

TEXTYLES

Textyles

Revue des lettres belges de langue française

7 | 1990

Marcel Thiry prosateur

Henri Michaux et les idéogrammes

Jean-Gérard Lapacherie



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1818>

DOI : 10.4000/textyles.1818

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 1990

Pagination : 203-211

ISBN : 2-87277-001-1

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

Jean-Gérard Lapacherie, « Henri Michaux et les idéogrammes », *Textyles* [En ligne], 7 | 1990, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1818> ; DOI : 10.4000/textyles.1818

Tous droits réservés

HENRI MICHAUX ET LES IDEOGRAMMES

I

Les écritures non alphabétiques, tels les hiéroglyphes de l'Égypte ancienne et les idéogrammes chinois, occupent une place à part dans notre culture — cela, entre autres raisons, parce qu'elles ont souvent fasciné les écrivains, poètes, essayistes et philosophes, etc.¹, et qu'elles ont suscité, plus que les alphabets, des interprétations que l'on peut qualifier de «poétiques» ou de «littéraires».

Au cours du seul XX^e siècle, les idéogrammes, chinois ou japonais, ont été analysés ou commentés, entre autres auteurs, par Victor Segalen², Paul Claudel³, Etiemble⁴, Roland Barthes⁵, Henri Michaux⁶.

De tous les écrivains cités ci-dessus, seul Segalen et, à un degré moindre, Etiemble, sont sinologues ; les trois autres dissertent sur l'écriture chinoise, sans connaître réellement la langue qu'elle représente. Pour surprenante que paraisse cette façon d'aborder une écriture, elle est ancienne. Au XVII^e et au XVIII^e siècles, Athanase Kircher et William Warburton interprétaient les

¹ Madeleine V.-DAVID, *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII^e et XVIII^e s.*, Paris, Sevpen, 1965.

² Victor SEGALEN, *Justification de l'édition*, Pékin, Presses du Pei-t'ang, 1914 ; «Stèles», dans *Stèles*, Pékin, Presses du Pei-t'ang, 1912 et 1914 ; réédité à Paris, Plon, 1963.

³ Paul CLAUDEL, «Idéogrammes occidentaux», «La Philosophie du livre», dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965 ; «Cent Phrases pour éventails», dans *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1967.

⁴ ETIEMBLE, *L'Écriture*, Paris, Delpire, 1961.

⁵ Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion.

⁶ Henri MICHAUX, *Un Barbare en Asie*, Paris, Gallimard, rééd. 1986 ; *Idéogrammes en Chine*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.

hiéroglyphes égyptiens sans les lire ; et, dans l'Antiquité, des savants et écrivains grecs, tels Horapollon ou Strabon faisaient de même.

Comme ces écritures sont différentes de l'alphabet latin, la plupart des écrivains qui les ont commentées conviennent qu'elles ne notent pas de langue. Ce ne sont pas des écritures, mais des symboliques. Les symboles, dont elles sont composées, sont soit des images qui figurent des objets du monde extérieur, comme le dessin des plateaux et du fléau d'une balance, symbole de la justice ; soit des tracés qui ne figurent rien, comme les symboles mathématiques et chimiques +, =, O, H, H₂O, etc.

Tantôt, l'écriture chinoise est interprétée comme si ses signes étaient des images d'objets. C'est l'interprétation «figuriste», que défendent les Jésuites de Canton, Etienne ou parfois, Segalen. Tantôt, elle est composée de symboles abstraits, qui renvoient, comme les chiffres et les symboles mathématiques, à des idées, des concepts ou des opérations. C'est l'interprétation algébriste, celle de Wilkins et celle de Leibniz ou, à un degré moindre, celle de Claudel.

De l'écriture chinoise, Michaux a une conception originale, qui s'écarte à la fois des interprétations figuristes et des interprétations algébristes. Il ramène l'écriture chinoise à la calligraphie ; et de celle-ci, il fait, à la suite de plusieurs réductions, une peinture abstraite.

II

Comme Kircher, Warburton ou même Leibniz, Michaux, dans *Idéogrammes en Chine*, commente une écriture que, apparemment, il ne lit pas ; mais, à la différence de Kircher ou de Warburton, il sait qu'il s'agit d'une écriture, non d'une symbolique. Il le précise dans une note : «[Les idéogrammes] continue[nt] de porter, inchangée, toujours lisible, compréhensible, efficace, la langue chinoise, la plus vieille langue vivante du monde»⁷.

Pourtant, ce ne sont pas les relations entre les idéogrammes et la langue chinoise que Michaux cherche à comprendre. Il connaît les thèses figuristes et il les présente comme des interprétations de lettrés : «Disparus [...], les caractères d'autrefois, soigneusement réunis, recopiés, furent interprétés par les lettrés. [...] A cette lumière, toute page écrite, toute surface recouverte de caractères, devient grouillante et regorgeante... pleine de choses, de vies, de tout ce qu'il y a au monde... au monde de la Chine»⁸.

Cependant, Michaux n'adhère pas à ces thèses. «Il n'y a pas cinq caractères sur les vingt mille qu'on puisse deviner au premier coup d'œil, au contraire des hiéroglyphes d'Egypte dont les éléments, sinon l'ensemble, sont aisément reconnaissables»⁹. Il illustre cela par l'exemple du caractère «chaise», lequel est formé des caractères : « 1) arbre ; 2) grand ; 3) soupiper d'aise

⁷ *Idéogrammes en Chine*, op.cit., non paginé.

⁸ Ibid.

⁹ Henri MICHAUX, *Un Barbare en Asie*, op.cit., p.159.

avec admiration»¹⁰, de sorte que «l'idée de représenter la chaise elle-même, avec son siège et ses pieds, ne vient pas [aux chinois]»¹¹.

Pour Michaux, les thèses figuristes n'ont qu'un intérêt historique ou étymologique ; elles expliquent à la rigueur l'origine des caractères, mais elles ne permettent pas de rendre compte de ce qu'ils sont réellement. «Même si le Chinois représente tel quel l'objet, au bout de peu de temps, il le déforme et le simplifie»¹².

Il reprend la thèse des historiens de l'écriture : l'usage d'instruments et de supports nouveaux a influé sur les formes mêmes de l'écriture, favorisant l'apparition de nouveaux tracés. La transformation des caractères figuratifs en tracés cursifs est en partie consécutive à l'utilisation du pinceau et à l'invention du papier. «Le pinceau permit le pas, le papier facilita le passage»¹³.

Cependant, la raison essentielle pour laquelle Michaux n'adhère pas aux thèses figuristes, outre le fait qu'il déteste la figuration de ce qui est déjà au monde, est que ces thèses s'opposent à l'interprétation qu'il propose de la calligraphie chinoise. Pour lui, la calligraphie est un art abstrait, qui refuse le mimétisme et la figure et qui, de ce fait, est situé exactement à l'opposé de la figuration. Notons que, dans un premier temps, cette interprétation est rendue possible par le fait que Michaux ne lit pas le chinois et que l'écriture chinoise, pour lui, est quelque chose d'«abstrait» : des lignes, des traits, de purs tracés.

III

L'écriture chinoise a été interprétée comme une «algèbre» : «Les caractères chinois, écrit Leibniz, sont [...] philosophiques et paraissent bâtis sur des considérations [...] intellectuelles, telles que donnant le nombre, l'ordre et les relations»¹⁴. Ils sont indépendants, d'une part, des sons ou des «mots» de la langue, que, à la différence de l'alphabet latin, il ne représentent pas, et, d'autre part, des choses du monde, que, à la différence des hiéroglyphes, ils ne figurent pas, quoiqu'en pensent les partisans des thèses figuristes.

En revanche, ces caractères — appelés plus tard des idéogrammes ou «signes d'idées» — transcrivent des pensées, des idées, des concepts, de la même manière que les chiffres transcrivent des nombres ; les savants et les philosophes de l'époque classique étant persuadés que les idées ou parties de la pensée existent en dehors du langage, telles des entités autonomes¹⁵.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., p.160.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ LEIBNIZ, cité par M. V.-DAVID, op.cit., p.65.

¹⁵ Sylvain AUFROUX, *L'Encyclopédie «grammaire» et «langue» au XVIII^e siècle*, Tours, Mame, 1973.

Dans la mesure où l'écriture chinoise est censée noter, non une langue, mais des idées, elle devient un modèle d'écriture universelle, indépendante des langues naturelles et « abstraite » comme l'écriture symbolique des mathématiques.

Dans *Un Barbare en Asie*, Michaux reprend à son compte cette interprétation algébriste. Il observe que les peintres chinois n'indiquent pas « l'épaisseur » des choses, ni leur « poids », mais leur « mouvement ». « Le Chinois, écrit-il, possède la faculté de réduire l'être à l'être signifié (quelque chose comme la faculté mathématique ou algébrique) [...]. Par-dessus cela, quantité d'éléments sont décomposés et ensuite recomposés par fragments, comme on ferait en algèbre »¹⁶. A deux reprises, l'écriture chinoise est comparée à l'algèbre. Ainsi, elle analyse le concept de chaise plus qu'elle ne note le mot ; cela, grâce à trois caractères, dont Michaux précise qu'ils sont « méconnaissables », c'est-à-dire qu'ils ne sont pas figuratifs : « arbre », « grand », « soupirer d'aise avec admiration », et dont il propose la recombinaison suivante : « homme (assis sur les talons ou debout), soupirant d'aise près d'un objet fait du bois d'un arbre »¹⁷.

En 1933, Michaux a des caractères chinois une conception proche de celle de Leibniz : non figuratifs, ils sont « bâtis sur des considérations [...] intellectuelles »¹⁸. « Le Chinois veut des ensembles »¹⁹, précise Michaux ; et « la chaise qui lui convenait, il l'a trouvée [...], déduite par l'esprit plutôt que désignée »²⁰.

Cependant, la conception qu'il se forme de l'écriture chinoise évolue. Ainsi, dans *Idéogrammes en Chine*, ouvrage publié plus de quarante ans après *Un Barbare en Asie*, l'écriture chinoise ne relève plus de l'abstraction algébriste ; c'est une abstraction autre, lyrique, informelle, calligraphique, gestuelle, picturale.

Plusieurs causes expliquent cette évolution. D'abord, Michaux, après son premier séjour en Chine, approfondit la connaissance qu'il a des divers styles de la calligraphie chinoise. Cela apparaît dans les exemplaires de caractères, qu'il fait insérer dans *Idéogrammes en Chine*. Au total, dix pages d'idéogrammes imprimés avec une belle encre rouge lumineuse et choisis avec beaucoup de soin dans tous les styles d'écriture : écritures sigillaires ; inscriptions archaïques sur des fragments d'os ou de carapaces de tortue ; écritures anciennes (ta-tchouan) ; écritures officielles, dites de fonctionnaires ; et surtout, la fameuse cursive « cao shu » ou, dans l'ancienne transcription « ts'ao-tseu », dite aussi « écriture d'herbe ».

Ce style d'écriture correspond assez bien à la conception que Michaux se forme de la calligraphie abstraite. Citons Segalen : « Le *ts'ao-tseu* représente l'élément personnel et lyrique dans la Calligraphie chinoise : en dehors de

¹⁶ Henri MICHAUX, *Un Barbare en Asie*, op.cit., p.158.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ LEIBNIZ, cité plus haut.

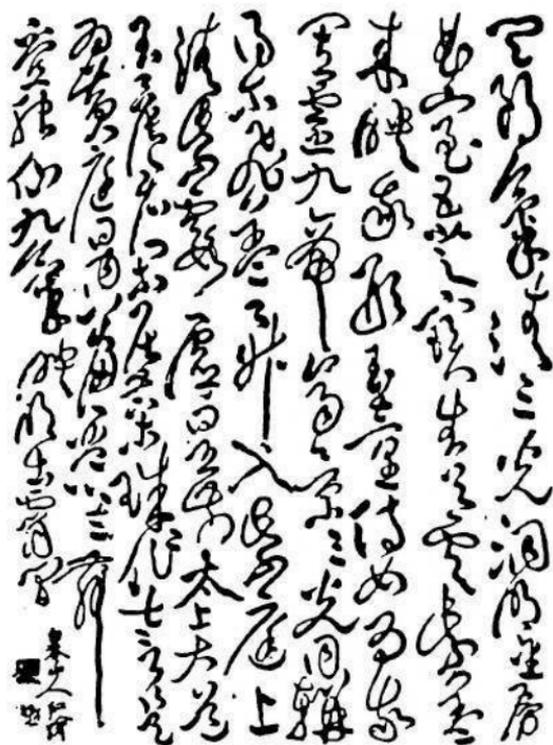
¹⁹ Henri MICHAUX, *Un Barbare en Asie*, op.cit., p.159.

²⁰ Ibid., p.160.

toutes les règles, un pinceau fou, un pinceau ivre, un pinceau possédé écla-
bousse d'un jet toute la page»²¹.

Enfin, chez Michaux, la pratique de la peinture contribue à faire évoluer
ses idées sur la calligraphie chinoise. Ainsi, ses premiers essais de peinture, en
1927, relèvent de ce que l'on appelle une «contre-écriture» ou une «calligra-
phie abstraite» : des lignes ou des tracés qui ressemblent aux lignes et aux
tracés d'une écriture mais qui ne transcrivent pas d'unités verbales²² ; ou
encore, des «trajets pictographiés» : «Je trace des sortes de pictogrammes,
plutôt de trajets pictographiés, mais sans règles. Je veux que mes tracés
soient le phrasé même de la vie, mais souple, mais déformable, sinueux»²³.

Des «tracés» qui sont «le phrasé même de la vie» : tels sont aussi les
idéogrammes chinois.



Une page d'«écriture d'herbe» ou «t'sao-t'seu» que Michaux reproduit
dans *Idéogrammes en Chine*, op.cit.

Cette écriture peut être considérée comme de la calligraphie abstraite

²¹ «Justification de l'édition», in *Collection Coréenne*, Péking, 1914 ;
reproduite dans *Stèles*, Plon, Paris, 1963.

²² Henri MICHAUX, *Emergences-Résurgences*, Paris, Flammarion, 1987,
coll. Champs, pp.4-7.

²³ *Emergences Résurgences*, op.cit., p.9.

IV

Même si Michaux privilégie, dans l'écriture chinoise, la calligraphie, il analyse aussi les signes de cette écriture, comme l'indique explicitement le titre de l'ouvrage *Idéogrammes en Chine*. Le point de vue qu'il adopte n'est pas linguistique. Les idéogrammes ne valent pas, selon lui, pour des unités de la langue ; ce sont des tracés qui ne représentent rien. «Des griffures, des brisures, des débuts paraissant avoir été arrêtés soudain»²⁴.

Michaux développe une idée, relative aux idéogrammes, qu'il emprunte à l'ouvrage *The Evolution of Chinese Writing*, qu'il cite en note d'*Un Barbare en Asie*²⁵. A l'origine, les idéogrammes ont figuré des objets réels. Puis, peu à peu, ils ont perdu cet aspect figuratif et sont devenus cursifs, «abstrait», écrit-il. «Même si le Chinois représente tel quel l'objet, au bout de peu de temps, il le déforme et le simplifie»²⁶.

Beaucoup d'idéogrammes étaient à l'origine des images d'objets : «ils [les signes chinois] sont actuellement, éloignés de leur mimétisme d'autrefois [...]»²⁷. Michaux ne retrace pas une histoire, mais il résume une évolution qui conduit du «mimétisme» (d'autrefois) à la cursivité actuelle qu'il réduit à l'abstraction. «Il y eut pourtant une époque, où les signes étaient encore parlants, ou presque, allusifs déjà, montrant plutôt que choses, corps ou matières, montrant des groupes, des ensembles, exposant des situations»²⁸. Chaque époque, dans l'histoire de la Chine archaïque, «se mit, brouillant les pistes, à manipuler les caractères de façon à les éloigner encore d'une nouvelle manière de la lisibilité primitive»²⁹. La figuration a disparu lentement, en plusieurs étapes ; surtout grâce à des «inventeurs (qui) apprirent à détacher le signe de son modèle»³⁰.

En dépit de l'origine iconique qui y est assignée et de l'interprétation figurative qui en est proposée, les idéogrammes modernes sont, pour Michaux, des tracés abstraits. Ce qui en fait la beauté, ce pour quoi ils le fascinent, c'est qu'ils sont abstraits et qu'ils n'évoquent rien. «Le plaisir d'abstraire l'a emporté»³¹. Ou encore : «Les Chinois étaient appelés à un autre destin [que celui de mimer le monde]./ Abstraire, c'est se libérer, se désenliser./ Le destin du chinois dans l'écriture était l'absolue non-pensant»³².

La disparition de la figuration dans les idéogrammes n'a rien d'exceptionnel. Elle touche les systèmes d'écriture archaïques : cunéiformes, hiéro-

²⁴ Henri MICHAUX, *Idéogrammes en Chine*, op.cit.

²⁵ *Un barbare en Asie*, op.cit., p.160.

²⁶ Ibid.

²⁷ Henri MICHAUX, *Idéogrammes en Chine*, op.cit.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

glyphes égyptiens ou même alphabet phénicien, dont dérive l'alphabet grec. Se démarquant des historiens de l'écriture, Michaux interprète cette évolution comme une invention : elle a été le fait de créateurs audacieux : « Emportés par l'entraînante impudence de la recherche, les inventeurs [...] apprirent à détacher le signe de son modèle (à tâtons, le déformant, sans oser encore carrément couper ce qui lie la forme à l'être, le cordon ombilical de la ressemblance) et ainsi se détachèrent eux-mêmes, ayant rejeté le sacré de la première relation "écrit-objet" »³³.

Pour les historiens de l'écriture, la cursivité est consécutive à des phénomènes matériels ou culturels ; elle devient, chez Michaux, une création. Comme Michaux occulte le statut linguistique des idéogrammes (ils valent pour des syllabes chargées de sens), il peut interpréter la cursivité comme une abstraction et les signes comme des traits, autonomes, ne renvoyant à rien d'autre qu'à eux-mêmes, tracés par une énergie individuelle qui se décharge dans les seuls gestes.

Dans *Idéogrammes en Chine*, Michaux est très loin des interprétations algébristes qui affleurent ici ou là dans *Un Barbare en Asie*. Pour Leibniz, Wilkins, Claudel, les caractères chinois sont abstraits, parce qu'ils valent pour des concepts et des idées. Pour Michaux, en revanche, ils ne valent pour rien d'autre qu'eux-mêmes et ne renvoient qu'aux gestes, instinctifs, immédiats, spontanés et rapides, qui les ont tracés — du moins à des gestes que Michaux suppose être instinctifs ou spontanés, ce qu'ils sont peut-être dans le style calligraphique « ts'ao-tseu » ou « écriture d'herbe ».

V

Pour Michaux, ce qui caractérise l'écriture chinoise, ce sont les traits, les tracés, les accents, les griffures, les boucles : autrement dit, le travail du calligraphe ; et qui dit tracés, dit aussi gestes qui tracent. L'important est la gestualité. Ecrire en Chine, c'est d'abord faire des gestes, rapides, vifs, inattendus, « d'un coup », immédiats, spontanés. L'écriture est ramenée à ces seuls gestes et aussi à la façon dont les gestes se préparent, presque religieusement. Il faut de la concentration, de la méditation, un repliement sur soi. Tout se passe comme si les gestes n'étaient pas des automatismes maîtrisés, que l'on fait sans même y penser, mais prenaient naissance au plus profond de l'être. « Le calligraphe doit d'abord se recueillir, se charger d'énergie, pour s'en délivrer ensuite, s'en décharger. D'un coup »³⁴.

Tout ce qui se rapporte à la technique des calligraphes chinois, à la maîtrise des gestes, à la préparation des instruments et à l'apprentissage très long que cet art exige auprès d'un maître, est occulté ou suspendu. Les idéogrammes sont « des traits dans toutes les directions » ; « des griffures, des brisures »³⁵. Michaux décrit ces traits négativement, en quelque sorte, énumé-

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

rant ce dont ils sont dépourvus. Ainsi, ils n'ont aucune des propriétés des traits que dessinent les peintres (figuratifs). Ils sont «sans corps, sans formes, sans figures, sans contours, sans symétrie [...] ; sans règle apparente de simplification, d'unification, de généralisation»³⁶.

La calligraphie est spontanéité. «Dans cette calligraphie, [...] ce qui suscite l'admiration c'est la spontanéité, qui peut aller jusqu'à l'éclatement»³⁷ ; et, puisqu'ils sont faits de traits sans formes, les caractères «conviennent mieux à la vitesse, à l'agilité, à la vive gestualité»³⁸ : c'est-à-dire ce qui caractérise, dans la peinture des années 1950, l'abstraction dite «lyrique» ou «informelle».

Michaux remarque que la «méditation» du calligraphe «devant un paysage» peut durer longtemps, «jusqu'à vingt heures» d'affilée ; alors que la «peinture» proprement dite du paysage «quelques dizaines de minutes seulement»³⁹. Le calligraphe travaille comme un peintre de l'abstraction lyrique : «Il doit d'abord se recueillir, se charger d'énergie pour s'en délivrer ensuite, s'en décharger. D'un coup»⁴⁰. Deux phases sont donc distinguées dans l'acte créateur : une première phase, longue, dite de méditation ou de recueillement et une seconde, très brève, au cours de laquelle l'énergie est libérée, «d'un coup». Dans cet art du geste spontané, la main du calligraphe, sa souplesse, son habileté, jouent un rôle secondaire : «Elle doit être vide afin de ne pas faire obstacle à l'influx qui lui est communiqué. Doit être prête à la moindre impulsion comme à la plus violente»⁴¹.

A propos de la peinture abstraite qui s'est développée en Europe et aux Etats-Unis après 1945, Dora Vallier écrit que «les forces instinctives ont envahi la création artistique»⁴² ou encore que les peintres abstraits cherchent à «faire prévaloir la part de l'être humain qui échappe au contrôle de la conscience»⁴³. De l'«action painting» de Jackson Pollock, terme qui, en français, peut être traduit par peinture gestuelle, Dora Vallier écrit : «L'union entre la main et les moyens d'expression (est) à ce point intime et immédiate que le geste de peindre se réalise dans l'instant»⁴⁴.

Michaux assimile la calligraphie chinoise à la peinture abstraite du XX^e siècle, non pas à la première abstraction, géométrique et rationnelle, celle qui apparaît dans l'œuvre de Kandinsky et surtout dans celle de Mondrian ; mais à la seconde abstraction, abstraction informelle ou abstraction calligraphique, celle qui se développe dans la peinture américaine et européenne, surtout après 1945. Il opère de ce fait plusieurs réductions. Il ramène l'écriture chinoise à la

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Dora VALLIER, *L'Art abstrait*, Le Livre de Poche, 1980, p.256.

⁴² Ibid.

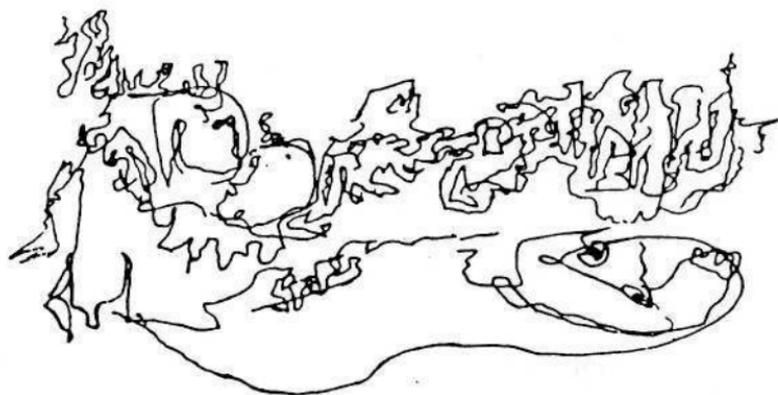
⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., p.31.

calligraphie ; la calligraphie à l'abstraction ; l'abstraction aux seuls gestes spontanés.

En réalité, il importe peu que Michaux se forme de l'écriture et de la calligraphie chinoises une idée réductrice. Comme tout artiste, il réinterprète une écriture et un art, en l'occurrence, la calligraphie, à partir de sa propre pratique de peintre abstrait ; et ses conceptions et interprétations évoluent sous l'influence de son activité picturale.

Jean-Gérard LAPACHERIE
Université de Montpellier III



Deux dessins de Michaux (1927), dans *Emergences Résurgences*,
Flammarion, op.cit., pp.4-6 (exemples de «contre-écriture»).