

Tangence



Les *Meidosems* d'Henri Michaux : émergences du dedans, résurgences orientales
The *Meidosems* by Henri Michaux: Emergences from Within, Resurgences from the Orient

Rosaline Deslauriers

Numéro 68, hiver 2002

Littérature et mathématiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008252ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008252ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

« L'Asie, maintenant loin, revient me submerger par moments, par longs moments », écrit Henri Michaux dans *Émergences-Résurgences*. Comme plusieurs oeuvres de ce peintre-poète féru d'Orient, le *Portrait des Meidosems* témoigne d'une indéniable fascination pour l'Asie. À la lumière de l'esthétique et des philosophies chinoises et indiennes, nous verrons comment ce singulier récit de voyage se révèle un compte rendu d'expériences où Michaux conjugue poésie, peinture et connaissance de soi.

Éditeur(s)

Presses de l'Université du Québec

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deslauriers, R. (2002). Les *Meidosems* d'Henri Michaux : émergences du dedans, résurgences orientales. *Tangence*, (68), 121–136.
<https://doi.org/10.7202/008252ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

é
rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Les *Meidosems* d'Henri Michaux : émergences du dedans, résurgences orientales

Rosaline Deslauriers, Université du Québec
à Trois-Rivières

«L'Asie, maintenant loin, revient me submerger par moments, par longs moments», écrit Henri Michaux dans *Émergences-Résurgences*. Comme plusieurs œuvres de ce peintre-poète féru d'Orient, le *Portrait des Meidosems* témoigne d'une indéniable fascination pour l'Asie. À la lumière de l'esthétique et des philosophies chinoises et indiennes, nous verrons comment ce singulier récit de voyage se révèle un compte rendu d'expériences où Michaux conjugue poésie, peinture et connaissance de soi.

Ce n'est pas dans la glace qu'il faut se considérer.
Hommes, regardez-vous dans le papier.

Henri Michaux, *Passages*¹

1948 : Henri Michaux dirige son regard et ses mots vers une contrée étrange. Il a déjà foulé le sol de l'Inde, de la Chine, de la Malaisie et de l'Équateur, dont il a ramené les journaux de voyages bien connus *Ecuador* (1929) et *Un barbare en Asie* (1933). Sa plume a également parcouru des territoires plus imaginaires lors d'un séjour en *Grande Garabagne* (1936), *Au pays de la Magie* (1941) ou à *Poddema* (1946). Armé d'encre et de papier, Michaux part à la conquête de nouveaux espaces, mais il se munit aussi de gomme arabique, d'eau, de pinceaux et de pierre. Bientôt, des

-
1. Henri Michaux, «En pensant au phénomène de la peinture», dans *Passages* [1950], Paris, Gallimard, 1963, p. 60. Une partie de ce texte est la préface de ses *Peintures et Dessins*, Paris, Éditions du Point-du-jour, 1946.
 2. Henri Michaux, «Portrait des Meidosems», dans *La vie dans les plis* [1949], Paris, Gallimard, 1972, p. 131. Désormais, les références à cet ouvrage seront

« galle[s] d'étincelle² », des « tête[s] constellée[s] de ventouses » (VP, p. 141), des « grands singes filamenteux³ » (VP, p. 137) et des « effilochés » (VP, p. 182) de tous genres surgissent entre les langes d'une presse à gravure, puis se démultiplient en plus d'une soixantaine de fragments poétiques : les *Meidosems* sont nés. Publiés pour la première fois en 1948 dans un recueil qui comptait des poèmes en prose et des lithographies, les *Meidosems* sont réédités en 1949. Cette fois, Michaux retranche les estampes et insère la fresque poétique, dorénavant intitulée *Portrait des Meidosems*, au cœur du recueil *La vie dans les plis*.

Évidemment, bon nombre d'horizons michalciens mériteraient d'être scrutés lorsqu'on aborde la question de l'Orient dans l'imaginaire occidental. Du *Barbare en Asie* (1933) jusqu'à *Par des traits* (1984), en passant par les recueils *Mouvements* (1951) ou *Idéogrammes en Chine* (1975), la culture asiatique a nourri et bercé tout le parcours artistique de ce peintre-poète. Elle fournit tantôt des citations ou des épigraphes, tantôt des noms, qui nous permettent de retracer le fil de ses lectures et, par le fait même, le fil de sa pensée. « L'Asie, maintenant loin, revient me submerger par moments, par longs moments. Les pays où a compté souverainement "La Paix Profonde" ne m'ont pas quitté⁴ », écrit-il quelque quarante ans après « son voyage⁵ ». À la croisée des chemins entre mots et dessins, le *Portrait des Meidosems* porte lui aussi l'écho de cette lointaine Asie. C'est précisément ce rôle central que joue l'esthétique chinoise dans celle de Michaux que j'aimerais interroger,

indiquées par le sigle VP, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

3. Comme le souligne à juste titre Jean-Claude Mathieu dans un article consacré au *Portrait des Meidosems* : « [l]a langue ne connaît que "filamenteux" ». Toutefois, contrairement à Mathieu qui spécifie que « les coquilles ne sont pas rares dans les éditions de Michaux », nous croyons qu'il ne s'agit pas d'une coquille mais d'un néologisme construit à l'aide des mots *filaments* et *mentaux*, au même titre que les néologismes *Meidosem* et *sphérule* (VP, p. 154). Mathieu cite d'ailleurs ce dernier terme sans mentionner qu'il s'agit d'un mot inventé par Michaux. Voir Jean-Claude Mathieu, « Portrait des Meidosems », *Littérature*, Paris, n° 115, septembre 1999, p. 28.
4. Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, Paris, Flammarion, 1972, p. 13. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ER, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
5. Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », dans *Œuvres complètes*, édition préparée par Raymond Bellour et Ysé Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. CXXXV.

avant d'aborder certains concepts propres à la pensée indienne, de manière à montrer comment ce périple imaginaire s'apparente à une méditation sur papier.

Miroirs meidosems

Considérons un moment le mot *meidosem*, qui est situé au cœur de l'énigme. Fréquemment scandé comme un refrain intrigant, Michaux l'utilise tour à tour comme un patronyme, un adjectif, ou encore il lui ajoute la « particule » *emme*, ce qui confère au terme un genre féminin (Meidosemme) et rappelle de ce fait l'un des personnages de *La nuit remue* : le pauvre Emme, « pur palindrome du M de l'auteur » selon certains critiques⁶. Par ailleurs, en observant attentivement cet étrange néologisme, on peut y reconnaître le concept grec d'*eidōs*, encadré d'un côté par la lettre *M* et de l'autre par son homonyme, écrit *em*. À ce titre, souvenons-nous que Michaux avait l'habitude de réduire sa signature à ses seules initiales, comme en témoignent de nombreuses œuvres picturales ainsi paraphées ou son autobiographie « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence⁷ », signée H.M. Pris à rebours, le terme *meidosem* révèle également le préfixe grec *meso*, suivi de l'accusatif latin *diem*⁸. Une fois de plus, Michaux cherche à inventer son propre langage : en retournant aux racines de la langue française, il emprunte des éléments au grec et au latin, mais il les réutilise à sa guise pour façonner une écriture « loin des mots, des mots, des mots des autres⁹ ». En ce sens, le mot *meidosem* devient un signe mystérieux que chacun tente de déchiffrer et qui, à l'instar d'un caractère chinois,

6. Jean-Claude Mathieu, « Portrait des Meidosems », art. cité, p. 18. Voir Henri Michaux, « Emme et son parasite » et « Emme et le médecin », dans *La nuit remue* [1935], Paris, Gallimard, 1967, p. 60-61.

7. Ce texte est généralement considéré comme l'unique autobiographie de Michaux. Il est inséré dans l'un des premiers ouvrages consacré à son œuvre : voir Robert Bréchon, *Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1959, p. 15-23.

8. Plusieurs hypothèses ont déjà été émises à ce sujet. Voir notamment les articles et ouvrages suivants : Jean-Claude Mathieu, « Portrait des Meidosems », art. cité, p. 17-18 ; Geneviève André-Acquier, « Lecture au fil des mots : *Portrait des Meidosems* », dans Catherine Mayaux (sous la dir. de), *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 152 ; Henri-Alexis Baatsch, *Henri Michaux. Peinture et poésie*, Paris, Hazan, 1993, p. 131.

9. Henri Michaux, « Postface de Mouvements », dans *Face aux verrous*, ouvr. cité, non paginé.

concoure « à des allusions sans fin¹⁰ » jusqu'à créer un *Ailleurs* bien michalcien. Du reste, nommer le peuple meidosem par un tel néologisme et vouloir faire son *portrait* sous-entend les intentions d'un artiste qui ne veut « plus rien " reproduire " de ce qui est déjà au monde » (*ER*, p. 13). Or, l'étymologie de ce terme ne pourrait-elle pas également suggérer que le *Portrait des Meidosems* ouvre un « entre/jour », voire une brèche donnant accès à *L'espace du dedans* de Michaux¹¹ ?

Le terme *portrait*, ajouté à l'édition de 1949, amplifie cette impression puisque, pour l'artiste :

Un portrait est un compromis entre les lignes de forces [*sic*] de la tête du dessinateur et la tête du dessiné.

Le trajet définitif est le résultat de la lutte. Certains trajets renforcés, d'autres annulés, quelques-uns détournés¹².

Dans le cas d'un portrait où le sujet à peindre est une peuplade imaginaire, ne serait-il pas légitime de croire que l'œuvre constitue un autoportrait, sorte d'« épiphénomène de la pensée¹³ » de l'auteur ? À plusieurs reprises, il laisse entendre que l'on peut associer les propos du narrateur aux gestes des créatures portraiturées. Par exemple, lorsque celui-ci déclare : « Et pendant qu'il la regarde, il lui fait un enfant d'âme » (*VP*, p. 114). D'entrée de jeu, le pronom *la* semble référer à cette meidosemme qui, dans le premier portrait, rêvait, comme toutes les autres, « d'entrer au Palais de Confettis » (*VP*, p. 113). Toutefois, le souvenir d'ouvrages critiques comme *Émergences-Résurgences* ou *Passages* autorise également à considérer que ce *il* inconnu désigne l'écrivain, posté devant sa page (*la*), ce qui transforme le portrait précédemment cité en aveu : pendant la création de sa fresque meidosemme, le poète se regardera dans le papier mieux que dans une glace. À la lumière de la définition que Michaux lui-même fait d'un portrait, on constate donc que l'énigmatique *Portrait des Meidosems* présente une variante poétique du

-
10. Michaux était fasciné par la calligraphie. Pour lui, chaque mot contenu dans un poème chinois « est un paysage, un ensemble de signes dont les éléments, même dans le poème le plus bref, concourent à des allusions sans fin ». Voir Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 367.
 11. Soulignons qu'il s'agit du titre d'une anthologie préparée par Michaux lui-même : *L'espace du dedans* [1944], Paris, Gallimard, 1966, 375 p.
 12. Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », dans *Passages*, ouvr. cité, p. 66.
 13. Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », dans *Passages*, ouvr. cité, p. 60.

« fantomisme¹⁴ » michalcien, école de peinture sur laquelle il convient de nous attarder un instant.

Michaux est à la fois l'initiateur et l'unique disciple de ce pseudo-mouvement artistique, également appelé « psychologisme ». C'est en 1946, dans la préface de *Peintures et dessins* intitulée « En pensant au phénomène de la peinture », que Michaux explique les règles de cet art visant à faire « *le portrait des tempéraments*¹⁵ ». En effet, pour lui, peindre un visage consiste à projeter, sur le papier ou sur la toile, l'essence d'un modèle, son double fluide plutôt que son apparence :

Il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur... souvent comme des semelles.

Un être fluide qui ne correspond pas aux os et à la peau par-dessus, que nous voyons aussitôt, amis, ennemis, amants, parents, connaissances et qui fait que nous reconnaissons aussitôt comment la personne « va » en cet instant précis, non deux minutes après, caractère enfin qui apparaît à tous les sensibles sauf, insigne malheur, précisément aux peintres. [...]

Le visage a des traits. Je m'en fiche. Je peins les traits du double (qui n'a pas nécessairement besoin de narines et peut avoir une trame d'yeux)¹⁶.

Semblable assertion vise, bien sûr, à critiquer la peinture dite figurative que Michaux exècre, mais elle rapproche également son esthétique de celle d'un Chinois comme Teng Ch'un pour qui le pouvoir de la peinture « tient à un seul adage : " Transmettre l'esprit " ¹⁷ ». Hormis ses œuvres fantomistes, Michaux s'adonne d'ailleurs fréquemment à ce genre de pratique : on n'a qu'à penser aux *Mouvements* de 1951, « [m]ouvements d'écartèlement et d'exaspération intérieure plus que mouvements de la marche »,

14. Voir Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », dans *Passages*, ouvr. cité, p. 62 : « Si donc j'aimais les Ismes et devenir capitaine de quelques individus, je lancerais bien une école de peinture, le FANTOMISME (ou le psychologisme) ».

15. Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », dans *Passages*, ouvr. cité, p. 63.

16. Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », dans *Passages*, ouvr. cité, p. 63.

17. Il s'agit d'une inscription qui figure dans un tableau de Teng Ch'un, lettré de la dynastie Song (960-1279) et fils de Mi Fu, intitulé « L'esprit révélé des nuages et des montagnes ». Cité et traduit par François Cheng, *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil, 1989, p. 27.

aux *Arbres des Tropiques* (1942)¹⁸, ou même aux kyrielles d'êtres fictifs engendrées par un peintre-poète qui cherche à rendre « non leurs formes mêmes insolites, mais leurs lignes de force, leurs élans¹⁹ ».

Dans la lignée des Hacs, des Émanglons, des Omobuls, des Mastadars, des Gaur ou des Hivinizikis, la création des *Meidosems* permet également à Michaux de perpétuer la pratique d'un genre : celui du récit de voyage imaginaire. Cependant, plus l'étrange ethnologue décrit les habitants de la singulière contrée meidosemme, plus il supprime le fil conducteur qui aurait pu permettre au lecteur de se représenter les êtres polymorphes qui y résident. Subissant tour à tour les jeux et triomphes alternés de la douleur et de l'extase, de l'immobilité et de la vitesse, du bas et du haut, de l'ombre et de la lumière, dans le miroir des pages michalciennes, la Meidosemme et le Meidosem se suivent sans se ressembler. Un temps yin, un temps yang : voilà les Meidosems, pourrions-nous dire en paraphrasant un vieil aphorisme chinois tiré du *Hi ts'eu* et cité par Michaux dans *Idéogrammes en Chine*²⁰. Figurant constamment les « aspects antithétiques²¹ » d'une existence irréelle, ces deux emblèmes s'emmêlent, se démultiplient ou s'estompent au fil des portraits, tels les rythmes intérieurs d'un poète qui lance ses mots comme pigments et eau sur une toile²².

18. Dans cette œuvre, Michaux entend saisir l'essence, voire le « caractère » des arbres tropicaux. Voir Henri Michaux, *Arbre des Tropiques*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 721-743.

19. Wieland Schmied, « Henri Michaux : Réflexions », dans *Michaux*, Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1973, p. 13.

20. Michaux écrit : « Yi Tin [sic], Yi Yang, tche wei Tao/Un temps Yin, un temps Yang/Voilà la voie, voilà le tao ». Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1975, non paginé. Ce texte a d'abord été la préface de : A. Tchang Long Van, *La calligraphie chinoise*, Paris, Club Français du livre, 1971.

21. Selon Marcel Granet, cet aphorisme et ses variantes suggèrent l'impression que les notions de yin et de yang s'insèrent dans un ensemble de représentations dominé par l'idée de rythme. Une idée qui « peut avoir pour symbole toute image enregistrant deux aspects antithétiques ». Voir Marcel Granet, « Les idées directrices. Le yin et le yang », dans *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1968, Livre II, p. 105.

22. Pour Michaux, les mots expriment mal ses mouvantes pensées alors que l'exercice de la « peinture » (aquarelle, gouache, huile ou encre) lui permet davantage de spontanéité. Au sein de ses écrits, il s'adonne donc fréquemment à une forme de « mimétique picturale ». Voir la notice de « Peintures », dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 1301. On comprendra que, dans cet article, l'usage du terme *peinture* englobe les différents médiums dont Michaux fait usage.

L'idée de rythme — secondée par celle de la souffrance et de l'effacement que nous aborderons plus loin — semble, du reste, avoir guidé la rédaction de ce mystérieux carnet de voyage. À certains moments, Michaux alterne répétitions et ellipses comme s'il soumettait les mots à l'urgence de sa pensée. Ailleurs, il prolonge une phrase interminable ou se contente de brèves images entrecoupées de points. Peignant ses idées sans ratures, il juxtapose plusieurs actions conjuguées à des temps différents ou encore accumule, grâce à une surabondance de prépositions, une multitude de détails contradictoires qui figurent et défigurent le Meidosem au sein d'un même tableau. « Je peins comme j'écris », déclare Michaux dans un catalogue d'exposition, « pour être le buvard des innombrables passages qui en moi [...] ne cessent d'affluer. Pour montrer aussi les rythmes de la vie et, si c'est possible, les vibrations mêmes de l'esprit²³. » Or vouloir peindre ces rythmes et ces vibrations rappelle un des six principes essentiels de la peinture chinoise, le *k'i-yun*, qui consiste à saisir le « mouvement vital de l'esprit par le rythme des choses²⁴ ». Ce principe, qui a traversé les âges, incite les artistes à ressentir les phénomènes naturels en vertu d'une forme de sympathie, de manière à insuffler une atmosphère et une âme à leurs paysages. Célébré et observé même par des marginaux comme Sou Tong P'o, Mi Fou et leurs successeurs des époques Yuan (1279-1368), Ming (1368-1644) et Ts'ing (1644-1911), le *k'i-yun* était assurément connu de Michaux. Dans *Un barbare en Asie*, il évoque le *Kiai-Tseu-Yuan Houa Tchouan* (*Les enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde*), une compilation des principaux traités de peinture et d'histoire de l'art chinois²⁵, alors que peu après, dans *Portrait du chinois* (1937), il

23. Wieland Schmied, ouvr. cité, p. 13.

24. Il s'agit du premier des six principes essentiels définis par Sie Ho dans un traité mystico-esthétique du VI^e siècle : le *Kou houa pin lou*. Le *k'i-yun* est parfois traduit par « résonance de l'esprit (ou de la vitalité) et mouvement de la vie », « vitalité rythmique » ou encore « mouvement vital de l'esprit par le rythme des choses ». Voir Osvald Siren, « Comment les Chinois envisagent l'art de la peinture », conférence faite le 30 novembre 1933 à l'Association française des amis de l'Orient, dans Michel Courtois, *La peinture chinoise*, Lausanne, Éditions Rencontre, coll. « Histoire générale de la peinture », 1967, p. 105. François Cheng, quant à lui, traduit *k'i-yun* par l'expression suivante : « animer les souffles harmoniques ». Voir *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, ouvr. cité, p. 19.

25. Dans ce texte, Michaux écrit *Kiai-Tseu-Yuan Houa Tchouan* au lieu de *Jie-ziyuan huazhuan*. Voir Henri Michaux, *Un barbare en Asie* et « Notes et variantes », dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 385 et 1149.

affirme: « Le premier précepte d'un traité de peinture, *Le jardin du grain de Sénevé*, est " Des choses, des êtres, dégagez le mouvement vital " ²⁶ ». Règle d'or qui rejoint presque littéralement certaines traductions de l'expression *k'i-yun*.

Michaux et l'art chinois

Plusieurs écrits de ce franco-belge féru d'Orient témoignent de son inclination pour cet art établi sous le double règne de la quintessence et de la spontanéité. Tantôt il couvre d'éloges Wang Wei, « lettré accompli » de la période T'ang (618-907) à qui l'on doit notamment l'invention du paysage monochrome ²⁷, tantôt il célèbre la pratique picturale de son frère d'armes et d'âme, Zao Wou Ki, « plus libéré du concret que ses prédécesseurs », mais digne héritier d'un certain « Tao de la peinture ²⁸ ». En effet, si des artistes occidentaux tels Paul Klee, Giorgio de Chirico et Max Ernst ont pu réconcilier Michaux avec le geste de peindre, qu'il confondait ultérieurement avec celui d'imiter la réalité ²⁹, dans *Émergences-Résurgences* il avoue :

[...] c'est la peinture chinoise qui entre en moi en profondeur, me convertit. Dès que je la vois, je suis acquis définitivement au monde des signes et des lignes. Les lointains préférés au proche, la poésie de l'incomplétude préférée au compte rendu, à la copie. Les traits lancés, voltigeants, comme saisis par le mouvement

-
26. Henri Michaux, « Portrait du Chinois », dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 541.
 27. Wang Wei fut également le premier à appliquer au paysage « la méthode " p'o mo ", l'encre élaboussée, brisée, « rompue », dérivée de l'écriture d'herbe » (Michel Courtois, ouvr. cité, p. 33). Cette technique consistait à « rompre », à l'aide de petits traits dits *ts'un*, rides ou plis, la monotonie des lavis à l'encre. Wang Wei est donc l'inventeur d'une forme appelée « ride de la goutte de pluie », ou encore rides « en fibres de chanvres emmêlées » (James Cahill, *La peinture chinoise*, Genève, Skira, coll. « Les trésors de l'Asie », 1950, p. 29). Dans *Idéogrammes en Chine*, Michaux évoque d'ailleurs « l'admirable Wang Wei » et son invention : la ride « de la pluie et de la neige » (Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, ouvr. cité, non paginé).
 28. Henri Michaux, « Jeux d'encre », dans *Zao Wou Ki. Encres*, Paris, Cercle d'Art, 1980, non paginé.
 29. Dans « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », Michaux écrit : « Extrême surprise. Jusque là, il haïssait la peinture et le fait même de peindre, comme s'il n'y avait pas encore assez de réalité, de cette abominable réalité, pensait-il. Encore vouloir la répéter, y revenir ! ». Voir Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. CXXXII.

d'une inspiration soudaine et non pas tracés prosaïquement, laborieusement [...] voilà qui me parlait, me prenait, m'emportait (ER, p. 12).

Semblable apologie rappelle d'ailleurs l'apparence des Meidosems, fréquemment réduits à une structure métallique (lances, treillis ou barbelés) ou à une forme longiligne en mouvements (fils, fibres, lasso, corde) qui les donnent à voir comme des « rides en coups de haches³⁰ » ou des coups de pinceaux en « fibres de chanvres emmêlées³¹ », si l'on utilise la terminologie imagée du vocabulaire technique chinois. En filigrane de ses portraits, le peintre-poète dessine donc des arabesques qui s'élancent en flèches, s'étirent, s'effilent ou se nouent. Précurseurs des *Mouvements* publiés en 1951, ces trajets pictographiés semblent directement inspirés tant par la peinture chinoise que par les principes idéographiques d'une langue qui fascinaient Michaux par leur « faculté de réduire l'être à l'être signifié³² ». Lointains héritiers de « l'esperanto lyrique³³ » qui caractérise ses premiers écrits, les *Meidosems* s'inscrivent ainsi dans la foulée d'une recherche idéographique amorcée par *Alphabets* (1927) et *Narration* (1927), recherche qui culmine avec les recueils *Par la voie des rythmes* (1973) et *Par des traits* (1984).

En outre, ne pourrait-on pas lire le *Portrait des Meidosems* comme un simple trait, « enfant d'âme » qui se démultiplie en peuplade et tisse sous les yeux du lecteur une « merveilleuse ficelle à nœuds et à secrets³⁴ », proche parente de la cordelette nouée dont

30. Notons que ce tracé dit « à la hache » fut introduit au milieu du XIII^e siècle par Ma Yuan et son fils Ma Lin ; voir François Cheng, *D'où jaillit le chant*, Paris, Phébus, 2000, p. 23.

31. Voir note 27.

32. Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 364.

33. Nous empruntons ici une formule que René Bertelé utilise pour qualifier les premiers écrits de Michaux (*Henri Michaux*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1957, p. 21). Semblable expression désigne l'utopie langagière à laquelle aspirait Michaux, du « Grand combat » (1927) jusqu'à *Par des traits* (1984). Cette utopie visait la création d'un nouveau langage situé en dehors des normes syntaxiques et des conventions tyranniques de la langue française : une langue constituée d'« émotions en signes » (Henri Michaux, *Par des traits*, Saint-Clément, Fata morgana, 1984, non paginé).

34. Henri Michaux, « Dessiner l'écoulement du temps », dans *Passages* [1950], ouvr. cité, p. 129. À une époque mythique qui remonte à la plus haute antiquité chinoise, l'usage était de faire un grand ou un petit nœud dans une cordelette pour marquer l'importance des événements du monde humain. Des penseurs tels Lao-tseu ou Tchouang-tseu évoquent cette pratique pour faire tantôt le procès de l'érudition, tantôt l'apologie d'une ère idéale qui aurait eu lieu avant l'avènement de l'écriture. On comprend donc à quel point ce

Lao-tseu et Tchouang-tseu vantent l'usage ? Dans un texte d'abord paru en 1957 sous le titre « Vitesse et tempo », puis intitulé à nouveau « Dessiner l'écoulement du temps », Michaux résume sa conception de l'art en se réappropriant ce symbole cher aux penseurs taoïstes :

Au lieu d'une vision à l'exclusion des autres, j'eusse voulu dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse, et, dans l'intime, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans.

Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps. Comme on se tâte le pouls³⁵.

Du reste, plusieurs portraits des Meidosems témoignent de cette intrusion d'un dehors intériorisé par le poète. Par exemple, la « grande pierre pelée » (*VP*, p. 182), qui accueille des tourbillons de joies emmêlées, rappelle le geste du graveur qui, avant de s'adonner à la frénésie de la création, a dû grener sa pierre pour la rendre plus sensible³⁶. Dans un autre tableau, alors que les pattes d'un Meidosem sont présentées « comme des gommages, comme de l'enroulement qui court » (*VP*, p. 169), comment ne pas ressentir la lassitude du peintre, face à ces couches successives de gomme arabique qu'il faut appliquer pour désensibiliser le calcaire³⁷ ? Calcaire qui devra,

symbole a pu marquer l'esthétique d'un poète comme Michaux qui, pendant toute sa vie, fut préoccupé par l'idée de tracer des pictogrammes ou même des trajets pictographiés. Voir Lao-tseu, *Tao te king*, traduction de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, 1967, chap. LXXX, et Tchouang-tseu, « Voleurs de coffrets », dans *L'œuvre complète de Tchouang-tseu*, traduction de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, coll. « Unesco », 1969, chap. X.

35. Henri Michaux, « Dessiner l'écoulement du temps », ouvr. cité, p. 129.
36. On se souviendra sans doute que la première édition du *Portrait des Meidosems*, intitulée alors *Meidosems*, comprenait des poèmes en prose et des estampes et qu'il s'agissait, pour Michaux, d'une première expérience en tant que lithographe. À cet égard, rappelons que l'exercice de la lithographie ne consiste pas à tracer des sillons dans une pierre : après avoir été grenée, la pierre lithographique est une surface sur laquelle l'artiste dessine ou peint des traits qui seront, par la suite, imprimés sur papier grâce à un procédé chimique fondé sur le principe de la répulsion du gras et de l'eau. À ce sujet, on pourra consulter l'ouvrage suivant : Nicole Malenfant, *L'estampe*, Québec, Éditeur officiel du Québec, coll. « Formart », 1979, p. 13-63.
37. D'une part, on sait que toute matière collante horrifiait Michaux : voir notamment Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », ouvr. cité, p. 74. D'autre part, il considérait les mots comme de « collants partenaires » : voir « Postface de *Mouvements* », dans *Face aux verrous* [1951], Paris, Gallimard, 1992, non paginé. Vues sous cet angle, les pattes gommeuses du Meidosem

par la suite, être constamment mouillé pour que cette colle sèche n'adhère pas au papier pendant le passage sous presse, tout comme « [l]es rosées de l'herbe des prairies ne s'attachent pas » aux pattes gommeuses (VP, p. 169). À l'instar des lettrés chinois qui, solitaires, partaient à la recherche de paysages émouvants où ils pouvaient méditer leurs réactions intimes devant la nature, les sites visités par Michaux fécondent son écriture, qu'il s'agisse d'effectuer un voyage « réel entre deux imaginaires³⁸ », d'affronter l'univers hallucinogène de la mescaline ou d'explorer un atelier de lithographie. Malgré son indéniable fascination pour la magie des traits et des élans propres au « peuple du pinceau³⁹ », l'auteur des *Meidosems* ne s'est toutefois jamais totalement astreint aux rituels sévères qui caractérisent l'art des peintres, poètes ou calligraphes chinois⁴⁰, tout comme il ne cherchait nullement à tracer d'authentiques caractères. Au contact de l'esthétique chinoise, il s'est plutôt forgé une pratique artistique à son image : celle d'un autodidacte épris d'Orient.

Des mots aux maux

Poète du geste pictural à l'affût des vibrations de sa pensée à l'instant même où elle jaillit, Henri Michaux était hanté par l'idée d'inventer son propre langage, en dehors des « menottes des mots⁴¹ ». Sans cesse, il remet en question le « maniement *savant* » (EM, p. 15) inhérent à toute pratique littéraire. Si des œuvres comme « Le grand combat » (1927) ou « Glu et gli » (1927) constituent une déclaration de guerre contre la « tyrannie » de la langue, la création des *Meidosems* coïncide plutôt avec l'avènement d'un triomphe : celui de la peinture, qui occupera désormais une place prépondérante dans l'œuvre de Michaux. Pour cet homme de lettres peu fier de l'être, son « manque de savoir-faire » et son « inca-

pourraient également figurer les mots que le poète laisse courir sur sa page, au gré de ses mouvantes pensées.

38. Henri Michaux, « Préface nouvelle » à *Un barbare en Asie*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 280.
39. Henri Michaux, « Jeux d'encre », dans *Zao Wou Ki. Encres*, ouvr. cité, non paginé.
40. Ceux-ci doivent entrer en communion avec la nature en méditant de longues heures avant de s'adonner à leur art. Michaux commente cette pratique dans *Idéogrammes en Chine*, ouvr. cité, non paginé.
41. Dans *Par des traits*, il écrit : « Maîtresse, la langue couvrira tous les besoins (!) : Ainsi font les tyrannies. Les menottes des mots ne se relâcheront plus ». *Par des traits*, ouvr. cité, non paginé.

pacité à peindre » lui permettent de retrouver le caractère primitif et primordial de ses paysages intérieurs (*EM*, p. 14, 35). « Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du “verbal”/je peins pour *me déconditionner* », écrit-il dans *Émergences-Résurgences* (*EM*, p. 5). Or le conditionnement de l’homme et son corollaire, le déconditionnement, sont fondamentaux au sein des voies de connaissance indiennes. Le yoga, pratique traditionnelle qui vise à arrêter « l’activité automatique du mental⁴² » afin de « recentrer » le yogi, est une posture de méditation privilégiée tant par la spiritualité hindouiste que par l’éthique bouddhique. Ainsi, le mystérieux voyage en terres meidosem, que nous avons déjà associé à une forme de fantomisme, pourrait s’apparenter à un exercice d’« hygiène de l’âme⁴³ ».

De ce point de vue, la multiplication du couple meidosem ressemble au « scintillement indéfini et désordonné⁴⁴ » d’une pensée encore non unifiée qui se laisse penser plutôt que de penser véritablement. À travers le réseau des portraits, plusieurs allusions à l’encre et une profusion de métaphores textiles font d’ailleurs pressentir l’écrivain à l’œuvre, en train de se réfléchir sur papier⁴⁵. Filant son récit de voyage au gré de ses perceptions immédiates ou des souvenirs qui le hantent, notamment ceux de son passage dans un atelier de lithographie, Michaux dote ses Meidosems d’une bien étrange plasticité : « Un nuage ici fait un nez, un large nez tout répandu, comme l’odeur autour de lui, fait un œil aussi, qui est

-
42. Dans les *sutras*, Patanjali donne cette définition du yoga : « Yogashchittavrittinirodhah » (le Yoga est l’arrêt de l’activité automatique du mental), « Tādā drashtuh svarūpē avasthānam » (alors se révèle notre Centre, établi en lui-même). Voir Patanjali, « Samādhi Pāda », dans *Yoga-sutras*, traduction de Françoise Mazet, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1991, chap. I, v. 2-3.
43. En 1936, dans sa seconde (et dernière) conférence, Michaux définit la poésie et le bouddhisme comme une « hygiène de l’âme, dont nous manquons tant selon les orientaux, et qui [...] nous conduit à la sagesse ou la magie ». Voir « Recherche dans la poésie contemporaine », dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 980.
44. Mircea Eliade, « Les techniques de l’autonomie. La concentration “en un seul point” », *Le Yoga. Immortalité et liberté*, Paris, Payot, 1954, p. 57.
45. À ce sujet, on pourra consulter un article qui corrobore certaines de nos hypothèses : Geneviève André-Acquier, « Lecture au fil des mots : *Portrait des Meidosems* », art. cité, p. 141-156. Voir également deux ouvrages dont les auteurs ont étudié les influences indiennes et chinoises dans l’œuvre de Michaux : Claude Fintz, *Expérience esthétique et spirituelle chez Henri Michaux*, Paris, L’Harmattan, 1996, 335 p., et François Trotet, *Henri Michaux ou La sagesse du vide*, Paris, Albin Michel, 1992, 365 p.

comme un paysage, son paysage devant lui, et maintenant en lui, dans la géante tête, qui grandit, grandit, démesurément » (VP, p. 155). Se répandre jusqu'à s'effacer : voilà une aspiration digne des habitants de l'étrange contrée meidosemme, lieu poétique où s'anéantissent toutes les oppositions. Et s'effacer pour cesser de souffrir, faut-il encore ajouter, car la dimension corporelle de ces « créatures » se révèle être la cause de leur supplice. Perpétuellement perdus de douleur face à leur existence terrestre, ou éperdus de joie pendant de brefs moments d'extase où ils atteignent vitesse, hauteur ou vacuité, les Meïsosem n'ont qu'un seul désir : se libérer du « peu de forme fixe » qu'ils possèdent (VP, p. 125). Dès lors, comment ne pas reconnaître plusieurs résurgences orientales affluant dans les pensées de l'auteur ? D'une part, l'effacement est une vertu célébrée par les penseurs taoïstes extrême-orientaux qui ont contribué à l'évolution philosophique et esthétique de Michaux. D'autre part, l'équation entre désir, douleur et existence constitue la notion primordiale sur laquelle est fondée l'éthique bouddhique : le concept de *dukkha*. En effet, dans ses « Quatre Nobles Vérités⁴⁶ », le Bouddha enseigne que la souffrance réside dans toutes les formes d'attachement et de désir, y compris la soif d'exister. En ces années d'après-guerre où l'auteur perdit à la fois son frère et sa femme, peut-être cherchait-il à recouvrer un peu de « Paix profonde » en méditant les leçons de Gautama Bouddha, ce « grand homme du passé⁴⁷ » qui, dans l'univers meïdosem, prête son nom à un bovidé ?

Bovin Bouddha de sa bête...

Le monde inférieur se médite en lui sans défaire ses courbes, et paît le Meïdosem, l'herbe invisible des douleurs remises en place.

Il domine ? Non ; seulement il n'est pas égalé (VP, p. 150).

Dans ce tableau, dont la clausule ressemble étonnamment à celle d'*Un barbare en Asie*⁴⁸, Michaux se réfère presque explicitement à la doctrine bouddhique. Outre le fait que le nom de famille du Bouddha historique signifiait « le meilleur des bovidés⁴⁹, dans le

46. Guy Serraf, « Introduction à la pensée bouddhique », dans *Dhammapada*, traduction de Guy Serraf, Verdun, Louise Courteau, 1988, p. 15.

47. Henri Michaux, « Postface », dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963, p. 217.

48. Dans *Un barbare en Asie* (dans *Cœuvres complètes*, ouvr. cité, p. 498), il écrit : « Non, Confucius n'est pas grand./Non, Tsi Hoang Ti n'est pas grand, ni Gautama Bouddha. Mais depuis on n'a pas fait mieux. » Ainsi on peut constater que, pour Michaux, les Vérités orientales elles-mêmes ne doivent pas être considérées comme des absolus.

Dhammapada l'herbe figure fréquemment les peines et les souffrances engendrées par l'interminable soif de désir à laquelle nous soumettent nos sens⁵⁰. D'ailleurs, les « créatures » portraiturees par Michaux sont souvent éblouies par une force mystérieuse que l'on peut aisément associer à la *mâyâ*, autre principe fondamental de la pensée indienne, généralement traduit par « illusion cosmique⁵¹ ». Qu'il s'agisse du pâturage où broute le Meidosem ou d'un monde physiognomique envoûtant, l'étrange pays visité par l'auteur est empreint de phénomènes trompeurs qui enchaînent ses habitants à la fatalité de leur existence :

Ici une plaine mamelonne éperdue vers le Meidosem qui s'arrête stupéfait, lâchant son travail, auquel il était pourtant fort occupé, lâchant tout pour obéir à la fatale fascination.

Les élastiques de son être se tendent, se gonflent.

Ce n'est peut-être pas si dangereux qu'on pourrait croire (VP, p. 172).

Se laissant tantôt berner par un monde illusoire, tantôt entraîner vers de « vaste[s] agrandissement[s] » libérateurs (VP, p. 164), les *Meidosems* figurent ainsi les pôles opposés d'un concept qui implique deux attitudes vis-à-vis la réalité du monde extérieur : l'aveuglement ou la connaissance. D'ailleurs, dans sa fresque poétique, Michaux emprunte une autre image marquante du *Dhammapada*, celle de l'araignée, qui piège l'homme dans les « filets du désir⁵² » tissés par la *mâyâ* :

-
49. Vladimir Grigorieff, *Philo de base. L'Inde et la Chine*, Allier, Marabout, 1998, p. 110.
50. Voir « Tanha Vagga », dans *Dhammapada*, ouvr. cité, chap. X, v. 335. Nous renvoyons ici au *Dhammapada*, car il s'agit d'un célèbre ouvrage du canon bouddhique dont l'origine remonte à une très haute antiquité. Selon la tradition, ce recueil aurait « conservé en vers des paroles prononcées par le Bouddha en diverses circonstances de sa longue vie de prêche » (Guy Serraf, « Introduction à la pensée bouddhique », ouvr. cité, p. 7). Du reste, on sait que Michaux avait lu le *Dhammapada* puisqu'il le cite dans une de ses œuvres : voir *Un barbare en Asie*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 409.
51. Voir notamment Mircea Eliade, *Le Yoga. Immortalité et liberté*, ouvr. cité, p. 10. La *mâyâ* est un concept connu de Michaux puisqu'il l'évoque dans *Un barbare en Asie* (dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 285) : « Quand à son indifférence [celle de la vache, animal sacré des Indiens] vis-à-vis du monde extérieur, là encore elle est supérieure à l'Hindou. Visiblement, elle ne cherche pas d'explication, ni de vérité dans le monde extérieur. Maya tout cela. Maya, ce monde. Ça ne compte pas. Et si elle mange ne fût-ce qu'une touffe d'herbe, il lui faut plus de sept heures pour méditer ça. »
52. « Tanha Vagga », dans *Dhammapada*, ouvr. cité, chap. X, v. 343 et 347.

Démons féminins de l'excitation de l'encre du désir, triangulaire visage en poils de tentation, où percent, où coulent cent regards de pluie, cent regards accrocheurs, de regards pour regards en retour. Petite araignée noire, naine et crachant lentement, pour arrêter le temps un instant (*VP*, p. 151).

« Pour arrêter le temps », écrit Michaux. Or « s'affranchir de la temporalité⁵³ » est précisément le but de la concentration bouddhique où le méditant cherche à fixer le flux de sa conscience, à « unifier » sa pensée afin de découvrir les lumineuses évidences que seul un regard intérieur peut saisir. La traversée en pays meidosem aurait-elle permis au poète, bien camouflé derrière son lorgnon d'ethnologue, d'atteindre un autre mode d'être ?

« Vers la sérénité »

Cette formule de Michaux, « vers la sérénité⁵⁴ », traduit bien l'expérience esthétique vécue par le peintre-poète pendant la création de son *Portrait des Meidosems*. Après une suite effrénée de soixante-neuf « jeux d'encre », le dernier tableau, au langage aérien et évasif, adopte une facture contemplative :

Des ailes sans têtes, sans oiseaux, des ailes pures de tout corps volent vers un ciel solaire, pas encore resplendissant, mais qui lutte fort pour le resplendissement, trouant son chemin dans l'empyrée comme un obus de future félicité.. Silence. Envols. Ce que les Meidosems ont tant désiré, enfin ils y sont arrivés. Les voilà (*VP*, p. 184).

Puisant son éloquence dans le silence, Michaux cède la parole au blanc du papier. Terminant son récit par une arrivée « Entre centre et absence » plutôt que de dénouer l'énigme meidosemme, il convie le lecteur à se laisser imprégner par l'élan et l'immatérialité qui gagne ses « enfants d'âme » (*VP*, p. 116). Figure de la souffrance plutôt que singulière peuplade, l'arabesque meidosemme s'estompe enfin au sein d'un Vide résonnant.

En fixant son attention sur un objet unique, un Meidosem, que l'on voit naître, foisonner, puis se dématérialiser au seuil du « resplendissement », l'entreprise d'écriture de Michaux s'appa-

53. Voir Mircea Eliade, *Le Yoga. Immortalité et liberté*, ouvr. cité, p. 12.

54. Michaux intitule ainsi deux poèmes en prose : voir *La nuit remue*, ouvr. cité, p. 50-52 et 90-91.

rente à la concentration en un seul point, l'*ekâgratâ*⁵⁵, qui est la base de la méditation yoga. Ainsi, l'étrange néologisme devient l'idée qui donne forme aux mots, matière abstraite avec laquelle le créateur exécute ses tableaux. Plongeant la plume dans son encrier intérieur, il trace ses pensées en cortège jusqu'à ce que sa main, vidée de tout influx, mette un terme aux allées et venues incessantes des « créatures » qu'elle dessinait. Quelques traits yin, quelques traits yang, les vibrations qui peuplent *L'espace du dedans* de Michaux se déversent sur papier. Cherchant la Voie⁵⁶, il a trouvé l'art, lieu d'un exorcisme où, par la magie du geste d'écrire comme de celui de peindre, il présente son « aventure d'être en vie⁵⁷ ». En somme, à travers le prisme de l'Orient, le *Portrait des Meidosems* rend compte d'une expérience où l'écrivain a su conjuguer poésie, peinture et connaissance de soi.

-
55. Nous reprenons ici le terme *ekâgratâ* utilisé par Mircea Eliade dans *Le Yoga. Immortalité et liberté*, déjà cité. Notons toutefois que, dans son acception bouddhique, cette même notion est appelée « Acuité de l'esprit », et que l'orthographe du terme varie de *ekâgrata* en sanskrit à *ekâgra* ou *ekâgattâ* en pâli. Voir Guy Schoeller (sous la dir. de), *Dictionnaire de la sagesse orientale*, Paris, Laffont, 1989, p. 164 et p. 471.
56. Nous utilisons ici un terme qui peut référer au *Tao* de Lao-tseu, fréquemment traduit par l'expression « la Voie ». Signalons par ailleurs que « le Dhamma, (Dharma en sanskrit) signifie la Loi, la Voie, la Doctrine vraie » du Bouddha, telle que présentée dans les versets (*Pada*) du *Dhammapada*. Voir « Introduction à la pensée bouddhique », dans *Dhammapada*, ouvr. cité, p. 7.
57. Henri Michaux, « Observations », dans *Passages*, ouvr. cité, p. 93.