

ANNE-ÉLISABETH HALPERN
Fragments d'un discours anguleux
Henri Michaux: *Poteaux d'angle*

*Est-ce que tu es préparé? Que fais-tu contre le foisonnement?*¹

Y aurait-il dans la fragmentation littéraire telle qu'elle se lit surtout en notre siècle, une maladie poétique des ruines, comme le pense Quignard: «La fragmentation est un cancer qui corrompt l'unité d'un corps, et qui le désagrège comme il désagrège tout l'effort d'attention et de pensée de celui qui cherche à porter son regard sur lui»²? Le fragment ne serait que déchet, tandis que la qualité de l'écriture tiendrait au contraire à son caractère entier, à une fluidité qui mène le lecteur d'un début à une fin, clairement délimités comme tels. Et ce qui semble gêner dans le fragment, c'est moins le morceau lui-même que l'absence dont il s'entoure: «Chaque pièce se suffit, et cependant elle n'est que l'interstice de ses voisines. [...] Que veut dire une pure suite d'interruptions?»³

Henri Michaux, qui entretient avec la littérature un rapport ambigu de méfiance et de fascination, a manié essentiellement les formes brèves et, dans un certain nombre de cas, le fragment. Publier plusieurs recueils de «fragments»⁴ équivaut même à faire de chaque livre un fragment lui-même, de l'œuvre complète: morceau arraché à l'ensemble. Si le collage, tel qu'il vient à l'esprit ici, a eu son heure de gloire avec les surréalistes et les dadaïstes, il a trouvé en Michaux un adepte, mais en marge. Lui qui a publié ses premiers textes dans la revue d'orientation surréaliste dirigée par Hellens, *Le Disque vert*⁵, a gardé ce goût pour certaines rencontres apparemment fortuites. Ce type d'écriture privilégiant le télescopage et les ruptures semble lui être naturel si l'on se souvient qu'il se reconnaît comme un sens spécifique: «celui du manque. Je le touche et le palpe comme on palpe du bois»⁶. Et, par cette palpation, il met le doigt sur le paradoxe originel du fragment: à la fois matière et néant, vide et plein. L'écriture fragmentaire pose donc une question d'être,

1. Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Gallimard, 1981, p. 25.

2. Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, 1986, p. 23.

3. Roland Barthes, *Barthes par lui-même*, Seuil, 1975, p. 98.

4. *Bras cassé, Tranches de savoir, Nouvelles de l'étranger, Je vous écris d'un pays lointain... Affrontements, Comme un ensablement, Poteaux d'angle*, etc.

5. Voir en particulier l'article «Surréalisme» dans le n° 1, 1925.

6. Henri Michaux, *Ecuador*, Gallimard, 1968, p. 95.

«entre centre et absence». Le poète se serait-il bâti non plus «sur une colonne absente»⁷ comme il l'affirme, mais sur ses débris?

Pourtant, et en particulier dans *Poteaux d'angle* paru en 1981, le fragment pour Michaux est lié à la gestation, avant même de l'être à la destruction, à l'arrachement: c'est une mise au monde, une expulsion de soi, d'un fragment de soi mais qui est un en-soi, un tout. Ainsi se donne-t-il à lire comme résultat d'une brisure et comme origine d'une reconstruction, dans une oscillation à partir de laquelle se constitue l'individu.

Et d'abord pourquoi parler de fragments à propos de *Poteaux d'angle*, plutôt que de formes brèves? Parce qu'existent dans ce texte des signes patents de la fragmentation comme trace lacunaire de ce qui aurait échappé au désastre. Ainsi en va-t-il de certaines ouvertures par des points de suspension:

... Bêtes pour avoir été intelligents trop tôt. (p. 16)

... en réfléchissant bien, il y a eu dernièrement un fait qui, s'ils avaient été encore en vie et au courant de la sienne. [...] (p. 76)

Le livre lui-même s'interrompt sur ces points de suspension, bout de livre, morceau et terme ambigu: «passant...» (p. 90). Et à l'intérieur du recueil, certains fragments qui s'étoffent au-delà de la dizaine de lignes, sont interrompus dans leur cours par une ligne de points:

Le rêve, d'où peut-il venir? On ne se connaissait plus.

[...]

Il se rendort. Et ça reprend et toujours à New York. (p. 75)

À l'échelle de la construction globale, *Poteaux d'angle* se compose, outre le poème final, de quatre sections de longueurs variées contenant chacune un nombre inégal de fragments dont l'ampleur va de six mots à soixante lignes. Sans que le processus d'inachèvement ou de déconstruction soit systématique, il donne néanmoins quelques jalons suffisants pour regarder l'ensemble à la manière d'une suite de fragments qui met l'accent sur la brisure. C'est à l'endroit même de la fracture qu'il faut s'intéresser.

Cette fragmentation n'est pas simplement graphique: elle s'interroge aussi elle-même dans un mouvement spéculaire. Si *fragmen* en latin signifie le débris, *fragmen linguae* désigne le zézaïement, le bégaiement, la difficile accession au langage et l'élaboration problématique d'un discours aisé et complet. Le fragment est un art du discontinu: ainsi conçu, il est un éclat de la totalité. Pourtant celle-ci, puisqu'elle englobe tout et jusqu'au langage qui la nomme, est indicible. Or le langage lui-même, discursif, est segmenté, fragmenté. D'où ce rapport dialectique impossible du Tout à la Partie par le biais du langage. On

7. *Ibid.*, même page.

pourrait peut-être alors envisager le fragment littéraire comme objet fractal, c'est-à-dire comme reconduction d'une même structure à une échelle plus petite, chaque détail de la figure contenant, si on l'agrandit, l'ensemble de la figure initiale. Mais Michaux n'est pas Mandelbrot et il n'y a pas d'hypostase dans *Poteaux d'angle*. À la différence de *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes, par exemple, chaque fragment n'est pas, à la fois, la substance distincte et une image des autres. Aucun des fragments n'est en ce sens une synecdoque de l'ensemble. Sans doute le fait tient-il à l'angle de vue justement qui, dans le titre, *Poteaux d'angle*, appelle la multiplicité et l'indétermination (par l'absence de déterminant du substantif pluriel). Ces poteaux qui dessinent une figure à plusieurs angles instaurent aussi une distance qui peut être infranchissable, sans rien de tangible entre des poteaux qui deviennent les traces d'un périmètre disparu. La surface et le volume qu'ils balisent sont probablement cette totalité inatteignable, mais nous n'en avons que l'armature extérieure.

Lié à l'individu qui parle dans cette œuvre, se plaçant sous tel ou tel angle, et dans des perspectives diverses, le fragment réalise, concrètement, la discontinuité même du temps telle que la perçoit l'être humain. Notre temporalité est formée d'instantanés qui se succèdent et dont notre cœur bat la mesure. Michaux, bradycarde, était éminemment sensible aux dysfonctionnements de son cœur; la rythmique du fragment correspond de la sorte au balancement fondamental de l'être: sommeil-veille, diastole-systole, dont les ratés et certains aléas ramènent sous le regard de la conscience la fragilité de la vie et la prégnance du manque:

Tout à coup, dans la nuit, comme un brusque coup de pompe dans la poitrine, au cœur, mais ce n'est pas le coup de pompe qui donne, c'est celui qui retire, qui retire, vous laissant au bord de l'évanouissement, au bord de l'horreur sans sujet, au bord du «plus rien»⁸.

L'un des fragments longs de *Poteaux d'angle* s'attache à décrire, sur le mode admiratif, le fonctionnement d'un cœur de grenouille

détaché du corps, en un tube de verre où on l'a mis avec un liquide convenable, continuant à battre, des jours durant, et davantage. [...] toujours vaillant, aveuglément et à son affaire, non distrait, accomplissant sans un raté, sans une hésitation, son œuvre de battant, battant, battant désormais pour personne. (p. 73)

La fascination de Michaux pour cette mécanique parfaite, oscillant avec vigueur, est liée à son attrait pour l'esprit de décision qui semble faire défaut aux humains, perpétuellement dans l'hésitation. Ainsi celui qui doit pour la première fois tuer un rat, est incapable d'agir:

8. Henri Michaux, *La Vie dans les plis*, Gallimard, 1972, p. 53.

Allons, agis, un rat, ça ne va pas crier tellement fort. Mais le problème demeure: une virginité doit-elle être gardée ou vaincue? Décide-toi, le rat n'attend pas... Il a déjà filé.

Lui aussi vivait une aventure pressante qu'en individu d'action il résolut prestement. (p. 67)

Le fragment marque combien est grande l'irrésolution humaine, toujours en suspens, entre agir et non-agir, entre deux battements, selon une rythmique propre à la conscience:

Et ainsi le stress te maintient d'oscillation en oscillation.

Echafaudages et déséchafaudages, horripilation des allers et retours qui ne servent à rien, grattage incoercible... et l'absurde inutilité des répétitions, des assemblages et désassemblages continue, imprévisible. (p. 70)

Le blanc typographique réalise concrètement cette oscillation physiologique, métronomique et équivaut ici au silence musical: la pause de la lecture, rendue obligatoire par la disposition du texte, est du même ordre que la pause ou le soupir de la partition. Et tout musicien sait qu'il faut jouer aussi les silences:

*Le silence est ma voix, mon ombre, ma clef... signe sans m'épuiser, qui puise en moi*⁹.

Car la musique est d'une rare puissance: «Cinq notes suffisent, est-il dit d'une musique, pour détacher l'âme du corps» (p. 79). Le détachement est moral autant que matériel. La fragmentation est donc musicale, inscrite dans le déroulement temporel, non linéaire, des instants séparés chacun par un vide, celui de la mort, du cœur qui s'arrête de battre.

La typographie en elle-même participe de ce rythme et de l'interstice entre deux battements. *Poteaux d'angle* multiplie les procédés stylistiques de rupture: alinéas fréquents, recours au point plus qu'à toute autre ponctuation, ellipses, énumération, phrases nominales, etc. À l'instar de la calligraphie chinoise à laquelle Michaux s'est toujours montré très sensible, le Vide est une dynamique de l'espace et du temps. Où est dès lors l'espace habité? Dans le blanc ou dans la parole? Et lequel prend sens par rapport à l'autre: le mot se met-il à signifier au moment du blanc, ou le vide du vélin se dote-t-il de richesse, dans l'écrin des mots? Le comble de cette alternance, entre rupture et clôture, par le biais de la ponctuation, se trouve dans la fin du recueil: avec les points de suspension on se tait sans s'arrêter jamais. Suspendre le point est éminemment oxymorique.

C'est justement de cette façon équilibriste que l'être prend conscience de soi:

9. Henri Michaux, «Premières impressions», dans *Passages*, Gallimard, 1969, p. 119.

Supposons un espace de temps de quinze secondes. Ce n'est pas beaucoup. Si, c'est beaucoup. C'est une bonne norme. La façon d'utiliser ce court instant de temps suffit à faire la différence entre les uns et les autres et pour la vie entière. (p. 43)

Mais c'est une conscience en suspens et l'on sait avec Michaux que «moi n'est qu'une position d'équilibre¹⁰». Le fragment est dans ce cas à la fois l'affirmation du réel tel qu'il s'impose à la conscience et la manifestation d'une vacance du réel et au réel, la vacance que s'autorise par exemple le rêveur:

Dans chaque suite de quinze ou même de cinq ou six secondes, le vrai rêveur s'étale en écoulement méditatif ou en radeaux de débris flottants, que vont suivre, s'y accrochant, d'autres écoulements-écroulements, où personne ne dirige, où tout est entraîné sans commandement, où ce qui semble vague pourtant est indétournable. (p. 44)

Le rêveur fragmente le monde, l'émiette parce qu'il reconnaît la difficulté et l'inutilité de l'action qui, toujours, veut établir des liens, du sens:

*Si tu arrives à dormir, c'est que le spectacle, la présence du réel tu en as assez, tu n'en peux plus.
Fini, tout ce mesuré, mesuré mais voyant. (p. 72)*

Le fragment se situe ainsi non en lui-même, ni hors de lui-même, mais dans le balancement de l'être au non-être. Et c'est pourquoi se relançant incessamment, reprenant sa pulsation, infatigable, il est un démenti à la mort, à cette fin toujours niée qu'est le blanc:

*Habiter parmi les secondes, autre monde
si près de soi
du cœur
du souffle*

*Perpétuel incessant impermanent
train égal vers l'extinction (p. 89-90)*

Mais le fragment, dans *Poteaux d'angle*, à la différence de nombre d'autres œuvres fragmentaires, paraît le moment de construction de l'individu. À l'endroit même de sa cassure, il élabore son renouvellement et aide à réaliser le projet du livre: «Vers ta nouvelle naissance, ton trajet» (p. 49). Par la brisure, le fragment interdit de constituer un passé pesant, en un bloc, qui empêcherait toute évolution. Il est trace, mais en avant de soi.

Il faut donc considérer que cette forme est moins un déchet inerte que l'engagement dans une succession, un cheminement: celui de l'individu auquel

10. Henri Michaux, *Plume*, Gallimard, 1978, p. 217.

son cœur incertain construit malgré tout un tracé. Et en ce sens le morcellement est une voie morale et philosophique, une réflexion sur soi. Il n'est pas innocent que la plupart des formes brèves répertoriées soient liées à la morale: aphorisme, adage, dicton, proverbe, sentence, épigramme, etc. *Poteaux d'angle* ne fait pas exception à la règle et contient nombre d'injonctions et de maximes qui vont le plus souvent contre la morale communément admise, mais n'en énoncent pas moins une autre forme de morale, qui «a besoin d'idées fausses» (p. 86). C'est justement dans le manque, en particulier, que naît la plénitude pour Michaux qui développe une morale d'autant plus subjective qu'elle est non-conformiste:

Garde intacte ta faiblesse. (p. 10)

Celui qui acquiert, chaque fois qu'il acquiert, perd. (p. 17)

L'intérêt de l'idée fausse, celle qui s'inscrit en faux contre les croyances ordinaires, c'est qu'elle «est dynamogène et comme telle convient» (p. 86). La déconstruction est de la sorte constructive.

À force de prendre le contre-pied de la morale commune, les aphorismes de *Poteaux d'angle* sont parfois de véritables énigmes: «Arctique par le front. Seulement par le front» (p. 17); «C'est quand tu galopes que tu es le plus parasité» (p. 33). Mais le morcellement, en même temps qu'il suscite l'obscurité et l'étrangeté, appartient à la démarche rationnelle telle que l'a préconisée en son temps Descartes: «diviser chacune des difficultés que j'examinerais, en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour mieux les résoudre»¹¹. La mise en pièces par le sujet est donc nécessaire, dans une démarche de reconstruction de soi qui n'a rien d'évident: «La difficulté de délier, plus grande que la difficulté de relier» (p. 71). Le principal obstacle réside dans le langage: parce qu'il tend à la syntaxe, il ne peut coller au plus près de la pensée. Car, en soi, celle-ci est activité morcelée, parcellaire, elliptique. Les fragments sont des éclats de pensée, sous la seule forme qui puisse en rendre compte — de manière pourtant insatisfaisante: la parataxe.

Le langage n'est pas fiable, et le savoir, qui lui est consubstantiellement lié, ne peut être définitif: voilà ce qu'enseigne le fragment. Parce qu'il se renouvelle, dans sa multiplicité, il empêche la sclérose de l'esprit, ce que Michaux appelle «le barrage du savoir» (p. 19):

Toute pensée après peu de temps, arrête. Pense pour échapper; d'abord à leurs pensées-culs-de-sac, ensuite à tes pensées-culs-de-sac. (p. 12)

Dans cette impasse, la seule certitude approximative est que le sujet existe, ce qu'atteste la présence même du fragment. L'écriture fragmentaire serait donc bien le moyen de reconstruction de l'individualité, à la fois corps et

11. *Discours de la méthode*, II, Vrin, 1970, p. 69-70.

esprit, doute et certitude, rêve et raison, riche de ses contradictions et de ses imperfections:

*Avec tes défauts, pas de hâte. Ne va pas à la légère les corriger.
Qu'irais-tu mettre à la place? (p. 9)*

Comme battement du cœur, rythmique qui me donne conscience du temps, le fragment instaure son propre espace, une bulle de sens, séparée des autres, unique en somme, indivise. Or, l'individu n'est-il pas celui qui, étymologiquement, est intact, entier? Autrement dit, au rebours de ce qui apparaissait d'abord, la brisure se révèle être un espace d'intégrité.

Néanmoins, Michaux demeure dans l'aporie: le morcellement n'est pas en lui-même satisfaisant. Il est difficile, voire dangereux, de choisir entre la multiplicité et l'unité:

En te méfiant du multiple, n'oublie pas de te méfier de son contraire, de son trop facile contraire: l'un. C'est toujours de l'assouvissement, l'unité. (p. 27)

L'individu se définit alors entre morale et déni de la morale, unité et dissémination, style et refus du style. Le fragment représente l'intersection de ces oscillations, un idéal stylistique et éthique:

Rien n'approche du style de Lao-Tseu. Lao-Tseu vous lance un gros caillou. Puis il s'en va. Après il vous jette un autre caillou, puis il repart; tous ses cailloux, quoique très durs, sont des fruits, mais naturellement le vieux sage bourru ne va pas les peler pour vous¹².

La référence au maître du taoïsme associe morale et littérature. Les *Poteaux d'angle* seraient alors, dans cette perspective, des bornes de pierre dont la caractéristique tiendrait à l'irrégularité de leur disposition:

Toujours il demeurera quelques faits sur lesquels une intelligence même révoltée saura, pour se tranquilliser elle-même, faire de secrets et sages alignements, petits et rassurants.

Cherche donc, cherche et tâche de détecter au moins quelques-uns de ces alignements qui, sous-jacents, à tort t'apaisent. (p. 15)

La typographie de la page ne doit pas être alignée, comme est précaire le cheminement de soi à soi. Cette exigence d'irrégularité permet d'obéir à l'ascèse de Michaux qui ne veut pas faire œuvre par peur de la fixité toujours menaçante. Le rêveur, par exemple, dès l'instant où il prétend ériger en système sa rêverie évasive, perd sa nature intrinsèque:

12. Henri Michaux, *Un Barbare en Asie*, Gallimard, 1967, p. 185.

Et la rêverie déshonorée tombe dans la honte de l'imagination escomptée, linéaire, littéraire... pour finir en chantier. (p. 44)

Ne pas se fixer, surtout, et garder son rythme de promenade sans but, sans oublier que «La pensée avant d'être œuvre est trajet» (p. 22). Comme si Michaux décelait une fois encore le risque fatal qui le guettait déjà dans *Ecuador*: «écrire, tuer quoi». La prolifération de l'écriture est inversement proportionnelle à sa réussite:

Plus tu auras réussi à écrire (si tu écris), plus éloigné tu seras de l'accomplissement du pur, fort, originel désir, celui, fondamental de ne pas laisser de trace.

Quelle satisfaction la vaudrait? Écrivain, tu fais tout le contraire, laborieusement le contraire! (p. 57)

Cet originel désir est un désir de l'origine, des débuts. Car est manifeste, dans ces fragments, la recherche d'un idéal de l'initiale: le plaisir évident du commencement toujours repris, du départ jubilatoire. «Attention au bourgeonnement! Écrire plutôt pour court-circuiter»¹³. Le commencement, le recommencement, c'est la vitalité, ce que Quignard nomme: «l'éclat bouleversant de l'attaque»¹⁴. Le fragment serait un garde-fou contre le penchant complaisant à la rhétorique. Il est un art de ne pas y toucher, de conserver une distance critique vis-à-vis de sa propre écriture:

*Aimant à trouver, à écrire des débuts, il tend à multiplier ce plaisir: voilà pourquoi il écrit de fragments: autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins: le risque de clausule rhétorique est trop grand: crainte de ne savoir résister au dernier mot, à la dernière réplique)*¹⁵.

L'écriture fragmentaire est une pudeur de l'écriture, un refus du style même que fustige Michaux:

Le style, cette commodité à se camper et à camper le monde, serait l'homme? Cette suspecte acquisition dont, à l'écrivain qui se réjouit, en fait compliment? Son prétendu don va coller à lui, le sclérosant sourdement. Style: signe (mauvais) de la distance inchangée (mais qui eût pu, eût dû changer), la distance où à tort il demeure et se maintient [...] en somme une infirmité.

Tâche d'en sortir. Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre. (p. 33)

13. Henri Michaux, *Face aux verrous*, Gallimard, 1967, p. 44.

14. Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 54.

15. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 98.

Michaux s'inscrit ainsi dans un difficile équilibre entre le refus de tout système qui aliénerait la liberté de l'individu et le refus du refus lui-même qui est une autre forme d'aliénation. Dans cette opposition aux classifications réductrices, l'auteur, plein d'une ironique sollicitude, enjoint aux critiques de s'épargner les relevés de mots:

Cherchez plutôt les mots que l'auteur a évités, dont il était tout près, ou décidément éloigné, étranger, ou qu'il avait la pudeur, tandis que d'autres en manquent. (p. 82)

La discrétion dont il convient de se pourvoir s'apparente à celle qui, en physique, s'oppose au continu. Ici aussi, on est discret parce que discontinu, comme «certains restent en vie seulement par timidité» (p. 63). Le fragment donne ainsi l'occasion au timide, celui qui «est né troué»¹⁶, de peindre légèrement les calligrammes d'une existence quasiment transparente, qui ne laisse qu'un semblant de trace.

Cet espace morcelé est celui de l'écrivain en tant qu'individu certes, mais aussi du lecteur dont nous avons vu qu'il déterminait le rythme du livre. Michaux le convoque d'une certaine manière par le jeu de l'interlocution qui ne peut pas être simple injonction à usage personnel. Les impératifs qui saturent *Poteaux d'angle* stipulent un rapport spécifique avec le lecteur, à la fois d'ordre imposé et de liberté absolue d'en faire ce que bon lui semblera. Car le lecteur établit le lien d'un fragment à l'autre, ou ne le fait pas, indépendamment de l'ordre que leur a donné Michaux. Il restitue une continuité à ce qui la niait, ou en invente d'autres, peut-être différentes de celle qu'avait pensée Michaux: il annule les réseaux ou renforce les manques. Ainsi le registre des négations, très présent dans *Poteaux d'angle*, se voit-il confirmé ou infirmé selon la lecture que l'on adopte de l'ensemble. Le fragment, cette forme-sens qui se livre entière dans la fulgurance de sa brièveté, donne lieu à un scénario proposé par la succession des pièces et réalisé par le lecteur qui apprécie tantôt leur rapprochement, tantôt leur irréductible heurt.

Lecteur et auteur, on le voit, s'engagent ainsi, par l'ordonnance des pièces, dans un rapport de réciprocité un peu douloureuse, deux consciences presque interchangeable et aussi légères que feuilles au vent, en somme:

Les hommes, tu ne les as jamais pénétrés. Tu ne les as pas non plus véritablement observés, ni non plus aimés ou détestés à fond. Tu les as feuilletés. Accepte donc que, par eux semblablement feuilletés, toi aussi tu ne sois que feuillets, quelques feuillets. (p. 16)

16. Henri Michaux, *Ecuador*, p. 94.

Les feuillets arrachés à l'ouvrage en font périliter l'intégrité, mais ils permettent aussi leur recomposition selon un nouveau foliotage qui en modifie le sens. Aussi l'écriture fragmentaire, dans *Poteaux d'angle* induit-elle un livre en renouvellement constant, et des individus en perpétuelle formation.

C'est donc par le manque que l'être accédera éventuellement à une certaine plénitude et que, comme le tigre, il «sera au-dessus du manque», tout en y restant viscéralement attaché, avec ce cœur qui cesse de battre aussi souvent qu'il reprend son incertaine pulsation. Et si l'écriture du fragment doit prendre en compte la rupture typographique, la lecture, quant à elle, doit se construire aussi sur l'envers des mots, sur le manque à l'œuvre dans le texte, sur le blanc lui-même, image en creux du fragment écrit. Coups d'arrêt, ces *Poteaux d'angle* sont loin de suggérer des arrêts de mort: l'essentielle brisure n'est pas lacunaire mais bien plutôt pourvoyeuse de dynamisme et de sens.

Anne-Élisabeth Halpern
Université de Paris-x Nanterre