

Henri Michaux : du silence idéogrammatique au silence pseudo-idéogrammatique

Yin Yongda
Tianjin Foreign Studies University
Chine

Henri Michaux, en tant que peintre et poète, fait partie de la constellation d'artistes de son époque, c'est-à-dire des années de l'art abstrait et surréaliste, encore qu'il se considère comme inclassable lui-même. Ses activités sont dans le cadre général de l'art de son temps. Néanmoins, il est aussi un artiste à contre-courant. Son contact avec l'Extrême-Orient et avec son art de peindre et d'écrire est sans doute une des causes déterminantes de l'originalité de ses créations artistiques et poétiques.

I.

L'une des poétiques que Michaux a empruntées à la poésie extrême-orientale est celle du silence, que nous qualifierons temporairement d'*idéogrammatique*, épithète que nous laisserons s'éclairer au long du texte. Le silence idéogrammatique se manifeste dans le petit livre *Idéogrammes en Chine*.

Idéogrammes en Chine a pour prototype la préface (1971 : I-XX) que Michaux a faite à un livre intitulé *La Calligraphie chinoise : Un art à quatre dimensions* de Léon Chang (1971). C'était donc initialement une remarque préalable, un paratexte, qui, d'ordinaire, est censé parler du texte qu'elle précède. Une préface est « une déclaration d'intention ainsi qu'une définition générique du texte auquel elle s'attache » (Pittin-Hédon, 2004 : 41), ou un commentaire. Aussi une préface, en l'occurrence, celle que Michaux a destinée au livre de Chang, est-elle plus encyclopédique que poétique. La fonction référentielle prévaut contre toutes les cinq autres, pour emprunter la distinction jakobsonienne. Sachons également que cette préface dont Michaux est l'auteur s'est privée des spécimens calligraphiques (voir les figures) que le lecteur peut trouver dans *Idéogrammes en Chine*, ce qui est raisonnable.

Cependant, l'insertion de spécimens dans *Idéogrammes en Chine* ne procède pas simplement d'un besoin d'illustration. Le petit livre n'est nullement la version abrégée de *La Calligraphie chinoise : Un art à quatre dimensions*. Il est question d'un geste ancré dans le projet poétique du poète-peintre.

Dans la lignée de Michel Foucault, Jean-Gérard Lapacherie a défini la manière de lire *Idéogrammes en Chine* en le qualifiant de *polygraphié* (1990 : 395-410) dans la mesure où le livre est composé de deux écritures/graphies complètement différentes : l'une est alphabétique, l'autre idéographique. Or, l'écriture idéographique est calligraphiée; ou plus exactement, ce sont des extraits d'œuvres calligraphiées, qui présentent un aspect visuellement intense. Le rapport entre les deux écritures est ainsi plus que celui qui est entre deux graphies. La graphie chinoise est pourvue d'une fonction de plus par rapport à la graphie alphabétique. Les deux graphies forment en filigrane un triangle dont les trois sommets sont respectivement A (verbal alphabétique), B (verbal idéogrammatique) et C (visuel idéogrammatique). Cependant, ceux qui lisent les spécimens chinois constateront que le sommet B est (sémantiquement) impertinent et que seuls le A et le C sont à retenir, ce qui revient à dire que le rapport polygraphique d'*Idéogrammes en Chine*, différemment de celui de *Stèles* de Victor Segalen, se réduit finalement à la dualité verbal-visuel. Nous énonçons cela sous réserve et y reviendrons plus bas.

Michel Foucault a avancé deux principes qui avaient régné sur la peinture européenne du 15^e au 20^e siècle, dont le premier est décrit ainsi :

Le premier affirme la séparation entre représentation plastique (qui implique la ressemblance) et référence linguistique (qui l'exclut). On fait voir par la ressemblance, on parle à travers la différence. De sorte que les deux systèmes ne peuvent s'entrecroiser ni se fondre. (Foucault, 1973 : 39)

L'essentiel de ce premier principe consiste en la subordination du texte à l'image ou de l'image au texte. Un ordre hiérarchise le signe verbal et la représentation visuelle allant de la forme au discours ou du discours à la forme.

Dans *Idéogrammes en Chine*, le lien de subordination est refusé entre le discours et la forme. Comme Paul Klee qui « a aboli la souveraineté » du premier principe, Henri Michaux a fait également « valoir dans un espace » les signes et les figures, le verbal et le visuel. En d'autres termes, il a rompu ce lien de subordination, qui n'est pas une nécessité esthétique. Mainte valeur esthétique que l'art traditionnel prenait pour indispensable se voit rejetée dans l'art moderne; en l'occurrence, la barrière sensorielle et perceptive est ébréchée de sorte que les deux écritures, à égalité de valeur, forment de concert un texte, un seul texte. Désormais, le verbal et le visuel se rattachent, s'enchaînent et entrent en rapport syntagmatique et linéaire. Considéré sous cet angle, *Idéogrammes en Chine* est un texte où les spécimens chinois et les paragraphes français alternent à intervalles réguliers et où s'entrecroisent « dans un même tissu (le) système de la représentation par ressemblance et (...) la référence par les signes » (Foucault, 1973 : 42).

Mais, pour ce qui est du rapport entre ces deux écritures, un autre aspect est à percevoir : ces deux systèmes ne sont pas équivalents en nature. Comme nous l'avons dit plus haut, si l'écriture alphabétique est ce que l'on appelle *texte*, les caractères chinois calligraphiés de différentes manières doivent jouer le rôle d'image, d'autant plus que ce livre est au service du public français pour lequel l'écriture chinoise demeure, dans la grande majorité des cas, étrangère et exotique. Certes, les caractères chinois que Michaux insère dans *Idéogrammes en Chine* sont des signes verbaux. Néanmoins, pour ceux qui ne connaissent pas le chinois, ils sont par-dessus tout des signes graphiques, voire visuels, qui sont à ne pas lire et qui imposent le silence au non-initié. La linéarité syntagmatique que Michaux a mise en œuvre est par conséquent entrecoupée et émaillée de silence et le lecteur devra faire le va-et-vient entre le silence et la voix. Le va-et-vient n'est pas un parcours sans embûche. Le fait de savoir que les spécimens chinois ne sont pas purement visuels et qu'ils recèlent quelque chose (de linguistique) chatouille le lecteur français, agace sa curiosité et même l'engage dans la recherche du verbal. En jouant avec la « clôture culturelle » (Guelfi, 2007 : 77), Michaux met en place un silence hésitant brisé par-ci par-là par le verbal. Or, c'est le silence qui sort plus renforcé du duel. Un processus qui reflète en un sens le parcours personnel d'un Michaux traumatisé et qui cherche à s'affranchir des contraintes verbales et finit par y réussir. Un silence auquel Michaux fait appel depuis son enfance pour poser de la résistance au gâchis verbal¹, à la voix vive. Le poète dit détester la littérature. Cette littérature, nous la comprenons sous ses formes traditionnelles qu'il a passé toute sa vie à déstabiliser (Felgine, 2003 : 13).

Idéogrammes en Chine enfreint aussi le second principe dont Foucault dit qu'il « pose l'équivalence entre le fait de la ressemblance et l'affirmation d'un lien représentatif » (1973 : 42). L'affirmation est assurée par un énoncé tel que : « Ce que vous voyez, c'est cela », comme dans le cas suivant : un texte commente et affirme une chose et, ce n'est habituellement pas celle-ci qui se joint au texte mais une figure qui la représente. Si, dans *Idéogrammes en Chine*, le texte écrit en français parle d'une chose réelle qui est l'idéogramme chinois en général, les spécimens chinois calligraphiés insérés dans le livre ne ressemblent pas à l'idéogramme chinois, ils le sont effectivement. Sans doute sont-ils également semblables à d'autres choses qui existent bel et bien; cependant, cette dernière ressemblance participe de celle que Michel Foucault a décrite dans *Les Mots et les Choses* :

Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale. C'est elle qui a conduit pour une grande part l'exégèse et l'interprétation des textes : c'est elle qui a organisé le jeu des symboles, permis la connaissance des choses visibles et invisibles, guidé l'art de les représenter. Le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel, les yeux se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme. (1966 : 32)

Ce « jeu des symboles » est au fond une mise en abyme des choses qui se symbolisent. Il n'est pas moins présent en Extrême-Orient, dans la médecine chinoise et dans le Yi-King en particulier : les cinq éléments (métal, bois, eau, feu, terre) symbolisent respectivement les cinq organes et leur interaction (Maciocia, 2008 : 28).

Tout compte fait, les idéogrammes chinois « insérés » dans le livre de Michaux sont, dans la perspective de leur rapport avec le texte, des choses et non plus des figures comme on le pense d'ordinaire. Or, qu'est-ce que cela change?

Le fait que les spécimens sont des choses au lieu d'être des figures ouvre un autre champ de lecture, celui d'un monde réel, ce qui permet de désacraliser la voix que le texte français porte, d'empiéter sur le terrain verbal, et, en contrepartie, d'étendre le silence, d'assourdir le lecteur. Ce qui doit se lire à voix haute se regarde désormais. Cela fait à nouveau penser à *Stèles* :

Il est enfermé dans un emboîtement protecteur en carton épais couvert d'un tissu bleu foncé sur lequel sont imprimés les deux titres, en français et en caractères chinois. Cet emboîtement, formé de trois parties qui se plient, la troisième plus étroite se rabattant sous la première, s'ouvre grâce à deux fermoirs faits de deux aiguilles de nacre que l'on sort de boucles en tissu. Le livre est placé entre deux plaques de bois attachées par deux rubans de soie et qui sont l'équivalent d'une reliure en cuir dans l'art du livre en Occident. Le bois de camphrier est de couleur marron, lisse, poli, brillant, agréable à toucher. Sur la plaque en dessus, sont gravés en creux les titres, l'un en chinois, disposé à droite et de haut en bas, l'autre en français, en bas à gauche, les caractères de l'un et les lettres de l'autre étant peints en vert. La couverture muette et blanche est munie de deux rabats qui retiennent la première et la deuxième pages du livre, lequel se déplie comme une longue bande de papier pliée en accordéon. (Lapacherie, 1999 : 209)

Cet aspect visuel et spatial fait oublier qu'on est devant un livre; on a le sentiment d'avoir sous son regard une chose « muette ». Michaux réussit ainsi à la manière de Segalen une « chose opaque, mystérieuse [...] qui se mêle ici ou là aux figures du monde, et s'enchevêtrent à elles » (Foucault, 1966 : 49). Et par conséquent, *Idéogrammes en Chine* échappe au sort du livre qui est d'être un système arbitraire pour se déposer dans le monde et pour retourner au principe suivant lequel « la métaphore du livre qu'on ouvre [...] n'est que l'envers visible d'un autre transfert, beaucoup plus profond, qui contraint le langage à résider du côté du monde [...] » (Foucault, 1966 : 50).

II.

L'idéogramme chinois est devenu abstrait. « Le destin du chinois dans l'écriture était l'absolue non-pesanteur » (Michaux, 1975 : non paginé). Une des raisons de l'existence de l'idéogramme consiste dans le sens esthétique de la calligraphie. « Le chinois, (est) langue faite pour la calligraphie » (Michaux, 1975 : non paginé), dit Michaux. En retour, la calligraphie ravive l'idéogramme. Nous admettons que la calligraphie chinoise est un art abstrait, mais c'est un art abstrait figuratif. Ainsi elle attribue une nouvelle forme plastique plus vivante à l'idéogramme chinois. Cependant, cette forme est éloignée de celle qu'un idéogramme prenait originellement et qui était proche de l'objet réel. En ce sens, la calligraphie chinoise trouble notre perception en nous permettant une autre voie d'appréciation. La calligraphie provient de la pratique utilitaire multiple pour devenir un art dont la valeur consiste dans l'esthétisme et dans la sensibilité. Ainsi l'idéogramme chinois et la calligraphie chinoise sont-ils dépendants l'un de l'autre. Si l'on prive celui-là de la forme calligraphique, il perdra de sa valeur; l'art calligraphique est, nous semble-t-il, la dérive de l'idéogramme chinois : la calligraphie joue un rôle tellement important dans le quotidien des Chinois que le contenu de l'écrit cède parfois devant la forme visuelle de celui-ci et passe carrément au second plan (Yin, 2011 : 181).

Les spécimens chinois d'*Idéogrammes en Chine* exigent du silence et repoussent le verbal, d'autant plus qu'ils ne sont pas tous lisibles. Contentons-nous de nous y attarder quelque temps.

Lors de la composition d'*Idéogrammes en Chine*, Michaux a sans doute inséré ces caractères chinois dans le livre non seulement comme spécimens de l'idéogramme mais encore comme des œuvres de peintre, en effet « Michaux mesure l'intensité sensible émanant de l'idéogramme originaire » (Kürtös, 2009 : 217) : les caractères chinois étaient des dessins, des pictogrammes. Cela représente une autre manière pour le poète d'exprimer l'indicible, de s'opposer à l'intelligible seul et, du coup, d'aboutir à la « libération du langage » (Felgine, 2003 : 39). « [...] l'horreur est indicible [...] et laisse sans voix pour dire l'expérience » (Cottraux, 2004 : 207). Dans son petit livre, il a dépeint les idéogrammes chinois comme suit :

Les caractères ressuscités en leur intention première revivaient.

*A cette lumière toute page écrite, toute surface couverte de caractères, devient
grouillante et regorgeante...pleine de choses, de vies, de tout ce qu'il y a au
monde...au monde de la Chine
pleine de lunes, pleine de cœurs, pleine de portes
[...]
et pleine de dragons
pleine de démons errant dans la campagne
et pleine de tout ce qui existe dans l'univers
[...] (Michaux, 1975 : non paginé)*

Selon Jean-Gérard Lapacherie, « les thèses figuristes n'ont qu'un intérêt historique ou étymologique » (1990 : 205) pour Michaux. Cependant, dans le contexte d'*Idéogrammes en Chine* et notamment sur le plan polygraphique, ces thèses prennent de l'importance.

Michaux décrit les idéogrammes chinois comme il dépeint des peintures de René Magritte dans *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* ou des lithographies de Zao Wou-ki dans *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-ki*, ce qui prouve que les quelques idéogrammes que l'on trouve dans le livre sont plus peintures que mots, plus visuels que verbaux, plus visibles que lisibles. Le rouge de cinabre très vif intensifie leur aspect visuel.

En supplément, les textes chinois insérés dans *Idéogrammes en Chine* ne sont pas des caractères quelconques. Ce sont des inscriptions sur os ou carapaces de tortues (utilisées avant le 15^e siècle avant notre ère), des caractères sigillaires ou encore des idéogrammes de *caoshu* (c'est-à-dire calligraphiés de manière extrêmement cursive). Souvent difficiles à lire même par le public chinois, ils constituent un obstacle insurmontable pour le lecteur français ordinaire.

Le premier texte, par exemple, est composé d'un seul caractère (voir figure 1), dont on dirait une empreinte sigillaire; mais ce n'est pas un sceau, c'est un véritable caractère, archaïque, que nous ne serons pas en mesure de lire au premier abord. On ne peut dire son *Eurêka* qu'à la réflexion : il s'agit d'un « homme » qui tend sa main à une jarre pour chercher de quoi boire. Le mot moderne 酉 signifie « jarre ». En égyptien ancien, le mot « bière (henk^we) » comprend aussi cet idéogramme de « jarre ». Ce caractère chinois inséré devrait signifier 飲 (boire). C'est un *jinwen* (caractère gravé sur bronze) qui date de la dynastie des Zhou (Chen, 1987 : 837-838).



Figure1

Le deuxième texte (voir figure 2) n'est pas moins difficile à déchiffrer pour ceux qui n'ont pas l'habitude de lire le *caoshu* (écriture d'herbes). Il est composé de 89 caractères. C'est un extrait d'un texte taoïste intitulé 黃庭內景經 (HuangTing NeiJingJing). L'auteur de cette calligraphie est 弘瑜 (Hong Yu), alias 白庵山人 (Bai An Shan Ren, montagnard du monastère blanc), peintre et calligraphe de la dynastie des Ming (1368-1644). Le texte intégral étale les éléments taoïstes nécessaires pour devenir immortel tels bonne respiration, prière décente, conservation d'énergie et épuration de l'intestin.

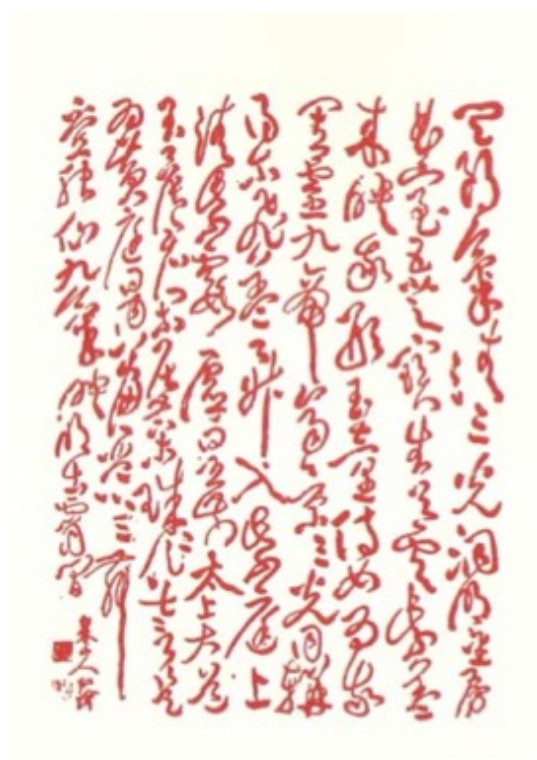


Figure2

Il ne s'agit donc pas d'un silence vide. Le silence michaldien véhicule un sens ou est entouré d'un sens. Le peintre ne renie pas le sémantisme; au contraire, il a eu recours, dans *Mouvements* par exemple, « à la dimension sémantique des mots qui travaille à constituer les dessins graphiques à travers une approche ekphrastique² » (Kürtös, 2009 : 209). L'œuvre de Michaux renferme ainsi un au-delà sémantique. Seulement cet au-delà, Michaux l'a extirpé des fioritures baroques pour n'en conserver que l'« essentiel » (Bellour, 1966 : 12), qui ressurgit de l'intérieur, de l'immédiateté, spontanément, d'un brusque mouvement. Et il résulte de cette abstraction que, pour l'auteur d'*Un barbare en Asie*, ainsi que pour son admirateur Francis Bacon, l'objectif est d'« arriver à ce que font les sténographes avec les mots : le signe en raccourci, à la place de la phrase » (Bacon, 1996 : 55). Mais disons avec Odile Felgine plutôt ceci : le « désir d'aller au vif de l'homme » étant fort chez Michaux, le signe en raccourci est préféré à l'image (2003 : 62) telle qu'elle est, au « réalisme primaire » (Bacon, 1996 : 55).

Ce désir et l'effort constant de l'assouvir se manifestent dans *Mouvements*, sous le titre duquel Michaux a publié des dessins qui s'apparentent à des « idéogrammes » (Michaux, 1951 : non paginé), qui sont réputés être « dotés de la double capacité d'universalité et de moyen de contact entre le signe et l'idée » (Eco, 2003 : 40) et qui sont convenables pour l'idéal artistique qui est de créer « une langue universelle » (Rey, 1994 : 28). Cette universalité dépend essentiellement du fait que les idéogrammes sont d'abord à voir et, à la limite, peuvent se passer de l'image acoustique pour exister. Autant dire que les idéogrammes, en tant que signes d'écriture, sont indépendants de la langue : avis des grammatologues autonomistes dont le philosophe Bertrand Russell, qui soutient que l'écriture aurait même précédé la langue (Russell, 1995 : 34). Zhu Qixiang, de son côté, affirme que l'écriture représente l'idée mais pas nécessairement la langue : pour devenir signe d'écriture, « le dessin ne représente pas la langue (le mot), il ne représente que l'idée [...] il n'a pas d'équivalent phonétique fixe » (1999 : 2). Cette éventuelle absence de l'image acoustique ou absence verbale, nous la nommons *silence idéogrammatique*. Elle a presque empreint toute l'esthétique traditionnelle chinoise que traduit le dernier spécimen chinois d'*Idéogrammes en Chine* : « Ceux qui cherchent à entendre n'entendent rien » (Liu, 1997 : 1735).

Henri Michaux a fait valoir le silence idéogrammatique. Or, du point de vue grammatologique, les dessins de *Mouvements* ne peuvent pas être appelés *idéogrammes*. Tout signe visuel n'est pas signe d'écriture, encore qu'il réfère à une idée : les signes d'écriture sont des dessins stabilisés, fixés, systématisés, profondément conventionnalisés, et surtout sémantiquement spécialisés. Quand les dessins sont détachés du monde extérieur et qu'ils sont susceptibles d'être librement employés dans d'autres contextes littéralement différents, ils deviennent des signes d'écriture. En fait, c'est un processus de systématisation. Citons un exemple pour expliciter cette définition. Pour transcrire le nom d'un individu appelé « Grand-route », on trace des traits parallèles avec des traces de pas pour faire songer à « près de la route », on dessine un oiseau volant pour évoquer la grande vitesse dans ce contexte. Si l'image d'oiseau signifie toujours « grande vitesse » ou « grande », dans un quelconque contexte, elle devient un signe d'écriture; autrement, elle reste un dessin pur et simple.

Toutefois, une telle controverse terminologique n'enlève rien au charme poétique de Michaux, et, en dernière analyse, nous proposons le terme de *silence pseudo-idéogrammatique*. Ce terme sous-entend que les idéogrammes que Michaux prétend calligraphier dans *Mouvements* sont des pseudo-idéogrammes.

Le pseudo-idéogramme est une écriture proche de l'idéogramme mais qui n'est doté d'aucune signification linguistique. La distinction essentielle entre l'idéogramme et le pseudo-idéogramme consiste en ce que l'un est un signe linguistique et l'autre ne l'est pas.

Le signe linguistique unit [...] un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens. [...] Sans remuer les lèvres ni la langue, nous pouvons nous parler à nous-mêmes ou nous

réciter mentalement une pièce de vers [...] les mots de la langue sont pour nous des images acoustiques qu'il faut éviter de parler des *phonèmes* dont ils sont composés. (Saussure, 1916 : 98)

En revanche, nous ne pouvons faire du pseudo-idéogramme ce que nous faisons de l'idéogramme en ce qui concerne le verbal : le pseudo-idéogramme ne nous permet pas de capter une image acoustique. Concrètement, le pseudo-idéogramme est composé de traits élémentaires avec lesquels on écrit l'idéogramme, pourtant le code régissant la formation du mot est délibérément brouillé. Aussi, en créant des pseudo-idéogrammes, Michaux a-t-il radicalisé l'esthétique calligraphique chinoise dont il s'est inspiré.

Le pseudo-idéogramme n'est pourtant nullement l'apanage de l'art moderne. Déjà au VII^e siècle, Huai Su, un moine chinois, a créé des pseudo-idéogrammes et les a calligraphiés. Selon Zhu Qingsheng (2000 : 36), bien avant la création artistique de Huai Su, certains signes inscrits sur os et écailles de tortue sont des pseudo-idéogrammes, car ils sont inventés à l'improviste pour répondre à tel ou tel besoin d'urgence, non forcément verbal. En outre, la plupart des inscriptions sur os et écailles de tortue ne peuvent plus être déchiffrées aujourd'hui; autrement dit, elles sont immanquablement dépourvues de signifiant acoustique.

Le pseudo-idéogramme focalise en lui un autre silence : silence sémantique. Certes, comme nous l'avons dit plus haut, Michaux ne renie point le sémantisme. Mais le poète s'efforce de soustraire à ce sémantisme tout ce qui semble superflu et de le réduire au seul « principe » (Michaux, 1975 : non paginé), à la « juste proportion » (Michaux, 1975 : non paginé), au minimal ou presque au néant. « [...] la page parfaite est celle qui paraît tracée d'un seul trait » (Michaux, 1975 : non paginé).

Le néant n'est pas rien, il s'ouvre à plus d'une possibilité selon les taoïstes. Si l'idéogramme, sémantiquement précis, est la stabilité, l'immobilité ou voire la « raideur » (Michaux, 1975 : non paginé), le pseudo-idéogramme, qui, à la vérité, n'est pas signe d'écriture, est le néant flottant. Le flottant, aux antipodes du catégorique, est refus de la différence et pourvoit à l'universalité. Le pseudo-idéogramme est en ce sens la nouvelle langue universelle que Michaux cherche (Michaux, 1969 : 38) et qui lui permet de se délivrer du verbal.

Conclusion

Quand les théoriciens commentent Michaux, ils évoquent volontiers les idéogrammes. Or, partant de l'analyse menée ci-dessus, nous proposons de faire désormais le partage de deux types d'idéogrammes : idéogramme proprement dit et pseudo-idéogramme. Cette différenciation n'est pas inutile. Dans le cas présent, elle nous a permis de distinguer deux silences correspondants : le silence idéogrammatique dépend obligatoirement d'un objet composé de deux graphies hétérogènes comme *Idéogrammes en Chine*; le silence pseudo-idéogrammatique est tout à fait indépendant, il est l'objet de recherche esthétique de Michaux. Le poète n'est pas contre le sens ou le sémantisme; ce qui le frustre intensément, c'est le verbal qui accompagne le sens. Et il voit dans l'idéogramme et son pseudo-idéogramme une voie de sortie, un moyen par lequel se libérer de la voix.

Notes

¹ Michaux, très jeune, devait s'affronter, au quotidien, à un entourage qui parlait plusieurs langues (Leys, 2012 : 17).

² Par « ekphrastique », Karl Kürtös entend « visuel » et même « gestuel » (2009 : 207). L'analyse de Kürtös montre que Michaux, concentrant empathie, imagination, immédiateté et énergie dans l'écriture visuelle, a dépassé la définition traditionnelle de l'ekphrasis comprise comme « ut pictura poesis ».

Bibliographie

- Bacon, Francis. 1996. *Anthologie d'entretiens avec Francis Bacon*. Paris : Carré.
- Bellour, Raymond. 1966. *Henri Michaux*. Paris : L'Herne.
- Chang, Léon. 1971. *La Calligraphie chinoise : Un art à quatre dimensions*. Paris : Le Club du livre français.
- Chen, Chusheng. 1987. *Dictionnaire des jinwen usuels* (常用金文字典). Xi'an : Shanxi Remin Chubanshe.
- Cottraux, Jean. 2004. *Les Thérapies comportementales et cognitives*. Paris : Masson.
- Eco, Umberto. 2003. « Ils cherchaient des licornes » *La Licorne et le dragon*. Paris : Charles Léopold Mayer. pp.26-47.
- Felgine, Odile. 2003. *Henri Michaux*, Neuchâtel : Ides et Calendes.
- Foucault. 1973. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier : Fata Morgana.
- . 1966. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard.
- Guelfi, Julien-Daniel. 2007. *Manuel de Psychiatrie*. Paris : Masson.
- Kürtös, Karl. 2009. *Henri Michaux et le visuel : ekphrasis, mimésis et énergie*, Berne : Peter Lang.
- Lapacherie, Jean-Gérard. 1990. « Henri Michaux et les idéogrammes ». *Textyles*, n°7, pp.203-211.
- . 1999. « Segalen, "Maître-imprimeur" ». *Revue de littératures française et comparée*, n° 3, pp.207-211.
- Leys, Simon. 2012. *Le Studio de l'inutilité*. Paris : Flammarion.
- Liu, An. 1997. *L'Exégèse de Huainanzi* (淮南子校釋). Pékin : Presses de l'Université de Pékin.
- Maciocia, Giovanni. 2008. *Les Principes fondamentaux de la médecine chinoise*. Traduit de l'anglais par Sylvaine Burner. Paris : Elsevier Masson.
- Michaux, Henri. 1969. *Façon d'endormi, Façon d'éveillé*. Paris : Gallimard.
- . 1975. *Idéogrammes en Chine*. Montpellier : Fata Morgana.
- . 1951. *Mouvements, soixante-quatre dessins, un poème, une postface*. Paris : Gallimard.
- . 1971. « Préface ». *La Calligraphie chinoise : Un art à quatre dimensions*. Paris : Le Club du livre français. pp.I-XX.
- Pittin-Hédon, Marie-Odile. 2004. *Alasdair Gray : marges et effets de miroir*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.
- Russell, Bertrand. 1995. *An Outline of Philosophy*. Londres : Routledge.
- Saussure, Ferdinand de. 1995. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot & Rivages.

Yin, Yongda. 2011. « Déterritorialisation et reterritorialisation de l'écriture ». *Synergies Espagne*, n°4, pp.177-184.

Zhu, Qixiang. 1999. *Recherche sur les inscriptions sur os et carapace de tortue* (甲骨文研究). Taipei : Le Jin Books.

Zhu, Qingsheng. 2002. « De Wuxi à l'Université de Pékin : mon expérience de calligraphie moderne ». *La calligraphie moderne*, n°3-4, pp.35-39. <http://www.art-here.net/html/av/9275.html> (consulté le 18 mars 2011).