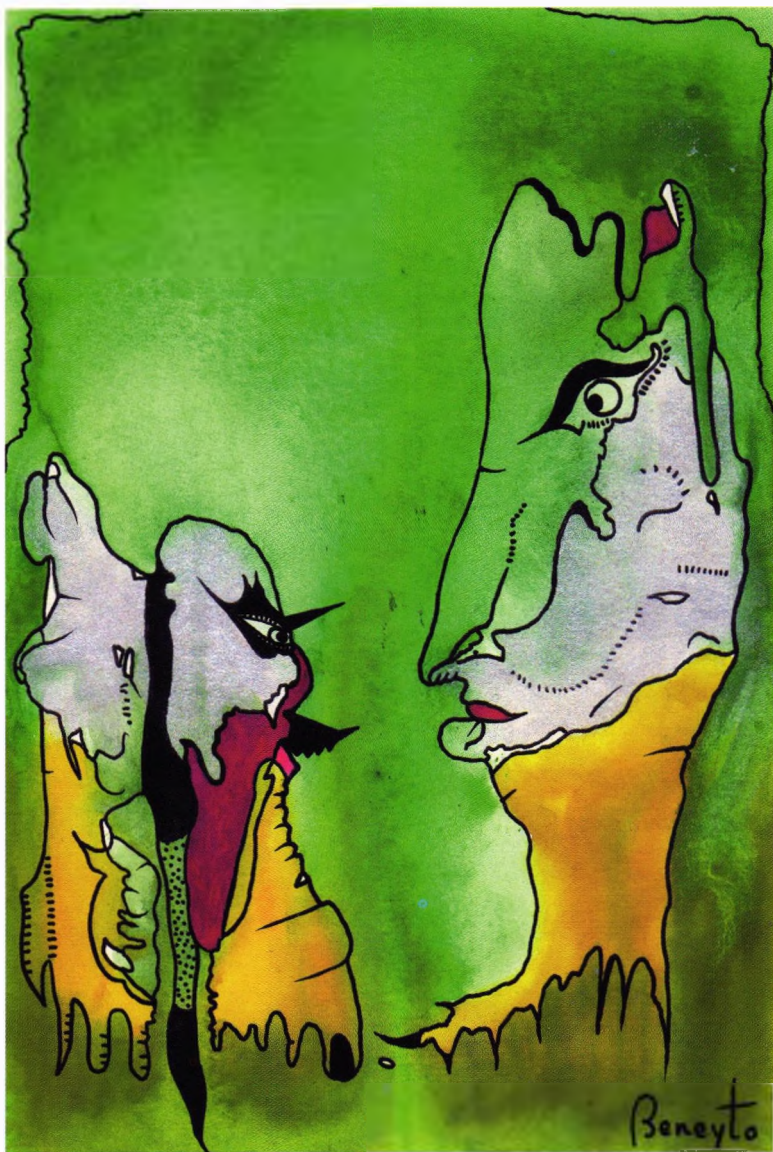
## NORTHEIMER DIÄT Pils

Für Bierliebhaber, die auf echten Pilsgeuß nicht verzichten wollen. Denn Northeimer Diät-Pils hat die Binding-Qualitätsgarantie. Der gesamte Brauvorgang wird von Binding-Braumeistern ständig kontrolliert. Die helle Farbe, der würzige herbe Geschmack und die besondere Bekömmlichkeit zeichnen Northeimer Diät-Pils aus. Gebraut nach der neuesten Diät-Verordnung.





*Contracorriente el poeta desea llegar al gesto desgarrado  
que el creador (yo) ha trazado en la obra.*



*Se miran, admiran, no caminan, mientras se ruborizan de plata  
viendo al namureense "fotografiarse" desnudo en la habitación oscura.*



*Henri Michaux busca en el cielo el ojo que perdió el personaje.*



*Michaux se esconde detrás del cuerpo de doble cabeza,  
mientras mi trazo me hace olvidar algunas extremidades. Ay!*



*Por los agujeros del hermafrodita salen las palabras del poeta  
y se arrugan, arrugan, debajo de las plumas.*



CORRESPONDANCE

Noviembre 1995



## **PATROCINAN**

Servicio de Publicaciones  
de las Universidades de  
Cadiz, Extremadura,  
Las Palmas de Gran Canaria y  
Ministerio de la Comunidad Francesa de Belgica