

TEXTE

revue de critique et de
théorie littéraire

iconicité
et narrativité

1997

21/2

L'ARTISTE BELGE ENTRE LE MOT ET L'IMAGE

QUELQUES ÉLÉMENTS DE COMPARAISON ENTRE HERGÉ, MICHAUX ET MAGRITTE

Jean-Marc DEFAYS

LES trois artistes dont il va être question n'ont pas comme seul point commun d'être Belges, ce qui ne suffirait pas à justifier leur rapprochement ici. Si différente soit leur œuvre — un créateur de bandes dessinées, un peintre, un poète —, ils ont tous trois été amenés à un moment de leur carrière à s'interroger sur les rapports entre le langage verbal et celui des images, et sur leur expressivité respective, ce qui leur a permis d'ajouter une dimension nouvelle à leurs recherches et à leur création artistiques. Plusieurs autres artistes auraient pu entrer dans le cadre de cette comparaison qui ne pourra qu'être sommaire, comme par exemple Christian Dotremont, un autre Belge, inventeur des *logogrammes*¹, mais aussi l'Apollinaire des *calligrammes* qui l'a certainement inspiré. Peut-être les artistes belges, à l'instar de ce poète français de la modernité, se sentent-ils obligés de trouver une autre voie, et partant de renouveler l'écriture et l'esthétique pour manifester leur identité et la faire reconnaître dans le monde des lettres et des beaux-arts. Les rapports problématiques qu'entretient le francophone de Belgique — qu'il soit écrivain, grammairien ou simple locuteur — avec la langue française, voire avec la culture française, ont déjà fait l'objet de nombreuses analyses pour que l'on y revienne ici². On se contentera seulement d'indiquer

1 « L'artiste devient peintre de l'écriture. Il est donc peintre et écrivain, simultanément. Ainsi s'abolit la distance inhérente au langage, son déroulement constitutif. » (M. QUAGHEBEUR, *Lettres belges entre absence et magie* [Bruxelles, Labor, 1990], p. 375). Voir aussi pp. 143-55 du même ouvrage.

2 Sur le plan littéraire, lire les essais de Marc Quaghebeur, notamment celui qui vient d'être cité. Voir aussi *Un Pays d'irréguliers* (Bruxelles, Labor, 1990). Sur le plan linguistique, le tout récent ouvrage collectif *Le Français en Belgique* (Bruxelles, Duculot, 1997) répondra magistralement à toutes les questions que l'on peut avoir sur le sujet.

que la question francophone n'est sans doute pas étrangère aux options esthétiques qu'ont prises les artistes que nous allons maintenant envisager et plus précisément à leurs mobiles psychologiques et culturels.

1. Hergé

Il est inutile de présenter Georges Remi, mieux connu sous le pseudonyme de Hergé, qui a créé en 1929 le héros Tintin et son fidèle compagnon Milou. Ils ont fait le tour du monde par leurs aventures et par leur succès. Parmi les auteurs belges, Hergé partage avec Simenon la faveur du public international en matière de traductions et d'éditions : comme le commissaire Maigret, Tintin est devenu un personnage universel. L'art de la bande dessinée en général a profité de cette célébrité, mais elle s'est surtout enrichie des innovations techniques et esthétiques décisives qu'Hergé lui a apportées. Rares sont les créateurs qui, de nos jours encore, ne se réclament de la tradition hergéenne ou, au contraire, prétendent s'en démarquer, ce qui représente une autre manière de lui rendre hommage. C'est lui en effet qui a imposé les grands principes de la bande dessinée moderne, celle-là même qui a maintenant acquis ses lettres de noblesse et qui jouit depuis quelques décennies d'un engouement passionné d'un grand nombre et d'une grande variété de lecteurs³.

Mon intention n'est pas ici de retracer l'évolution de cette B.D. depuis les peintures rupestres, en passant par la tapisserie de Bayeux ou les enluminures. Bien modestement, j'aimerais examiner d'un peu plus près le moment précis de cette histoire où, quand Hergé se met à dessiner les aventures de son personnage, l'image et le texte vont s'allier l'un à l'autre, se combiner pour se partager la case telle qu'elle apparaît d'habitude de nos jours. Hergé n'est pas l'inventeur du *phylactère*, ou plus simplement du *ballon* ou de la *bulle*, où sont écrites les paroles des protagonistes. Il a avoué lui-même s'être fortement inspiré à ses débuts des séries américaines *Bringing up Father*, *Krazy Kat*, *Kirzengammer Kids*. Néanmoins, il a d'emblée rompu avec la tradition européenne des « histoires illustrées »

comme la *Famille Fenouillard*, *Béatrice*, *Les Pieds nickelés*, et il a définitivement lancé la « bande dessinée » que nous connaissons. Le changement a été tel qu'en 1930, les éditeurs d'Hergé, ont dû ajouter des légendes à ses planches pour accoutumer les lecteurs à cette nouveauté formelle.

Dans l'histoire illustrée, image et texte étaient séparés et homogènes, chacun dans sa case, image en haut, texte en bas. Celui-ci décrivant celle-là, ils se traduisaient en fait mutuellement sur des registres différents. Hergé va faire éclater cette ancienne dichotomie et introduire le texte à l'intérieur de la case de l'image qui, maintenant hétérogène, contiendra tout le sens du récit. Cet amalgame texte/dessin — qu'il n'invente pas, insistons bien, mais qu'il est le premier à exploiter, à développer, à harmoniser à ce point — lui posera différents problèmes qui relèvent spécialement du thème de cette revue. Comment associer ces deux langages relevant de sémiotiques si différentes, celle des mots, symbolique, et celle des images, iconique, selon la terminologie de Peirce? Sur le support et dans l'économie du discours « bédén », quelle place leur octroyer? Quelles fonctions, communes ou distinctes, attribuer à ces deux registres? Voici quelques remarques et réflexions à propos des solutions adoptées par Hergé au cours de sa carrière.

1.1. insertion du mot dans le dessin

Le texte, qui se présenterait de manière homogène et distincte sous le dessin des histoires illustrées, ne disparaîtra pas, bien sûr, mais éclatera et sera incorporé à différents endroits de la case désormais unique et sur la planche entière de la bande dessinée. Aussi important que naguère, son statut sémiotique va se diversifier.

a) Comme auparavant, il y a toujours ce que nous appellerons un texte hors-planche de portée métatextuelle : le titre, le mot « fin », quelques rares notes en bas de pages, relevant de l'auto-intertexte :

[un personnage, dès la première planche :] « Tintin?... Le capitaine Haddock?... Bien sûr, que je les connais. On a beaucoup parlé d'eux lors de cette affaire Loiseau. ⁽¹⁾... »

⁽¹⁾ voir LE SECRET DE LA LICORNE
(in *Le Trésor de Rackham le rouge*, p. 1)

quelques autres interpellations au lecteur comme « Lisez la suite dans: LE TEMPLE DU SOLEIL » (in *Les 7 Boules de cristal*), ou avec le boniment en plus, probablement parodique,

3 La littérature sur Hergé s'est considérablement développée depuis une quinzaine d'années. Benoit Peeters est certainement l'auteur de référence, mais, pour ce qui nous concerne ici, nous renverrons avant à l'ouvrage fort précis de Frédéric Soumois, *Dossier Tintin : sources, versions, thèmes, structures* (Bruxelles, Jacques Antoine, 1987).

Quelles seront les péripéties du fabuleux voyage de la fusée ? Quels dangers attendent sur la lune Tintin et ses compagnons ? Reviendront-ils sur la terre ? Vous vivrez la suite de leur grande aventure en lisant le second volume de ce récit: ON A MARCHÉ SUR LA LUNE (in *Objetif lune*).

Vu le petit nombre et la brièveté de ces éléments, il semblerait que l'auteur ait voulu escamoter l'énonciation des histoires de Tintin, certainement par souci de vraisemblance romanesque. Au contraire, dans *Quick et Flupke*, une œuvre qu'il prend probablement moins au sérieux, il lui arrivera de se dessiner et de jouer sur l'intrusion de l'énonciation dans l'univers de la fiction⁴. Mais, dès les premiers albums de Tintin, l'auteur s'est placé hors-jeu, et a laissé à ses héros (surtout à Milou) le soin de s'adresser au public. Nous reviendrons sur cette intéressante question.

b) Vestige formel du découpage de la case de l'histoire illustrée, le texte hors-case existe toujours, maintenant au-dessus du dessin, mais réduit au plus strict minimum, quelques mots pour les enchaînements chronologiques : « *Quelques minutes plus tard* », « *le lendemain matin* », « *pendant le temps-là* »,... dont l'usage est pratiquement systématique, surtout quand il n'y a pas de continuité logique entre les séquences. On a souvent cité en exemple à ce propos la page 29 de *Tintin en Amérique* où l'on assiste à la naissance d'une ville en une journée et en quatre cases suite à la découverte de pétrole : « Une heure après... » (des soldats expulsent les Indiens), « Deux heures après... » (les premiers immeubles s'élevèrent), « Trois heures après... » (les compagnies pétrolières s'installent), « le lendemain matin... » (Tintin est pris dans un embouteillage). Exceptionnellement, ces formules sont plus élaborées, avec des notations d'ordre spatial ; ainsi le chapeau de la première case du même *Tintin en Amérique*, une de ses premières aventures : « *À Chicago, où règnent en maîtres les bandits de toutes espèces, un soir...* ».

c) et d) Le rôle du texte des histoires illustrées dans le résumé narratif d'événements auxquels on n'assiste pas est repris chez Hergé par le document, surtout des articles de journaux dont il use fréquemment dans ses récits, entre autres pour un début *in medias res*, et qui tiennent lieu du chœur de la tragédie grecque. Il arrive aussi que ce soit des lettres. Ces documents peuvent être présentés au lecteur de manière immédiate s'ils

occupent toute la case sans qu'y apparaisse le moindre élément appartenant à l'univers de la fiction: l'espace d'une case, l'énonciateur s'adresse alors directement à son lecteur, au moyen d'un autre texte, sans recourir au cadre de la fiction, sans recourir au regard de ses personnages (*Les 7 Boules de cristal*, p. 1). Aussi fréquemment, les documents sont introduits de manière médiata, entre les mains d'un protagoniste ou avec un détail du décor (*Les 7 Boules de cristal*, p. 25). Si le statut sémiotique diffère d'un cas à l'autre, il semblerait que ces deux modes ont la même fonction narrative chez Hergé.

e) Il arrive encore que le document parvienne au lecteur à la suite d'un double relais quand un protagoniste lit « à haute voix » le document, un article, une lettre, qu'il a sous les yeux : le texte rapporté apparaît alors entre guillemets dans le phylactère (*Les 7 Boules de cristal*, suite de la page 7).

f) Liquidons rapidement les textes du décor, enseignes, affiches, étiquettes, etc. Même si Hergé s'en sert parfois comme ressort narratif⁵, ce n'est pas vraiment une innovation.

g) Laissons aussi pour l'instant les dialogues sur lesquels nous nous étendrons plus loin.

h) Mais attardons-nous davantage à la question des onomatopées, dont on parle tant à propos de la bande dessinée pour leur créativité linguistique. L'onomatopée (« *craa, boum, toc toc...* ») est effectivement le joint entre les deux registres de cet art : linguistique comme le mot, iconique comme l'image, elle trouve naturellement sa place dans la case. Or Hergé en use beaucoup plus parcimonieusement que ses successeurs, seulement quand le dessin n'est pas assez explicite ou que la cause du bruit n'y figure pas. On comparera les planches de *Tintin en Amérique* (p. 45) et de *Les 7 Boules de cristal* (p. 35) où l'on frappe à la porte, tantôt avec le dessin (une main contre le bois, avec quelques traits pour le choc), tantôt avec l'onomatopée (avec ou sans porte dans le « champ »). Hergé préfère aux onomatopées les détails graphiques caractéristiques : les étoiles pour les chocs (douloureux), les hachures et les spirales pour la vitesse (bien différent donc du vrombissement des bolides de Michel Vaillant), etc. Hergé semble n'avoir

4 Par exemple, le dessinateur dessine sa propre main armée d'un crayon ou d'une gomme pour soi-disant modifier le dessin ; ou encore son personnage s'écrase contre la limite de la case qui prend ainsi consistance dans l'univers de la fiction.

5 Dans *Tintin en Amérique*, p. 11, jeu avec les panneaux « POLICE » et « GANGSTERS' SYNDICATE OF CHICAGO », sur la porte du bureau où l'on introduit Tintin ; dans *Les 7 Boules de cristal*, p. 74, c'est le capitaine Haddock qui se laisse classer par le panneau « BUVETTE » sur les décors des coulisses d'un théâtre.

pas voulu ou pas pensé fonder davantage image et mot dans l'onomatopée mais il s'est plutôt ingénié à les combiner.

Voilà donc les différents modes d'incorporation du texte, auparavant cloisonné, dans la case du dessin. Ce qui frappe d'abord, c'est leur variété même si on décèle encore — surtout dans les premiers albums — la trace de l'histoire illustrée et de sa répartition image/mot. Pas sur le plan forme car, avons-nous dit, les notations hors-case ne sont ni longues, ni nombreuses, ni indispensables. Mais bien sur le plan fonctionnel : l'importance du document, immédiat, médiateur ou rapporté, montre qu'Hergé ne peut pas encore se passer du texte narratif dans ses récits, comme le feront les auteurs de la génération suivante. Sa timidité en matière d'onomatopées prouve aussi son attachement à certaines distinctions. Comme aussi, dénier détail, ses bulles qui, malgré leur nom, sont dans l'œuvre entière toujours rectangulaires et toujours dans la partie supérieure de la case (coupées en angles par ses bords dans *Tintin en Amérique*), avec la régularité graphique des commentaires des histoires illustrées. Si nous examinons, comme nous allons le faire maintenant, la teneur des dialogues des protagonistes, nous verrons qu'Hergé ne se débarrassera pas du jour au lendemain de ces commentaires issus du rapport traditionnel entre le mot et l'image.

1.2. les fonctions du dialogue

Rappelons encore une fois que dans les histoires illustrées texte et dessin sont la traduction l'un de l'autre. L'ensemble est généralement redondant. Cette redondance existe toujours dans les premières aventures de Tintin, même si le texte y est intégré à l'image sous forme de bulles. Un simple coup d'œil sur une planche de *Tintin en Amérique* suffit pour comprendre qu'on en est toujours au stade du commentaire d'image (« En voiture... Vite ! Poursuivons-le ! Voilà, prenez ce pistolet ! Merci !... »). Tintin, comme le veut sa profession de reporter, et Milou, son seul compagnon à l'époque, s'adressent en permanence au lecteur, sans pour autant lui en apprendre plus que ce que le dessin lui montre. Nous retrouvons donc tous les caractères de l'histoire illustrée au cœur de la case. Il s'agit d'un simple déplacement énonciatif et graphique qui ne change en rien les rapports sémiotiques entre mot et image, ni leur fonctions respectives.

C'est seulement à partir du *Lotus bleu*, du *Crabe aux pinces d'or*, et des ouvrages de cette période qu'Hergé trouve la formule de l'amalgame idéal des deux langages, linguistique et pictural, de la bande dessinée. À ce moment, Hergé donne à son œuvre cette dimension romanesque qui lui a apporté le succès et qui arrive à son apogée dans *L'Affaire Tournesol*, *Coke*

en Stock, *Tintin au Tibet*, et, surtout, *Les Bijoux de la Castiflore*. L'épanouissement de la B.D. est seulement possible lorsque mot et image gagnent leur autonomie afin de se compléter, au lieu de se répéter.

S'établit alors une répartition des tâches : ou bien c'est l'image qui apporte l'information, quand les gestes se suivent, les séquences s'enchaînent, l'action qui se déroule parle d'elle-même ; ou bien c'est le dialogue qui s'en charge, si un protagoniste devient narrateur et rapporte un événement non représenté dans le dessin (Hergé ne recourt pas au *flash back*⁶). Dans l'un ou l'autre cas, le registre qui n'est pas monopolisé par la narration, par la dénotation, libéré peut à petit du commentaire, va pouvoir donner une autre dimension au récit, connotative et, en gros, psychologique. Indépendants et complémentaires, mot et image permettent la multiplication des centres d'intérêt et la constitution humaine des personnages qui caractérisent les meilleures histoires.

Commençons par le texte du dialogue. À partir du *Lotus bleu*, le langage cessera d'être académique comme celui des histoires illustrées et des premières bandes dessinées ; il deviendra plus spontané (exclamations, phrases nominales, phrases incomplètes, ... en fonction du rythme de l'action) et plus typé (en fonction des personnages autres que Tintin). Milou le dernier support du commentaire au lecteur, parlera de moins en moins et aboiera de plus en plus⁷. S'il ne s'exprime plus comme un livre ouvert, comme au début de sa carrière (même dans les pires circonstances), Tintin gardera pourtant un langage neutre, un français on ne peut plus standard⁸. Non seulement son discours est neutre, mais l'est entièrement son personnage, lui qui doit s'adapter à toutes les situations et par qui le lecteur, maintenant sans l'aide des commentaires, s'introduit dans le récit. Les autres héros qui apparaîtront progressivement : Haddock avant tout, Tournesol, les Dupondt, la Castiflore, soulageront Tintin qui ne devra plus assurer à lui seul l'action et lui donneront ainsi la possibilité de ne pas agir. Il arrive même que cette neutralité et cette passivité deviennent vacuité, comme dans *Objetif lune* où Tintin est pratiquement muet et où

6 Une fois cependant, quand le capitaine Haddock raconte les aventures de son ancêtre dans *Le Secret de la licorne*. Par contre, il arrive souvent qu'Hergé dessine des rêves ou des hallucinations, notamment dus à la chaleur, à l'alcool, à la drogue (*Le Crabe aux pinces d'or*, *Les Cigares du pharaon*, *Tintin au Tibet*).

7 À propos des bavardages de Milou et de ses (curieux) rapports avec son maître Tintin, voir J.-P. VERHEGGEN, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, Babel, 1997), pp. 23-6, et *Les Folles-Belgères* (Paris, Seuil, coll. « Point-virgule »), 1990, pp. 47-50.

8 À comparer peut-être au style discret de Simenon et au langage de son Maigret.

il assiste involontairement aux événements. Linguistiquement et narrativement, il n'est finalement qu'un point de rencontre (il est notamment le seul à parler à tous les protagonistes) qui donne la cohérence au récit : il ne produit pas le sens, ce sont les circonstances et les autres protagonistes qui s'en chargent, mais c'est lui qui le permet. Ainsi, au fur et à mesure de ses aventures, sa compréhension du monde toujours différent où il est plongé et qui le détermine va s'approfondir, jusqu'à ce qu'il devienne le héros émotif et ambigu de *Tintin au Tibet*⁹.

Le dialogue n'est pas moins révélateur concernant les autres héros ci-dessus mentionnés. Ce sont leurs particularités linguistiques, de moins en moins leur profession (marin, savant, policier), qui joueront le plus dans la composition de leur personnage, et c'est finalement par leur lien au langage que nous les (re)connaitrons. Haddock qui parle mal et trop, Tournesol qui entend mal et pas assez, les Dupond/t qui, cumulant les problèmes, ne cessent de commettre toutes sortes de patraqués et de lapsus : la série est complète. Cette singularisation langagière va de pair avec une autonomie narrative. Ces créatures, qui deviennent de plus en plus exigeantes auprès de leur créateur, vont influencer progressivement le récit en fonction de leurs propres motivations. De manière inversement proportionnelle, le rôle de Tintin, personnage toujours central, mais non marqué, s'atténuera.

L'image, d'autre part, déchargée d'illustrer le texte apportera aussi de nouvelles perspectives à la bande dessinée. Lors des longs discours (les résumés narratifs), elle créera une diversion qui soulagera l'attention du lecteur, comme lorsque le capitaine Haddock doit souffrir de longues explications. L'exemple d'*Objectif lune* est particulièrement significatif. À tel point qu'il est possible d'apprécier les planches les plus « bavardes » en faisant l'économie du texte, comme les enfants doivent le faire, justement pour la raison que l'image raconte sa propre histoire parallèlement à celle des mots. L'image contribuera également à l'émancipation des protagonistes. C'est aussi par le jeu de leur regards que Hergé privilégie et qui créent dans la case des lignes de force supplémentaires à celles du dessin, que les héros vont manifester leur autonomie.

Au départ redondants, le dialogue et le dessin gagnent chez Hergé leur indépendance en même temps que les protagonistes. Celle-ci acquise,

ils vont pouvoir, selon leurs conditions et leurs moyens respectifs, se combiner et se compléter pour donner à l'œuvre sa plénitude : dans les meilleurs albums tout fait sens parce que leur auteur a appris à distinguer, maîtriser ces deux langages et à les unir pour donner naissance à un nouvel art, le neuvième paraît-il, celui de la bande dessinée.

2. Magritte

René Magritte n'est pas moins célèbre dans le monde entier que le père de Tintin. Il y a moins à en dire parce que sa carrière comme ses enjeux sont mieux connus. Son œuvre picturale a marqué en profondeur l'art d'aujourd'hui. On lui appose malheureusement trop vite l'étiquette de surréaliste, alors que les rapports problématiques qu'il a toujours eus avec Breton et ses disciples prouvent sa forte personnalité et sa grande originalité. Principalement, la démarche automatique lui est étrangère, lui dont l'œuvre est pleinement délibérée.

Individualiste, il menait, sur base des théories futuristes, cubistes et dadaïstes, ses propres recherches sur l'image, la réalité et la pensée. Ce troisième terme, souvent négligé, est pourtant essentiel à la compréhension de son œuvre, qui passerait sans cela pour une collection de peintures à effets visuels purement formels. Lui-même prétendait que « *ce qu'il faut peindre se borne à une idée qui peut être décrite par la peinture* ». Magritte était aussi, et cela on s'y attendait moins, écrivain : poèmes, courts récits, essais, articles, critiques, manifestes, tracts, etc., ses récits complets publiés il y a quelques années par André Blavier comptent étonnamment près de qu'un millier de pages.

Ces pages n'ont pas toutes le même intérêt, et nous n'allons pas nous y appesantir. Retenons seulement que le langage n'indiffère pas ce peintre qui s'en sert et qui l'interroge, le contredit, le tourne en dérision dans sa peinture. C'est surtout à ce niveau qu'il nous intéresse ici. Le tableau représentant une pipe et où il est inscrit « *ceci n'est pas une pipe* », et ceux de la même série, sont connus. Texte et image sont contradictoires. Parce que nous ne pouvons nous empêcher de chercher la cohérence pour le repos de notre esprit, tentons de lever ce paradoxe. Ou bien les deux langages n'ont rien à voir entre eux ; et c'est fortuitement qu'ils sont sur le même tableau et opposés l'un à l'autre. Ou bien, et ceci apporte d'avantage, ces deux langages renvoient l'un à l'autre : ils nous obligent alors à décaler notre regard et à admettre que la pipe n'est que l'image d'une pipe, à moins que ces signes que nous lisons « pipes » ne soient rien d'autre qu'un mot.

9 À ce propos, voir Hergé, *Tintin au Tibet* de Pierre-Yves Bourdih (Bruxelles, Labor, coll. « Inédit », 1985). L'ouvrage constitue une bonne introduction à une lecture critique des albums de Hergé.

Les sémioticiens expliqueront que l'un est icône et l'autre symbole ; Magritte montre que ni l'un, ni l'autre ne sont solidaires, ni entre eux, ni avec la réalité. En ce sens, en les opposant, il les place sur un pied d'égalité concernant leur référence conventionnelle au monde. En fait, les objets que Magritte peint dans des proportions et des voisinages différents de ce qu'on a l'habitude de voir ont le même effet d'émancipation vis-à-vis de ce monde réel.

L'artiste, après cette « *leçon de choses* », comme il disait, et cette libération à l'égard des conventions, propose alors des relations originales entre les mots et les images : après la destruction, la construction d'une nouvelle vision, plus disponible et plus imaginative. Magritte nous demande d'inventer un nouveau lexique ou de créer les images correspondantes aux mots seuls qu'il nous donne inscrits sur des surfaces géométriques ou d'autres encore qui ressemblent curieusement à des phylactères. Par ailleurs, les titres insolites qu'il donne à ses tableaux, même s'ils ne figurent pas à proprement parler sur le tableau, relèvent du même procédé : ils suscitent un dépaysement « surréaliste » (une surprise sémiotique) et stimulent une méditation poétique : « la grande guerre », « la perspective amoureuse », « le thérapeute »,... Magritte nous met cependant en garde : « *Les titres* », dit-il, « *accompagnent mes tableaux le mieux possible. Ils ne sont pas des clefs.* » Chez Hergé comme chez Magritte, mot et image collaborent, mais, chez l'un, pour mieux saisir la réalité, chez l'autre, pour mieux s'en libérer.

3. Michaux

On sait qu'Henri Michaux, dont voici le tour, n'a jamais revendiqué sa nationalité belge : il quitte définitivement ce pays « *triste et surpeuple... parfaitement plat* », dit-il, dès l'âge de 23 ans et adopte la nationalité française une trentaine d'années plus tard. Nous profiterons cependant de son origine pour l'inclure dans notre comparaison. Plus que tout autre, Michaux, écrivain et peintre, a exploré les possibles et les limites du mot et de l'image qu'il a poussés jusqu'au bout de leur signification ; son œuvre nous indique en profondeur leurs différences et leur complémentarité.

Avant tout, l'œuvre de Michaux est entreprise sous le signe de l'exploration, de l'expérience. Ainsi, commencera-t-il par faire de nombreux et longs voyages dont il ramènera des ouvrages tels que *Écuador* et *Un Barbare en Asie*, mais où il est davantage question de son monde intérieur que des spectacles que lui offre la réalité. Aussi, les autres contrées qu'il

visitera par la suite seront imaginaires (par exemple, cette *Grande Carabagne* qu'il décrit comme un ethnographe), puis elles seront à la fin strictement mentales. Il parcourra, fouillera, disséquera l'univers de l'esprit, l'*Espace du dedans*, dans tous ses replis, toutes ses ressources, jusqu'à ses derniers retranchements. Afin d'approfondir l'exploration et d'élargir sa disponibilité, Michaux recourra même aux hallucinogènes pendant une dizaine d'années, de 1956 à 1966. Les simples titres des ouvrages qu'il a écrits sous les effets de la mescaline indiquent que ces expériences ont été autant d'épreuves : *Connaissances par les gouffres*, *Misérable miracle*, *Infinitif turbulent*. Avant d'être art, littérature ou peinture, le langage des mots ou du dessin lui permet de consigner ses découvertes avec précision, honnêtement, comme le ferait un savant, un médecin. L'art est donné en plus, pense-t-il, mais n'est pas une fin en soi comme l'est la vérité. L'œuvre de Michaux est en fait la relation clinique de ses recherches sur l'être, le reportage de sa quête.

Il va cependant entreprendre une profonde méditation et un travail radical sur le langage, verbal et pictural. Refusant le monde immédiat, Michaux lui oppose sa propre création par un langage qui n'appartient qu'à lui. Pour ce faire, il va successivement dépasser le récit, puis dépasser le poème, enfin dépasser le verbe, sans jamais les abandonner. À la recherche d'une expression naturelle, il créera ses propres mots. Mais parallèlement, et assez tôt, faut-il dire, il mènera ses recherches sur le plan de l'image. C'est le tour et l'enjeu que prenaient ses écrits qui ont finalement engendré chez lui le besoin du dessin. Progressivement, il commencera par l'idéogramme qui est en somme sa première rupture avec notre écriture : l'idéogramme, signe qui tend à exprimer une idée et non les sons des mots qu'il représente, le rapproche de la source directe de l'expression et lui permet davantage d'invention. Son alphabet, comme ses taches, ou *flash*, désormais célèbres, sont les deux thèmes dominants de sa première période de peinture, dès 1927, mais plus régulièrement depuis 1936. Puis s'ajouteront les thèmes de la tête et du monstre, tout aussi connus. L'artiste arrive à une parfaite expressivité avec ses mouvements objectivement abstraits, ses productions de l'époque décrites son esprit. Complètement abstraites, ses productions de l'époque décrivent ses états psychiques surtout sous forme de flux et de répétitions. C'est la tendance qui se développera dans son œuvre par la suite : des compositions plus chargées et plus animées, ce que certains critiques ont appelé cinéma pictural. Voilà dans les grands traits son itinéraire de peintre.

Comme ses textes, les dessins (encre, aquarelle, gouache) de Michaux déconcertent, horrifient. On n'a jamais rien vu de pareil, comme on n'avait jamais rien lu de pareil. Ces taches saisies en pleine formation ou explosion, ses signes — ni lettres, ni dessins —, ces têtes défaites et ces corps foetus ou larves, dépeçés, ces traits en mouvements effrénés sur le papier. Mais l'étrangereté fait vite place à la familiarité car nous retrouvons dans ces fabuleuses apparitions de la vie mentale, notre propre substance, dont la métamorphose est probablement la propriété principale. Par le texte comme par l'image, Michaux, savant et cobaye, héros et victime, communique les résultats de ses recherches sur l'être et le monde, et retrace les vicissitudes de son épopée.

Comme ceux des bandes dessinées, on peut se demander si ces deux langages chez Michaux se répètent ou se complètent ? Quels rapports entretiennent-ils l'un avec l'autre ? La question se pose puisque textes et dessins ont été plusieurs fois publiés ensemble. *Paix dans les brisures*, par exemple, est composé de dessins, de leurs commentaires en prose, et de textes poétiques. En fait, texte et dessin, visent tous deux la même chose : l'être, qui reste non seulement le sujet, mais la matière de l'œuvre de Michaux. Plutôt que de se compléter ou de se répéter, ils renvoient l'un à l'autre dans la quête à laquelle ils sont également voués. Le dessin a représenté dans la carrière de Michaux une libération ultime pour une voix simple, innocente et primitive. En plus, le dessin permet un meilleur contact avec la conscience. En cela, l'artiste le préfère au mot qui le contraint davantage au sens. Malgré tout, en dernier ressort, la poésie semble rester l'expression totale qui garde la fluidité de l'aquarelle avant qu'elle ne sèche et qui parvient à dissoudre la convention en triturant les mots qu'elle propose. Mais, plutôt que de rechercher une hiérarchie, ne vaudrait-il pas mieux, pour conclure, insister sur l'enrichissement mutuel de l'œuvre écrite et l'œuvre peinte chez Michaux, un artiste qui n'est ni peintre, ni écrivain parce qu'il s'est justement fait les deux à la fois pour tenter de percer l'énigme de la signification.

4. conclusions

Il n'y a pas vraiment de conclusions à tirer de cette trop rapide comparaison, tant les motifs et objectifs de ces trois artistes sont différents. Il n'en reste pas moins que certaines distinctions sont possibles. Hergé s'efforce de différencier le texte et l'image de l'histoire illustrée du type des *Pieds-nickelés* afin de les rendre complémentaires et d'augmenter la vraisem-

blance romanesque de ses ouvrages. Ce qui lui permet de créer ainsi un art nouveau, celui de la bande dessinée. Magritte, au contraire, met sur un pied d'égalité mot et image en les opposant l'un à l'autre et en les libérant de leurs significations habituelles. Il ruine la vraisemblance qu'Hergé recherche. Michaux lui, même s'il en est venu au dessin pour radicaliser sa quête, dans un souci d'objectivité et d'innocence, poursuivra parallèlement ses recherches sur les deux tableaux, le poème et la peinture, sans rentrer ni de les combiner comme Hergé, ni de les opposer comme Magritte, sachant trop bien qu'il a autant besoin de leurs similitudes que de leurs différences pour dire l'indicible. La question est loin d'être épuisée, autant pour les artistes que pour les commentateurs. Vu le décloisonnement des arts et leurs mélanges, image et texte ont un bel avenir en commun. Pour terminer par où nous avons commencé, nous croyons que c'est surtout de la bande dessinée, de plus en plus artistique et expérimentale, qu'il faut attendre le plus et le mieux dans ce domaine. Et cet art, il faut s'en réjouir, n'est plus un monopole belge.

Université de Liège