

(UN ŒIL VOYANT *PLUS*)

DES PIÈCES DE PUZZLE SANS PUZZLE (UNE CHAMBRE MAL RANGÉE)

Il y a treize ans de cela, je commençais, accompagnant dans cette tâche Micheline Phankim et Rainer M. Mason, le catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Henri Michaux. On estimait l'ensemble à environ dix mille dessins. La moitié en a été aujourd'hui recensée. Un catalogue raisonné est une tâche infinie (le problème pourrait être borgésien). Lorsque le catalogue sera publié, nous ne pourrons savoir si tous les dessins ont été inventoriés ou s'il en existe encore, cachés à notre vue. L'étude qui va suivre tente de rendre compte des obstacles qui surgissent, quotidiennement, aux archives Henri Michaux, des questions et des amorces de solutions qui sont élaborées pour faire face.

« Dix mille dessins, au bas mot. » Comment y voir clair dans ce « fatras » ? Comment percevoir l'organisation d'une œuvre ? Comment organiser cet ensemble ? Dix mille dessins comme autant de morceaux d'un puzzle. Mais celui qui ignore l'image d'ensemble, comment peut-il articuler les pièces les unes avec les autres puisqu'il ne sait vers où aller ? L'image générale du puzzle, qui sera, finalement, l'image de l'œuvre, n'existe pas *a priori* : il n'y a pas de modèle vers lequel il faudrait tendre, quitte à forcer un peu et faire aller ensemble des pièces réticentes. Bien sûr, tout n'est pas permis ; là encore, les pièces du puzzle qui n'entrent pas les unes dans les autres ne seront jamais conjointes de force, mais il y a suffisamment de jeu pour que différentes images de l'œuvre puissent apparaître, selon les options méthodologiques choisies au départ.

Poser la question de l'organisation d'un ensemble, c'est, du même coup, dans le cadre d'un catalogue raisonné, poser la question des catégories d'indexation et des modes de classification, car ce sont ces catégories qui, par la suite, détermineront la perception même de l'œuvre.

Les enjeux sous-jacents à cette question de la perception vont bien au-delà d'un problème de chambre mal rangée (ou d'atelier désordonné). Soudainement, c'est de la naturalisation d'un regard qu'il s'agit, et des formes de savoir que ces catégories engendrent. Retracer la naissance de ces dernières, l'histoire de leur stabilisation, de leur mode d'effectuation, pour montrer que rien n'était joué d'avance, qu'elles ne sont en rien le produit d'une déduction purement logique et *a priori*, mais qu'au contraire, elles ont émergé, parmi d'autres, et se sont révélées, *à un moment donné*, plus à même de répondre aux difficultés qu'il fallait affronter. Faute de mieux. L'histoire d'un regard, d'un apprentissage du regard.

Peut-être la notion de description a-t-elle ceci de secourable pour nous qu'elle articule, dès le départ, les questions de perception à celles de savoirs. Le hasard a voulu que Michaux traitât de ces notions lui-même à travers son œuvre.

RENDRE VISIBLE UN ÉCOSYSTÈME

Cette étude s'apparente à une enquête ethnologique. Son objet est double, ses méthodes, diverses. Avant d'en dire plus, peut-être faut-il, d'ores et déjà, avancer ce qu'elle n'est pas : elle n'est ni une étude thématique sur « la vision chez Michaux » ni une monographie déguisée de l'artiste ou une chronologie raisonnée de l'œuvre peinte qui chercherait à retracer les moments héroïques d'inventions formelles dans la carrière du peintre¹. Elle n'est pas, non plus, le lieu béni où écriture et peinture se réconcilient, où une solution sera trouvée pour que ces dernières cessent de vivre séparées (repensant ainsi « le rapport texte-image », selon l'expression consacrée).

Son point de départ est très concret : comment voir un dessin de Michaux ? La majorité des gens n'y « voit » rien, si ce n'est un amas de couleurs et de formes. Mais cette question semble difficilement contournable pour qui se donne comme tâche de classer une production picturale évaluée à dix mille pièces. Ce problème du « voir », protéiforme, pouvait être abordé de plusieurs angles. Je tentais de les cerner : d'abord, comment Michaux voit-il lui-même ses dessins ? Comment en rend-il compte ? Je découvrais que sa façon si singulière de regarder un dessin était une conséquence de sa démarche picturale : il se devait de regarder les choses d'une certaine manière, à un certain moment, s'il voulait peindre comme il cherchait à le faire. Plus précisément, il avait aménagé, dans son processus de création, un *moment* où il devenait spectateur de ses propres actions. Ce moment scopique, logé au cœur même de l'action, devenait le détour dynamique lui permettant de ressaisir le tout dans lequel il s'était noyé, dans lequel il avait *voulu* se noyer, pour accueillir ainsi le hasard et, par ce biais étrange, « se parcourir », apprendre à se connaître en produisant de nouvelles images. « Voir » est, chez Michaux, un régime d'action.

Cela pouvait-il m'aider dans ma tâche ? Ce que je comprenais, c'était que, plus qu'une perception rétinienne, plus encore surtout qu'un état mental incommunicable (je ne peux décrire exactement « ce que je vois quand je vois du rouge »), « voir » était peut-être, avant tout, une question de position : Michaux réserve, au cœur de son processus de création, une place pour le spectateur qui lui permette d'agir et de « voir » son dessin en train de se faire (ainsi, il *apprend en dessinant*). Je pouvais donc considérer, par la séquence qu'il avait lui-même mise en place, que la question à laquelle je devais faire face, « que voir dans un dessin de Michaux ? », était aussi *sa* question, une question itérative, qui revenait à lui à chaque nouveau dessin. À un certain moment, nous pouvions donc tous deux nous trouver (presque) dans la même position.

Si, ne se réduisant ni à une perception rétinienne ni à un état mental formulable uniquement en un « langage privé », « voir » était une activité *étendue*, faite d'attentes et d'anticipations, régime d'action parmi d'autres, il fallait donc saisir

1 À la différence des traditionnelles monographies, les illustrations de l'ouvrage ne suivent ainsi jamais un déroulé chronologique, mais tentent de coller, du mieux possible, à la logique du texte. Pour une vision chronologique de l'œuvre, voir Alfred Pacquement, *Henri Michaux, Peintures*, Paris, Gallimard, 1993 (rééd. 2007).

cette activité au sein d'un ensemble. Mais quel ensemble? Michaux, à travers ses textes, qu'ils relèvent de la courte nouvelle ou de l'*ekphrasis*, du poème, du mode d'emploi destiné aux lecteurs, ne cesse de le matérialiser, de l'indiquer. Mais, en bon moderniste convaincu que les échafaudages sont à cacher à la vue des spectateurs, qu'il ne faut pas montrer la salle des machines, il ne cesse aussi, du même mouvement, de l'invisibiliser, en lui ôtant simplement ses étiquettes descriptives : sans cartel ni légende, cet ensemble sera présent mais passera inaperçu pour qui ne l'interrogerait pas, à la manière d'un sphinx. Ainsi, l'*ekphrasis* d'un dessin particulier devient une fiction sans objet, des textes produits dans un certain cadre sont déplacés et recontextualisés (est-ce une façon de faire de la littérature?). En effet, détachée de son dessin original, une description particulière peut ainsi opérer une « montée en généralité » et indiquer la *façon* de regarder un dessin. La prescription prend la forme d'une fiction (« toute fiction est une méthode », écrivait Mallarmé), par effacement de sa référence première et de son contexte de production. Michaux pense son art et sa poétique comme la mise en place de formes de vie au sein d'un écosystème, mais, simultanément, dissimule cet écosystème, le ré-implique dans l'arrière-fond, le naturalise.

Je retournai alors cette question vers moi-même : si la vision d'un dessin ne m'est permise que par son inclusion dans un dispositif plus large, quel est donc ce dispositif? Pour répondre, il faudrait désinvisibiliser cet écosystème qui permet de voir un dessin de Michaux. C'est en cela que l'objet de cette enquête est double. Car un écosystème est un ensemble hybride : bien sûr, les textes de Michaux, et son œuvre peint et dessiné en font partie, mais le travail quotidien que je mène avec Micheline Phankim pour tenter d'établir le catalogue raisonné compte tout autant dans l'apprentissage du regard. On ne saurait donc se contenter d'une analyse littéraire classique, appliquée à un corpus clos sur lui-même (fût-il les œuvres complètes en trois tomes, dans la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade »)², même doublé d'une analyse sémiotique du corpus pictural (ô combien gigantesque). Il faudrait aussi rendre compte du processus même d'élaboration du catalogue raisonné pour montrer comment chaque obstacle méthodologique donne lieu à une solution technique qui entraîne un certain type de cadrages et de « façons de voir ». Montrer aussi qu'un catalogue raisonné produit, une fois constitué, son propre écosystème³. Plutôt que de considérer que les obstacles qui surgissent sont extérieurs à l'œuvre et parasitent le travail quotidien, que la vie serait meilleure s'ils n'existaient pas, la perspective choisie considère à l'inverse que ces problèmes sont inhérents à l'œuvre, qu'ils permettent, au contraire, de faire saillir des propriétés de l'œuvre jusqu'alors inaperçues, que, pour utiliser

2 Henri Michaux, *Œuvres complètes*, éd. R. Bellour, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, t. II, 2001, t. III, 2004, dorénavant cités *Œuvres complètes* I, II et III.

3 Lorraine Daston et Peter Galison ont montré, à leur façon, comment les atlas scientifiques avaient inventé les images de ce que l'on appelle « l'objectivité scientifique » : l'objectivité a besoin d'images, d'images objectives, pour ne pas être qu'un idéal-type, et ce sont les atlas qui ont permis cet ancrage. Un catalogue raisonné fonctionne de la même façon, mais s'applique, plutôt qu'au monde entier, à l'œuvre d'un artiste (Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivity*, Cambridge, MIT Press, 2007).

le vocabulaire de James Gibson, les situations problématiques permettent de rendre visibles les *affordances* de ces objets⁴ : les résistances de ces objets nous en apprennent plus sur eux-mêmes que tout traitement sans histoire, car les potentialités de ces derniers sont alors contraintes de s'explicitier.

D'une certaine façon, cette situation déterminait déjà la forme de la recherche : ne pouvant partir de questions purement spéculatives, les embarras empiriques serviraient de point de départ. L'expérience sera notre véhicule. L'objet de cette enquête étant double, je multipliais, certes, par deux les sources de problèmes, mais je disposais aussi, du même coup, d'une double ressource : celle que Michaux offrait lui-même au travers de ses textes, en proposant de ces derniers un usage *pratique* ; celle à laquelle le travail quotidien aux archives Henri Michaux pendant plus de treize ans me faisait accéder. Au sein de ce lieu, je voyais fonctionner, sous mes yeux, *relationnellement*, les infrastructures de ce que l'on appelle le « monde de l'art » et le « monde de la littérature » : les maisons d'édition, qui traduisent, adaptent, éditent ; les musées, qui exposent les œuvres et produisent des récits à partir et au sujet de ces dernières ; les maisons de vente et les collectionneurs, qui demandent des authentications de dessins ; les chercheurs en quête de matériaux – bref, tout ce qui structure une œuvre de façon publique, dans le temps, la pérennise, l'institutionnalise, la diffuse, la formate, et la reformate, c'est-à-dire, la donne à lire et à voir. Les archives Michaux sont un nœud vers lequel tous les acteurs intéressés par Michaux, de près ou de loin, convergent. Elles sont, en ce sens, un *perspicuous setting* : à la fois, un lieu et un point de vue remarquables qui permet de « voir concrètement comment les choses se passent⁵ ». Les compétences mobilisées sont, du coup, innombrables : histoire littéraire, histoire de l'art, droit de la propriété intellectuelle, informatique, psychologie de la perception, esthétique, sociologie, mais aussi régie des œuvres, photographie, conservation, restauration, manutention, techniques de transport des œuvres. Tous les secteurs qui permettent au monde de l'art de fonctionner « normalement » – en somme, *l'écologie des mondes de l'art* – se retrouvent à cette croisée que sont les archives Michaux.

Cette étude empirique est le résultat d'un travail de terrain. Le terme, pris dans son sens ethnologique ou anthropologique, est particulièrement savoureux pour qui considère « Mes propriétés » comme un des textes fondateurs de l'esthétique et de la poétique de Michaux. Moi aussi, d'une certaine façon, j'ai façonné « mon terrain ».

J'organisais une circulation justifiée entre les textes et les dessins. Les premiers servaient de véhicules et de guides méthodologiques, venant soutenir ou contredire les résultats que je tirais de l'observation des seconds. Les seconds, en retour, invitaient à relire différemment des textes que j'avais fréquentés

4 James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* [1979], New York, Psychology Press, Taylor & Francis Group, 1986.

5 Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, trad. M. Barthelemy, M. Dupret, J.-M. de Queiroz et L. Quéré, Paris, PUF, coll. « Quadrige grands textes », 2007, p.49.

depuis tant et tant d'années : je les avais toujours considérés comme de purs produits de l'imagination de leur auteur, sans voir qu'ils étaient, en réalité, bien souvent rattachés à des situations concrètes, ou à des objets particuliers, repérables, et indiqués de nombreuses fois, mais toujours sous une lointaine allusion. Entre les textes et les dessins, s'était maintenant glissée une médiation, à la fois discrète et structurante, qui se pouvait décrire comme l'ensemble des « technologies intellectuelles » (selon l'expression de Jack Goody⁶) mobilisées pour l'élaboration du catalogue raisonné.

Au cours de ces treize années, j'appris à voir les dessins de Michaux de différentes manières. Non que mes interprétations variaient au fil des années, mais j'accédais à des points de vue différents : mon écosystème se complexifiait, et de plus en plus de traits de dessin, considérés au départ comme contingents, devenaient à leur tour pertinents. Les opérations de ce long procès furent nombreuses, et de nature très hétérogène. Là encore, il ne faudrait pas croire que tout fut donné d'un coup. À chaque apparition d'un nouvel obstacle, une solution méthodologique dut être inventée, et de nouveaux domaines (nouveaux, pour moi), mobilisés. Ma quête du « voir » prit ainsi l'allure d'une enquête – l'allure, au sens de forme, d'apparence, mais aussi, dans ce qu'elle comprend de vitesse (on parle d'une *allure de croisière*). Et le moteur, la dynamique de cette enquête fut l'*expérience*. Si le terme s'inscrit ici dans une tradition philosophique, il est important de considérer aussi ce que « expérience » comporte de répétitif, et d'opacité : comment, jour après jour, les mêmes obstacles se répètent, les mêmes difficultés. Je me démarque ainsi de l'enquête pragmatiste traditionnelle, qui se pense comme une entreprise d'élucidation. Pour moi, il ne s'agit pas tant d'éliminer cette opacité que d'essayer de la caractériser, de comprendre quelles questions sous-jacentes lui ont donné sa consistance. C'est peut-être cela, essayer de comprendre ce que « voir » veut dire, ou plutôt, pour éviter une question trop essentialiste, « comment voir ? » : aller d'une expérience d'opacité vers une autre.

UNE ENQUÊTE, COMMENT

L'usage du terme d'enquête, dans un tel contexte, peut sembler étrange. Il n'y a ni crime, ni fait obscur à élucider. Rien d'insolite ; au contraire, la chose la plus naturelle qui soit, « voir », et des actes les plus répétitifs possible, « ranger », « classer ». Si le terme d'enquête fait, bien sûr, référence ici à la tradition pragmatiste⁷, on peut néanmoins s'interroger à juste titre sur les conditions d'une telle enquête. Décrivons brièvement ses composants.

⁶ Voir Jack Goody, *La Raison graphique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.

⁷ Dont les pères fondateurs sont : William James, *Le Pragmatisme*, trad. E. Le Brun, Paris, Flammarion, 1968 ; Charles S. Peirce, *Œuvres philosophiques*, t. I, *Pragmatisme et pragmatisme*, éd. C. Tiercelin et P. Thibaud, Paris, Éditions du Cerf, 2002 ; John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, Paris, PUF, 1993 ; Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.

Une enquête suppose un terrain. L'originalité du nôtre tient dans sa nature hétérogène : il est, en effet, constitué d'artefacts fonctionnant en régime symbolique (les œuvres complètes littéraires, l'œuvre peint et dessiné) et de situations de travail (le quotidien aux archives Michaux). Ce *case study* se double donc d'une *workplace study*⁸ pour tenter ainsi d'enregistrer les pratiques liées au fonctionnement d'une œuvre, picturale ou textuelle – entrées et sorties de dessins, jeu avec les différents acteurs du monde de l'art, décisions d'authentification, de publication ou d'articulation des œuvres entre elles lors d'expositions, ou d'œuvres avec des textes – dans la mesure où ces actions ont un effet sur le regard, informent la vision. L'optique est donc *conséquentialiste* : ce qui produit des conséquences doit être pris en compte. Comment évaluer ce qui doit être pris en compte ? Par l'observation des différentes *inscriptions* qui transitent aux archives Michaux. Toute production d'inscriptions (généralement sur des documents) véhicule, par son format, par son mode de circulation, un potentiel d'action : une traduction, une description linguistique encodée dans une fiche FileMaker⁹, un schéma, une base de données, une préface de catalogue sont autant de régimes d'inscription qui peuvent instaurer un type de « regardement ». Les documents sont donc ici envisagés non comme des supports de communication d'un « message », mais comme des technologies à inscrire dans une théorie de l'action. L'apport des *literacy studies* est, de ce point de vue, d'un apport précieux¹⁰.

Un observateur classique passerait une durée limitée sur son terrain et y prendrait un certain nombre de notes. J'y ai, à ce jour, passé treize ans. J'ai ainsi acquis ce qu'il est coutume d'appeler une « compétence de membre » et ma perspective est émique¹¹ : j'ai appris à voir ce que voient les gens qui « savent voir » un dessin de Michaux.

L'enquête suppose aussi un objet à élucider : elle porte ici sur une pratique pouvant être, à la fois, quotidienne, ordinaire et spécialisée, le « voir ».

Un personnel dramatique : les acteurs de la scène, soit aussi bien Michaux (c'est-à-dire, ses productions) que le spectateur, ou plutôt, les différentes catégories de spectateurs envisageables (distinguer entre les suspects est une des premières tâches de l'enquêteur). Mais aussi l'enquêteur lui-même, et encore, les médiateurs qui jouent un rôle actif, c'est-à-dire transformateur, dans le

8 Les *workplace studies*, études sur les lieux de travail (professionnels), ont connu un essor très important ces trente dernières années. Un des postulats de départ est qu'il faut toujours partir d'une situation pour saisir une pratique. Voir *Raisons pratiques*, n° 10, « La Logique des situations : nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales », dir. Michel de Fornel et Louis Quéré, Paris, Éditions de l'EHESS, 1999.

9 FileMaker™ est un logiciel de gestion de bases de données.

10 Pour une synthèse sur les *literacy studies*, voir le numéro de la revue *Langage et Société* consacré à Jack Goody, n° 133, « New Literacy Studies, un courant majeur sur l'écrit », dir. Béatrice Fraenkel et Aïssatou Mbodj, septembre 2010.

11 *Emic*, c'est-à-dire « de l'intérieur », en opposition à *etic*. L'origine de cet usage des suffixes se trouve dans l'opposition entre « phonétique » et « phonémique ». « La phonétique voudrait proposer une description du monde physique entièrement neutre, dépourvue de jugement de valeur, quand la phonémique entend déchiffrer les significations culturelles spécifiques que les hommes lui attribuent. » (Tim Ingold, « Culture, nature et environnement. Vers une écologie de la vie », trad. P. Madelin, *Tracés*, n° 22, « Écologiques », 2012.)

processus de vision (par exemple, le logiciel de classement des fiches que peut être FileMaker).

Une spécificité supplémentaire de cette étude par rapport à une enquête classique est que j'ai dû, à de nombreuses reprises, me prendre comme sujet d'observation. La figure de l'enquêteur se double donc ici de celle de l'ethnologue, ou de l'anthropologue, qui sait qu'il doit s'inclure dans le dispositif à décrire, toujours soucieux de mesurer l'influence de sa présence sur les interactions des acteurs. Afin de diminuer le caractère solipsiste d'une telle affirmation, je devrais dire que ce fut plutôt le binôme que je forme avec Micheline Phankim qui a été pris comme sujet d'étude, moins elle ou moi en particulier que notre interaction et ce qui en émergea, son résultat.

Une enquête sur le « voir » se démarque des procès traditionnels de production de savoirs, en ce qu'elle substitue au cadre de l'*ego* transcendantal de l'aperception pure (condition de possibilité pour Kant de toute forme de connaissance), un procès sans fin d'enquête. On passe ainsi d'un « absolu » inconnaissable (« nos noumènes sont inaccessibles »), tel qu'il fut défini par les romantiques (la poésie pure, la musique), à un procès infini de production de connaissances, sans début ni fin (la *musique éternelle* de LaMonte Young). Mais qu'étudie-t-on au juste *processuellement* quand on étudie le « voir » ? En premier lieu, l'attention se porte sur la construction des habitudes sous-jacentes au voir, sur les pratiques de vision que nous activons lorsque nous regardons un dessin de Michaux, sur les dispositions qui vont de pair avec ce procès. Les habitudes sont, d'une certaine manière, ce qui nous permet d'avoir prise sur un acte. Et parce qu'elles sont publiques, c'est-à-dire partagées par une communauté, qu'elles sont dotées d'une très grande généralité, et d'une très grande capacité d'applicabilité, nos habitudes, ou plutôt, la formation de nos habitudes ou de nos façons d'agir, peuvent être objet d'enquête. Cette étude se penche donc, entre autres, sur les propriétés plastiques et régulatrices de ces habitudes en formation. Lorsque je dis prendre aussi comme objet d'étude le binôme que je forme avec Micheline Phankim, je veux dire par là que j'ausculte nos « habitudes de voir » – Charles S. Peirce aurait rajouté « c'est-à-dire, nos croyances¹² ».

Chaque figure a ses devoirs et ses contraintes. *Profession oblige*. L'ethnométhodologie de Harold Garfinkel m'aura appris, plutôt que d'essayer d'imposer des théories explicatives sur le discours des populations étudiées, à laisser parler les indigènes et recueillir les catégories qu'ils avaient eux-mêmes mises en place pour rendre leur monde vi(v)able¹³. Ne pas leur « couper la parole », mais au contraire, aménager toujours plus d'espace pour que tous les acteurs puissent « avoir leur mot à dire ». Cette cartographie du

¹² Ou encore, « Le sens d'une chose consiste simplement dans les habitudes qu'elle implique » (Charles S. Peirce, « La logique de la science », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 6 & 7, 1878).

¹³ Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, op. cit.

terrain nous en apprendra davantage qu'une imposition de catégories non indigènes transformant en ventriloques de théories plaquées les textes ou les personnes interrogées.

Puisque j'en étais venu à examiner nos « habitudes de voir » vis-à-vis des dessins de Michaux, je décidai d'opérer, alors, un renversement méthodologique, en appliquant ce qui est maintenant une routine de l'anthropologie des mondes contemporains, un principe de symétrie : plutôt que de plaquer nos habitudes de vision sur les dessins de Michaux, je décidais d'utiliser les catégories installées par Michaux pour tenter de décrire nos propres manières de voir ses dessins. Un peu à la façon d'Eduardo Viveiros de Castro lorsqu'il mobilise le *perspectivisme* des Indiens tupis de l'Amazonie brésilienne pour redécrire le rapport que nous établissons entre nature et culture, ici en Occident¹⁴.

UN CHEMIN EN SIX ÉTAPES

La règle du jeu sera la suivante : à chaque nouvel obstacle, nous changerons d'échelle et de point de vue.

Nous commencerons, au premier chapitre, par décrire un problème, purement matériel, de description d'un dessin de Michaux : dans quel sens faut-il tenir la feuille du dessin ? Cette question peut sembler anodine. Elle aura pour conséquence immédiate la mise au jour d'une série d'autres questions plus embarrassantes : faut-il voir quelque chose dans un dessin de Michaux ? Pourquoi ? Que faut-il y voir ? Comment ? Qu'est-ce qui me permet d'agir ainsi ?

Ces interrogations nous obligeront à ouvrir, dans un deuxième chapitre, un chantier portant sur des questions d'ordre morphologique. Qu'est-ce qu'une forme ? Comment décrire son processus de production, d'émergence ? Comment faire pour qu'une forme tienne ? Nous verrons que des notions de psychologie *gestaltiste* ressortent ici de questions de « grammaire » au sens de Wittgenstein : les visions aspectuelles manifestent l'ambiguïté que renferme le terme « voir » : je vois (c'est-à-dire, je perçois) ceci, je vois (c'est-à-dire, je saisis) une ressemblance – percevoir, saisir, comprendre.

Cette polysémie du mot « voir » a souvent invité aussi bien le sens commun que les philosophes à établir une partition entre percevoir et interpréter : d'un côté, une impression rétinienne pure et passive (pure parce que passive ?), « brute » et « naturelle », de l'autre, une compétence de déchiffrement, à acquérir par une éducation du regard. La philosophie analytique a reformulé les termes du débat en « contenus conceptuels » et « contenus non conceptuels » de la perception¹⁵. Nous verrons comment d'autres approches (neuroscientifiques, sémantiques ou pragmatiques) permettent de proposer une distribution différente des termes,

¹⁴ Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, trad. O. Bonilla, Paris, PUF, coll. « Métaphysiques », 2009.

¹⁵ Les principales références de ce débat ont pour nom (dans l'ordre alphabétique) : Donald Davidson, Gareth Evans, Ernst Gombrich, Nelson Goodman, John McDowell, Wilfrid Sellars, Kendall Walton, Richard Wollheim, ou, plus récemment, Dominic Lopes.

et de faire sortir la perception d'une simple activité de « listage » de prédicats, pour l'insérer dans un régime d'action.

Le questionnement sur la tenue d'une forme fera émerger une situation originale : le dispositif mis en place par Michaux pour *saisir*, dans un ensemble informe, une figure serait le même que celui auquel nous sommes confrontés quotidiennement lorsque nous cherchons à « voir » quelque chose dans un de ses dessins. Michaux aménage au sein même de son dispositif de production une place pour le spectateur, fabriquant ainsi un point de vue *installé*. « Voir » devient donc un moment « objectif », ou plutôt objectivable (c'est-à-dire, non seulement institué, préparé, mais désignable, ostensif), d'une séquence plus large. Et, d'une certaine manière, en tant qu'activité étendue, intégrant des attentes, des anticipations, des *scenarii*, « voir » participe aussi d'un régime d'action. Dans le recadrage qu'opère Michaux, « voir », c'est implicitement déjà agir.

On peut considérer que, lorsque Goffman dit : « Je cherche surtout à savoir comment nous entendons que les choses *tiennent* dans notre monde¹⁶ », il indique un problème très proche de celui qu'implique le dispositif scopique de Michaux. Nos habitudes d'action pour voir un dessin répondent à un ensemble de règles, fonctionnent à l'intérieur de cadres, instables et négociables. Comprendre comment ces règles et cadres tiennent, c'est, d'une certaine façon, comprendre comment une forme se stabilise (Wittgenstein demanderait : – mais cette forme est-elle *vraiment* sur la feuille de papier ?) car l'un dépend entièrement de l'autre. Procéder ainsi ne revient pas à effectuer une opération de *réduction* – pour comprendre A, il suffirait d'étudier B – car, simultanément, la réduction se double d'une *extension* : on cherche à comprendre B aussi à partir de A. La position de spectateur que Michaux occupe durant le procès de création d'un dessin et celle que nous occupons quand nous regardons le dessin déjà fait étant analogues, l'analyse de l'une doit prendre en considération les effets de l'autre.

Les troisième et quatrième chapitres de cette étude partiront d'une analyse quantitative lexicologique de certains termes, appliquée à l'ensemble des œuvres complètes littéraires de Michaux (numérisées lors de l'établissement de l'édition scientifique de « La Pléiade »). En prenant le terme « image » comme véhicule, il ressort que ce mot est surreprésenté dans les livres du cycle de la drogue, dans ceux traitant du rêve, et dans les ouvrages thématiques sa pratique picturale. Et c'est, en effet, au sein des textes mentionnés qu'une véritable théorie de l'image s'élabore. Michaux se penche sur le lien entre images et savoir, ou, pour la période dite « mescalinienne », entre visions et savoir. Or, d'une part, comme le rappelle Nelson Goodman, une dépeinture, c'est-à-dire une description en image (et non en mots) d'un objet n'a pas de valeur de vérité, car seul ce qui est propositionnalisable peut l'être. D'autre part, les visions, ou les créations

¹⁶ Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 431.

mentales relèvent *a priori* d'un « langage privé », fiction utilisée pour désigner ce qui n'est ni communicable ni objet de savoir, et qui ne possède comme seul énonciateur que le « je ». Michaux tente donc, lors de ses expériences mescaliniennes, de mettre en place un protocole descriptif permettant une objectivation de ses visions, et la bascule d'une énonciation de « je » vers une énonciation de « il » susceptible de s'inscrire dans une communauté, scientifique ou autre. La production documentaire à laquelle Michaux se consacre pendant près de quinze années développe ainsi l'énoncé qu'il avait placé en exergue de *Connaissance par les gouffres* :

Les drogues nous ennuient avec leur paradis
Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir.
Nous ne sommes pas un siècle à paradis.

L'étude sur le mot « espace » pointe étrangement le même corpus. Trois termes se retrouveront ainsi liés par cette recherche lexicologique : « espace », « image » et « spectacle ».

Comme pour le « voir », Michaux distingue deux espaces, comme deux formes de réalisme : d'une part, le réel du quotidien, pure perception rétinienne, ou, énoncé de manière plus politique, brutale imposition de l'ordre institué ; d'autre part, le réel, espace des « créations mentales », alliance « du vu et du conçu », propre aux dessins d'enfants, aux schizophrènes, aux mystiques et aux artistes (Luc Boltanski dirait : « d'un côté, la réalité, de l'autre, le monde¹⁷ »). On aurait tort de rabattre cette distinction vers l'opposition traditionnelle du réel et de la fiction, de l'imaginaire contrarié par le dur principe de réalité. Car l'espace n'est jamais perçu comme donné, mais comme inscrit dans un processus permanent de production.

Les multiples transformations des cadres de lecture, de perception, ou d'attention, les transformations incessantes (transfiguration ? transsubstantiation ?) du « je » et du corps, en « terrain » et en « espace », permettent, de fait, insensiblement, un transport, une modification de la notion de savoir, au fil des années. Mais ces multiples transformations permettent aussi de comprendre le lien qui existe entre, d'une part, le refus esthétique de Michaux de procéder picturalement à une reproduction de « l'horrible réalité » et, d'autre part, sa « volonté de savoir », qui le lie aux pratiques scientifiques. En effet, la *mimesis*¹⁸ des sciences, y compris celle des sciences dites d'observation, n'est jamais une réplique ou une duplication, mais est, d'abord et avant tout, une *activité transformationnelle* : une reproduction stricte de « l'horrible réalité » interdirait tout apport de nouvelle information. Les transformations nécessaires

17 Luc Boltanski, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2009.

18 Même chez Aristote, la *mimesis* implique toujours une production poétique ou une transformation. Voir Aristote, *Poétique*, trad. M. Magnien, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Classique », 1990 ; et Gérard Genette, « Frontières du récit », dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969 – article dans lequel Genette déclare : « *mimèsis*, c'est *diégésis* »...

à la production de savoir impliquent donc toujours une non-ressemblance. Si les sciences qui travaillent « d'après nature » sont mimétiques, c'est parce que ces sciences mettent en place des techniques d'inscription littéraires et esthétiques, inventent en permanence des modes d'écriture et de visualisation. De là, se comprend le fait que puissent coexister chez Michaux, sur le même plan, une *libido sciendi* scientifique et une conception « animiste » du monde (les entités ne cessent de se traduire les unes dans les autres) : toutes deux relèvent d'une ontologie transformationnelle, et produire du savoir consiste d'abord à donner une stabilité à des entités présentes mais non prises en compte pour pouvoir mieux les étudier. L'acte de « voir » transporte toujours avec lui ce double rapport au monde.

Peut-être est-ce pour cela aussi que, tout en portant une très grande attention aux processus physico-cognitifs, tout en s'informant, jusqu'à la fin de sa vie, de l'état des sciences de son époque, Michaux développe, avec le temps, une méfiance croissante envers le système de la Science, entendue comme institution moderniste (et colonialiste) de rationalisation du monde, et rouleau quasi compresseur des cultures autres – programme inscrit au cœur même de son projet de maîtrise du monde. Dans les nouvelles formes de savoir que Michaux cherche à mettre en place, « voir » devient une action pour débloquent des situations sclérosées par un langage institutionnel, une langue majoritaire de l'État, nocive par son incapacité à porter secours. Pour « voir » comme Michaux l'entend, des formes de subjectivité spécifiques sont nécessaires, mais insaisissables. Leur description doit s'effectuer indirectement, par la description d'une pratique picturale, par un certain rapport à l'espace, à la ligne, la tache, l'image. Michaux constitue ainsi un « soi » (*self*) ou des « soi » (*selves*), aptes à prendre en charge ce monde qu'il constitue. Plus exactement, Michaux opère un transfert des éléments picturaux vers ces « formes de subjectivités » pour les charger de « vertus épistémiques ». Cela ne signifie pas que ces *selves* soient des êtres moraux, mais les qualités qui les définissent sont des conséquences des postures éthico-esthétiques affirmées par Michaux. Ces formes de subjectivité sont comme le verso des formes de savoir que Michaux invente. Sont ainsi liées irrémédiablement décisions esthétiques, postures éthiques, formes de subjectivité, procès d'objectivation, écosystème. Cet ensemble lié, cette composition, nous l'appellerons une « forme de vie ».

Si le premier mouvement de cette étude porte sur des questions méthodologiques et morphologiques du « voir » (« comment voir ? », « qu'est-ce qu'une forme ? »), si le deuxième mouvement s'intéresse plus aux processus sous-jacents et aux statuts des objets du « voir » (l'image, la vision, le spectacle, l'espace) et à ses sujets, le dernier mouvement s'intéressera, d'une part, à l'écosystème et à l'architecture permettant au « voir » de se pérenniser, d'autre part, aux véhicules possibles permettant une navigation dans l'océan pictural de Michaux.

Il existe différents modèles de spectateurs, définis singulièrement par le type de ressources auxquelles ils ont accès : l'artiste, le faussaire, l'expert, et

le spectateur ordinaire. À chaque type de spectateur correspond un type de vision, fondée sur le type de *médiations*, d'*inscriptions* et de *ressources* qu'il peut mobiliser. Ces dernières constituent, pour nous, des modes d'*externalisation* de la vision des acteurs étudiés. Il ne s'agit donc, en aucun cas, de se livrer à une étude sociologique des « publics » ou à une étude de la réception de l'œuvre de Michaux, mais de comprendre plutôt comment un écosystème articulé de médiations techniques et d'accès aux ressources participe de la production d'une vision appelée à être naturalisée. Les différents types de vision décrits ne sont en rien incommensurables les uns aux autres : il ne s'agit que de positions, de monticules publics sur lesquels chacun peut monter. Ce qui est mis en place dans ce chapitre est l'idée que la vision est toujours située, qu'elle est une question de point de vue, au sens topographique, et donc partageable, échangeable, à l'opposé de l'idée qui en ferait une expérience incommunicable : d'un certain lieu, les choses apparaissent ainsi, d'un autre, comme cela, mais tout un chacun est susceptible de se déplacer d'un endroit vers un autre, à l'image des promenades au sein des jardins japonais, constitués de points de vue et de tableaux, depuis lesquels le jardin change d'aspect du tout au tout. Ainsi, avons-nous tenté de déterminer un certain nombre de *points de vue*, en

18

fonction d'un critère très simple, l'accès aux ressources : celui de l'artiste, ou de ses représentants, celui du faussaire, celui de l'expert, ou du spectateur *lambda*. En effet, le faussaire ne réalise-t-il pas des faux qu'il estime être de justes copies des modèles originaux ? Par l'examen de ses œuvres, on voit ainsi ce que « voit » le faussaire quand il voit un dessin de Michaux.

L'expert, lui, met en place des catégories d'indexation qui lui permettent de rendre compte avec justice de l'architecture de l'œuvre, à l'aide d'outils de classification et de systèmes de notation qui informent et transforment le matériau brut que constitue l'ensemble des dessins et peintures. L'expert développe ce que nous appellerons une « vision professionnelle », fondée sur l'institution de catégories de description qu'il légitimera et qui, avec le temps, se naturaliseront pour devenir des catégories du « voir » : pour « voir » correctement un dessin de Michaux, il faudra mobiliser telle et telle catégorie. Il ne s'agit pas de dénoncer l'arbitraire de ces actes instituants, ou le pouvoir normatif qu'ils recèlent. Plutôt, en suivant pas à pas leur constitution, comprendre que ces visions professionnelles, loin de se réduire à des expériences subjectives, sont au contraire d'emblée communautaires, et ne peuvent s'élaborer que si l'on redéfinit la « vision experte » comme un ensemble de gestes, de pratiques et de discours. Cette conclusion, qui se fonde, là encore, sur un processus d'enquête, est le fruit d'un *valenti*¹⁹. Il s'agit de décrire une scène banale, d'un quotidien de travail d'inventaire, en cherchant à distinguer tous les composants de la « scène » et ses processus dynamiques de transformation (on tente d'*épuisier* un lieu parisien). On note les paroles, les gestes, les écritures, on décrit le contexte, l'arrière-plan : la vision fonctionne, ici, comme un système de notation, au

¹⁹ Au sens où l'entend Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2009.

premier abord immatériel, mais permis en réalité par le dispositif multimodal précédemment mentionné.

Ce que voit un spectateur ordinaire quand il voit un dessin de Michaux est beaucoup plus difficile à appréhender, puisqu'il ne possède pas d'inscripteur qui enregistrerait ses actions. C'est donc à partir d'un matériau oral qu'il faudrait travailler, de *paroles* : des conversations ordinaires qu'il aurait à *propos* d'une œuvre dont il aurait fait l'expérience. L'outillage nécessaire pour matérialiser cette multitude de récits étant hors de notre portée dans le cadre de cette étude (qui n'est pas, rappelons-le, une étude de la réception de l'œuvre de Michaux dans différents cercles sociaux²⁰), nous nous contenterons de souligner les apports que l'étude de ce groupe permettrait néanmoins de dégager concernant la question d'une anthropologie des usages invitant à l'abandon d'une conception fondée sur une ontologie fixiste de l'œuvre.

Après avoir étudié différents acteurs et différentes visions situées, nous nous pencherons sur les catégories utilisées pour « voir » et décrire les dessins de Michaux. D'abord, en suivant les indications que Michaux délivre lui-même dans *Peintures* ou dans *Émergences-résurgences*. Les ensembles que Michaux met en place ou dont il trace des généalogies sont assez différents des présentations traditionnelles de son œuvre. Nous confronterons alors ces catégories indigènes à celles des historiens d'art pour évaluer comment ces derniers ont tenté de pallier aux problèmes techniques que les catégories de Michaux suscitaient et devant quels dilemmes ils eurent alors à travailler : Michaux fait tout pour empêcher la possibilité même de taxinomies classifiantes en proposant des catégories hétérogènes et hétéroclites, ressemblant à la fameuse page d'encyclopédie chinoise décrite par Borgès.

Plutôt que de s'obstiner à vouloir concilier deux méthodologies construites l'une contre l'autre (celle de Michaux et celle des historiens d'art), nous proposerons, dans le dernier chapitre, une redéfinition de la notion d'œuvre à partir de ses modalités d'inscription et de ses usages : une œuvre ne se réduit pas à son véhicule original, mais est constituée de toutes ses actualisations, performances et inscriptions (reproductions iconiques, descriptifs linguistiques, etc.). Loin d'être le fruit d'une décision abstraite, cette perspective sera, une fois de plus, le simple compte rendu d'une pratique de travail issue des tâches effectuées au quotidien pour le catalogue raisonné : comment décrit-on les

²⁰ Sur ce type d'études, voir les travaux de Lorenza Mondada, ou encore de Yaël Kreplak, qui travaille, au moyen d'instruments de l'analyse conversationnelle, sur les discours des publics des expositions d'art contemporain. Lorenza Mondada, « L'exploitation située de ressources langagières et multimodales dans la conception collective d'une exposition », dans J.-P. Bronckart et L. Fillietaz (dir.), *L'analyse des actions et des discours en situation de travail*, Louvain, Peeters, 2005, p. 135-154; Yaël Kreplak, « Voir et faire voir : pratiques collaboratives d'évaluation d'une installation d'art contemporain », Docem, Éditions de l'EHESS, novembre 2010; et Yaël Kreplak, « Enquêter sur les pratiques du monde de l'art contemporain : quelques usages du pragmatisme en ethnométhodologie et analyse conversationnelle », GPRS, Éditions de l'EHESS, 6 juin 2011 (communication personnelle). Voir aussi Christian Heath, Paul Luff *et al.*, « Crafting Participation: Designing Ecologies, Configuring Experience », *Visual Communication*, 1, n°1, 2002, p. 9-34. Dans une autre perspective, intégrant cette fois les outils de la communication, Joëlle Le Marec, *Publics et musées, la confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan, 2007.

œuvres? À partir de quels matériaux? Comment faire pour les œuvres absentes, ou perdues, mais à l'existence attestée? C'est dans ce cadre-là que prendra ainsi place une réflexion sur l'usage de la notion de *séries*, envisagée comme outil de classification.

Si Picasso passe du rose au bleu, Michaux, lui, n'a jamais travaillé par « périodes ». On trouve, à cinquante ans d'intervalle, des gouaches sur fond noir, sans être capable de dire avec certitude lesquelles sont des années trente, lesquelles des années quatre-vingt. Ses séries sont cycliques, concomitantes les unes aux autres, convergeant les unes dans les autres, divergeant ensuite, ne semblant rien délimiter, en fin de compte, ni laps de temps, ni technique ni thématique spécifique. Labiles, in-délimitées, aspectuelles en diable, elles sont pourtant le véhicule paradoxal qui offre le mode de lecture le plus assuré qui soit d'un dessin de Michaux. Se rendant visibles uniquement à partir d'opérations spécifiques telles que l'abduction ou la comparaison, elles mettent en exergue une action picturale et scripturaire matricielle chez Michaux : la *transformation*. Toute chose n'est que la transformation d'autre chose, est le moment intermédiaire entre une transformation antérieure et une transformation à venir.

Les séries permettent aussi de faire saillir un dernier aspect de l'écosystème propre aux dessins de Michaux : les trames d'arrière-fond qui permettent de lire une série. Ces « trames » sont l'outil qui permet de comprendre en quoi une conception typifiante de la vision est simplement impossible. Contrairement aux « genres » et aux espèces, la série se constitue sur le mode de « l'air de famille ». Elle est donc le résultat d'un dessin et non son origine (on n'attribue pas un dessin à une série, on engendre une série à partir d'un groupe de dessins). En cela, la compétence à voir un dessin de Michaux relève plus du « *trained judgement* » que du regard classifiant du botaniste²¹.

ENVOI

Il ne fait pas de doute que ce type de lecture sérielle n'est possible que depuis un certain point de vue : celui d'avoir pu consulter, aux archives Michaux, et en permanence, le fonds d'atelier, c'est-à-dire d'avoir eu accès à tout ce qui n'a pas été publié ni reproduit (les dessins aimés secrètement conservés ou les réussites en attente d'être exposées, les dessins engagés dans des voies non appréciées actuellement, mais aussi, et surtout, les brouillons, les ratages, qui, plus que tout autre dessin, sont les chaînons intermédiaires de bien des séries fameuses, des lieux de passage et de transformation, mais qui sont aussi les chaînons manquants, ou plutôt invisibles, restés inconnus du grand public), d'avoir pu parcourir les différentes collections, publiques – celles de musées – et privées – celles des collectionneurs –, les grandes et très articulées comme celles à l'état naissant. D'avoir pu recueillir les témoignages d'acteurs ayant côtoyé Michaux en tant qu'amis, peintres, poètes, galeristes, éditeurs. D'avoir, en fait,

21 Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivity*, *op. cit.*