

Joanna Rajkumar

Désir de langage et «aventures de lignes». **Poésie et peinture chez Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux**

LE TEXTE POÉTIQUE déploie un espace de métamorphose de la langue et du désir de langage, qui peut entraîner la recherche d'autres formes d'expression. Les comparaisons et confrontations entre les arts se développent de plus en plus, ce qui semble être la caractéristique de l'évolution de la littérature depuis le romantisme¹. Contrairement à la musique, la littérature et la peinture ont en commun d'être deux modes de représentation, deux redoublements de la réalité, et à ce titre leurs rapports sont historiquement à la fois de concurrence et de «correspondance». L'époque classique affirmait que la peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante. C'est au XIX^e siècle avec les répercussions du *Laocoon* de Lessing et le développement de l'art moderne² que chaque art commence à revendiquer sa spécificité et que parallèlement les échanges, rendus possibles par la différence manifeste, se multiplient selon la notion baudelairienne de «correspondance». Depuis cette époque et notamment le courant réaliste, la peinture s'est donc affranchie de la tutelle littéraire, a cessé de s'élaborer à partir de sources écrites pour affirmer la singularité de ses moyens et de sa finalité. On remarque que cette autonomisation progressive de la peinture s'est justement accompagnée d'une fascination grandissante de la littérature pour les mystères de la création picturale. La littérature peut alors chercher dans la peinture une

¹ Comme l'écrit Adorno dans «L'art et les arts» : «Dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres, ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'effrangent».

² Baudelaire 1976, in *Salon de 1846*: p. 415: «Qui dit romantisme dit art moderne, c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini».

nouvelle source d'inspiration, soit par confrontation de la différence de représentation, soit par attraction pour l'autonomie esthétique de la peinture. La fascination plastique qu'exerce la peinture sur la littérature, et particulièrement sur la poésie, renvoie dans un premier temps à la conscience d'une origine commune, d'un cadre de création partagé dans le rapport à la représentation. Comme l'écrit Merleau-Ponty:

la peinture moderne, comme en général la pensée moderne, nous oblige absolument à comprendre ce que c'est qu'une vérité qui ne ressemble pas aux choses, qui soit sans modèle extérieur, sans instruments d'expression prédestinés. (Merleau-Ponty 1960: p. 92)

Si à la base, la plume et le pinceau se rejoignent, il semble qu'à leur sommet, les signes graphiques et plastiques divergent dans leur aboutissement et leur manière de signifier.

En analysant l'évolution des rapports entre philosophie et littérature, on remarque qu'après avoir construit la fiction d'un discours qui soit pur logos³, pure vérité libérée des limites du langage, la philosophie, en suivant un infléchissement vers la reconnaissance de son impureté originelle, s'est tournée vers la littérature autonome comme vers un rapport éclairant au réel. On peut alors penser que la littérature devient avec la modernité la ressource, l'Idée de la philosophie⁴, obligée de se reconnaître dans cette figure de l'autre. Dans un mouvement historique parallèle, la littérature moderne se tourne vers la peinture affranchie pour chercher elle aussi un langage immédiat et illimité : d'un côté du langage, on observe le renversement de la supériorité platonicienne du discours philosophique, de l'autre le renversement de la supériorité traditionnelle de la littérature sur la peinture. Si l'origine commune à la philosophie et à la poésie est la fable, la nature fictionnelle du langage, la source partagée de la peinture et à la poésie est le rapport à l'image, à la matérialité du signe, à l'espace en général. Baudelaire déclare que sa première passion est de «glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)». Dans *Les Lettres du voyageur à son retour* d'Hofmannsthal, le narrateur se demande devant des tableaux, dont on apprend à la fin de la lettre qu'ils sont d'un certain Vincent Van Gogh, «comment mettre en mots *quelque chose* d'aussi insaisissable, d'aussi soudain, d'aussi fort, d'aussi

³ Le double sens du mot grec dit bien l'ambiguïté et le caractère indissociable du langage et de la pensée, «logos» signifiant à la fois l'idée et le discours qui la dit.

⁴ Comme le fait Camille Dumoulié dans *Littérature et philosophie*, le gai savoir de la littérature.

inanalysable !» (1969: p. 10). Michaux interroge à la fois le «vieux jumelage de la pensée et de la parole» et la pratique picturale qui est la seule à mettre vraiment les mains dans «ce pâté d'*on ne sait quoi*» que sont la nature et la réalité: «Il n'y en a que pour les peintres dans le premier contact avec l'étranger; le dessin, la couleur, quel tout et qui se présente d'emblée!» (1998, tome I, in *Ecuador*: p. 151). De la même manière que dans la perspective «poétique»⁵ de l'activité créatrice, la littérature est l'autre de la philosophie, la peinture est «l'autre» de la littérature qui lui permet d'envisager le phénomène de la création à partir du geste scripteur, graphique ou plastique. Dans les deux cas, le désir d'un discours pour un autre semble être le signe d'un élan utopique pour dépasser les limitations du langage et accéder à un rapport plus immédiat avec le monde sensible. L'importance de la «poétique de l'espace»⁶ dans la modernité s'accompagne donc d'une vive reprise du vieux dialogue entre littérature, poésie et peinture. Dans notre corpus qui propose de Baudelaire à Michaux un itinéraire pour comprendre «la révolution du langage poétique»⁷ nous examinerons comment le désir de langage peut être aussi la force qui pousse à sortir du langage, dans la quête d'une ex-pression pouvant dire «l'aventure d'être en vie»⁸. Le désir de langage est pris entre sensible et intelligible, un besoin de sens et un besoin contraire de non- sens, seul capable de «traduire» ce «quelque chose [...] d'inanalysable» qui affleure dans le tableau. Le mouvement poétique et paradoxal par lequel les poètes cherchent à saisir⁹ «l'insaisissable» se prolonge dans un au-delà des mots qui renouvelle le rapport aux limites du langage.

Nous nous demanderons comment s'articulent les rapports de convergences, de divergences ou de réciprocité entre littérature et peinture et comment ils peuvent mettre en jeu un «déplacement des activités créatrices»¹⁰ (Michaux 1999: p. 57). Le désir de langage est une force qui peut entraîner une traversée des signes et des formes. Baudelaire a toujours un goût particulier pour la peinture, a écrit sur elle, a dessiné et peint en parallèle de sa création poétique. Hofmannsthal a écrit sur la peinture, et son évolution vers le théâtre et l'opéra en collaboration avec Strauss montre l'importance pour lui d'une

⁵ Au sens étymologique du terme.

⁶ Selon l'expression de Genette dans *Figures II*.

⁷ Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Julia Kristeva.

⁸ H.M., voir citation de *Passages* mise en exergue.

⁹ Un des verbes préférés de Michaux.

¹⁰ «Le déplacement des activités créatrices est un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire».

métamorphose féconde des arts les uns par les autres. Michaux est l'exemple le plus complet d'une double création et du «déplacement des activités créatrices» comme décongestion, ouverture d'une «autre fenêtre» sur le monde. Cette pratique dévoile l'enjeu existentiel qui accompagne l'enjeu esthétique : la création de l'art, mais aussi de la vie, est avant tout une expérience du corps dans l'espace et le temps, une quête de renaissance.

Baudelaire: l'espace pictural comme laboratoire poétique

Il y des lignes qui sont des monstres... Une ligne toute seule n'a pas de signification ; il en faut une seconde pour lui donner de l'expression. Grande loi (Delacroix, cité par Derrida 1967: p. 27).

De nombreux textes de critique d'art sont antérieurs à la publication des *Fleurs du Mal* en 1857, et l'intérêt de Baudelaire pour la peinture, dont le père était amateur d'art, s'affirme aussi par une pratique de peintre orientaliste. La réflexion critique du poète sur la peinture est le fruit d'un dialogue entre les arts, mais est aussi l'occasion de développer une veine polémique à travers laquelle il définit les grandes lignes de sa poétique. A l'origine du regard du poète vers la peinture, il y a une révolte contre l'état contemporain du langage, de la littérature et de l'art, dû aux «mauvaises» pratiques artistiques ou critiques et à une crise généralisée de l'expression dans le monde moderne¹¹.

Dans cette confrontation, la peinture est d'abord un sujet à traiter, elle sert de référence comme activité esthétique par rapport à laquelle il définit la sienne. Elle fournit une impulsion créatrice ou un modèle qu'il peut imiter ou s'incorporer, et remplit alors une fonction médiatrice qui permet à l'écrivain de traduire une vision du monde, de s'exprimer indirectement sur son travail. A l'époque de Baudelaire, la fonction traditionnelle de la critique d'art est quadruple: informative, classificatrice, analytique et évaluative. Rendre compte de la totalité d'une œuvre plastique par des signes verbaux obligeant à allier parole et vision, Baudelaire développe l'idée d'une «critique poétique» qui constitue le texte en image, en analogon littéraire de l'œuvre picturale. Il y a les textes à caractère journalistique liés à l'actualité artistiques et ceux qui traitent plus directement de questions esthétiques¹². En fait,

¹¹ Voir les projets de préface I & II des *Fleurs du Mal*.

¹² Le premier groupe de textes est constitué des Salons de 1845, 1846, 1859 et des comptes rendus sur des expositions particulières, notamment de Delacroix. Le deuxième ensemble de textes regroupe «De l'essence du rire et généralement du

la critique picturale est chez lui une sorte de laboratoire de la pensée et du geste poétique. Baudelaire questionne les «frontières de la peinture et de la poésie», pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage de Lessing, et prône un art philosophique fondé sur un «retour vers l'imagerie nécessaire à l'enfance des peuples et s'il était rigoureusement fidèle à lui-même, il s'astreindrait à juxtaposer autant d'images successives qu'il en est contenu dans une phrase quelconque qu'il voudrait exprimer» (1976 tome II: p. 598-599). La situation du créateur répond à une double postulation: le poète affirme que «tout art doit se suffire à lui-même et en même temps rester dans les limites providentielles», mais juste après il ajoute «cependant l'homme garde ce privilège de pouvoir toujours développer de grands talents dans un genre faux ou en violant la constitution naturelle de l'art»¹³.

La fonction d'intermédiaire peut être dépassée lorsque l'écriture sur la peinture devient une écriture de la peinture, où celle-ci devient une source d'inspiration, et non plus un objet d'étude. De métaphore de la poésie ou de la littérature, la peinture devient également un moteur de l'écriture. Elle produit une fascination qui relance le désir de création: les rapports entre art et poésie chez Baudelaire ne sont pas d'imitation ou de reproduction, mais d'évocation. La poétique du surnaturalisme et la place essentielle faite à l'imagination s'inspire de la pratique picturale pour renouveler les signes poétiques à la source expressive de la peinture¹⁴, en s'inspirant notamment du rôle de la couleur chez Delacroix. La pulsion scopique est pour le poète la sœur de la pulsion fabulatrice: désir de langage et désir d'image se rejoignent dans une écriture qui utilise l'analogie comme puissance de recreation. Dans ses textes poétiques, l'image, comme figure de style, et le choc qu'elle suscite sont un moyen privilégié pour plonger «au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau». De nombreux poèmes des *Fleurs du Mal* s'inspirent d'œuvres plastiques¹⁵. Comme Delacroix, et contre Ingres, qu'il admire cependant, Baudelaire pense que la ligne n'est pas

comique dans les arts plastiques» (1855), «Le Peintre de la vie moderne» (1863), «L'art philosophique» (texte inédit retrouvé).

¹³ Sur l'interprétation baudelairienne du «ut pictura poesis» de l'esthétique classique, voir Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis, Baudelaire, la peinture et le romantisme*.

¹⁴ «que la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire» in Projet III de préface.

¹⁵ «Les Phares», «Bohémiens en voyage», «Don Juan aux Enfers», «Duellum», «Une gravure fantastique», «L'amour et le crâne», «Le Masque», «Danse macabre»...

dans la nature, d'abord faite de masses et de couleurs. Dans une pensée pleine d'avenir sur l'autonomie de la poésie et de l'art, le poète souhaitait des «prairies rouges» et «des arbres bleus». L'artifice, poétique ou artistique, est le signe de la révolte humaine contre l'imperfection de la création. L'arabesque représente un graphisme libéré de toute signification, parvenu à une abstraction surnaturelle, métamorphosante et évocatoire. L'art est le canal d'un désir de langage qui trouve dans l'image une vision satisfaisante, vision qui ne s'oppose pas à la possibilité de la poésie, mais va au contraire la nourrir, lui permettre d'assouvir un besoin autant existentiel qu'esthétique. Le poème «L'Idéal» présente, à travers la quête du «rouge idéal», un art poétique qui montre comment l'art peut jouer le rôle d'un «truchement fantasmatique»¹⁶, comment il peut être un espace de déploiement de l'imagination.

Il y a donc chez Baudelaire une continuité dans la révolte : il développe une pensée poétique où le langage s'appuie sur la force des images et où l'image est déjà langage. Dans cette dialectique entre continuité et rupture se développe une réciprocité entre la dimension simultanée de la vision picturale et celle non simultanée du langage, ce qui laisse à la poésie toute sa puissance magique et à la critique d'art la possibilité d'être poétique, à condition d'adopter le point de vue qui ouvre le plus d'horizons. Dans le portrait-tombeau qu'il fait de Delacroix, il dit avoir rêvé en le regardant à :

quelqu'un de ces princes hindous qui, dans les splendeurs des plus glorieuses fêtes, portent au fond de leurs yeux une sorte d'avidité insatisfaite et une nostalgie inexplicable, quelque chose comme le souvenir et le regret de choses non connues (Baudelaire, «L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix», 1976, tome II: p. 742).

Le dialogue fécond entre littérature et peinture confirme au poète la nécessité d'assumer la dualité de la condition humaine, et le paradoxe d'une nostalgie de l'inconnu qui touche le créateur. L'«immortel appétit du beau», l'«instinct de ciel» mallarméen et le pressentiment de l'inconnu sont toujours traversés par une «fêlure» et la conscience moderne de «l'irréparable» et du transitoire. Aussi l'espace pictural est-il pour le «peintre de la vie moderne» un laboratoire poétique où s'éprouve la correspondance entre la dualité de l'homme et celle de la poésie et de l'art, qui en est «une conséquence fatale» liée à la «corrélation perpétuelle» de l'âme et du corps. L'imagination est

¹⁶ Selon l'expression de Pierre Laforgue, *op. cit.*: p. 14. Voir l'évocation des figures de Lady Macbeth et de Michel-Ange dans le poème.

«l'analyse et la synthèse» commune au langage et à l'image qui sont deux rapports, différents mais convergents, à l'infini: «Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes, auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relatives» (Baudelaire 1976, tome II, *Salon de 1859*: p. 627).

C'est à partir du sujet, et de ce qu'il appelle le tempérament ou l'individualisme de l'artiste, que Baudelaire s'attache à définir l'interrogation sur l'idéal et le rôle de l'art pour la poésie. La référence à la peinture lui permet d'appuyer sa poétique sur une oscillation entre production et conscience de l'illusion et de ses reflets. Le poème «Rêve parisien», qui joue sur un effet de picturalité, n'est pas une transposition de tableau, ni une description poétique d'un spectacle réel : on a plutôt affaire à un tableau-poème où la composition se tisse en effaçant les frontières entre poésie et peinture dans un imaginaire du rêve qui les englobe. La vision et le rêve, les mots et les images se rejoignent dans une puissance d'évocation qui leur permet de créer un nouvel espace. Dans «Le Cygne», «allégorie» rime avec «mélancolie» et énonce la condition d'exilé du poète dans ce monde où la représentation est décollée de la réalité¹⁷, où donc seule la correspondance comme rapport des signes entre eux peut réaffirmer la part essentielle du sujet et de son désir dans la création imaginaire. Baudelaire affirme que le Moi ne peut être évincé de la scène de la création et que l'image sans l'imagination n'en est pas une. Les passages entre les arts servent à poser l'analogie comme principe d'équivalence entre sensibilité et intellect, sensation et concept. Si Baudelaire pense sa poésie à travers le prisme de l'esthétique, particulièrement entre 1857 et 1860, c'est parce que la réflexion sur la peinture lui sert à élaborer une nouvelle poétique fondée sur la notion d'image et la place du sujet. Dans le *Salon de 1859*, après avoir raconté une anecdote sur George Catlin, le peintre des Peaux-Rouges, Baudelaire parle du singe qui parfois «surpris par une magique peinture de nature, tourne derrière l'image pour en trouver l'envers»¹⁸. Ce que montre son œuvre, c'est que derrière l'image, il y a le sujet: «Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits» (Baudelaire 1976, tome II: p. 627).

Hofmannsthal et les «langages sans nom»

¹⁷ L'imitation a désormais dégénéré en copie, qui prétend donner une image exacte de la réalité, comme dans la photographie par exemple.

¹⁸ Pierre Laforgue cite ce passage pour illustrer le but que se donne Baudelaire dans sa méditation sur la fantasmagorie.

La peinture change l'espace en temps; la musique le temps en espace (Hofmannsthal 1990b: p. 68).

La persistance de «la rage de l'expression»¹⁹ malgré la «défiance envers le langage»²⁰ peut entraîner vers un rêve de transgression des limites du langage, mais peut aussi aboutir à une conversion aux limites du langage, dans un dépassement de la pulsion métaphysique qui s'appuie sur un renouvellement du langage à l'aune de ce qui lui échappe. L'hétérogénéité des signes graphiques et plastiques engage un rapport différent à l'irréductible, une manière spécifique de croiser l'espace et le temps. La spatialisation littéraire et picturale a pour effet une mise en scène propre à chaque art de «l'intersection du temps avec l'espace»²¹.

La dialectique entre contrainte et dépassement pousse à engendrer des formes et à se débarrasser d'une nostalgie régressive qui gêne l'élan de la création, et qui est l'autre face de l'«avidité insatisfaite» dont parle Baudelaire. Hofmannsthal affirme qu'il y a plus de liberté «à l'intérieur du champ le plus étroit, de la tâche la moins générale [...] que dans l'utopique domaine sans frontières» (Hofmannsthal 1990b: p. 55). La question des limites ne saurait trouver une réponse dans une butée réitérée contre les mêmes bornes. Hofmannsthal choisit la voie de «l'allomatique», conversion par l'altérité, pour dénouer les tensions irrémédiables. La critique du langage avec le langage laisse place à une rencontre amoureuse avec l'altérité qui rapproche la magie, l'amour et l'art: «Plus enrichissante du point de vue spirituel, et plus belle que la critique du langage, serait une tentative de s'arracher au langage magiquement, comme c'est le cas dans l'amour».

Pour le poète viennois, la «véritable jouissance artistique» ne peut provenir que de «l'approfondissement de l'œuvre d'art» (Hofmannsthal 1990b: p. 72)²², qui est recherche amoureuse et érotique de la forme spirituelle. Ce que l'amour et l'art exigent réciproquement, c'est une force plastique, capacité à concrétiser, à réaliser un désir, à produire un acte de rencontre: «C'est pourquoi il y a dans l'amour comme dans l'art tant d'esquisses ratées, faute d'une force suffisante

¹⁹ Selon le titre du recueil de Francis Ponge.

²⁰ Le terme allemand est «Sprachkepsis».

²¹ «La durée prend ainsi la forme illusoire d'un milieu homogène, et le trait d'union entre ces deux termes, espace et durée, est la simultanété, qu'on pourrait définir l'intersection du temps avec l'espace.», Bergson, in *Essai sur les données immédiates de la conscience*, cité par Derrida, *op. cit.*: p. 42.

²² Citation d'Otto Ludwig.

pour leur accomplissement» (Hofmannsthal 1990b: p. 30). La bonne jouissance poétique et artistique est donc ouverture à l'illimité à l'intérieur des limites d'une forme spirituelle. Si l'élément poétique peut ainsi suggérer, c'est justement parce qu'il a partie liée avec l'affectivité et le désir. C'est en donnant à éprouver ce qui ne peut se prouver que la forme poétique ouvre à l'infini²³. Ouvrant entre sens et non-sens, satisfaction et renoncement, la poésie se tient «à égale distance de l'insensibilité et du sentimentalisme» (Hofmannsthal 1990b: p. 75), et atteint de cette manière à l'impersonnalité de ce qui ne peut se dire. Elle devient, comme la création, une énigme en acte et en mouvement²⁴, et rejoint la peinture en plaçant le corps et ce qui s'éprouve au premier plan. Si la peinture est, selon Leonard de Vinci, «cosa mentale» et modalité de la représentation, sa spécificité est d'être avant tout matérielle et corporelle. Hofmannsthal procède à la dénonciation d'une disparition du corps, qui touche de nombreux domaines, atteignant même la peinture moderne, devenue «une écurie d'Augias de la pensée conceptuelle» («A la Mémoire de l'acteur Mitterwurzer», Hofmannsthal 1990a: p. 101), alors qu'il déclare dans *Le livre des amis* que «l'objet légitime de la rêverie picturale d'ordre supérieur» (Hofmannsthal 1990a: p. 74) est le corps humain. Il cite Delacroix pour rapprocher l'essence du geste pictural de l'essence de toute création, linguistique ou artistique : «la combinaison hardie d'accessoires qui augmente l'impression». Composer, c'est associer avec puissance. Dans sa pièce *La mort du Titien*, il met en scène une figure du peintre comme créateur suprême qui donne sens aux formes inconsistantes et confère ainsi une «sublime beauté» que seule l'art peut révéler à la Nature qui l'ignorait (Hofmannsthal 1979b: p. 29). La décomposition et la recomposition à l'œuvre dans la peinture apprend à regarder les choses et donne la clé de la métamorphose créatrice : l'engendrement des formes qui «naissent et passent», comme les plantes autour du tombeau du Maître, bat «de pouls d'un monde de silence» que l'art transfigure en «insuffl(ant) de la vie à la vie» (Hofmannsthal 1979b: p. 32). En tant que mise en scène des rapports du temps et de l'espace, l'art est un déploiement de leur interdépendance. C'est le mouvement de passage qui est le cœur de toute création, la danse qui donne vie à la forme, qu'elle soit danse des

²³ *Ibid.*: p. 45: *Ein Ding ist eine unausdenkbare Denkbarkeit*, «Une chose s'éprouve et ne se prouve pas», mais comme le précise Jean-Yves Masson dans sa note, de très nombreuses traductions sont possibles, «une chose définie reste infinie», etc.

²⁴ «La poésie, à son degré le plus élevé, fait signe vers quelque chose sur quoi repose tout ce qui arrive, et qui est plus secret que la causalité [...], cela ne peut se justifier: cela peut seulement se montrer», Hofmannsthal 1990b, p. 87.

mots, des lignes, des couleurs ou des sons : «Le talent n'est pas l'œuvre accomplie ; les membres ne sont pas la danse» (Hofmannsthal 1990b: p. 73). La fin de la *Lettre du voyageur à son retour* décrit devant les toiles de Van Gogh l'espoir d'une réponse possible à la crise du signe par les couleurs, formidable support du «miracle furieux» de la «vie intérieure» des choses et des êtres:

Comment te faire sentir même à demi combien sut parler à mon âme cette langue qui [...] me faisait comprendre d'un coup ce dont j'avais à peine pu endurer la simple sensation en un moment d'insupportable torpeur, ce que, pourtant, l'éprouvant si intensément, je ne pouvais plus arracher de moi – et voici qu'une âme inconnue, d'une force inconcevable, m'offrait une réponse, un monde en guise de réponse! (Hofmannsthal 1969: p. 8s).

La langue des couleurs, comme la «langue muette» rêvée par Baudelaire et la «phrase sans mots» cherchée par Michaux, est une réponse qui substitue la force et l'intensité à la question de la forme et de l'homogénéité. Le parcours d'Hofmannsthal l'amène à délaisser la poésie, le doute sur la forme, qui caractérise l'époque, ayant trop érodé la «magie des mots»²⁵. Il se tourne vers les «langages sans nom» de l'art pour poursuivre cette quête d'un équilibre entre langage et signe qu'a interrogé Walter Benjamin²⁶ en interrogeant les corrélations entre les «langages naturels» et les langages «faits de matière» des formes artistiques. Aussi, le besoin de la danse des formes, des sons et des mots, sur une scène garante de la rencontre avec l'altérité, guide-t-il le passage de la poésie aux textes narratifs, puis au théâtre et à l'opéra, notamment avec la collaboration avec Richard Strauss. Hofmannsthal fait de la scène de théâtre l'image du rêve par l'effet de dénégation semblable qui y existe. Baudelaire développait d'ailleurs d'une idée similaire en trouvant que la lumière du théâtre avait la capacité de changer la vie en rêve²⁷. La scène, comme le cadre délimite l'espace et

²⁵ In préface à l'anthologie-manifeste *Prix et honneur de la langue allemande*, publiée en 1927.

²⁶ «Il s'agit ici de langages sans nom, sans acoustique, de langage faits de matière ; il faut penser à la communauté matérielle des choses dans leur communication. [...] Pour connaître les formes artistiques, on peut tenter de les concevoir toutes comme des langages et chercher leur corrélation avec les langages naturels. [...] D'autre part, il est certain que l'art ne peut être entendu que dans sa relation la plus profonde avec la théorie des signes. [...] le langage en effet n'est pas seulement communication du communicable, mais en même temps symbole du non-communicable» (Benjamin 2000, tome I: p. 164-165).

²⁷ Cité par James Hiddleston, «Baudelaire au miroir» in *Lire Les Fleurs du Mal.*: p. 178.

sert de bordure aux formes incessantes qui se meuvent en coulisses. L'acteur est celui qui «échang(e) des formes contre d'autres comme des vêtements»²⁸: son corps est comparé à un voile de magicien «dans les plis duquel toutes choses habitent». C'est par le corps propre que l'on peut investir la signification comme l'énigme, ce corps devenu clé qui ouvre les portes du temps et de l'espace.

Michaux et la renaissance par les signes

Ceux qui ont déjà une forme se cristallisent grâce à la peinture. Ceux qui n'ont pas encore de forme naissent grâce à la peinture (Tchou King Yuan, en exergue de «Peindre» 1999: p. 57).

La poésie de Michaux est un laboratoire de la perception qui articule espace, conscience et signe: «Les mots, il faut le savoir, sont des branchies; mais toujours à renouveler, si l'on veut qu'ils soient utiles, sinon on étouffe comme des poissons dans le fond d'une barque»²⁹ (Michaux 1962: p. 64). Son rapport à la peinture naît d'une même inquiétude, d'une même posture faite de résistance et d'une première «antipathie pour les formes». Il met en œuvre une pratique poétique fondée sur les «déplacement(s)» et «dégagement(s)» qui favorise le va-et-vient et la «libre circulation» (Michaux 1999, «Lecture»: p. 75). L'investigation de «l'espace du dedans» se fait selon de multiples moyens: crayon, encre de chine, fusain, aquarelle, gouache, huile... C'est même élan qui pousse d'une part à écrire et à déplacer les marges du langage, d'autre part à restituer la lettre à l'idéogramme, à la calligraphie, au pur dessin des lignes: «D'aucune langue, l'écriture -/ Sans appartenance, sans filiation / Lignes, seulement lignes» (Michaux 1973: p. 30). En cherchant

la poésie au-delà du langage, Michaux développe l'idée d'un agir, d'une intervention poétique à trouver par l'intensité et les «rythmes comme antidote»³⁰. Si le «déplacement des activités créatrices» est un des plus étranges et des plus féconds voyages que l'on puisse faire en soi, c'est parce qu'il est accès au Moi par une véritable confrontation à l'altérité, une quête de contact avec l'étranger, l'inconnu. Il s'agit de développer un «être fluidique» («En pensant au phénomène de la peinture», Michaux 1999: p. 62) pour s'étendre en dehors de soi.

²⁸ Dans le compte-rendu déjà cité de la monographie sur Mitterwurzer dans *Die Zeit.*, l'acteur, malgré cet extraordinaire art de la métamorphose, s'est suicidé.

²⁹ Michaux 1962: p. 64.

³⁰ Expression de *Misérable miracle*.

Le problème de celui qui crée, problème sous le problème de l'œuvre, c'est peut-être – qu'il en ait fierté ou honte secrète – celui de la renaissance, oiseau phénix renaissant périodiquement, étonnamment, de ses cendres et de son vide (Michaux 1987: p. 41).

Le projet de Michaux, poétique, musical ou pictural, est un projet existentiel avant d'être esthétique, enjeu existentiel inauguré par Baudelaire, mais qui est ici radicalisé. C'est l'incertitude, l'intranquillité du geste entre écrire et peindre, qui permet de parcourir les zones troubles et floues, de suivre les lignes de fuites jusqu'aux «taches pour renaître/ pour raturer» (Michaux 1967: p. 17). L'enjeu est d'assister à l'émergence du «sens naissant au bord des signes» (Merleau-Ponty 1960: p. 66), c'est-à-dire de mettre le sujet et le signe à l'état de naissance.

L'expérience poétique des limites du langage amène le poète au cœur de «la région du primordial où le récitant se tait» (Michaux 1973: p. 61). Michaux déborde le champ de la poésie dans une pratique du signe libéré du langage, qui le pousse à un dernier déplacement dans le dépliement qu'opèrent pour lui la peinture et le dessin. Une «étrange décongestion» suit le dégagement de la partie parlante du cerveau: «on retrouve le monde par une autre fenêtre» («Peindre», Michaux 1999: p. 57). Il pratique la transposition d'art, en écrivant des poèmes accompagnant des lithographies de Zao Wou-Ki, la création double avec les dessins commentés de *La Nuit remue*, les dessins joints aux textes de *Misérable miracle*, et la création parallèle de poèmes et de peintures autonomes. La peinture oblige à un total laisser-venir, un laisser-faire qui nécessite un contact direct mais dépris de toute envie de possession hâtive. Le peintre fouille la nature telle quelle avec un «œil comme l'eau qui coule» (Michaux 2001, tome II, in «Œil»: p. 186). La peinture est pour Michaux le seul moyen de retrouver le génie des idéogrammes chinois en traçant des signes à l'enveloppe «inveloppante», des «aventures de lignes»³¹. Le rôle de l'idéogramme dans l'œuvre de Michaux est lié à sa quête d'altérité: autre espace d'écriture, autre mode de lecture, autre culture et autre puissance, il permet d'exploiter la différence, moins pour la connaître que pour donner forme aux rêves de métamorphose de soi et du langage. Dans *Idéogrammes en Chine*, le récit annoncé de l'histoire de l'idéogramme est vite remplacé par la projection de la propre rêverie d'écriture de l'auteur. L'idéogramme est un prétexte qui permet d'envisager un signe dont le signifiant ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même: «Sans corps, sans formes, sans figures, sans

³¹ Selon le titre d'un texte de H. M. dans *Passages* sur la peinture de Paul Klee.

contours, sans symétrie, sans un centre, sans rappeler aucun connu³² (Michaux 1975: p. 3). La vacuité du signe va avec son caractère multidirectionnel³³, et permet donc un travail d'appropriation spécifique. Ce que Michaux trouve dans la calligraphie, c'est une fusion des moyens de la peinture et de l'écriture, un nouveau pouvoir des signes, au double sens d'aptitude et de maîtrise ou d'abandon. L'idéogramme est une ligne allusive, une esquisse propre à «abstraire»³⁴ (Michaux 1975: p. 21) l'écriture et à former de signes «pour se résoudre en poésie» (Michaux 1975: p. 17). Michaux investit l'indéchiffrable comme fantasme d'écriture, l'inintelligible comme rêve de langage et utopie littéraire. A la recherche des marges silencieuses du langage, l'écriture de Michaux «se désenlis(e)» en se réduisant à une ligne, qui ne deviendra véritablement plurielle qu'au terme d'une évolution créatrice dont il rend compte dans *Passages* ou dans *Emergences-Résurgences*. Il s'agit pour lui de définitivement couper le cordon ombilical de la ressemblance avec le réel dans un dessin libéré de toute imitation de la nature et signifiant «par des traits».

La quête d'altérité de Michaux aboutit à la formulation d'un projet éthique où l'écriture trouve sa place comme agent d'une «vertu tonifiante», comme ligne de conduite³⁵ (Michaux 1975: p. 35). La mise à l'épreuve du langage poétique a pour but de découvrir le moi comme capacité d'action sur le monde, c'est-à-dire de renverser la présence paralysante de l'Autre dans la pensée et le langage. L'impossibilité d'envisager le langage autrement que du point de vue du langage traditionnel, soumis à la pensée et à l'ordre platonicien du concept, empêche tout retour à la source indéterminée, bloque toute manipulation non conceptuelle des mots. Tout le processus de l'œuvre écrite, dessinée et peinte de Michaux est dans ce passage d'une présence meurtrière de l'Autre dans la pensée et le langage à une rencontre avec l'altérité comme dépassement du logos. Aller au-delà du concept et donc du langage est la voie qui rend accessible le moi et l'espace d'apparition simultanée du Même et de l'Autre³⁶, là où l'homme tout

³² Etant donné l'absence de pagination, il s'agit de la troisième page après celle de l'idéogramme en rouge et de la première note de Michaux.

³³ «caractères ouverts sur plusieurs directions», (Michaux 1975: p. 3). Sur la nature contradictoire et dialectique de l'idéogramme, cfr. François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris: Le Seuil 1982: p. 11.

³⁴ «Abstraire, c'est se libérer, se désenliser».

³⁵ «L'écriture doit avoir une vertu tonifiante. Elle est une conduite».

³⁶ Sur le mouvement par lequel le parcours de H. M. part du logos pour démasquer en suite les arrières-monde du langage et toucher finalement au fondement primitif du langage et de la peinture, voir Max Loreau «La poésie, la peinture et le fondement

entier n'est pas défini par rapport au logos comme primat du langage et de la pensée. La peinture est ce qui permet à Michaux de retrouver l'autonomie de l'homme en descendant avant le concept au lieu de naissance du réel et de son tracé aléatoire. Le concept évacue le corps comme lieu premier de toute expérience, et rend du même coup incompréhensible l'unité première du corps et de la pensée. A cette expulsion du corps, le poète substitue la trace de l'écriture comme ligne physique et essence du langage.

C'est en portant le langage contre le langage que l'artiste a su «se libérer des mots» et que le peintre est devenu l'autre vers lequel tend le poète pour créer autrement, entre la «croyance profonde en la puissance magique des caractères» et l'impossibilité de l'oeuvre³⁷. Le peintre est celui qui vit dans la fascination d'une «vision dévorante» (Merleau-Ponty 1964: p. 26-27) qui écoute la musique de la perception pour accueillir la surprise, celui qui «du noir seul, [...] voi(t) la vie sortir»³⁸. La peinture est une donc base pour recommencer à zéro, pour désapprendre par ce que le poète appelle «la nescience», et en cela l'état du peintre est un «état poétique» puisque «pour les poètes, c'est toujours la naissance du monde»³⁹ (Michaux 1998, tome I: p. 981). Le passage vers la peinture est donc le fruit d'un renouvellement de la situation et du geste d'écriture. Etant est encore plus un faire que la poésie, la peinture invite à une autre écriture et une autre lecture: «immédiat, total. [...] Pas de trajet, mille trajets, et les pauses ne sont pas indiquées. Dès qu'on le désire, le tableau, tout entier. [...] Tout, mais rien n'est connu encore» (Michaux 1999, «Lecture»: p. 75). Aussi fait-elle renaître Michaux à la forme par la confrontation à «l'essentielle indétermination» de la ligne. La dynamique du geste est «une voie

du langage», in *Revue internationale de philosophie*, fascicule 3, repris in *La peinture et l'énigme du corps*. Au départ Michaux vit le rapport à soi comme opposé au rapport à l'Autre, puis le processus s'attache à arriver à leur point de jonction. En ce sens, l'oeuvre de Michaux est une remise en question des fondements traditionnels de la pensée et des fausses assises de la culture, qui prétend se fonder sur l'expulsion du corps et l'omnipotence du logos. La pensée cartésienne, en posant le concept comme construit, frustre la pensée de la possibilité de le créer, et en ce sens présente le risque de l'aliénation comme frustration de la pensée et négation du corps.

³⁷ Sur la tension de l'oeuvre vers son point d'impossibilité, voir Blanchot, M., «La communication», in *L'Espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1995.

³⁸ «Peindre» in *Passages*.

³⁹ Voir la définition de la poésie par Michaux dans les conférences «L'Avenir de la poésie» et «Recherche dans la poésie contemporaine»: «La poésie, qu'elle soit transport, invention ou musique, est toujours un impondérable qui peut se trouver dans n'importe quel genre, soudain élargissement du monde» (Michaux 1998, tome I: p. 967).

pour» l'immédiateté et l'insubordination: la vitalité du mouvement entraîne un travail sur la vitesse et la perception cinétique comme moyen de lier les «mouvements imperceptibles» dans l'espace, par le «cinéma plastique» que produit la peinture. Michaux veut être «dynamogène» et la peinture lui permet cette «naissance continuée» (Merleau-Ponty 1964: p. 60). dans une union charnelle aux choses et à l'imperceptible. En effet, si la peinture peut susciter la perception du mouvement, c'est comme l'a dit Rodin pour la sculpture, parce qu'elle peut tisser des liens fictifs entre les parties d'un corps, faire voir le mouvement par sa discordance interne dans un magique «affrontement d'impossibles»: la perception cinétique devine le mouvement d'ensemble, elle le prémédite, ce qui fait sa puissance vitale. Comme dans les toiles de Klee, la peinture peut alors atteindre au «véritable *stilleben*», silence musical qui renvoie au «miracle furieux» et à la danse du mouvement mentionnés par Hofmannsthal. Le musical et la danse sont traduits par le tableau, mais sont surtout physiquement présents dans le geste en mouvement du peintre.

Dans son entretien avec Jean-Dominique Rey, Michaux déclare que peinture et poésie vont dans des sens hétérogènes, et que le passage à la peinture a achevé la modification de son être engendrée par la poésie, en lui offrant une autre participation au monde. Le poète a fait de la perception le lieu d'une révolution des notions d'expérience, de sujet et de monde, dans un parcours allant d'une souffrance de l'indicible à une sérénité silencieuse: «Avec la peinture je me suis refait une vie». C'est dans ce passage d'une parole en deçà de la communication à un mouvement projeté au-delà du geste que la création de Michaux s'épanouit, et que la quête spirituelle du poète le mène de son vivant à cette nouvelle vie dont il avait tant rêvé. Avec sa perception comme unique capital, il est «arriv(é) entier selon sa nature» et peut dire avec Paul Klee: «Je suis insaisissable dans l'immanence»⁴⁰. Henri Michaux a franchi «le détroit»⁴¹ (Michaux 1998, tome I: p. 577) et son œuvre, écrite ou peinte, engage chacun à cette métamorphose du désir de langage, à la régénération toujours en devenir de la force par laquelle: «On apprend à naître»⁴².

⁴⁰ Epitaphe de la tombe de P. Klee.

⁴¹ «La Ralentie» in *Lointain intérieur*: «... et il y a toujours le détroit à franchir».

⁴² Phrase inscrite sur le prospectus annonçant la parution de *Plume*.

Conclusion

Le présent octroie des formes. Dépasser ce cercle enchanté et conquérir d'autres formes, c'est la démarche propre de la création (Hofmannsthal 1990b: p. 55).

Baudelaire, Hofmannsthal et Michaux ont été amenés par leur cheminement poétique à «mûrir» leur approche vers le langage et le silence, c'est-à-dire selon le poète viennois à mieux séparer et à unir plus conjointement. Dans le *Livre des amis*, Hugo von Hofmannsthal déclare que le «véritable amour du langage n'est pas possible sans désaveu du langage» (Hofmannsthal 1990b: p. 78). Les images picturales interviennent dans cette oscillation et peuvent être envisagées à la fois en continuité avec le travail poétique, dans un prolongement de l'amour du langage, et en rupture, comme alternative au langage désavoué. En mettant en évidence les insuffisances du langage, et des signes figés en général, nos trois poètes expriment cette révolte poétique contre les irrémédiables manques du langage. Mais celle-ci traduit aussi la quête d'une veine poétique où le détour par la peinture, comme objet de discours et source d'inspiration, devient le moyen indirect pour l'écrivain de dire quelque chose sur l'écriture et sur la sienne en particulier.

Il semble donc qu'il y ait deux manières pour la peinture d'être l'autre de la poésie. D'une part, elle est un autre qui tend un miroir à l'écriture poétique et lui permet ainsi de se définir: le passage par la peinture aboutit à un retour renouvelé vers le poétique. D'autre part, le passage inaugure un voyage où la «rage de l'expression» fait sortir de l'espace littéraire pour trouver d'autres langages dans des formes et des signes non verbaux. L'idée d'un «vouloir-écrire», développée par Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence*, permet de préciser le rôle joué par la «rage de l'expression» dans le passage vers d'autres modes de créations artistiques. Dans le jeu du sens qu'elle met en œuvre, l'écriture déploie un décalage, un débordement de la signification : accepter ce décalage entre le sens et l'acte d'écrire renvoie à une reconnaissance des limites du langage. C'est dans cette reconnaissance que le désir d'écrire, qui peut mener à une «parole malheureuse»⁴³ est dépassé par un vouloir-écrire. Il ne s'agit pas de volontarisme mais de liberté et de devoir là où le désir d'écrire relève de l'affection et du désir de ruser avec la finitude. Lorsque le désir d'écrire, comme désir d'un pur langage, ne parvient pas à se convertir en vouloir-écrire, dans

⁴³ Selon le titre d'un ouvrage de Jacques Bouveresse.

les limites d'une liberté non douloureuse, alors la «rage de l'expression» est le vecteur par lequel le désir de langage inassouvi se déplace vers d'autres «aventures de lignes».

L'utopie poétique d'un langage se retournant sur lui-même et pouvant tout dire tout de suite peut aboutir à la recherche de nouvelles postures du sujet écrivant face au langage. La pulsion métaphysique d'un langage est alors confrontée à la pulsion graphique comme origine refoulée de l'écriture. Le langage et la poésie ne déterminent qu'en spatialisant, aussi tentent-ils à leur tour de se spatialiser quand ils se retournent sur eux-mêmes. Il semble donc que la fascination du langage pour la peinture renvoie à une fascination corollaire pour la métaphore spatiale - le langage comme espace - qui renvoie à une conception de l'espace comme «l'ordre des coexistences»⁴⁴. C'est la simultanété et la totalité de l'image qui s'oppose à la *différence* infinie du sens. Quel que soit le processus créateur et le parcours esthétique de nos poètes, l'essentiel pour chacun d'entre eux reste de ne pas «faire taire la force sous la forme» (Derrida 1967: p. 44). L'attraction pour d'autres formes d'expression et le renouvellement de la force vitale et créatrice montrent comment c'est une seule et même force d'ex-pression qui engage un rapport utopique ou pathologique au langage et la double reconnaissance d'une origine commune et d'une différence irréductible. Dans son autobiographie, Alfred Kubin, dessinateur autrichien né en 1877, formule ce mouvement que nous avons essayé de retracer de Baudelaire à Michaux, de la fin du XIX^e à la fin du XX^e siècle: «Je crois surtout avoir montré [...] qu'au fond, c'était une seule et même force qui m'avait poussé, dans mon enfance, vers le rêve [...] puis dans la maladie et finalement vers l'art».

Joanna Rajkumar*
(Université Paris X - Nanterre - France)

⁴⁴ Selon l'expression de Leibniz citée par Derrida.

* Agrégée de lettres modernes, allocataire de recherche à l'Université Paris X Nanterre où elle prépare une thèse de littérature comparée. Elle enseigne la littérature comparée et le cinéma à l'Université de Paris VII-Jussieu.

Bibliographie

BAUDELAIRE, CH., *Œuvres complètes I & II*, Paris: Gallimard, Pléiade, 1975-76.

HOFMANNSTHAL, H.,

1969. *Lettres du voyageur à son retour précédé de La Lettre de Lord Chandos*, Mercure de France, Paris: Gallimard.

1979a. *Prix et honneur de la langue allemande, 1927*, in *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze I*, 1891-1913, Fischer Taschenbeuch Verlag.

1979b. *Le chevalier à la rose et autres pièces*, traduit par C. Rousselle, Henri Thomas, Jacqueline Verdeaux et Léon Vogel, préface de Henri Thomas, Paris, Gallimard.

1980 & 1992. *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, traductions de Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, NRF, Poésie / Gallimard.

1990a. *Avant le jour*, traduit et présenté par Jean-Yves Masson, Paris: éd. La Différence.

1990b. *Le livre des amis*, traduit et présenté par Jean-Yves Masson, Paris: éd. Maren Sell.

MICHAUX, H.,

1962. *Vents et Poussières*, Paris: Finkler.

1967. *Face aux verrous*, Paris: Gallimard.

1987. *Emergences-Résurgences*, Paris: Flammarion.

1975. *Idéogrammes en Chine*, Fata Morgana.

1999. *Passages*, Paris: Gallimard, 1^{ère} édition 1950 et 1963.

1998 2001 2004. *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, Pléiade, tome I, II et III.

PONGE, F., *La rage de l'expression*, Paris: Poésie Gallimard, 1976.

Chapitres à l'intérieur d'une œuvre:

ADORNO, T.,

2002. «L'art et les arts», conférence donnée à l'Académie des arts de Berlin le 23 juillet 1966, publiée dans *Anmerkungen zur Zeit* n° 12

1967. Première traduction publiée dans *Pratiques* n° 2, Rennes

1996, repris dans le recueil *L'Art et les arts*, éd. Desclée de Brouwer.

BARTHES, R., «La peinture est-elle un langage?», in *L'obvie et l'obtus*, Paris: Seuil, 1969, p. 140-150.

BENJAMIN, W.,

2000. «Sur le langage», *Œuvres I*, (1974-1989, *Gesammelte Schriften*, éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser avec la

participation de Theodor Adorno et Gershom Scholem, Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp Verlag. trad. fr. Paris: Gallimard: p. 142-165.
«Sur la peinture», in *Œuvres I*, p. 172-178.

Articles tirés d'une revue:

LAUGT, E., «L'altérité dans l'écriture d'Henri Michaux», *Cahiers Pleine Marge*, n° 39, 2004, p. 135-150.

Actes de colloques:

LE RIDER, J., (éd.), *Modernité de Hofmannsthal*, *Revue Austriaca*, décembre, n° 37, 1993.

GROSSMAN, E., HALPERN, A., VILAR, P., (éds.), *Henri Michaux, le corps de la pensée*, Paris: éd. Léo Scheer, 2001.

DIAZ, J.-L., (éd.), *Lire les Fleurs du Mal*, *Cahiers Textuel* n° 25, Actes des journées d'études organisées par la Société des études romantiques le 10 et 11 octobre, 2002.

Volumes:

BLANCHOT, M., *L'Espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1995.

BOUVERESSE, J.,

1987. *La parole malheureuse*, «de l'alchimie linguistique à la grammaire philosophique», Paris: éd. de Minuit.

2002. *Dire et ne rien dire*, «l'illogisme, l'impossibilité et le non-sens», Paris: éd. Jacqueline Chambon.

CHENG, F., *L'Écriture poétique chinoise*, Paris: Seuil, 1982.

DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967.

DUMOULIE, C., *Littérature et philosophie, le gai savoir de la littérature*, Paris: Armand Colin, 2002.

GENETTE, G., *Figures II*, Paris: Seuil, 1969.

KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974.

LAFORGUE, P., *Ut pictura poesis, Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

LOREAU, M., *La peinture ou l'énigme du corps*, Paris: Gallimard, 1980.

MERLEAU-PONTY, M.,

1960. *Signes*, Paris: Gallimard.

1964, rééd. 1995. *L'Œil et l'Esprit*, Paris: Gallimard.