

Université de Montréal

Fabrique et réversibilité de l'autorité dans l'œuvre de Pierre Michon

Par
Justin Leduc-Frenette

Département des littératures et langues du monde, Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts (M.A) en littérature comparée

Décembre 2023
© Justin Leduc-Frenette, 2023

Université de Montréal
Département de littératures et de langues du monde, Faculté des Arts et des Sciences

Ce mémoire intitulé

Fabrique et réversibilité de l'autorité dans l'œuvre de Pierre Michon

Présenté par

Justin Leduc-Frenette

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Barbara Agnese
Présidente-rapporteuse

Simon Harel
Directeur de recherche

Marie-Pascale Huglo
Membre du jury

Résumé

Le présent mémoire étudie les relations ambivalentes qu'entretient l'œuvre de Pierre Michon avec les positions d'autorité filiale, linguistique, littéraire et historique. Le rapport double – entre destitution et idéalisation de l'autorité – agit comme une matrice symbolique à partir de laquelle l'auteur déploie une série d'oppositions qui régissent ses récits et sa propre fonction auctoriale : le père et le fils, l'illettré et le beau parleur, la gloire et la chute, l'image et l'icône, le corps et la lettre. De ces positions, trois thèmes principaux font saillie : le transfuge culturel, le « grand écrivain » et le tyran révolutionnaire. Ces thématiques fonctionnent sur trois échelles – sociofamiliale, littéraire, politico-historique – qui régissent la structure tripartite du mémoire.

Dans le premier chapitre, j'analyse l'émergence des *Vies minuscules* (1984), livre de huit hagiographies où le rapport entre l'exiguïté culturelle du milieu d'origine et l'imposture linguistique se pose comme principale tension énonciative. Le deuxième chapitre porte sur la destitution et la glorification de trois figures d'auteurs (Rimbaud, Beckett, Faulkner), par le biais de l'ambivalence structurale du corps faillible, du mythe et de l'iconographie. Le troisième chapitre, sur *Les Onze* (2009), traite de la fabrique de l'autorité politique dans sa relation avec les structures pulsionnelles et la représentation du pouvoir. Par le passage d'un chapitre à l'autre est ainsi tracé le fil d'Ariane des fictions michoniennes : toute autorité est réversible parce que basée sur une négativité fondamentale qui rend impossible l'appropriation absolue du symbolique.

Mots clés : autorité, imposture, mythe, icônes, représentation, historiographie, pulsion, négativité, Pierre Michon.

Abstract

This thesis examines the ambivalent relationship that Pierre Michon's work maintains with positions of filial, linguistic, literary and historical authority. This twofold relationship - between destitution and idealization of authority - acts as a symbolic matrix from which the author deploys a series of oppositions that govern his narratives and his own auctorial function: father and son, the illiterate and the smooth talker, glory and decline, image and icon, body and letter. From these positions, three main themes protrude: the cultural transfuge, the "great writer" and the revolutionary tyrant. These themes operate on three scales - socio-familial, literary, politico-historical - which govern the tripartite structure of the thesis.

In the first chapter, I analyze the emergence of *Vies minuscules* (1984), a book of eight hagiographies in which the relationship between the cultural exiguity of the native milieu and linguistic imposture is posited as the main enunciative tension. The second chapter focuses on the destitution and glorification of three authorial figures (Rimbaud, Beckett, Faulkner), through the structural ambivalence of the fallible body, myth, and iconography. The third chapter, on *Les Onze* (2009), deals with the manufacture of political authority in its relation to drive structures and the representation of power. The passage from one chapter to the next thus traces the Ariadne's thread of Michonian fictions: all authority is reversible because it is based on a fundamental negativity that makes absolute appropriation of the symbolic impossible.

Key words: authority, imposture, myth, icons, representation, historiography, drive, negativity, Pierre Michon.

Table des matières

Index des abréviations.....	iv
Remerciements.....	v
Introduction. Goguenard et panthéonisé.....	1
Chapitre I. Grand Parler et illettrisme de la filiation : une conquête	
1.1. Légender la préhistoire des <i>Vies minuscules</i>	11
1.2. <i>Dens absconditus</i> : la filiation supplétive.....	15
1.3. L'exiguïté culturelle : la boue.....	20
1.4. La langue comme objet du désir : l'or.....	26
1.5. Trois figures de gloire et de chute : le Beau Parleur, l'illettré et l'usé.....	31
Chapitre II. Orphelins et icônes : le corps de l'autorité	
2.1. Épilogue aux <i>Vies</i> : Rimbaud le fils.....	45
2.2. Les orphelins de la généalogie.....	51
2.3. <i>Corpus</i> tremblant : l'icône et le corps putrescible.....	59
2.4. L'autorité des « Deux Corps du Roi » et de l'éléphant.....	63
Chapitre III. <i>Les Onze</i> : une fiction politique	
3.1. Métagenèse d'une œuvre.....	77
3.2. L'artiste : intercesseur de gloire.....	83
3.3. Les racines œdipiennes de l' <i>hybris</i> révolutionnaire.....	92
3.4. Le « théâtre d'ombres » du politique.....	98
Conclusion. « Un rond brûlé dans la brousse des pulsions ».....	107
Bibliographie.....	115

Index des abréviations

CR – *Corps du roi*

LRVQ – *Le roi vient quand il vent*

O – *Les Onze*

RF – *Rimbaud le fils*

TA – *Trois auteurs*

VM – *Vies minuscules*

Remerciements

Ce mémoire a été réalisé avec l'aide du financement précieux du Fond de recherche du Québec – Société et culture et du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

Je remercie tout d'abord mon directeur, Simon Harel, de m'avoir fait confiance dans mon (a)cheminement vers ce qui est maintenant écrit. Sa générosité, son inventivité, son humour et son acuité intellectuelle m'ont accompagné comme une lanterne dans ce temps des débuts.

D'autres professeur.es ont aussi marqué durablement mon parcours : Barbara Agnese, Terry Cochran, Anne Élane Cliche, Katharina Clausius. J'aimerais les remercier.

Merci à ma famille, mes ami.es et proches qui forment la vie même.

À Laure et Mouchette.

J'aimerais dédier ce mémoire à ma grand-mère,
Mérilda Blanchard, née à Caraquet en 1925, maîtresse du *Witz* et de l'élégance.

*Vous voulez que je sois un Dieu
Si vous saviez comme j'me sens vieux*

Robert Charlebois, *Ordinaire*

Introduction

Goguenard et panthéonisé

La quatrième de couverture des prestigieux Actes du colloque de Cerisy-la-Salle consacrés à Pierre Michon, en 2009, s'ouvre sur cette question : « L'œuvre de Pierre Michon n'est-elle pas déjà celle d'un classique ? », pour ensuite clore, avec une question portant l'apparat d'une question rhétorique : « cette écriture ne serait-elle pas tout simplement en train de construire la langue classique de notre temps¹ ? » Il est étonnant, voire inquiétant, de lire qu'un auteur contemporain risque la fossilisation et la muséification, de son vivant, dans les termes du classicisme panthéonisé. Michon *déjà* classique ou néo-classique ? Qu'est-ce à dire si ce n'est pas la proclamation, à partir d'un cercle d'initiés.e.s, que la France tiendrait enfin, après la supposée mort répétée de la littérature et de l'écrivain légendaire, son syntagme figé qu'est le « grantécrivain² » ? Les critiques, journalistes et universitaires sont bien souvent les premiers et premières à dicter le sens que prennent les mythologies sociales et les iconolâtries. Il y a toujours un risque à ce que ce genre de prophétie devienne prophétie autoréalisatrice, symptôme et hantise renforçant le sens de la lecture d'une œuvre et l'horizon de sa réception dans le sens de la canonisation, de la noblesse d'État et du recyclage nationaliste. Ce mémoire, naturellement et malgré moi, y participe, même si j'y prends le parti d'un Michon foncièrement anticlassique, inassimilable et intempestif.

¹ *Pierre Michon : La Lettre et son ombre* (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, août 2009), [Textes rassemblés par Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart], Paris, Gallimard [Les cahiers de la NRF], 2013.

² Je reprends ici l'expression de Dominique Noguez dans son article : « Le grantécrivain. D'André Gide à Marguerite Duras », dans lequel il ironise sur la figure en question : « Non, je veux parler du grand écrivain en un seul mot, si je puis dire, et ce que cet artifice typographique, ce syntagme figé, veut désigner, c'est un individu dont la grandeur a été reconnue – et non seulement reconnue, mais utilisée et même mythifiée au sens de Barthes – de son vivant même. » Dominique Noguez, « Le grantécrivain. D'André Gide à Marguerite Duras », *Le Débat*, vol. 86, no. 4, 1995, p. 31.

Michon a lui-même participé, de façon mi-grave mi-railleuse, à cette posture de mage classique, en renforçant — à travers ses livres, ses entretiens et tous les paratextes disséminés autour de son œuvre — la mythologie propre au Grand écrivain et à l'hagiographie qui la fonde. Il ne faut toutefois pas approcher cyniquement la reconnaissance graduelle mais importante de son œuvre comme une stratégie marketing bien ficelée, car cela risque de confiner l'explication à un sociologisme étreiqué et à une téléologie douteuse de l'œuvre. Avec une sorte de malice assumée, l'auteur ruse avec les mécaniques de mythologisations de la figure auctoriale, il ne s'en montre pas dupe, il sait trop bien la défaire en exhibant sa qualité de contrefaçon. Il fabrique, pour reprendre les termes de Jean-Pierre Richard, son « autolégende³ ». Il sait, en somme, que toute grandiloquence est poursuivie par son ombre pathétique, et toute autorité par sa satire. Comme il le dit de différentes façons dans ses entretiens recueillis dans *Le roi vient quand il veut* : « Même si je deviens un grand écrivain, tout cela n'est pas sérieux⁴. » Conscience donc, marquée par la conjonction du « si » ouvrant à la possibilité du devenir-grand-écrivain, mais conscience marquée par le rire, sa propre dérision — l'ironie et l'antiphrase n'empêchant en rien le classicisme.

Certains points clés de son parcours permettent de saisir, assez objectivement et factivement linéaire, comment un écrivain issu de Mourioux, dans la Creuse, arrière-fond paysan et reculé de la France, a pu en arriver à un tel statut. Je reprendrai ici certaines pistes relevées par Olivier Bessard-Banquy dans son texte « Reconnaissance de Pierre Michon⁵ ». La publication chez Gallimard en 1984

³ Jean-Pierre Richard, « Une autolégende », in « Pierre Michon, une autolégende », revue *Initiales*, dir. Alain Girard-Daudon, octobre 2003, p. 37.

⁴ Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, p. 188. (Dorénavant *LRVQ*, suivi du numéro de la page.)

⁵ Olivier Bessard-Banquy, « Reconnaissance de Pierre Michon », in *Pierre Michon : La Lettre et son ombre*, *Op. cit.*, p. 521-531.

des *Vies minuscules*, son premier livre, en est pour beaucoup. C'est d'ailleurs avec le soutien de Louis-René des Forêts, alors lecteur chez Gallimard, auteur respecté et proche de plusieurs figures importantes du monde littéraire, que son livre a pu y être publié. Même si le livre a peu vendu lors de sa première impression, il créa une véritable onde de choc dans le paysage littéraire de l'époque. Incarnant à la fois l'héritage revendiqué d'une certaine modernité (Rimbaud, Roussel, Bataille, Artaud) et un « *aggiornamento* » par rapport à la saturation des avant-gardes textualistes et du Nouveau Roman des années 1960-70 qui semblaient, pour le dire de façon schématique, avoir épuisé, par surenchères, la sophistication formelle de la littérature. Il semblait « redonner » souffle à la possibilité de raconter, de retrouver une forme éclatée du biographique, proche de l'autofiction, devenue aujourd'hui une forme quasi dominante. Ce livre lui donnera d'ailleurs le prix France Culture, petit prix sur le plan commercial, mais fort influent pour le lectorat français. Bessard-Banquy note aussi l'importance du soutien indéfectible des éditions Verdier qui, dès 1993, lui ont consacré un ouvrage (d'éloges et de lectures) collectif intitulé *Compagnies de Pierre Michon*⁶, et qui ont, à partir de *Vie de Joseph Roulin* (1988), publié la majorité de son œuvre. Ajoutons à cela un soutien de la part de critiques et d'auteur.ice.s important.e.s (Jean-Pierre Richard, Pierre Bergounioux, Agnès Castiglione, Marianne Alphant, Jean Echenoz, etc.), une présence soutenue dans les médias et une reconnaissance universitaire consacrée par des colloques, journées d'étude, publications, thèses et mémoires. Et petite prime de gloire : un important *Cahier de l'Herne* lui est consacré, en 2017.

Outre ces éléments sociobiographiques, comment Michon a-t-il pu en arriver à incarner, peut-être mieux que quiconque dans le champ littéraire français contemporain, cette grande figure qu'on

⁶ *Compagnies de Pierre Michon*, [Collectif], Orléans-Lagrasse, Théodore Balmoral-Verdier, 1993.

croyait défunte ? Philippe Forest, dans un très beau livre paru récemment, a esquissé une autre hypothèse en prenant principalement appui sur la rupture qu'a instauré le premier livre de l'auteur — aujourd'hui considéré comme un « classique » — dans le champ littéraire français des années 1980 :

Michon apporte la preuve que la « grande littérature », une grande littérature « à l'ancienne », est encore possible. D'où la dévotion qu'on lui témoigne, depuis les amphithéâtres des universités jusqu'aux plateaux de télévision en passant par la première des librairies venues, admiration à laquelle il n'est pas impossible que concoure aussi le fait que, depuis très longtemps, l'auteur des *Vies minuscules* ne publie plus — ou alors des textes rares, fragmentaires, inachevés. Et peut-être est-ce au fond pour cette raison qu'il incarne avec une perfection si exemplaire la figure du « grand écrivain », apportant par son silence même la preuve attendue et espérée que la « grande littérature » dont il passe pour le dernier héraut ne peut exister qu'à la condition de ressembler à celle d'autrefois et de ne plus se conjuguer qu'au passé simple, voire au plus-que-parfait ou à l'imparfait du subjonctif⁷.

Bien que je ne partage pas la proposition somme toute simplificatrice voulant que l'écriture de Michon ressemble « à celle d'autrefois » — venant encore une fois confirmer son statut de « classique » par le biais de sa critique —, Forest interprète avec justesse ce qui a pu mener à l'hypothèse d'un Michon « déjà classique ». Si le jugement de Forest est juste, alors l'œuvre de Michon susciterait cet enthousiasme — en France du moins⁸ —, car elle serait la justification paradoxale et l'exemplification contemporaine d'un crépuscule du littéraire claironné par nombre de critiques⁹. Comme si Michon, par sa manière de faire et d'être, ressemblait à une espèce disparue, mais pourtant vivante, tel un atavisme de l'histoire littéraire. « Je suis le dernier écrivain du XIXe siècle¹⁰ », a-t-il dit dans une

⁷ Philippe Forest, *Rien n'est dit. Moderne après tout*, Paris, Seuil [Fiction & Cie], 2023, p. 351.

⁸ En fort contraste avec la France, on ne compte, au Québec, qu'une menue poignée de mémoires et de thèses universitaires (moins d'une dizaine) qui abordent son œuvre. Ses livres sont, eux, rarement évoqués dans les périodiques et les journaux. Une étude de la réception de son œuvre au Québec serait, à cet égard, pertinente afin d'éclairer cet écart explicite entre sa réception française et québécoise.

⁹ Voir le livre de Johan Faerber, *Après la littérature. Écrire le contemporain*, Paris, PUF [Perspectives critiques], 2018.

¹⁰ « Pierre Michon : le dernier écrivain du XIXème siècle », *La Grande Librairie*, 5 mai 2023, web : <https://www.facebook.com/watch/?v=765477595280800>, consulté le 18 novembre 2023.

entrevue donnée cette année à la populaire émission *La Grande Librairie*. Michon peut être problématisé à partir de cet « après de la littérature », et c'est dans ce sens que lui-même écrit, depuis le royaume des morts : « oui, il me semble bien que pour écrire correctement, il faut faire le mort », énonce-t-il. (*LRVQ*, 144) Mais Michon ne vient pas *après* la littérature comme telle, il vient *après le mythe* de la grande littérature, après la destitution de son caractère sacré, et c'est cette destitution avec laquelle il jouera, de façon intempestive, pour lui permettre de raconter, de donner ce récit perdu. Il se situe sur une crête temporelle indécidable : il raconte « dans une langue morte et ressuscitée » (*LRVQ*, 293), comme si la littérature était aujourd'hui devenue une rumeur faiblissante, ce qu'écrire était au temps de son grand mythe, un peu comme l'Ange de l'Histoire de Paul Klee vu par Walter Benjamin regarde les ruines du passé tout en étant entraîné par le vent du progrès, faisant dos à l'avenir¹¹.

L'écriture de Michon procède d'une perte, d'une béance — dont l'absence du père est l'un des premiers avatars, nous le verrons — à laquelle il supplée un fantasme d'autorité dont seule la littérature, sa conquête, pourrait assumer pleinement la fonction. Advenir comme sujet, pour lui, est advenir dans l'*auctoritas*, c'est-à-dire comme auteur et incarnation de la littérature. Mais non sans ambivalence, comme l'affirme Ivan Farron :

Écrire serait accéder à la toute-puissance, qu'il s'agisse d'entrer dans le lit des duchesses, de ressusciter les morts ou de se réinventer une origine (voire de se faire démiurge à son tour et de se constituer soi-même en origine). Mais ces fantasmes dont l'œuvre déploie et invalide simultanément les prétentions s'articulent autour d'une difficulté d'accès à la littérature, dont les *Vies minuscules* font le récit douloureux et qui nécessite l'invention d'un dispositif de médiation¹².

¹¹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard [folio essais], [trad. Maurice de Gandillac], 2000, p. 434.

¹² Ivan Farron, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Genève, Éditions Zoé, 2004, p. 21.

Le déploiement et l'invalidation du fantasme d'autorité, à savoir son ambivalence première et fondamentale, sont au cœur de toute la poétique michonienne, des *Vies minuscules* jusqu'à ses plus récents récits, notamment *Les Onze* (2009). Les figures qu'il met en scène, que ce soit l'abbé Georges Bandy dans les *Vies* ou Francesco Goya dans *Maîtres et serviteurs* (1990), servent de projection identificatoire, ou comme le dit Aurélie Adler, de « figures prétextes¹³ » de cette ambivalence. Le spectre du minuscule et de l'illustre, dont les pôles peuvent s'interchanger, glisser de l'un à l'autre dans un mouvement dialectique de grâce et de chute, est greffé sur l'auteur. L'écriture, pour Michon, sert de véhicule de transfiguration et de réversibilité de ces pôles ; il est l'espace par excellence de brouillage des frontières entre le pathétique et le sublime, la Grand Parler et l'argot, le scrogneugneu et l'apôtre — brouillage auquel l'auteur lui-même ne peut échapper et dont l'aspiration à un absolu du texte marque le profond paradoxe. Si on reconnaît aujourd'hui chez Michon la figure d'un classique, c'est donc bien d'un classique bousillé de l'intérieur par son paradoxe, son impossibilité, son théâtre.

*

Ce mémoire prend la question de la fabrique et de la réversibilité de l'autorité dans l'œuvre de Pierre Michon comme point de départ. Si aujourd'hui l'auteur occupe, dans le champ littéraire français, cette place hypertrophiée qui le confinerait à être devenu un « classique » de son vivant, c'est aussi et avant tout parce que ce qui *fait* et *défait l'autorité* occupe une place centrale dans toute son œuvre. Comme si ses textes étaient la métaphore de son désir de grandeur, qu'on a fini par prendre

¹³ Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 145.

pour de l'argent comptant. Or, ce n'est ni la quête ni le deuil d'une autorité soi-disant perdue qui le préoccupe, mais un questionnement incessant de sa fabrique au niveau même de l'énonciation, et sur les effets que celle-ci peut produire sur le sujet écrit. Qu'elle soit filiale, linguistique, littéraire, politique ou historique, l'autorité reste, pour lui, toujours une mascarade intranquille qu'il s'agit de mettre en scène par les truchements de la rhétorique et l'énergie transfiguratrice de la prose. Il est important d'ajouter que le point de départ de ce mémoire ne prend pas racine dans une conception philosophique et morale de la notion d'autorité, telle que Hannah Arendt, entre autres, l'a réfléchi¹⁴. Si tel était le cas, la question de la loi (divine, nouménale, maternelle, paternelle), en tant qu'origine de l'autorité, devrait être dépliée et argumentée. Le chemin que prend ce mémoire est différent : il part du principe que l'écriture contemporaine, comme le propose Alexandre Gefen, se fait à partir de l'instabilité « auctoriale, narrative, interprétative et ontothéologique¹⁵ » de la littérature. En somme, c'est d'une crise de l'autorité *au sein de la littérature* dont procède l'œuvre de Michon, mais dans la mesure où cette crise est paradoxalement voulue, voire accélérée dans le procédé même de la narration. Les modèles philosophiques et moraux de la notion ne peuvent donc qu'être pris à partir de leur remise en cause au sein du littéraire, voire de leur non-adéquation. Les mouvements dialectiques de la poétique michonienne, sa logique des antithèses, des inversions et des parataxes, en forment un symptôme patent.

Afin de réfléchir à cette question, j'ai mobilisé un corpus réduit, mais représentatif de l'œuvre intégrale (à ce jour) de l'auteur. Ce corpus est constitué de *Vies minuscules* (1984), *Rimbaud le fils* (1991), *Corps du roi* (2002) et *Les Onze* (2009). Bien que je fasse par moment allusion à d'autres textes, par des

¹⁴ Voir Hannah Arendt, « La Crise de la culture », in *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard [Quarto], 2012 [1954].

¹⁵ Alexandre Gefen. « Les conflits d'autorité textuelle : éléments d'histoire et de typologie », in Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 159.

citations prélevées ou des références chronologiques à l'évolution de son œuvre, l'entièreté de l'analyse repose sur ces quatre livres. En conséquence, et bien que j'aie lu l'entièreté de son œuvre, je suis conscient que mes pistes de réflexion excluent des éléments de réponse que d'autres livres auraient pu apporter à l'analyse — toute critique, *de facto*, exclue et triée. Ce choix, d'une part, est lié au format assez synthétique du mémoire, nécessitant une réduction substantielle des objets d'études et, d'autre part, il concerne l'ordonnement thématique des trois chapitres qui structurent l'étude. Il m'est apparu important, pour répondre à la question d'une fabrique et d'une réversibilité de l'autorité, d'en extraire trois « échelles » ou « champs » principaux sur lesquels la notion pouvait se déplier : 1. le champ sociofamilial et généalogique, 2. le champ de la littérature et 3. le champ du politique et de ses représentations. Cet ordonnancement et les choix de livres qui leur sont associés sont, par ailleurs, symétriques avec les jalons importants de l'œuvre de Michon, ce qu'il appelle ses « moments « historiques »¹⁶ ». De ces « moments », j'ai exclu ses courts textes basés sur des archives tels que *Mythologies d'hiver* (1997) et *Abbés* (2002), ainsi que son seul « roman », *Les deux Beune* (2023) (initialement paru, dans sa première partie, sous le titre *La Grande Beune*, en 1996).

Le premier chapitre intitulé *Grand Parler et illettrisme de la filiation : une conquête*, est entièrement consacré à l'analyse des *Vies minuscules*, à la genèse de l'œuvre en tant qu'elle marque la mesure pour le reste des chapitres et des livres à venir. J'y étudie les différentes modalités de ce que je nomme *l'imposture linguistique*, c'est-à-dire la façon dont le narrateur traite de la domination linguistique dans un espace d'exiguïté culturelle et dans lequel se situe l'action des récits. À travers les huit mini-hagiographies que composent les *Vies*, un fil d'Ariane peut être suivi : les différents personnages, ces

¹⁶ Pierre Michon, « L'autobiographie du genre humain », in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon » [dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart, avec la collaboration de Philippe Artières], Paris, Éditions de L'Herne, 2017, p. 127.

oublié.e.s minuscules de l'Histoire qui composent la filiation supplétive et éclatée du narrateur, sont tous et toutes traversé.e.s par une forme de faillite du symbolique — faillite qui afflige Michon lui-même dans sa tentative d'obtenir la « grâce » par l'écriture. Le geste de réparation qu'effectue Michon en élevant ces personnages dans la grandeur de sa langue, à les transfigurer en littérature par la surchauffe stylistique, vise justement à suturer cette faille symbolique. Or, le manque ou la négativité, dont la trace première se situe dans l'absence du père de l'auteur, se creuse par l'acte même qui l'a engendré, le rendant paradoxalement nécessaire à la relance de son écriture.

Orphelins et icônes : le corps de l'autorité, le deuxième chapitre, recadre la problématique de l'imposture linguistique dans la fabrique corporelle et photographique de l'autorité littéraire. Je pars de la prémisse que *Rimbaud le fils* fonctionne comme un épilogue aux *Vies*, à savoir une petite hagiographie marquée par la tension d'une négativité réparée par le geste de rupture moderniste rimbaldien. La filiation et la généalogie littéraire de Michon, notamment à travers une scène dans laquelle Rimbaud se fait photographe, mettent en jeu la transmission de la gloire littéraire par l'entremise de l'image. Je mobilise, dans ce cadre, les réflexions de Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari sur « l'oscillation » entre le texte et l'image, rendant instable l'autorité supposée de l'auteur et de son mythe. Une partie importante de ce chapitre est aussi consacrée à une étude de *Corps du roi* et de la figure de Beckett et de Faulkner, en relation avec la doctrine théologico-politique des « Deux Corps du roi », voulant que le roi (qui est, pour Michon, l'auteur) puisse être biparti en corps immortel et en corps putrescible.

Le troisième et dernier chapitre, *Les Onze : une fiction politique*, transfère la problématique de la représentation et de l'autorité dans le champ du politique, par l'examen exclusif des *Onze*, une fiction

sur un peintre et un tableau fictif de l'épisode de la Terreur lors de la Révolution française. La relation entre le pouvoir et le rôle de l'artiste est centrale à cette section du mémoire, notamment par rapport à leur statut dans l'Histoire, statut qui est étroitement lié aux régimes de représentations symboliques instables que sont la peinture et le texte. À ce questionnement, j'ajoute une réflexion sur les racines œdipiennes de l'*hybris* révolutionnaire afin de mettre au jour l'importance de la dimension pulsionnelle dans le désir d'autorité qui préside au politique et à la formation artistique. Dans les deux situations, une rivalité fraternelle — qui est aussi une lutte de classes —, très proche de ce que Freud mythologise dans *Totem et tabou*, est au cœur des récits qui y sont fabriqués. Ainsi, *Les Onze* s'affirme telle une fiction politique freudienne dans laquelle les échafaudages pulsionnels, qui composent le champ aveugle des images et des mots, se mêlent à la formation idéologique des récits historiques.

Chapitre I

« Peu importe à la gloire saine la bouche qui la proclame, elle ne fait pas de différence ;
la seule chose qui compte est que l'on prononce son nom. »

Elias Canetti, *Masse et puissance*

« Ce qu'il importe de retenir, c'est qu'il n'y a pas une situation idéale de la langue qui
permettrait d'écrire une grande œuvre et que pour l'écrivain comme pour le lecteur, la
langue est toujours un instrument de doute par cette part d'étrangeté qui la constitue du
fait même qu'elle est au départ une langue étrangère. »

Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*

Grand Parler et illettrisme de la filiation : une conquête

1.1. Légender la préhistoire des *Vies minuscules*

En 1980, à Orléans, Pierre Michon est « au comble du bonheur¹⁷ » : il commence à écrire son premier livre qui allait devenir, quatre ans plus tard, les *Vies minuscules* (1984). L'émergence de cette écriture est une légende, la « vulgate » comme il aime le dire, un biographème tellement elle fut matière pour toute son œuvre et l'exégèse futures. Car s'il y a bien un thème qui recouvre la quasi-entièreté de ses livres, l'énigme de la genèse s'y taillerait une place d'honneur. Cette histoire s'est faufilée à travers une pléthore de dits et écrits, entrevues radiophoniques ou autres archivées notamment dans le recueil *Le roi vient quand il veut* (2007), et plus récemment dans le distinctif *Cahier de l'Herne* publié en 2017. Avant cette fameuse année 1980, dans laquelle il s'aperçut qu'écrire ne lui était pas aussi fermé qu'il l'aurait cru¹⁸, sa vie fut à la fois une sorte de désert et de chantier d'écriture pour le livre à venir. Partageant son temps entre les lectures profuses des avant-gardes et les classiques, dans la maison familiale des

¹⁷ Pierre Michon, « Comment j'ai écrit certains de mes livres : *Vies minuscules* » in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon », *Op. cit.*, p. 29.

¹⁸ *Idem.*

Cards, en Creuse, ses prises de notes dans d'innombrables petits cahiers, les soirées de cuites à Clermont-Ferrand, les barbituriques, le rock « d'abrutis » — dans l'impossibilité, en somme, de répondre à l'injonction catégorique d'écrire un « grand roman¹⁹ ». Il ne travaillait peu ou pas, n'avait pas d'activité sociale, et vivait aux frais de ses proches, de sa mère surtout.

En 1980, donc, quelque chose de « miraculeux » se produit qui le sauva, un déblocage qui transforma son impuissance en geste d'écriture concret et jubilatoire : il mima l'impasse, par le biais de huit *Vies*²⁰, dans l'histoire écrite de son inhibition, dans le romanesque familial et intime de son bluff. « De mes manques je faisais une plénitude, de mon incurie une incompétence, de mon enfer [...], une euphorie : et cela comme à mon insu, dans le moment même où je rédigeais » (*LRVQ*, 117), proclamait-il dans un entretien. Geste dont Louis-René des Forêts, important auteur et lecteur chez Gallimard à l'époque à qui Michon avait envoyé ses premiers manuscrits, reconnut tout de suite la force et l'éclat. Le livre fut accepté avec enthousiasme, puis rejeté pour cause de luttes intestines dans la maison d'édition, puis accepté à nouveau et publié en 1984. Cette année-là, il fit la une du *Monde des livres*, remarqué par la critique pour sa profonde singularité ; l'année d'après, il apprit, selon ses dires, que seulement 1918 copies furent vendues. (*LRVQ*, 274)

La prime enfance de l'œuvre, sa préhistoire, c'est un désert supposé d'errance. Mais nous avons les traces de ces tentatives d'écriture, teintées par les avant-gardes²¹, qui contredisent en partie

¹⁹ « Entretien avec Marianne Alphant, juillet 1993 », cité dans Dominique Viart, *Pierre Michon : Vies minuscules*, Paris, Gallimard [Folio/foliothèque], 2004, p. 191.

²⁰ Dans l'ordre des chapitres : *Vie d'André Dufourneau*, *Vie d'Antoine Peluchet*, *Vies d'Engène et de Clara*, *Vies des frères Bakroot*, *Vie du père Foucault*, *Vie de Georges Bandy*, *Vie de Claudette*, *Vie de la petite morte*.

²¹ « Je me souviens de la déclaration hautaine de Bataille qu'on citait beaucoup alors, à quelque avant-garde qu'on appartint : « Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été *contraint* ? » J'y souscrivais, j'y souscris toujours. Cette médaille avait son revers : les exigences de cette modernité étaient si rigoureuses, si janséniste le tribunal intérieur devant quoi elle nous convoquait, si contradictoires ses postulations, que je demeurais paralysé, convaincu de n'être pas seulement le champ de cette pure nécessité dont parlait Bataille. » (*LRVQ*, 14)

cette idée. Le « grand roman » qu'il rêvait d'écrire mais qui lui était barré, il en fit la tentative avec ce récit fantastique intitulé, en 1976, *L'Étendard du dernier soupir*, et qui déboucha une année plus tard, autour de novembre 1977, sur un « Panthéon » divin et imaginaire nommé *Les Grands Dieux*²². *L'Étendard*, comme l'indique Michon dans un entretien accordé à Pierre-Marc de Biasi, est le récit fictif d'un anthropologue ayant vécu entre le XVIIe et le XVIIIe siècle et qui raconte son étude des mœurs « d'une peuplade caucasienne pour laquelle le seul symbole du sacré (et même du sens) était le drap mortuaire²³ ». Il poursuit :

dans cette peuplade, quand quelqu'un mourait, on prenait le plus grand soin pour l'envelopper méticuleusement dans son linceul, puis on recueillait de drap et, après cela, on balançait le cadavre dans une fosse, ou par terre, sans autre égard pour le corps qui en lui-même ne présentait aucun intérêt pour personne. La coutume était de prendre le drap mortuaire comme une sorte de bannière, et sur ce drap exposé on lisait le monde, l'avenir, les guerres, l'amour, les dieux, tout. On y interprétait le moindre indice : une ombre, un froissement, le plus léger pli, une tache imperceptible, les traces des derniers instants du défunt y formaient un texte à déchiffrer²⁴.

Michon trace dans ce passage une série de thèmes que l'on retrouvera dans son œuvre future, de là l'importance génétique de cette tentative avortée. Le sacré, le sens, le rituel, la mort, le deuil, l'histoire, l'anthropologie, le goût pour l'ancien — ces éléments cohabitent souvent à même la phrase et agissent au niveau de la structure narrative de tous ses récits. Or, ce sont quand ces éléments sont « lus » et déchiffrés à même le linceul taché, froissé et empuanté par le défunt et sa disparition, que la signification, divinatoire ou pas, peut être relancée, interprétée. Cette « bannière » agit comme un livre-relique dans lequel toutes les traces du monde, de l'avenir, de l'amour et des dieux peuvent être lues,

²² Un texte issu de ce panthéon, « Le Grand Tuba », fut publié dans la revue *Oracl* en mars 1983. C'est la première publication à proprement parler de Michon, un an exactement avant les *Vies minuscules*.

²³ Pierre Michon, « L'Étendard du dernier soupir », in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon », *Op. cit.*, p. 22.

²⁴ *Idem*.

et qui est, par extension, la littérature elle-même. Ce rapport herméneutique aux traces comme moteur du récit est analogue à ce que l'historien Carlo Ginzburg nomme le « paradigme indiciaire », dont il note son origine cynégétique dans les anciens récits de chasseurs qui, pour trouver leurs proies, scrutaient « des branches cassées, des boulettes de déjection, des touffes de poils, des plumes enchevêtrées et des odeurs stagnantes²⁵. » Il s'agit en somme d'un modèle épistémologique qui se base sur l'analyse des traces muettes, perçues comme superficielles et marginales pour l'édification d'un récit, d'un savoir ou d'une science. Ces détails permettent de témoigner pour une absence et, par l'aide d'un faisceau d'indices, d'en (re)construire la présence par sa mise en récit — une sorte de symbolisation endeuillée du négatif.

Bien qu'il n'en parle jamais explicitement dans ses entrevues, le paradigme indiciaire opère largement dans l'œuvre de Michon, et nous retrouvons les premiers exemples dans le « linceul » de *L'Étendard*. Il faut ajouter à cette scène liminaire de l'œuvre le Panthéon étrange et mythologique des *Grands Dieux*, qui complète la lecture des traces avec un art du portrait que l'on retrouvera partout dans son œuvre ultérieure. Bien que placé sous le signe du majuscule, les sept portraits de dieux présents dans ce texte (Lilas Blanc, Grand Tuba, Volcan Mûr, Chipé-L'Évêque, Porc Noir, Pau-Amma L'Exécrable et Captain Will) anticipent les figurations des *Vies minuscules*. Pau-Amma L'Exécrable et Captain Will, par exemple, sont déjà dépeints dans cette rhétorique bien michonienne qui allie l'ellipse et l'emphase, le vocabulaire théologique et l'érotisme, le ciel et la terre : « Il est l'espoir de son propre chant : il malaxe l'univers et le somme en vain de s'incarner sous la poigne de son désir ; certains jours il lui ordonne d'être ventre de femme, d'autres fois reins blancs ; l'univers

²⁵ Carlo Ginzburg, « Traces », in *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier [Poche], [trad. Monique Aymard, revue par Martin Rueff], 1989 [1986], p. 233.

demeure universel, rien de plus. L'autre, le Captain Will, a fait son lit dans la cendre des mondes pulvérisés, et dort en attendant son heure²⁶. » La production figurale dans ce passage marque bien la manière dont il use et usera de la langue pour faire advenir une monstration non pas réaliste de ses personnages, mais hallucinatoire. Technique qu'il usera profusément, des *Vies minuscules* jusqu'à ses plus récents livres comme *Les Onze* (2009), dont je traiterai dans le troisième chapitre. Les propos de Michon vont dans ce sens : « Je voudrais évoquer des hommes avec cet effet presque hallucinatoire qui fait la force des grands portraits. C'est un art d'évocation que je cherche, un art d'apparition. » (*LRVQ*, 65)

1.2. *Deus absconditus* : la filiation supplétive

Agnès Castiglione, dans son texte²⁷ introduisant les vieux inédits publiés dans le *Cahier de l'Herne*, explique bien le glissement d'orientation qui s'opère entre *Les Grands Dieux* et les *Vies minuscules*. Elle indique à cet effet que Michon, en 1977, commence à noter dans ses cahiers des « blocs d'enfances » sur lequel il se retournera et qui lui permettront de rédiger « un panthéon expérimental qui est en fait [une] autobiographie²⁸ ». Alors qu'il se détournait depuis plusieurs années de ses origines géographiques et culturelles par l'entremise de la littérature, qu'il répudiait « violemment son berceau » (*LRVQ*, 79), quelque chose bifurque en lui et le pousse, dans un élan de sollicitude, à se réconcilier avec la charge d'affectivité des lieux et des personnes, souvent disparues, qui peuplaient son enfance. La littérature et sa « Grosse Voix », primitivement instruments de trahison des origines, servira dorénavant à transformer ces vies minuscules en légendes, à conférer à leur nom et à leur vie une

²⁶ Pierre Michon, « Les Grands Dieux », in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon », *Op. cit.*, p. 25.

²⁷ Agnès Castiglione, « Le livre à venir », in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon », *Op. cit.*, p. 19-21.

²⁸ *Ibid*, p. 21.

grandeur que la « vérité historique » ne leur a pas accordée, à faire « revivre fugacement, l'espace de deux phrases ou de deux mots, ces existences évanouies ». (*LRVQ*, 35) C'est le mythe chrétien de la réincarnation par le Verbe. Mais c'est du père, l'absent primordial, dont il sera question en premier lieu dans ces cahiers; père qui est comme le Chef borgne des *Grands Dieux*, un dieu au nom absent que Michon n'aura point connu, si ce n'est que par ouï-dire, par témoins intercalés. Sur ce point, il est assez transparent : « Je porte son nom dans un rêve. Il n'existe guère. C'est un personnage de légende, un *deus absconditus*, une troisième personne idéalement absente. En tant que tel il est le dédicataire noir des *Vies minuscules* ; il est sûrement la grande figure effondrée dont mes histoires sont veuves ». (*LRVQ*, 39)

Du passage du Grand Tuba au père « dédicataire noir des *Vies minuscules* », les carnets en signent les balbutiements. Le père hamletien absent et solaire : Aimé Michon l'inconnaissable, « dédicataire noir des *Vies minuscules* » (*LRVQ*, 39), est l'abîme au-dessus duquel les *Vies* prennent chair et les mots prennent souffle — un « biographème fonctionnel²⁹ », comme il le dira en 1992 dans un entretien avec la revue *Recueil*. En effet, le véritable *incipit* du livre est celui qui ouvre le troisième chapitre intitulé *Vies d'Engène et de Clara*, les grands-parents paternels : « À mon père, inaccessible et caché comme un dieu, je ne saurais directement penser³⁰. » Ce que je nommerais l'*archi-incipit*, c'est-à-dire la première phrase dans la génétique rédactionnelle du texte et qui donne, par là, la mesure du livre à venir, marque déjà l'œuvre du sceau de l'absence, de la négation et du non-savoir. Le bris de filiation paternelle produit tour à tour un empêchement et un dispositif de relance symbolique, agissant comme une métonymie et une métaphore essentielles de l'écriture qui, elle, reproduit à son

²⁹ Cité dans Ivan Farron, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Genève, Éditions Zoé, 2004, p. 91.

³⁰ Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard [Folio], 1984, p. 71. (Dorénavant *VM*, suivi du numéro de la page.)

tour l'instabilité de la dyade père-spectre/fils-orphelin. Cependant, la fantasmagie qui ferait de la quête de l'écriture une quête de filiation est une impasse, et Michon en a une conscience aigüe. Suture la béance provoquée par la fuite du père bloquerait la relance, cruciale, du symbolique ; le défaut a ainsi toujours sa valeur heuristique. Le choix de légèrer par une *Vie* les grands-parents paternels apparaît ainsi dans toute sa logique : dans sa faillite, le père est fils perpétuel et « cadavre escamoté ». Ce passage, où le narrateur-auteur raconte les visites que lui faisaient Eugène et Clara durant son enfance, illustre magistralement le démon de l'absence agitant la quête michonienne :

Le cadavre escamoté était le seul prétexte à cette prolifération familiale ; ils n'étaient assemblés que pour ce deuil ; et, quand les deux misérables vieux regagnaient leur voiture, comme eux vieille et saugrenue, je ne savais à qui s'adressaient ma peine et ma pitié : à eux sans doute, qui disparaissaient d'autant plus dans le froid, les larmes et la nuit, que je ne connaissais pas la maison où ils allaient retrouver la chaleur et le repos ; au mort énigmatique ; à moi-même enfin, godiche interloqué, qui n'osais m'enquérir de l'identité du disparu et cherchais le cadavre dans les ombres montantes, dans les yeux nostalgiques de ma mère, dans mon propre corps aux genoux rouges de froid. Je m'étonnais de n'être pas mort, mais seulement ignorant, douloureux et incomplet, infiniment. (*VM*, 80-81)

« Ignorant, douloureux et incomplet », le petit « Pierrot » cherche les traces du père-spectre, hypostasié dans le deuil ou en dieu, sur ces « ombre montantes », au creux des yeux de sa mère et dans son corps perçu comme un « godiche interloqué ». Dans l'impossibilité de la symbolisation, les affects du deuil sont projetés sur des figures autres, images paternelles possibles, déplacées par une sorte de transfert dans lequel résonne la figure absente. S'il se voit ainsi forcé de passer par d'autres vies, celles de ses grands-parents, de sa mère (et des autres), c'est que, comme l'exprime bien Dominique Viart, « ne pouvant dire une absence dont il n'y a, par définition, *rien à dire*, le récit doit se trouver d'autres truchements³¹. » Ces « truchements » qui nous ramènent à l'*archi-incipit* précédemment cité qui, dans

³¹ Dominique Viart, *Pierre Michon : Vies minuscules*, *Op. cit.*, p. 68. [L'auteur souligne.]

les premières lignes du chapitre sur Eugène et Clara, est suivi par la phrase suivante : « Comme à un fidèle — mais qui, peut-être, serait sans foi —, il me faut le secours de ses truchements, anges ou clergé ». (*VM*, 71) L'articulation sémantique renvoie à un lexique explicitement chrétien, où, dans cette recherche d'une « auto-légende », l'absence du père est remplacée et travaillée par une généalogie supplétive faite de truchements, de petits anges ou (j'y reviendrai dans le deuxième chapitre) d'institutions symboliques. En ce sens, la Trinité michonienne — entièrement fondée sur une sorte d'athéisme théologique judéo-chrétien et de jansénisme — est formée par le père-spectre (*Deus absconditus*), le fils-auteur (Michon lui-même) et le texte/verbe (l'Esprit qui souffle où bon lui semble), mystère de la Trinité qui donne alors but et sens aux errements des huit mini-biographies de *VM*. C'est dans l'analyse de l'importance des « truchements » que Jean-Pierre Richard, dans une étude inaugurale et essentielle de l'œuvre de Michon, a justement qualifié celle-ci : « Ces huit mini-biographies [...] finissent par n'en constituer qu'une seule, une sorte *d'autobiographie oblique et éclatée*. Ou plus peut-être qu'à la constituer elles contribuent à en interroger les fondements possibles, elles permettent au narrateur de questionner le rapport difficile qui l'unit à ses propres mots : pourquoi, comment devient-on écrivain ?³² » Ainsi, les huit mini-biographies fonctionnent, comme Freud l'a articulé en 1908 dans son article « Le créateur littéraire et la fantaisie », comme des « moi partiels » qui permettent la personnification des « courants conflictuels de sa vie psychique³³ ».

³² Jean-Pierre Richard, *Chemins de Michon*, Lagrasse, Verdier [Poche], 2008, p. 10. [Je souligne.]

³³ « Le roman psychologique doit sans doute dans l'ensemble sa particularité à la tendance du créateur littéraire moderne à scinder son moi en moi partiels, par l'effet de l'observation de soi; et par voie de conséquence, à personnifier les courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros. » Sigmund Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie [1908] », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard [Folio/essais], 1985, p. 43.

Or, depuis l'Antiquité, cette forme d'écriture peut se traduire dans les termes de l'hagiographie chrétienne ; vie de saint qu'on lit hors du temps de travail, parmi lesquelles ce n'est pas tant « ce qui s'est passé » qui fait office de récit (comme dans l'histoire), mais « ce qui est exemplaire »³⁴. Historiquement perçue comme une littérature « populaire », elle s'appuie souvent sur l'*extraordinaire* et le *possible* pour faire advenir une poétique du sens et du miracle. La « fiction » est ainsi mise au service de l'exemplaire et d'une « manifestation » conditionnée, à l'époque moderne, par l'eucharistie : le passage miraculeux de l'être au paraître. Comme chez Michon et son « art d'apparition », l'hagiographie *fait voir* par la *lecture* : sa croyance est fondée sur sa capacité à manifester par le verbe. « Ils sont définis là, les héros des *récits de vie*, tout y est : la grande cause diffuse qui fabrique les destins, le visible et l'invisible, l'exemplarité, la douleur et la gloire [...], la mort comme production de sens encore, la délectation du voyeur — du lecteur —, la *vie* même. » (*LRVQ*, 35) Les *Vies*, poussées dans la sphère de l'exemplarité par le sens qui émerge de leurs récits, aspirent à « un corps de mots » qui ferait tenir ensemble, par hypotypose, l'essentiel de leur exemplarité dans un « espace spirituel » proche de celui dans lequel baigne la vie des saints. Michel de Certeau parle en ce sens d'une « succession de tableaux » : « l'hagiographie se caractérise par une prédominance des précisions de lieu sur les précisions de temps. Elle obéit à la loi de la manifestation [...] : les discontinuités du temps sont écrasées par la permanence de ce qui est le commencement, la fin et le fondement³⁵. » Les exemples pullulent dans ce sens chez Michon, autant dans ses entretiens que dans les *VM*, dans lequel très peu de marqueurs de temps sont marqués, si ce n'est que pour noter leur approximation. Les personnages, lorsqu'ils partent pour des horizons inconnus, ne sont pas suivis par le narrateur : comme dans la vie des saints, seul compte le commencement, la fin et le fondement. Cependant,

³⁴ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard [folio/histoire], 1975, p. 317.

³⁵ *Ibid.*, p. 331.

Michon ne cesse de détourner de façon anachronique la tradition hagiographique, qui est un « discours de vertus », dans le sens de la faillite de ses *Vies* qu'il rapproche des figures saintes. Comme l'affirme Viart : « [I] » hagiographie inaccomplie met ainsi en évidence une expérience de la perte et de l'échec³⁶. » Rien de miraculeux dans leurs existences éclairées, si ce n'est que la révélation de leur échec — et de leur chair — par l'écriture.

1.3. L'exiguïté culturelle : la boue

La démarche d'écriture est celle de l'autobiographie par procuration, à partir des méandres opaques des autres vies, connus ou entendus. L'un des apports importants de J.-P. Richard est de mettre la focale sur ce que permet un rapport oblique à ces morceaux de vie, à savoir un questionnement sur le rapport difficile du narrateur avec sa « vocation » d'écrivain et le langage. Le résultat est très proche du récit proustien qui, après un immense détour par la matière même de la fiction, pose à rebours la question fondamentale d'un avènement à l'écriture. Le « petit Marcel » narrateur-auteur est analogue au petit « Pierrot »³⁷. Or, le mouvement de ce dernier est plus elliptique, plus court, plus hallucinatoire, marqué par une avancée dans l'arborescence de son ascendance pulvérisée et supplétive, truffée de minuscules, à laquelle il nous convie dans l'incipit réel de la publication, celui de la « Vie d'André Dufourneau » : « Avançons dans la genèse de mes prétentions. » (*VM*, 13) Cette phrase putsch, comme une invite aux lecteurs et lectrices, marque clairement le programme de l'œuvre à venir : à

³⁶ Dominique Viart, *Pierre Michon : Vies minuscules*, *Op. cit.*, p. 54.

³⁷ La ressemblance entre la « quête » proustienne et michonienne est frappante vers la fin de la *Recherche*, où la poétique temporelle du premier est largement exposée : « Nous ne pourrions pas raconter nos rapports avec un être que nous avons même peu connu, sans faire se succéder les sites les plus différents de notre vie. Ainsi chaque individu — et j'étais moi-même un de ces individus — mesurait pour moi la durée par la révolution qu'il avait accomplie non seulement autour de soi-même, mais autour des autres, et notamment par les positions qu'il avait occupées successivement par rapport à moi. » Marcel Proust, « Le temps retrouvé », in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, III, 1954, p. 1031.

savoir l'origine de son édification auctoriale qu'il ressent comme une imposture adossée sur des prétentions, qui sont aussi celles d'André Dufourneau, Antoine Peluchet et des autres.

Néanmoins, cette (im)posture dresse tout autant une marque d'ironie et d'humilité, car le projet des *VM* est traversé de bout en bout par une dialectique complexe de gloire et de chute, d'empathie et de dépréciation, d'inspiration et de ratages, de sacré et de profanation, d'air et de plomb, de désir et d'impossibilité. Il cherche, dans cette genèse, des brisures dans lesquels reflète sa propre noirceur, dans une identification aux « poètes apostats, tous les déshonorés pleins d'honneur, d'ombrage et de mémoire qui sont la perle noire des arbres généalogiques ». (*VM*, 13) C'est en volant et s'appropriant « la perle noire » — impénétrable, sombre et énigmatique, comme les noms propres, comme le père — qu'il pourra la rendre à autre chose qu'aux arbres généalogiques poussiéreux et lui donner matière à l'édification du « je » de l'énonciation : à la mémoire, à la littérature, à une nouvelle forme de vie « anoblissante ». Il dit justement : « l'introspection n'est pas mon fort, mais comme je suis la personne que je connais le mieux, je greffe le genre humain sur cette première personne. » (*LRVQ*, 181) Cédant le pas tranquillement au « je », comme par contrepoints de plus en plus insistants, les différentes *Vies* servent de prétextes ou de subterfuges à l'édification de son auto-légende d'écrivain, principal geste dissimulé derrière les huit mini-biographies. Seulement, cette dissimulation est clairement affichée comme telle, Michon ne propose pas l'autobiographie de l'avènement d'un génie singulier, d'un mythe intime, mais d'un héritage de sublimes « ratés » — principalement des hommes — sur lesquels il plaque ses prétentions, son fourvoiement, son mutisme. Il se propose comme aussi minuscule, parce que lui-même se greffe — par l'utilisation profuse des métalepses — sur la vie des autres, et par extension, sur le « genre humain ».

Il n'est, par conséquent, pas anodin que la quasi-totalité des actions des *VM* (et des livres suivants) se déroulent dans des « trous perdus » de la campagne française, dans une sorte d'exiguïté culturelle. Cet écart géoculturel est constitutif du « blocage » primordial de Michon face à la culture dite savante et lettrée : il est le berceau du mythe familial, le paysage qu'il doit liquider, le fond duquel se détachent toutes les *Vies* et la source de son « illettrisme » auto-proclamé. Lorsque, dans une entrevue parue en 1994, Marianne Alphant lui avoue qu'elle-même ne sentait pas que la littérature lui était au départ inaccessible, Michon lui rétorque :

Sans doute parce que vous n'êtes pas de Mourioux dans la Creuse : la langue, le bel écrit ne vous étaient pas refusés. J'ai l'impression parfois que beaucoup d'écrivains de notre génération, ceux de chez Verdier et d'autres qui sont originaires de trous perdus dans la campagne et en banlieue sont tous dans ce cas : comme des métèques, des immigrés de l'intérieur. On est peut-être les derniers rejetons pauvres de l'école laïque : ceux qui apprenaient en classe Racine et Hugo comme une langue étrangère. Cette littérature, cette belle chose qui n'était pas à nous, nous avons voulu violemment nous l'approprier. (*LRVQ*, 101)

La condition géoculturelle et politique à laquelle il fait référence (en s'auto-identifiant comme métèque et immigré de l'intérieur) a un impact majeur sur son œuvre, autant au niveau des registres linguistiques mobilisés, de sa poétique, que de son désir de s'approprier « violemment » cette « belle chose » étrangère qu'est la littérature de « Racine et Hugo ». La Creuse, *a fortiori* Mourioux, est une aire linguistico-culturelle subalterne et provinciale sur laquelle s'exerce la domination de la capitale parisienne, qui entretient — avec ses nombreux prix, ses maisons d'édition prestigieuses, ses réseaux de personnalités, sa concentration de capitaux, ses colifichets — le monopole de légitimation de la langue française « standardisée » et, par extension, de la littérature. Cette « immigration de l'intérieur », tel que vécue par des Métèques sans statut, est fondamentale dans la compréhension de nombre d'œuvres à laquelle fait allusion Michon (je pense notamment à Annie Ernaux et à Pierre

Bergounioux³⁸), et qui sont constamment traversées par la tension de l'illégitimité culturelle produite par l'isolement et l'écart géographiques dans lesquels ils et elles se retrouvent. Le retour de Michon, au début des années 80, sur des sujets « minuscules » et obliés par la grande Histoire peut être analysé à l'aune de cet effet de marginalisation des provinces, presque archétypales dans ses représentations d'une France paysanne et agraire, voire archaïque.

Paysage d'étables et de faux boueuses, la Creuse déshéritée de Michon est, dès la première page de la « Vie d'André Dufourneau », dépeinte ainsi : « La province dont je parle est sans côtes, plages ni récifs ; ni Malouin exalté ni hautain Moco n'y entendit l'appel de la mer quand les vents d'ouest la déversent, purgée du sel et venue de loin, sur les châtaigniers. » (*VM*, 13) Bovarysme à nouveaux frais, la province est isolée, une terre perdue et sans mer qui rendrait l'exil et l'étranger possible, sans « lointain irrémédiable » (*VM*, 20). Or, paradoxalement, ses descriptions des lieux ne semblent pas être le fruit de son expérience quotidienne et routinière du monde paysan, mais, pour reprendre les termes d'Aurélie Adler, d'une « culture de seconde main [...] délimitée par un réseau de citations et d'échos intersémiotiques³⁹. » Comme si le lieu, dans lequel on l'avait mis au monde, n'était pas digne de la langue qui l'avait fait chavirer. La transfiguration était nécessaire. C'est-à-dire que le tissu d'images et d'apparitions convoqué par l'auteur ne donne pas un portrait sociologique, voire ethnographique, de la vie creusoise, mais plutôt la dilatation temporelle du mythe, toujours travaillée par un ailleurs historique, culturel et romanesque. C'est ce à quoi renvoie un beau texte de Pierre Bergounioux sur Michon, qui a le mérite de souligner l'intrication de son origine rurale avec la langue

³⁸ Il faudrait ajouter à cela les littératures diasporiques et postcoloniales, qui, en plus d'une domination culturelle, sont touchées – selon les contextes locaux, nationaux, autochtones ou indigènes – par une domination politique spécifique.

³⁹ Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes*, *Op. cit.*, p. 37.

qu'on lui « refuse » : « L'or dont les livres ont ébloui sa prunelle, il le suppose attaché aux lointains qu'il ignore, aux destins magnifiques que tout homme, après tout, peut bien envisager, les Creusois exceptés. Il va donc s'appliquer, le moment venu, à parler de choses *qu'il ignore*, de ce qui lui fut refusé⁴⁰. »

L'hétéronomie géoculturelle de Mourioux doit donc être compensée, pour lui, par une « surchauffe » lyrique et symbolique. Seulement, il s'intéresse plus au « bel écrit » qui lui est « refusé » qu'à la grande capitale parisienne en soi. Jamais, chez Michon, nous ne retrouvons une quelconque fétichisation de la centralisation et de la saturation culturelle de Paris, garante d'un « protectorat littéraire⁴¹ » et des grandes instances de légitimation, comme l'affirme Pascale Casanova. La force d'attraction de la « République des Lettres » s'explique plus, à l'inverse de la « névrose nationale du grand auteur »⁴², par un désir de rejoindre l'universalisme supposé transcendantal et quasi dynastique des « grandes œuvres » consacrées. Encore une fois, selon Casanova :

La croyance dans l'*effet* de la capitale des arts est si puissante que non seulement les artistes du monde entier acceptent sans réserve cette prééminence parisienne, mais aussi que, étant donné la concentration intellectuelle qui en est résultée, elle est devenue le lieu à partir duquel, jugés, critiqués, transmués, les livres et les écrivains peuvent se dénationaliser et devenir ainsi universels. Paris [...] est aussi, de ce fait, un haut lieu de consécration : il peut « créditer », « donner du crédit »⁴³.

⁴⁰ Pierre Bergounioux, « Pierre Michon et la littérature passée », in *La cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé, 1995, p. 80. [Je souligne.]

⁴¹ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil [Points/essais], 2008 [1999], p. 176. [L'autrice souligne.]

⁴² Voir Johan Faerber, *Le grand écrivain, cette névrose nationale*, Paris, Pauvert, 2021.

⁴³ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *Op. cit.*, p. 190-191.

C'est cette croyance, ou *illutio*, dans la puissance de consécration⁴⁴ et d'octroiement de crédits de la grande ville qui barre l'accès (c'est-à-dire qui rend difficile son apprentissage et son appropriation) à la « langue étrangère » de Racine, d'Hugo (et j'ajouterais : surtout de Flaubert), détentrice du prestige « universel » et du capital symbolique d'un champ autonomisé. Comme si Michon, par son appartenance à ses origines creusoises et paysannes, était de prime abord exclu du jeu, en porte à faux avec ses origines sociales et ses aspirations ambivalentes d'absolu littéraire. Cependant, les *Vies minuscules* et le reste de l'œuvre prennent acte, par réflexivité, de l'ambivalence structurelle de cette *illutio*, de la toute-puissance symbolique des Lettres qui est posture, en la retournant de façon burlesque contre elle-même. L'impératif de distinction du champ littéraire est un moteur et une farce. Il sacralise la littérature sans jamais oublier que *sacer* signifie aussi *maudit*. Comme il le dit bien dans un entretien : « L'ambivalence est au cœur de ma mythologie personnelle, dans ce petit écart qu'il y a entre [...] mon enfance dans la Creuse et la découverte des grands auteurs. J'adore la littérature et je ne cesse de la détester comme un paysan sa terre. J'ai longtemps travaillé à devenir écrivain, cette étoile au firmament, et depuis que je le suis, je trouve cette activité burlesque. » (*LRVQ*, 188) L'extrait marque bien la lucidité moqueuse de Michon face à la réalité du fantasme qui, élevant les grands auteurs et éventuellement lui-même au « firmament », ne fait que se dévoiler, au fil d'une patiente épreuve de réalité, comme un bluff avec lequel il est possible de jouer et de fonder une identité réelle,

⁴⁴ Je noterais au passage que la notion de « consécration », issue du christianisme, rappelle le mouvement de transsubstantiation qui fait passer un objet matériel à une forme symbolique sacralisée. « Appliquée à la littérature, et prise au sens strict, la consécration est donc l'action de vouer un texte ou un auteur à la sacralité de la chose littéraire et renvoie donc au procès d'attribution de la valeur esthétique. L'idée de transsubstantiation, en particulier, désigne le passage de l'imprimé à la littérature, du livre à l'œuvre, d'un bien matériel, manufacturé et commercialisable à un bien de nature symbolique. Ce processus de transformation (du matériel au spirituel, de l'économique au symbolique, du profane au sacré) apparaît toujours à quelque degré comme mystérieux, d'où l'analogie religieuse. Par suite, on peut dire que le caractère sacré peut passer de l'objet produit au producteur de cet objet, l'œuvre consacrée « consacrant » toujours son auteur également. » Benoît Denis, « La consécration », *CO#TEXTES* [En ligne], 7, 2010, mis en ligne le 3 juin 2010, consulté le 11 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4639>.

comme un ressort romanesque *en soi*, constamment travaillé par le sublime et le grotesque. La lucidité réflexive de Michon quant au bluff des Lettres est similaire à ce que Bourdieu notait, brillamment, à propos de Mallarmé : « Mallarmé sait que les dieux sont nés souvent d'une erreur de langage oubliée ; et il n'entend pas restaurer le poète de droit divin et son magistère prophétique sous les dehors du langage humain, institué en principe d'une nouvelle transcendance⁴⁵. » Mais quoique le « firmament » soit aboli, il reste pour l'auteur le principal moteur et agent du jeu.

1.4. La langue comme objet du désir : l'or

Le cas André Dufourneau

Une scène dans la première vie des *VM* illustre bien la proposition. Le narrateur s'imagine l'enseignement de la lecture et de l'écriture que sa grand-mère, à la maison, prodiguait à André Dufourneau : « L'enfant écoute, répète craintivement d'abord, puis avec complaisance. Il ne sait pas encore qu'à ceux de sa classe ou de son espèce, nés plus près de la terre et plus prompts à y basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur. » (*VM*, 15-16) Tout est là, l'insuffisance, le manque et le désir qu'il provoque. Double déformant de Michon lui-même, Dufourneau voit la béance qui s'ouvre : la « Belle Langue » produit un trou dans l'oreille du Métèque, elle fait apparaître un espace de non-savoir duquel surgit une nostalgie pour quelque chose qui ne lui a jamais appartenu. La langue apparaît dès lors comme ce que Lacan appelle un « objet a », objet cause du désir, dont il donne une éclairante définition de sa fonction dans son *Séminaire VIII* : « Ce dont il s'agit dans le désir, c'est d'un objet, non d'un sujet. Ce commandement [de l'amour] est justement de faire de l'objet qu'il nous désigne quelque chose qui [...] [est] un objet

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil [Points/Essais], 1998 [1992], p. 453.

devant quoi nous défailions, nous vacillons, nous disparaissions comme sujet. Et c'est en tant [que l'objet] est survalorisé qu'il a la fonction de sauver notre dignité⁴⁶ ». Lacan tente de cerner la dynamique dialectique du désir, à la fois défaillance du sujet et protection de sa dignité. Dans le circuit du désir qui le ramène toujours à l'impossibilité de sa pleine satisfaction, le sujet se voit contraint de tenir à ce qui lui barre l'accès à l'objet, à cet obstacle qui est la source et l'impossibilité même de son désir, car s'il arrivait que celui-ci rejoigne dans sa réalisation totalement son objet, ce serait, pour Lacan, la mort, un court-circuit.

Cette dynamique longuement théorisée par Lacan est analogue à la justification de Michon pour le choix du *Saint Thomas* de Vélasquez comme couverture de l'édition Folio des *VM* : « Il est cramponné au livre de toutes ses forces comme si le livre allait le sauver, mais le livre devant lui comme une barrière lui est en même temps un obstacle. » (*LRVQ*, 139) Vocation empêchée, l'ambivalence de l'objet-livre (avec sa lettre et son poids de référents) illustre parfaitement cette réflexivité si caractéristique de que Dominique Viart appelle les « fictions critiques⁴⁷ », c'est-à-dire les fictions qui, après les avant-gardes et 1968, dramatisent — dans un jeu d'esquisses, d'hypothèses et d'hétérogénéisation des registres — le mythe de la littérature pour mieux le déconstruire. La « rhétorique de l'hésitation », dans cette perspective, cherche à dévoiler sa mécanique fictionnelle par des marqueurs de doutes sur la véracité des faits, sur la fonction idéologique ou éthique du récit, sur les procédures d'interpellation des lectrices et lecteurs — de là la profusion des « j'imagine... » ; « j'ai entendu parler... » ; « il me plaît... » ; « on ne sait pas si... » qui ponctuent la narration. Saint Thomas

⁴⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire VIII : Le transfert*, Paris, Seuil [Le champ freudien], 2001 [1991], p. 207.

⁴⁷ Dominique Viart, « Les “fictions critiques” de Pierre Michon », in *Pierre Michon, l'écriture absolue*, [Textes rassemblés par Agnès Castiglione], Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 203 à 219.

est l'incarnation de ce doute constant qui creuse l'individu tout en l'ouvrant à son désir. Michon s'identifie à cette sainteté, bouche ouverte d'un paysan ivre et muet, baignant dans ce « fond noir du siècle d'or » (LRVQ, 139) peuplé par les *Vies minuscules*.

Confronté à ce qui lui fait défaut, Dufourneau prend la mesure de cette béance qu'a ouverte en lui l'éclat de la langue. « Ascendance fantasmatique » (*VM*, 16), Racine, Hugo, Lafontaine, Balzac, Flaubert : tous ces auteurs sont morts, mais leur langue est toujours là, spectralisée comme la présence du père, Aimé Michon. Il comprend que cet accès supposément barré à la culture est le propre de ses camarades « nés plus près de la terre », et que la survalorisation de cette culture est un outil puissant pour sauvegarder sa dignité « spoliée » par ses racines « humbles ». Dans ce contexte, la fiction critique joue de la tension entre les déterminismes sociaux du personnage et le mythe de la vocation littéraire. Le temps passe, Dufourneau tombe sur l'Afrique dans des manuels de géographie ou dans un « mauvais roman enlisé dans les sables » (*VM*, 18) qu'il feuilletait lors de son service militaire. Épris d'un désir colonial de grandeur, il décide de quitter l'Europe pour l'Afrique, de s'arracher de sa condition paysanne. Michon écrit : « Mais parlant de lui, c'est de moi que je parle » (*VM*, 19) : il voit dans cette « vocation » de Dufourneau pour l'Afrique la métaphore annoncée de sa destinée littéraire, une allégorie de l'écriture — le désir colonial et le désir de la Belle Langue ne font qu'un. C'est que dans les deux cas, il y a une quête violente d'ascension sociale (celle du Blanc ou de l'auteur), tout enveloppée dans la maîtrise langagière du Beau Parleur. En témoigne l'extrait suivant :

ces mots m'étaient une Annonciation et comme une Annoncée, j'en frémissais sans en pénétrer le sens ; mon avenir s'incarnait, et je ne le reconnaissais pas ; je ne savais pas que l'écriture était un continent plus ténébreux, plus aguicheur et décevant que l'Afrique, l'écrivain une espèce plus avide de se perdre que l'explorateur ; et, quoiqu'il explorât la mémoire et les bibliothèques mémorieuses en lieu de dunes et forêts, qu'en revenir cousu de mots comme d'autres le sont d'or ou y mourir plus pauvre que devant — en mourir — était l'alternative offerte aussi au scribe. (*VM*, 22)

Cette scène, dont le petit Pierrot est témoin, agit, pour le narrateur, comme la révélation après-coup de son fantasme. On peut imaginer que ce départ de Dufourneau eut produit sur l'enfant qu'il était le même effet que la langue étrangère : une émancipation lui semble possible. Or, tout est ambivalence et revers chez Michon, l'avidité de l'explorateur qui est aussi celle du scribe-écrivain pousse vers deux seules alternatives, binaires mais réversibles : la fortune ou la mort. « J'y deviendrai riche, ou y mourrai » (*VM*, 31), avait-il prononcé avant de partir. À la fois un massacre et une consolidation des illusions, cette scène étend la logique du doute de saint Thomas à son paroxysme dualiste, tout en peignant l'effet d'homologie entre le narrateur et ses personnages : soit la richesse ou la pauvreté, la grâce ou la mort. Qu'il soit scribe comme Michon ou proto-explorateur comme Dufourneau, les sujets cherchent de façon comparable à se faire plus grands qu'ils ne le sont, à se faire Beau Parleur, à séduire Dieu, des femmes ou la Fortune — en somme, des caricatures de maîtres. Or, cette mécanique du désir dualiste et paradoxal sert avant tout chez Michon à produire une tension romanesque, elle est toujours au service de l'œuvre, à régler l'imaginaire littéraire sur une intensité qui nécessite un travail de polarisation des axes conceptuels et narratifs, toujours noués par son phrasé unique.

Si les personnages sont constamment travestis par les costumes grandiloquents que le narrateur leur fait porter, c'est parce que Michon lui-même enfouit ses origines dans un tombeau littéraire pour mieux s'en affranchir. C'est ce qui donne raison à « l'hypothèse la plus romanesque » (*VM*, 29) de la mort d'André Dufourneau, idée soufflée par sa grand-mère : tel un retour de balancier, il aurait été assassiné par des Africains qu'il employait pour se rendre riche. Hypothèse propre à ce

que Achille Mbembe nomme le « puits aux fantasmes⁴⁸ », à savoir la fantasmatique blanche d'une Afrique dont l'altérité ne peut que s'échafauder en rage violente ou en exotisme frivole. Le narrateur expose sensément que la force de cette hypothèse — et donc sa force de conviction — provient de l'écart qui sépare sa mort effective de sa mort fictive, telle que fantasmée par sa grand-mère. C'est dans ce sens que Jean-Pierre Richard dit que « l'Annonciation » produite par les mots « J'en reviendrai riche, ou y mourrai » (*VM*, 21) agissent comme un objet fétiche : « ce qu'ils propagent d'être en être, ou de génération en génération, c'est la capacité d'un manque, en eux signalé et occulté⁴⁹. » L'extrait suivant est à ce titre patent : « Cette façon de concevoir son trépas s'harmonise plus sournoisement encore avec le peu que je sais de sa vie ; de la version d'Élise, se dégageait une autre unité que celle du comportement, une cohérence plus sombre, quasi métaphysique et antique presque. C'était l'écho sarcastique et déformé d'une parole ». (*VM*, 31) Le petit Pierrot, ne connaissant presque rien à cet âge de crédulité, est ébloui par cet écho « métaphysique » et « antique », une version terrible de la mort de Dufourneau qui ferait intervenir dans son destin quelque chose d'occulté, comme des dieux inconnus ou un père défaillant.

Cette croyance dans une mort sublime mais fort peu probable procède directement de la logique de la croyance qui nécessite toujours, selon Octave Mannoni⁵⁰, du support de l'Autre : le narrateur y croit parce que sa grand-mère y croit. Par le biais d'un mécanisme de déni intriqué dans la croyance, Michon sait que la réalité n'est probablement pas ainsi, mais sa cohérence « plus sombre » est plus *satisfaisante* romanesquement et elle « s'harmonise » mieux avec son projet d'auteur.

⁴⁸ Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte [Poche], 2015 [2013], p. 65.

⁴⁹ Jean-Pierre Richard, *Chemins de Michon, Op. cit.*, p. 18.

⁵⁰ Voir Octave Mannoni, *Je sais bien, mais quand même...*, Paris, Seuil, 2022.

Exactement comme le théorise Barthes avec le « biographème », la trace référentielle d'une mort spectaculaire est à la source « de vives lueurs romanesques⁵¹ ». Inversement, trop en savoir sur la réalité exacte de la mort du personnage ferait barrage au désir qui agit à distance sur les représentations, et qui forme la matière même de l'écriture.

À la fin de la « Vie d'André Dufourneau », le narrateur fait un pas de plus dans la reconnaissance des motifs de sa fiction : sans cette mort supposée sanglante, sa grand-mère n'aurait pas témoigné de cet homme qui, grâce à cette fiction justement fantasmée, est maintenant gravé dans la mémoire de l'écrit. Le narrateur reconnaît que la transfiguration est nécessaire pour élever Dufourneau à l'état de roi obscur réincarné. Il pose la question en clôture de chapitre : « qui, si je n'en prenais ici acte, se souviendrait d'André Dufourneau, faux noble et paysan perversi, qui fut un bon enfant, peut-être un homme cruel, eut de puissants désirs et ne laissa de trace que dans la fiction qu'élabora une vieille paysanne disparue ? » (*VM*, 31-32) L'identité du « faux noble et paysan perversi » est encore plus obscurcie par cette hypothèse finale, qui vient confirmer que la construction de cette *Vie* est strictement basée sur ses souvenirs et ceux de sa grand-mère, Élise, elle-même profondément travaillée par la dé-figuration des matériaux mnémoniques.

1.5. Trois figures de gloire et de chute : le Beau Parleur, l'illettré et l'usé

Au sortir de la « Vie d'André Dufourneau », j'aimerais maintenant aller rejoindre deux autres vies, celles du « père Foucault » et « de Georges Bandy », qui représentent toutes deux, à leur manière, la duplicité michonienne de la langue, de la rhétorique, du manque et de l'illettrisme. Respectivement

⁵¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, in *Œuvres complètes : 1968-1971*, III, Paris, Seuil, 1995, p. 705.

placées à la cinquième et à la sixième place dans la succession des chapitres du livre, elles représentent une sorte de sommet d'intensité où se noue de façon transpersonnelle la vocation empêchée du narrateur errant et sa rencontre avec des vies chez qui le langage fait trou. C'est dans ces deux chapitres que la relation de Michon avec la langue apparaît le plus clairement : comme la fuite de Dufourneau, c'est la grâce (le Grand Parler) ou la mort (le silence), et comme saint Thomas, il se cramponne à la Lettre qui est à la fois salut et obstacle au salut. Or, ce que ces figures tracent, ce sont aussi la croyance dans la réversibilité, par le biais du romanesque, de ces positions. Le père Foucault, par son analphabétisme et la honte de son non-savoir, atteint l'absolu courage d'une bouche «intacte d'œuvre», silencieuse jusque dans la mort (*VM*, 159) ; l'abbé Georges Bandy, inversement, marque la chute dans l'ineptie d'une idole qui séduisait par la hauteur de son verbe.

Le cas du père Foucault

Le début du cinquième chapitre place le décor dans la chaleur de l'été, à Clermont-Ferrand, où le narrateur passe quelque temps voué « aux gémonies » (*VM*, 139) et à l'alchimie des barbituriques et de l'alcool, incapable d'écrire ni même de parler correctement, avec sa partenaire Marianne. C'est au début des années 70, il traîne avec lui le *Gilles de Rais* de Georges Bataille dans les bars, petit Poucet marchant avec le plumitif du procès d'un des plus grands meurtriers du Moyen-Âge. L'objet est évoqué dans sa matérialité quasi-charnelle : « sa couverture d'un rouge profond, à l'éclat amorti, comme un livre d'étrennes ». (*VM*, 138) La présence de ce livre est importante pour plusieurs raisons. D'une part, Michon a toujours revendiqué l'influence de Bataille, comme il l'exprime dans une entrevue avec Dominique Viart : « Bataille est quelqu'un que je connaissais par cœur, que j'aimais

passionnément [...], il faut qu'on le vénère comme... Satan⁵². » D'autre part, Bataille, avec ce livre, retrace le procès de Gilles de Rais, autant légende que fait historique, par le biais d'une hagiographie de la cruauté dans lequel il relève l'importance de l'exhibition sociale du procès pour le maréchal, car c'est ainsi que la « grandeur » infamante de ses gestes est reconnue. Bataille note bien le pathétique derrière son désir sanguinaire de reconnaissance : « Sa niaiserie atteint, dans le sang, la grandeur du tragique⁵³. » Il y a toujours, en somme, une forme de jouissance recherchée dans le jugement et la condamnation ; tel un « artiste », le criminel demande à être jugé à la hauteur de la tragédie qu'il a composé. Bien que les niaiseries — vouées « aux gémonies » — du narrateur ne se comparent en rien la radicalité historique et sadique de Gilles de Rais, Michon délimite, par cette référence au livre-objet, une sorte de scène où l'exhibition ironique de ses minuscules « crimes » (principalement son incapacité à écrire et ses caprices d'ivresse qu'il fait subir aux autres) cherche une lectrice ou un lecteur qui serait à la fois juge et complice⁵⁴. Laurent Demanze en explicite ainsi la cohérence logique : « De *Gille de Rais* à *Vies minuscules*, c'est le même spectacle de la confession et du repentir⁵⁵. » Michon, en faisant la confession de la vacuité de ses gestes, cherche à les transmuier dans le salut impossible de l'œuvre, il tente d'échapper miraculeusement à son destin de non-écrivain⁵⁶.

⁵² Dominique Viart, « Héritage et filiation. Entretien avec Pierre Michon », *Roman 20-50*, vol. 48, no. 2, 2009, p. 16-17.

⁵³ Georges Bataille, *Le procès de Gilles de Rais*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 44.

⁵⁴ J'ajouterais aussi que cette conception de l'exhibition et de la confession par des moyens littéraires est proche de ce que Michel Leiris, ami proche de Bataille, affirme dans « De la littérature considérée comme une tauromachie » : « Ce que je méconnaissais, c'était qu'à la base de toute introspection il y a le goût de se contempler et qu'au fond de toute confession il y a le désir d'être absous. [...] Me dévoiler devant les autres mais le faire dans un écrit dont je souhaitais qu'il fût bien rédigé et architecturé [...] c'était tenter de les séduire pour qu'ils me soient indulgents, limiter – de toute façon – le scandale en lui donnant une forme esthétique. » Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », in *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard [folio], 1939, p. 13.

⁵⁵ Laurent Demanze, *Pierre Michon : L'envers de l'histoire*, Paris, José Corti [les essais], 2021, p. 86.

⁵⁶ En parlant de la « délivrance » que fut pour lui l'écriture des *VM*, Michon dit : « Ma délivrance a cette forme et c'est pourquoi je l'aime tant. Cet émoi, cette émotion d'enfin lâcher mes bottes et d'accepter les choses, eh bien, cela a cette forme brève et tendue de ce que j'écris. » (*LRVQ*, 102)

C'est dans ce circuit de références et ces conditions que le narrateur rencontre, dans un bar, son envers miroitant : un Beau Parleur qui, à la suite de provocations niaises, le conduira par pugilat à l'hôpital, où restait le père Foucault, meunier illettré atteint d'un cancer de la gorge. Ledit « livre chic » à la main, le narrateur entre dans un bar lorsqu'il aperçoit un homme qui tente de séduire un parterre de coiffeuses avec sa parole « ostentatoirement finaude et trop peu déguisée sous une lourde rouerie ». (*VM*, 140) S'en suivent, à distance, des échanges remplis d'une complicité haineuse entre le narrateur et « le bellâtre », échanges complaisants dont le narrateur se croit le souverain, car il sait « d'autant mieux comment meurtrir le parleur et son désir, que ses sommaires appétits étaient [siens] aussi, et [sien] cet abus du langage détourné de lui-même et captivé par la chair », tout en poursuivant : « il avait trouvé en moi celui qui défait toute parole en feignant de la surplomber, qui réfute l'œuvre en portant captieusement sa bouche et son esprit au-dessus de la bouche et de l'esprit qui peinent à l'œuvre : je veux dire le lecteur difficile. » (*VM*, 140-141) Théâtres de paroles-artifices, la scène révèle parfaitement la duplicité rhétorique dans laquelle le narrateur se reconnaît lui aussi « Beau Parleur », et de surcroît « lecteur difficile », motivé par la séduction et la grâce que la maîtrise vertigineuse des mots, prétendument, lui conférait. Ce jeu de miroirs et d'identifications, comme toujours chez Michon, montre la scission inhérente à toute posture : le bluff donjuanesque, par son maniement rusé des artifices, dévoile corrélativement les signes suspects d'un manque à être et d'une autorité perdue, d'un défaut d'origine et « [d'] un trône d'argile ». Faire le Beau Parleur, comme l'indique Aurélie Adler, « c'est non seulement agir en imposteur, mais faire aveu d'une "accablante nudité", d'un vide que la

fiction des mots *comble* et *alimente* simultanément. Si bien que celui qui ne veut se résoudre au désœuvrement est contraint de trahir le monde par l'excès des mots⁵⁷. »

Or, la surchauffe rhétorique qu'aperçoit le narrateur et qu'il reconnaît comme sienne dénote un refus paradoxal pour cette souveraineté de la langue sur le monde. Dans la furie intoxiquée qui se termine par un pugilat avec le bellâtre — qui n'est que son double plein de suffisance —, Michon opère une autoréflexivité critique sur cette posture de « lecteur difficile » surplombante. Car ce que les deux nient, dans cette situation, c'est l'hébéture originaire ou, pour parler en termes psychanalytiques, la castration : « Lui échappait la chair blanche, les feuillets toujours blancs de mon livre hélas inabordable ne m'échappaient pas moins ; ni lui ni moi ne couvririons l'une et les autres de nuit, jouissance rauque ou mots écrits : nous ne connaissions pas les mots de passe. » (*VM*, 143) Ils fantasment une fusion totale et œdipienne avec la langue maternelle, ils ne supportent pas que celle-ci leur échappe et laisse en eux la marque d'une jouissance perdue et interdite — celle de la Chose. Les deux sujets aperçoivent haineusement cela dans l'autre. Ils souhaitent avoir ce que Lacan appelle le « discours du maître » qui commande : « Toute dimension de l'être se produit dans le courant du discours du maître, de celui qui, proférant le signifiant, en attend ce qui est un de ses effets de lien à ne pas négliger, qui tient à ceci que le signifiant commande⁵⁸. » La stérilité de leur posture ne cherche qu'une forme de domination par l'usage souverain des mots, commandant la chair. Double négation, donc : l'un et l'autre ressentent comme barrées la chair et le livre à faire⁵⁹, et ne supportent pas de voir

⁵⁷ Aurélie Adler, « Équivoques du Beau Parleur chez Pierre Michon », in *Pierre Michon : La Lettre et son ombre, Op. cit.*, p. 473. [Je souligne.]

⁵⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire XX : Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil [Le champ freudien], 1975, p. 43.

⁵⁹ J'ai choisi de ne pas traiter du duo des « frères Bakroot », Roland et Rémi, pour être plus synthétique, pour circonscrire mon analyse. Camarades de lycée de Pierrot, ces deux frères forment le quatrième chapitre des *VM*, ils incarnent un double sur le même motif dualiste de la chair et du livre : l'un vit pour séduire des filles, l'autre vit dans la lecture des classiques.

dans l'autre le déni de leurs impasses. La violence agit ici comme un retour de cet en-deçà de la posture souveraine ; un retour du monde, de la chair, des créatures, de l'altérité inaliénable des choses. Au sol enfin muet, corps et mots meurtris, l'autoréflexivité du narrateur trouve enfin son point de chute : « j'avais volé à un homme ses paroles, les lui avais renvoyées dénaturées ; il avait en retour dénaturé mon corps, et nous étions quittes. Mon visage en portait la quittance. »

La « quittance » obtenue, le change donné à chacun dans cette parité maintenant consacrée, c'est à l'hôpital que la figure de l'illettrisme apparaît et vient donner à la duplicité de la langue une nouvelle dimension narrative. Un homme, taciturne mais « que son désir de n'être pas remarqué rendit remarquable » (*VM*, 149), dans la salle commune où est alité le narrateur, regarde par la fenêtre le tilleul, ses mains épaisses, le ciel. Les infirmières l'appellent « père Foucault », il appartient au « petit peuple » et refuse de se faire opérer à Paris pour son cancer de la gorge ; il attend donc, un peu comme Bartleby qui « préférerait ne pas », il tourne le dos au « clergé » médical par son refus obstiné et signe, par là, son arrêt de mort envers et contre tout. Mais pourquoi donc ? Le narrateur apprend éventuellement que père Foucault est analphabète, « Je suis illettré » a-t-il dit, il ne saurait pas lire les papiers que les médecins lui demanderaient de signer. Il préfère mourir dans son non-savoir que de discourir parmi les « glossateurs autorisés ». Le narrateur est alors pris d'une empathie fraternelle et élégiaque :

Je me laissai aller sur mon oreiller ; une joie et une peine capiteuses me transportèrent ; un sentiment infiniment fraternel m'envahit : dans cet univers de savants et de discoureurs, quelqu'un, comme moi peut-être, pensait quant à lui ne rien savoir, et voulait en mourir. La salle d'hôpital résonna de chants grégoriens. [...] Le père Foucault n'irait pas à Paris. Cette ville de province déjà, et son village même sans doute, fins connaisseurs de l'âme humaine et usagers de sa monnaie courante, qui s'écrivent ; instituteurs, démarcheurs de commerces, médecins, paysans même, tous savaient, signaient et décidaient, à des degrés de forfanterie divers ; et il ne doutait pas de ce savoir, que les autres possédaient de si flagrante façon. [...] [L]a vie et ses glossateurs autorisés lui avaient assurément bien fait bien voir qu'être illettré,

aujourd'hui, c'est en quelque façon une monstruosité, dont monstrueux est l'aveu. (*VM*, 155-156)

L'identification se répercute dans tous les plis de son corps fatigué, la langue est ample. L'origine sociale populaire du père Foucault le rend « mineur » face à la « République des Lettres », elle le confine à un mutisme qui s'emmure dans la contemplation. Il se bat, en somme, et comme la majorité des figures minuscules de Michon, avec le discours des autres, trop étranger, professionnel ou ampoulé. Les ivresses répétées de Michon voient dans l'illettré sans-nom l'extension parfaite de son bluff; pas dans la valse-hésitation avec la déchéance nihiliste et l'impossibilité d'écrire comme lui, mais dans l'acceptation courageuse de la « perfection de la mort » résistant à la lettre imparfaite. Encore une fois, la ritournelle dualiste de Dufourneau se fait entendre : « J'y deviendrai riche, ou y mourrai. » (*VM*, 31) On retrouve là un motif analogue aux renversements si chers à Michon, qui font de l'échec la transfiguration d'une autre forme de gloire — négative, elle — dont le père absent incarne le premier rôle, et qui révèle toujours l'arrière-cour de toute forme de pouvoir fondé sur la personne. En ce sens, père Foucault entame à la perfection cette négativité, il l'accepte dans le silence, et c'est pour cela que le narrateur voit en lui un meilleur « écrivain » que lui : « Le père Foucault était plus écrivain que moi : à l'absence de la lettre, il préférait la mort. Moi, je n'écrivais guère ; je n'osais davantage mourir ; je vivais dans la lettre imparfaite, la perfection de la mort me terrifiait. » (*VM*, 158) C'est cet absolu de la mort consentie — par le refus, mais surtout par la honte d'être analphabète — qui donne un caractère épiphanique à l'identification du narrateur, comme si tout à coup ses prétentions — « je mentais donc en me voulant écrivain ; et je châtais mon imposture » (*VM*, 158) — devenaient vaines face à l'irréfutable de la finitude. Père Foucault, par sa présence silencieuse, fait trembler les (in)certitudes du discours par son non-savoir, qui est, par rapport au savoir, sa « torsion

même, son état irrésolu de paradoxe qui tout à la fois retourne savamment et détourne sauvagement⁶⁰.»

Le cas de Georges Bandy

Je conclurai ce chapitre avec l'abbé Bandy, cime pathétique des *VM* et figure de l'essoufflement du discoureur. C'est l'automne 72, le narrateur lui-même tente d'écrire, mais en vain ; c'est qu'il attend, le malheureux, la « grâce janséniste » qui lui tomberait dessus, à savoir un écrit miraculeux, instantané, « un éclair digne du Sinaï », faisant apparaître l'œuvre, « éblouissante et indiscutable, définitive, indépassable. » (*VM*, 166) Dit autrement, il ne veut pas écrire, car écrire serait condescendre au travail, à la besogne, il veut que l'œuvre lui tombe dessus, comme descendante des cieux. Encore une fois, ce sont les choses du monde, la chair, les créatures, ses origines qui s'absentent, tout enfermé qu'il est dans sa « théologie grotesque » des Œuvres par la Grâce : « Dans ces mois funestes où je cherchais la Grâce, j'ai perdu la grâce des mots, du simple parler qui réchauffe le cœur qui parle et celui qui écoute ; j'ai désappris de parler aux petites gens parmi lesquels je suis né, que j'aime encore et dois fuir ». (*VM*, 167-168) Cet impouvoir le ronge de colère, lui fait prendre des barbituriques, de l'alcool toujours en plus grande et sacrificielle quantité. Marianne, qui était sa copine et la lectrice fictive de ce qu'il n'écrivait pas, le laisse par une lettre, et il s'effondre. Il décide donc de se rendre à l'hôpital psychiatrique de La Ceylette pour recevoir une « cure de sommeil » (*VM*, 177), il y resta deux mois durant.

⁶⁰ Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni et Jean-Pierre van Elslande, « Introduction », in *La pensée sans abri : non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 19.

C'est dans cette atmosphère de descente et d'hôpital « new-look » qu'il rencontre l'abbé Georges Bandy, qu'il reconnut de son enfance à Mourioux, dans la paroisse de Saint-Goussaud. C'est l'occasion d'une forte anamnèse pour le narrateur, qui se rappelle dès lors la beauté rutilante de sa parole lors des messes de son enfance : « les mots soudain ruisselèrent, ardent contre les voûtes fraîches, comme des billes de cuivre jetées dans une bassine de plomb [...], les mots claquaient comme des fouets sommant le monde de se rendre au Verbe » ; et, un peu plus loin réitérant la souveraineté michonienne qu'apporte le Grand Parler : « Et le monde rampait, se rendait : au terme de cette nef soudain ensoleillée sans effet, au sein de cette campagne si verte, dans les odeurs et les couleurs, quelqu'un, au verbe embrasé, savait se passer des créatures. » (*VM*, 182-183) Bandy, charismatique, est le symbole de l'autorité symbolique pour le petit Michon, littéralement transcendé par l'éclat du discours liturgique. Or, l'abbé n'est pas auteur, nul Écrit ne vient de sa main, c'est la façon dont il transmue l'Écrit des textes sacrés en parole « rutilante », (in)actuelle, gorgée de fantômes bibliques qui renverse l'enfant. Un peu comme la « fiction » d'Élise, la grand-mère, sur la mort d'André Dufourneau avait « une cohérence plus sombre, quasi métaphysique et antique presque » (*VM*, 31), la parole de Bandy est plus « métaphysique » que celle des autres, car elle se passe des créatures, elle s'arrache à la campagne dans lequel il est pour s'introduire dans l'oreille comme une ouverture vers le large, comme une grosse voix « inerrante⁶¹ ». C'est l'extase pour le narrateur, un bloc de foudres proche des épiphanies joyciennes où le réel se concentre autour de l'instant de la révélation. Comme le dit Sylvie

⁶¹ Emprunté à la théologie, Michon utilise le terme « inerrant » pour désigner les textes « éternels » et foudroyants, ceux qui, parce qu'au-dessus des contingences du temps, « ne sauraient errer » : « On y entend parler une sorte de bouche d'ombre supra-individuelle, qui est peut-être le maître absolu, la mort, ou ce que la pensée juive appelle le Nom : et cela seul, en littérature, fait trembler. La théologie a un mot, justement, pour parler de ces textes-là, ceux qui procèdent de la bouche de l'Éternel, ou tout comme : ce sont les textes *inerrants*, ceux qui ne sauraient errer ». Bien qu'il fasse référence aux « textes », il me semble pertinent de faire entrer dans cette catégorie l'effet que produit la voix – la « bouche d'ombre » – de Bandy sur le jeune narrateur. Pierre Michon, « Les textes inerrants », in *Cahier de l'Herne*, « Pierre Michon », *Op. cit.*, p. 92. [L'auteur souligne.]

Vignes à propos de ces moments épiphaniques chez l'auteur : « Imaginaires, ces épiphanies rachètent pourtant par leur justesse, leur justice, tout ce que l'existence peut présenter de terne, d'approximatif, et d'atrocément contingent⁶². » La description sublime que fait le narrateur de la voix de Bandy trahie donc la vérité historique de cette voix afin de la transfigurer dans le sens du projet, qui se veut frontalement, à travers les « grandes orgues » de la langue, une fabrique de légendes et un ennoblissement radical des « gens de peu ». Ce qu'il explicite dans un entretien donné au *Magazine littéraire*, en 1997 :

cette langue exagérée m'est venue au moment des *Vies minuscules* et pour *les Vies minuscules*, afin d'installer ces vies dans l'écart le plus grand entre leur référent minable et les grandes orgues dont je jouais pour rendre compte de cette nullité – pour en rendre compte, et dans le même mouvement la dépasser et la magnifier. [...] Si c'est la langue des anges qui rend compte de la vie bousillée des journaliers alcooliques du fin fond de la cambrousse, alors ils sont sauvés, et celui qui en parle est sauvé avec eux. (*LRVQ*, 145)

Michon désigne ici l'espèce de paradoxe stylistique qui fonde son œuvre : pour rendre compte d'une vie « minable », il faut dépasser cette condition sociohistorique de minorisation en travaillant une langue qui la transcende, soit celle — souvent théologique — « des anges ». Néanmoins, le ridicule et la mélancolie qui l'accompagne ne sont jamais très loin chez Michon, les personnages tombent, sont lourds d'alcool ; sublime côtoyant sans cesse le pathétique. Dans une sorte d'épiphanie inversée, la parole autrefois embrasée de Bandy tomba, elle aussi, elle perdit de son aplomb rutilant : « monsieur le curé était le petit Georges Bandy qui avait vieilli. » (*VM*, 196) C'est que le narrateur, en revoyant Bandy à l'hôpital, puis au bar, a vu le contraste entre l'effet d'éblouissement probablement enfantin qu'avait produit sa parole enfouie dans sa mémoire, puis remémorée, et la réalité maintenant travaillée par le temps, le vieillissement, la désillusion. Les figures de Michon sont toujours constituées de

⁶² Sylvie Vignes, « L'épiphanie selon Pierre Michon », in *Pierre Michon : La Lettre et son ombre*, *Op. cit.*, p. 103.

plusieurs couches temporelles et contradictoires, qui font cohabiter en eux l'or et la boue. Le motif de l'alcool garde son pouvoir de dégringolade, le bar le lieu du démasquage ; « devenu un paysan alcoolique confessant des cinglés » (*VM*, 199), l'abbé est redevenu un « homme » : « il était le regard du Seigneur, il était l'émoi de la terre, et au bout de tant d'années peut-être, enfin, un homme. » (*VM*, 197) Le narrateur le décrit ainsi comme un dieu revenu de tout que le temps a fait chuter du ciel du langage pour le voir atterrir parmi les « cinglés » et les « âmes de peu ». La souveraineté qu'il incarnait autrefois, alors qu'il savait se passer des créatures, est réduite à l'indifférence d'un regard vague.

Contrairement au père Foucault qui, dans son mutisme à la fois honteux et héroïque, Michon brosse ici le portrait d'une figure dont la gloire est, momentanément, trahie. Alcool, vieillissement, regard vague, démarche vacillante, tous ces éléments se concentrent dans la déconvenue du narrateur, dans l'abolition de son fantasme, et vient se cristalliser autour d'une scène de messe donnée par l'abbé, un dimanche de janvier. Cette messe est l'occasion pour Pierrot d'entendre et de revivre cette voix qu'il avait ressentie « comme des fouets sommant le monde de se rendre au Verbe ». (*VM*, 182) La nef est endommagée, des éléments servent de prothèses à cette église qui semble appartenir à un univers en ruines. L'atmosphère des lieux dresse la table, Bandy commence à donner la messe et, comme souvent chez Michon, la chute comme la gloire viennent se fondre dans la langue : « Tout semblait, mais le naufrage était d'une intraitable décence : l'emphase souveraine du geste et du verbe était souverainement retombée, la médiocrité de la diction était parfaite, la langue exténuée n'atteignait ni rien ni personne [...] il célébrait la messe comme dans une salle vide un disque rayé tourne ». (*VM*, 207) Une perfection dans l'échec et l'usure est ici atteinte. Ce qui était autrefois implacable et mythique est devenu rayé, usé, trop poli. La chute de l'idole n'est même pas magnifiée par une lourdeur tragique ; elle est banale, légère, la langue « exténuée » n'atteint « ni rien ni personne », elle est « d'une intraitable

décence ». Un élément capital qui donnait force à la parole de Bandy, une sorte de violence qui sommait le monde de se « rendre au Verbe », est laminé par une « furieuse modestie » qui « l'endimanchait ». (*VM*, 208) C'est qu'en somme, il est revenu à son exigüité culturelle paysanne, son autorité symbolique et effective est perdue dans le hasard des contingences qui font de sa messe une « messe correcte » et de sa bénédiction le lieu de la « faillite du verbe ». (*VM*, 208-209)

Le renversement de Bandy, bien que différent de celui Dufourneau ou du père Foucault, est issu de la même logique des contradictions que les autres « Vies ». Le langage écrase et élève, abruti et sublime, il crée un écart : il est à la fois la tare qui les affecte et ce qui les transmue en figure quasi théologique, royale. Seulement, Michon tourne la vis d'un autre tour en redéployant l'élévation de l'abbé; le renversement est encore opérant, jusqu'à la mort. En effet, une ellipse temporelle est marquée après la scène de la « messe correcte ». Le narrateur retourne, au mois d'août 1976, dans la petite ville de G. où il rencontra un infirmier de l'hôpital La Ceylette, qui l'informa de la mort de Bandy, dans les bois, après avoir bu avec des ouvriers agricoles. Le schéma du « retour aux hommes » est respecté, celui de l'alcool continue à incarner la substance qui berce les créatures minuscules, les innocents. L'abbé fut retrouvé mort, « les yeux grands ouverts ». (*VM*, 212) Cette histoire entendue, le narrateur l'empoigne lyriquement pour en faire, similaire à la disparition tragique de Dufourneau, une sorte de mort glorieuse, proche de celle qui mettrait un terme à la vie d'un saint. La scène de la mort est ennoblie par une hypotypose où les différents éléments naturels viennent se conjuguer à la transcendance, donnant à la mort l'apparence de la Grâce :

Le premier soleil l'a frappé, il a chancelé, s'est retenu à des robes fauves, des poignées de menthe ; il s'est souvenu de chairs de femmes, de regards d'enfants, du délire des innocents : tout cela parlait dans le chant des oiseaux ; il est tombé à genoux dans la bouleversante signifiante du Verbe universel. Il a relevé la tête, a remercié Quelqu'un, tout a pris sens, il est retombé mort. (*VM*, 212-213)

La trahison de la mort véritable de Georges Bandy — par l'écriture presque picturale, hallucinatoire de la scène, qui est à des lieux de la véritable mort de l'homme, probablement branché sur des machines à l'hôpital — est un exemple remarquable de la réversibilité des positions si chère à Michon, qui fonde le minuscule sur la grandeur, et inversement. Le corps apparaît simultanément comme vil et glorieux, doublement noué à la chair et à la langue. Ce caractère toujours double des figures, multiples dans leurs écarts et paradoxaux parce qu'à la fois sublimes et pathétiques, royales et paysans, est aussi opérant dans la manière dont Michon traite des auteurs, lui inclus, et de l'autorité symbolique du champ de la littérature. Le prochain chapitre portera sur ce traitement, avec des analyses de sections des livres ultérieurs aux *VM*, soit *Rimbaud le fils* (1991), *Trois auteurs* (1997) et *Corps du roi* (2002).

Chapitre II

« Lear – *Dost thou know me, fellow?*
Kent – *No, sir, but you have that in your countenance which I would fain call master.*
Lear – *What's that?*
Kent – *Authority.* »

William Shakespeare, *King Lear*

Les orphelins et les icônes : le corps de l'autorité

2.1. Épilogue aux *Vies* : Rimbaud le fils

On retrouve, dans le dernier chapitre des *VM* attribué à « la petite morte » (soit Madeleine la sœur du narrateur, décédée, avant la naissance de l'auteur, alors qu'elle n'avait même pas un an), la scène d'une première rencontre avec Rimbaud dans, s'il se souvient bien, l'*Almanach Vermot*. Une photo illustrant Rimbaud à la fin de son enfance, boudeur, « obtus et indécrottable » (*VM*, 228) pour un petit article titré « Arthur Rimbaud, l'éternel errant », que le narrateur, par inadvertance, lit « Arthur Rimbaud, l'éternel enfant ». Le tourbillon identificatoire s'installe, encore une fois dans les termes de la révélation, comme une scène primordiale de la rencontre avec un idéal auréolé du plus grand mystère, profondément et littéralement poète, cette fois, à l'inverse des « sans œuvres » comme Dufourneau, Bandy et le père Foucault. Non seulement le boudeur semble appartenir à cette classe provenant « des plus lointains hameaux », des « lieux perdus » (*idem.*), mais il s'aperçoit, lui-même, aussi abandonné par un père, éternellement fils et enfant, comme en est symptomatique son lapsus de lecture. Le schéma d'identification — celui de l'idéal du moi qui est par nature une surestimation de l'objet auquel on s'identifie — est presque identique à celui des autres *Vies* : l'apparition d'une émancipation possible face à un milieu exigü, vécue telle une souffrance. Comme l'indique le passage suivant, ce que le

narrateur souhaite, c'est de se rendre digne de cette révélation, d'incorporer la figure de « l'ange », et de résoudre les énigmes de ce mystère :

D'autres points de l'article me laissèrent perplexe mais exalté dans le projet d'un jour résoudre ces énigmes, me rendre digne du modèle abrupt qui venait de m'être révélé : qu'était-ce donc que cette poésie féroce peu assortie aux récitations domestiques ânonnées les matins d'école dans la première flambée, cette poésie pour laquelle, paraissait-il, on quittait à grand dam, le monde, soi-même à la fin, et qu'elle-même on jetait au rancart par amour d'elle, qui vous faisait pareil aux morts et superlativement vivant ? (*VM*, 229)

Un « modèle abrupt », celui d'un absent présentifié par une image, un regard. Or, un modèle qui n'est pas père mais « éternel enfant » dans sa révolte, car ce ne sont pas les pères qui se révoltent (l'imaginaire moderne veut que si le père se révolte, c'est en tant qu'il est aussi un fils). Le narrateur, celui qui écrit sur ce souvenir important d'enfance, encore une fois, sait bien que cette idée, ce mythe d'une poésie pour laquelle on quitte sa famille, le monde, soi-même et jusqu'à la poésie elle-même, fait partie de la vulgate suspecte du modernisme rimbaldien : « ces livres écrits sur Rimbaud, ce livre unique en somme tant ils sont le même, interchangeables⁶³ ». Ce « paraissait-il », ce mythe tout fabriqué, est néanmoins opératoire, et d'autant plus que le petit Pierrot était naïf, isolé dans son ignorance de la poésie, qu'il percevait comme une langue étrangère qui lui était refusée, et empiégé qu'il était par le corps éruptif du poète, photographié, fétichisé et légendé. Il souhaite lui aussi devenir un ange et ce désir devient un piège, dans lequel le narrateur reconnaît qu'il s'est introduit : « entre les maigres pages de l'*Almanach Vermot* [...] je me suis tendu un piège dont les mâchoires se referment. » (*VM*, 230) Ainsi, cette capture par l'image du poète idéalisé produit sur l'auteur un rapport de force entre son *moi idéal*, en tant qu'il est un idéal infantile de toute-puissance narcissique, et cet *idéal du moi*

⁶³ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard [Folio], 1991, p. 58. (Dorénavant *RF*, suivi du numéro de la page.)

nouvellement consolidé, le modèle tyrannique auquel il doit se conformer⁶⁴. L'actualité de ce piège entre le moi-idéal et l'idéal du moi est bien réelle pour l'auteur, car, comme l'indique André Green dans son texte « L'idéal : mesure et démesure » : « [Le moi] est pris entre la recherche de la satisfaction absolue [moi-idéal] et celle du renoncement absolu [idéal du moi], entre la nostalgie de l'objet primaire et l'aspiration vers le "grand" objet, ce dernier pouvant se désincarner totalement et devenir une grande Idée⁶⁵ ». Pris entre la satisfaction et le renoncement, la chute et la grâce, la « mâchoire » qui se referme sur Michon agit comme le pouvoir absolu de cette « grande Idée » sur le sujet, tenu sous la férule de sa démesure.

L'idéal du moi doit donc se tempérer. Comme pour les autres *Vies*, le pouvoir de Rimbaud le père-fils a dû être travaillé par l'écriture, sa gloire boudeuse être mélangée à la poussière des Ardennes ou, plus violemment, comme le dit lui-même Michon, « en tuant à mon tour ce tueur.⁶⁶ » Quelques années après les *VM*, Michon occupé par ses pannes, ses vaines tentatives d'écriture, et quelques projets de livres⁶⁷, J.-B. Pontalis passe une commande⁶⁸ à l'auteur pour la nouvelle collection « L'un et l'autre » qu'il lance chez Gallimard, sorte de série de portraits d'écrivain.e.s — des *Vies* — par des écrivain.e.s. Michon accepte, propose quelques portraits à Pontalis : Fausto Coppi, Vince Taylor, Joe DiMaggio, mais l'éditeur grimace : trop « prolos héroïsés » comme choix (*idem.*) ; ils s'arrêtent

⁶⁴ Voir Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, « Idéal du moi » et « Moi idéal » in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF [Quadrige], 1967, p. 184-186 et p. 255.256.

⁶⁵ André Green, « L'idéal : mesure et démesure (1983) » in *La folie privée : Psychanalyse des cas-limites*, Paris, Gallimard [Folio/essais], 1990, p. 329.

⁶⁶ Pierre Michon, « Comment j'ai écrit certains de mes livres : *Rimbaud le fils* », in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon », *Op. cit.*, p. 154.

⁶⁷ Entre les *VM* (1984) et *Rimbaud le fils* (1991) parut *Vie de Joseph Roulin* (Verdier, 1988), *L'Empereur d'Occident* (Fata Morgana, 1989), ainsi que *Maîtres et serviteurs* (Verdier, 1990).

⁶⁸ Voir Laurent Demanze, « Esthétique de l'occasion : projet, commande et *kairos* », in *Pierre Michon : L'envers de l'histoire*, *Op. cit.*, p. 95-116.

finalement sur Frédéric Rimbaud, le frère d'Arthur. Il hésite quand même, c'est à Arthur qu'il faudrait s'attaquer⁶⁹. Il tue à son tour le tueur, comme il le dit, en souhaitant passer par le frère du tueur, et ce petit livre intitulé *Rimbaud le fils* fut publié en 1991. Frédéric, le frère, n'y apparaît finalement pas ; c'est le silence (« Pourquoi cette espèce de conspiration du silence autour de lui⁷⁰ ? »), l'opacité faite par l'ombre du frère, le poète. Michon, lui, a cherché à faire d'Arthur son frère électif.

Rimbaud le fils est composé de sept chapitres dans lesquelles circulent tour à tour Vitalie Rimbaud née Cuif, la mère ; Georges Izambard, le professeur aspirant poète ; Théodore de Banville, poète couronné de l'époque ; Étienne Carjat, photographe de Rimbaud ; et Verlaine, compère poète et amant infernal. Comme avec les récits antérieurs, Michon trace ici un portrait avec les éléments satellites, les reliques-témoins, le tourbillon qui tournoie autour du point aveugle qu'est le « mystère » révélé, entre les pages de l'*Almanach Vermot*, des années plus tôt. La méthode qu'il emploie pour écrire est révélée, au dernier et septième chapitre : « vous avez demandé non pas les œuvres de Banville, de Nouveau, de Verlaine, mais : l'album Rimbaud *en Pléiade*. [...] Vous avez vu ces hommes ; vous avez interrogé leurs portraits dans la petite iconographie canonique ». (RF, 107, l'auteur souligne) Ce ne sont pas les œuvres qui servent le récit, mais une pelote d'images qui témoignent de l'entourage concentrique du poète, de portraits successifs montés par *jump-cuts* successifs. La logique énonciative du récit est hypothétique, toujours dans cet enchevêtrement, si propre à l'auteur (et c'est ce qui donne

⁶⁹ « C'est bien à Rimbaud lui-même qu'il faut que je m'en prenne, mais par quel biais ? En essayant d'être plus malin que les autres exégètes ? Peine perdue, les plus déliés s'y sont cassé les dents. Plus extravagant ? Mais comment l'être à ce sujet avec plus d'extravagance et de panache que Claudel ? Renier et assassiner la jeunesse qui est en train de me quitter ? Mais la jeunesse rimbaldienne est mon seul bien intérieur, m'en défaire serait me ruiner. Faire le procès de la poésie ? Les procès ne sont pas mon fort. Je veux bien m'en prendre à Rimbaud, c'est-à-dire l'attaquer, le dévaluer, mais pour en fin de compte l'exalter davantage. Je dois cracher dans la soupe et d'un coup de baguette magique transformer cette offense en safran, en offrande. » Pierre Michon, « Relation heureuse », in *Littérature*, vol. 164, no. 4, 2011, p. 20-21.

⁷⁰ Pierre Michon, « Lettre à Alain Borer sur Frédéric Rimbaud (24 avril) », in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon », *Op. cit.*, p. 163.

à la lecture un effet d'hypotypose et d'hallucination), « du savoir et du croire, du connaître et du supputer⁷¹. » *Rimbaud le fils* incarne ainsi le second pas de « l'autobiographie oblique et éclatée⁷² » dont parle Jean-Pierre Richard, mais à cette différence près que dans ce second pas vient se greffer, à l'autobiographique, la vie et le destin des auteurs, ainsi que le cercle qui les entoure⁷³. Michon continue, en somme, à parler de lui par des truchements qui incarnent son rapport double et paradoxal à la littérature, entre la détestation et l'idolâtrie, comme un paysan qui déteste sa terre. Les questions de vocation reviennent, celles qui hantent l'œuvre depuis le début : comment devient-on écrivain ? Comment s'approprier violemment cette langue « littéraire » qui nous est refusée, tout en la détruisant ? « La figure de Rimbaud, comme le déclare Aurélie Adler, conjoint l'émerveillement de la conquête du monde par l'écriture à la destruction de l'œuvre dans un geste de rupture radicale⁷⁴. » Ainsi Rimbaud est le nom dans lequel se cristallise ce conflit, cette dialectique incessante déjà présente dans les *VM* entre le haut et le bas, le Grand Parler et le mutisme, le salut et l'obstacle, la littérature en personne et son déni. Comme Michon l'exprime dans une entrevue de 1996 : « Il (Rimbaud) est resté pour moi le prête-nom de ce point aveugle dont j'ai tant de mal à parler : [...] une instance qui idolâtre et déteste à la fois la littérature, l'amour et la haine de la littérature. » Tout en poursuivant :

⁷¹ Robert Dion et Frances Fortier, « Modalités contemporaines du récit biographique : *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon » in *Protée*, volume 34, numéro 2-3, automne-hiver 2006, p. 96.

⁷² Jean-Pierre Richard, *Chemins de Michon, Op. cit.*, p. 10.

⁷³ Ce « second pas », il le fait avec les grands peintres d'une part, dans *Vie de Joseph Roulin* (1988) et *Maîtres et serviteurs* (1990), et ensuite avec des auteurs à proprement parler, notamment dans *Trois auteurs* (1997) et *Corps du roi* (2002). J'emploie le masculin, autant pour les peintres que pour les auteurs, car ce sont, chez Michon, exclusivement des hommes dont il est question. Cette « phallomanie » doit être rapprochée des questions relatives à l'absence paternelle et à l'autorité, constamment récupérées, rachetées, réparées, chez lui, par des figures supplétives. À une échelle socio-historique, l'exclusion violente des femmes (qui est aujourd'hui solidement réévaluée et dénoncée) du cercle des *happy-few* de la littérature et de la postérité a aussi son rôle à jouer dans la fabrique homosociale de l'œuvre. Sur le désir homosocial des hommes et la littérature (anglaise), voir l'ouvrage important de Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 2015 [1985].

⁷⁴ Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes, Op. cit.*, p. 165.

« [Ce] n'est pas de poésie qu'il s'agit avec le nom de Rimbaud, mais de la complicité et du conflit entre ce qu'on est au plus haut de soi-même, et ce qu'on ne saurait être sans se détester. » (*LRVQ*, 115)

Il est pertinent, en ce sens, de citer un passage que l'on retrouve à la dernière page du livre. Dans le tourniquet identificatoire avec son double fantasmé, les questions qui habitent Michon — celles qui font que l'on écrit — ont toute l'apparence d'avoir été posées solennellement par Rimbaud, accroupi contre une meule, dans une nuit d'été, alors qu'il vient d'écrire la *Saison* :

Ah c'est peut-être de t'avoir enfin rejointe et te tenir embrassée, mère qui ne me lis pas, qui dors à poings fermés dans le puits de ta chambre, mère, pour qui j'invente cette langue de bois au plus près de ton deuil ineffable, de ta clôture sans issue. C'est que j'enfle ma voix pour te parler de très loin, père qui ne me parlera jamais. Qu'est-ce qui relance sans fin la littérature ? Qu'est-ce qui fait écrire les hommes ? Les autres hommes, leur mère, les étoiles, ou les vieilles choses énormes, Dieu, la langue ? (*RF*, 120)

Portrait de Rimbaud en Michon, et inversement. Jeux de masques et de doubles dont les différentes déclinaisons sont, depuis les *VM* et sa fresque d'oublié.e.s, les incarnations variées d'une multitude identitaire convergeant vers la genèse mythique d'une écriture — de l'énigme de son émergence. Que ce soit le défaut d'origine dont l'absence du père et le deuil de la mère sont les porteurs, la question de la genèse de l'écriture se pose dans les mêmes termes : la langue est le dégagement sur le fond d'une origine bancale, honteuse. Mais c'est d'une figure-prétexte dont il est question dans ce qui ressemble sur plusieurs points à un transfert de l'auteur sur le mythe rimbaldien d'une révolte ravageuse, tellement absolue qu'elle en détruit finalement son objet. Le poète « maudit » sert de surface de projection pour ses conflits si infantiles et si actuels à la fois, au point où les questions qui en surgissent sont celles qui ont tout à voir avec le « roman familial » de l'absence et du deuil, et de la suppléation symbolique (« Qu'est-ce qui relance sans fin la littérature ? ») qui en découle. Au fond, Michon se fiche de Rimbaud comme on peut se fier de la personne de l'analyste dans le processus

du transfert. C'est pour cette raison qu'il insiste sur la fonction — sans la définir — du « nom » pour ses figures, et que le poète, pour qui « ce n'est pas de poésie qu'il s'agit », prend la forme d'un « prête-nom ». (*LRVQ*, 115) Mais qu'est-ce qu'un nom si ce n'est que la signification d'une absence qu'on remplit d'une rumeur? Malgré l'identification puissante à cette figure d'adolescent sublime et boudeur, le nom de Rimbaud prend la forme d'une relique culturelle, d'un signifiant dans lequel la vulgate se confine et se déchire. Michon use, par conséquent, du signifiant rimbaldien comme une entrée dans la mémoire culturelle qu'une œuvre a produite, sa postérité, et sur les conditions de possibilité sociale de cette postérité à travers la vulgate de ses exégètes. Comme il le pose, à la fin de la *Vie de Joseph Roulin*, un facteur ayant connu Van Gogh et ayant posé pour lui : « Qui dira ce qui est beau et en raison de cela parmi les hommes vaut cher ou ne vaut rien⁷⁵ ? » Cette question était déjà en filigrane dans les *VM*, mais elle s'affine, se déplie davantage, prend l'avant de la scène avec les récits ultérieurs. *Rimbaud le fils* se veut ainsi une écriture sur la fabrique de l'autorité symbolique d'une œuvre et d'une figure; sur le caractère soi-disant « essentiel » d'une œuvre, qui « n'est pas seulement parce que le texte est admirable, mais parce qu'il a été reconnu comme admirable par les premières générations, qui ont fait la vulgate, qu'ensuite c'est passé, comme une lettre à la boîte, à la postérité. » (*LRVQ*, 87)

2.2. Les orphelins de la généalogie

Michon a cherché, avec les *VM*, à transfigurer le nom de minuscules en saints, poètes ratés ou légendes ; avec son *Rimbaud*, il se décentre pour écrire les conditions culturelles de cette « lettre » à la postérité, celle qui fait qu'un nom peut être transfiguré en mythe, icône, fétiche. Sans nier la force du

⁷⁵ Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 72.

texte rimbaldien, son irréfutable incandescence, il éclaire le fond obscur et labile de toute postérité sur son caractère historique et contingent. Comme il le montre, dans ses *Vies*, avec le personnage d'Antoine Peluchet (que je n'ai pas analysé dans le premier chapitre par désir de synthèse), ce qui sépare la vie d'un « humble » de celle d'un mythe littéraire n'est souvent qu'un milieu défavorable, les évènements et les rencontres qui ne prédestinent en rien un enfant au déferlement de la gloire symbolique dont les rayons se font sentir jusque dans les plus clandestines anthologies historiques. La lucidité de Michon a la qualité de faire travailler conjointement le mythe littéraire avec le positionnement sociologique, en ce qu'ils produisent deux forces, celle de la construction des postures et du déterminisme social, qui s'influencent mutuellement. Comme le pose Annie Mavrakis, la question qui se pose avec *RF* s'articule ainsi : « Comment rendre compte du mystère de l'élection quand toute reconnaissance paraît arbitraire ou aléatoire⁷⁶ ? » Cet « arbitraire » qui est l'arbitraire culturel d'une tradition, c'est le vent de l'histoire ; la réversibilité si chère à l'auteur qui agit comme un principe de base pour tous ces récits et qui se résume à cette phrase, maintes fois répétée dans son recueil de « contes » *Abbés* (2002) : « Toute chose est muable et proche de l'incertain⁷⁷. » L'arbitraire, c'est aussi, entre autres, les inégalités de classe — , les déterminismes, ce qui fait que l'on arrive au monde dans un contexte plutôt qu'un autre — , comme ce fut le cas pour Peluchet, qui font que l'on passe ou non à la postérité : « Car je pense quant à moi qu'il avait tout, presque pour être un auteur intraitable [...] ; et qu'il s'en fût fallu comme d'habitude d'un cheveu, je veux dire d'une autre enfance, plus citadine ou aisée [...] pour que le nom d'Antoine Peluchet résonnât dans nos mémoires comme celui d'Arthur Rimbaud. » (*VM*, 61) C'est de ce « cheveu » (qui fait une enfance plutôt qu'une autre,

⁷⁶ Annie Mavrakis, *L'atelier Michon*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes [L'Imaginaire du Texte], 2019, p. 104.

⁷⁷ Pierre Michon, *Abbés*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 32, 52 et 71.

un poète génial ou un déclassé) que la langue de Michon tente, avec ce récit de fascination et d'identification, d'explorer.

Or, relique ou signifiant culturel suranné, Rimbaud traîne dans la queue de sa comète toute la « vulgate » qui lui est consacrée, et qui, comme l'indique Dominique Viart, « ne dit pas Rimbaud mais la fascination que le poète exerce sur ceux qui le lisent⁷⁸. » Le récit débute donc avec la rumeur de cette vulgate : « On dit que » (RF, 13), suivi quelques pages plus loin par un « Et cela aussi on l'a dit sans doute » (RF, 19), comme si l'auteur devait jouer, avec une certaine suspicion insistant tel un *leitmotiv*, ce qui s'est dit de cette vie, par des témoins intercalés, des traces, des images et, à la différence des VM, de nombreux biographes zélés. Le matériau d'écriture prend source dans la littérature secondaire et les ouvrages biographiques, dans ce qui se fait de plus romanesque à partir de la fascination qu'il exerce sur celles et ceux qui le lisent. Mais le texte de Michon ne ressemble en rien à une méta-exégèse ou à un commentaire à proprement parler de l'œuvre, les vers rimbaldiens forment le tissu intertextuel du texte et insufflent une énergie à la prosodie, au style elliptique et anaphorique ; aucune citation n'est explicitement prélevée et commentée (si ce n'est que certaines expressions, en italiques), car l'œuvre « attaque ses témoins⁷⁹ », c'est-à-dire que sa force rend obsolète et vain tout commentaire critique. Le personnage du Gilles de Watteau, au chapitre IV, incarne cette posture mélancolique du critique qui voit passer devant lui, en l'inventant, l'objet de sa fascination : « Gilles regarde passer dans le vide l'œuvre et la vie d'un autre. Il appelle cela Arthur Rimbaud. Il l'invente : c'est la féerie que lui-même n'est pas. » (RF, 59) Ce que la vulgate peut cependant éclairer, à force d'être fascinée, à force de faire entrer en relation le corps et la lettre d'un autre, c'est l'énigme de

⁷⁸ Dominique Viart, *Pierre Michon : Vies minuscules*, Op. cit., p. 103.

⁷⁹ Jean-Pierre Richard, *Chemins de Michon*, Op. cit., p. 35.

l'émergence, le fond obscur du devenir-écrivain. Par identification, l'entrée en littérature de Rimbaud (si son mystère est percé) permettrait à Michon lui-même d'y entrer. Vaine tentative peut-être, l'important est que cette tentative produise un texte, qu'elle dramatisse la relation que l'auteur entretient avec son écriture et qu'elle mette en marche l'héritage culturel qu'il souhaite s'approprier, pour ensuite s'en affranchir. Comme l'expose Bourdieu, c'est la question du « droit d'entrée » dans un champ qui délimite l'espace des questions et des réponses possibles de celui ou celle qui souhaite s'y inscrire :

Le droit d'entrée que doit acquitter tout nouvel entrant n'est autre que la maîtrise de l'ensemble des acquis qui fondent la *problématique en vigueur*. Toute interrogation surgit d'une tradition, d'une maîtrise pratique ou théorique de l'héritage qui est inscrit dans la structure même du champ, comme un état de choses, dissimulé par son évidence même, qui délimite le pensable et l'impensable et qui ouvre l'espace des questions et des réponses possibles⁸⁰.

Le texte de Michon fonctionne dans cette logique structurelle où l'entrée dans un champ fonctionne à partir des acquis de son héritage, qui permettent de circonscrire la problématique littéraire à l'œuvre : qu'est-ce qu'écrire de la littérature « après » la modernité, « après » les avant-gardes ? Cela est explicitement le cas dans *Rimbaud le fils*, car le récit fonctionne à partir de la vulgate historique pour, dans un même mouvement, s'y tailler une place et s'en affranchir. Ignorer l'histoire du champ rend, si nous suivons cette logique, l'œuvre impossible. C'est pour cette raison que Rimbaud incarne le modèle par excellence de ce rapport paradoxal aux legs modernistes de l'histoire, critique et érudit, maîtrisant totalement ses codes pour les rendre à leur ruine. La posture paradoxale face à l'histoire littéraire est explicite dans ce passage où, venant tout juste de mentionner le canon de l'époque formé d'Hugo, Malherbe, Racine, Virgile, Homère et Baudelaire, le narrateur dit « [Rimbaud] n'était pas sûr

⁸⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *Op. cit.*, p. 399. [L'auteur souligne.]

qu'il serait des leurs ; mais il l'était déjà, parce qu'aussi loyalement qu'il les vénérât, il ne faisait pas que les vénérer, il les détestait d'un même cœur, entre lui et le Nom ineffable ils existaient, ils pesaient, ils étaient de trop. » (RF, 22) Le passage explicite une sorte de condition *sine qua non* pour accéder à cette ribambelle canonique de légitimation : une ambivalence profonde à leur égard, qui conjugue la vénération à la détestation. Un autre extrait, plus avancé dans le récit, va — tout en faisant miroiter la figure du poète dans la biographie de Michon — dans le même sens : « De cela j'en suis sûr : Rimbaud refusait et exérait tout maître, et non pas tant parce que lui-même voulait ou croyait l'être, mais parce que son maître à lui [...], le Capitaine, [...] était une figure fantôme ineffablement exhalée dans les clairons fantômes de garnisons lointaines, une figure parfaite ». (RF, 78) Cette ambivalence secrétée par la dyade père-spectre/fils est intégralement cohérente avec la nécessité de distinction qu'impose le champ supposément autonomisé de la littérature : le refus et la rupture⁸¹ (qui étaient actifs dans les *VM* par rapport aux origines populaires et rurales), en tant qu'ils forment une prise de position négative par rapport à un milieu, sont partie intégrante de ce qui « relance la littérature ». (RF, 120) L'absence du père étant un moteur symbolique, à l'image du parcours de Michon, tout maître réel est perçu comme un blocage de cette relance, de là l'exécration de la posture hiérarchique qui suturerait la béance. Paradoxalement, c'est de cette manière que la continuité, la relance et la transmission peuvent s'engendrer.

Michon complexifie cette ambivalence, cette dialectique ; il ne joue jamais au jeu d'une avant-garde qui se cantonnerait dans une posture vide, presque formelle, de refus abrupt de la « vieillerie »

⁸¹ « Du fait que les prises de position se définissent, pour une grande part, négativement, dans la relation avec d'autres, elles restent souvent presque vides, réduite à un parti pris de défi, de refus, de rupture : les écrivains les plus "jeunes" structurellement [...] refusent ce que font et sont leurs devanciers plus consacrés, tout ce qui définit à leurs yeux la "vieillesse", poétique ou autre ». *Ibid.*, p. 393.

poétique produite par les « pères » canoniques. Le refus et la rupture n'étant jamais purs, toujours travaillés par le désir et la vénération autant que par la haine, le narrateur fait ainsi dire à Rimbaud : « ceci ou cela, le moineau ou Baudelaire, vous souffle que l'imposture, la niaiserie poétique, c'est aussi une sorte de courage. » (RF, 46) C'est qu'à ce moment du récit, Rimbaud souhaite montrer ses vers à Théodore de Banville, le poète et critique légitime de l'époque, et il s'en veut colériquement d'écrire des poèmes qui sont coupés du monde, de purs effets de sens, de ce qui « a l'air du sens » mais qui ne fait que le frôler, « impuissants à traduire ce que vous êtes, ce vide souffrant qui est vous, en pure prière sans déchet. » (RF, 45) Tout de même, il prend la décision de monter lui faire lire ses jeunes poèmes ; opter pour la langue, malgré son insuffisance à dire « juin », c'est « une sorte de courage » contre l'absolu du triomphe verbal, car le poème peut justement prendre acte de l'insuffisance du langage à dire le tout de la langue et du monde. (Dans la dialectique entre le monde et le langage, les choses et les mots, on ne peut pas choisir — comme c'est le cas pour les personnages de *VM* — ; la soi-disant souveraineté de l'un sur l'autre déchoit toujours, car ils sont noués ensemble par la chair, insécable.) Rendu en haut, chez le « Banville fictif⁸² » de Michon, le narrateur s'imagine une scène, capitale dans la pensée de la filiation littéraire ; après avoir entendu Rimbaud, pseudo-Banville lui dit qu'il lui rappelle Boyer ou Baudelaire lorsqu'ils avaient vingt ans, et, dans un jeu pronominal au « vous » — dans lequel l'auteur, la lectrice ou le lecteur est mis dans la position de Rimbaud, de façon oblique —, le narrateur s'imagine : « et à ces mots vous savez que par-dessus le bouquet de pivoines il vient de vous tendre invisiblement la petite bouture, et sans même vous lever vous l'avez prise, elle est dans votre poche. » (RF, 47-48) Métaphore, qu'est-ce que cette bouture si ce n'est la transmission

⁸² « J'ai pris des libertés avec Banville : j'en ai fait ce critique qu'à notre connaissance il ne fut jamais ». Pierre Michon, « Relation heureuse », *Op. cit.*, p. 22.

symbolique d'un fragment de légitimation ? De ce qui, par la filiation, permet éventuellement de faire œuvre ?

Je saute un peu dans le temps pour répondre à la question. Rimbaud s'élançait vers Paris au chapitre VI, conscient de sa réputation de grand poète et du saccage, dans le même mouvement, de cette réputation. La bouture que Banville lui offrit invisiblement n'était en somme rien de glorieux, une sorte de vanité d'éternel enfant qui croit encore dans la passation verticale de l'autorité. Rien de tel n'arrive, le geste moderne de Rimbaud signale déjà la ruine du poème, de la forme, de la tradition, la rupture avec le maître. C'est un truisme, « la modernité poétique est d'abord asociale⁸³ », fait justement remarquer Henri Meschonnic dans son livre sur la modernité. C'est-à-dire que derrière le geste de rupture moderniste, il y a une sorte de guerre pour le présent et la postérité, de désir d'autorité qui destitue toute communauté. Cette négativité du subjectif sur le commun, et inversement, est à la fois vitale et banale, partagée par tous et toutes : « c'est notre illusion constitutive de croire qu'elle nous appartient comme à personne⁸⁴. » Le Rimbaud de Michon en a une conscience aigüe lorsqu'il arrive à Paris; le sacre qu'il attendait — la passation de la bouture — a disparu, plus personne ne s'en occupe dans la communauté des éternels orphelins-poètes :

Et chacun de ces fils boudeurs attendait qu'un père vienne ratifier sa bouderie à lui, le tirer du lot, l'élever à sa droite sur un trône invisible ; chacun voulait se soustraire à la société civile, n'être pas là, régner comme en creux ; mais le monastère était fermé, le sang bleu n'était plus que folklore [...] ; et tous ces fils donc, pour bien notifier qu'ils étaient orphelins, exilés, c'est-à-dire meilleurs que les autres, tous ces fils devinrent non pas capitaines, non pas barons ni moines, mais poètes ; car c'était l'usage depuis 1830 ; mais depuis 1830 la chanson s'était usée, elle avait été chantée peut-être par un trop grand nombre à la distribution des prix de l'au-delà [...]. Le sacre que demandait Rimbaud avec tant de force, que tous les fils demandaient sans doute quoique avec moins de force, le sacre n'était plus du ressort de personne [...] certes, ils

⁸³ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard [Folio/essais], 1988, p. 68.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 69.

avaient tous la petite bouture, mais que vaut-elle, quand elle est si également distribuée ? (RF, 90-91)

Conditionnée par la distinction, la reconnaissance que demande « l'éternel enfant » n'est rien si elle est donnée à tout le monde, si elle est « également distribuée ». Les pères du canon, comme le père Aimé Michon caché et inaccessible comme un dieu, ont abandonné le monde de la « vieillerie poétique ». À qui la bouture prélevée sur une plante morte ? L'écriture poétique en régime démocratique, ainsi usée depuis 1830⁸⁵, est vouée à l'imposture, car la hiérarchisation des valeurs est devenue arbitraire, aléatoire, multiple, brouillée. Michon n'articule point là une nostalgie de la sacralisation des œuvres, d'un élitisme des lettres, il pense plutôt, par le biais de la figure rimbaldienne, ce qui le préoccupe depuis les *VM* : l'articulation de la boue et de l'or, de la misère et de la gloire, toujours précaire, affectée, relative ou contrariée. Les orphelins de la filiation, perpétuellement ramenés à l'imposture, ne peuvent ainsi que fabriquer, dans le sillon des rivalités, des inégalités et des luttes, leur propre mythe, ce qui les distingue et les font entrer, toujours temporairement, dans la postérité. Comme l'article Laurent Demanze, il y a, chez Michon, un « portrait double de l'artiste, car il est tout ensemble celui que la postérité a fabriqué et celui qui la *trafique* à force de ruses et de stratégies⁸⁶. »

En d'autres termes, « la dialectique se fige⁸⁷ », les fils dont l'héritage des pères pèse lourd et dont la transmission est court-circuitée par la modernité ne peuvent se réapproprier le pouvoir, la destitution des pères étant toujours frappée du sceau de l'imposture. Suivant cette proposition,

⁸⁵ Voir Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830)*, Paris, José Corti, 1973.

⁸⁶ Laurent Demanze, *Pierre Michon : L'envers de l'histoire*, *Op. cit.*, p. 60. [Je souligne.]

⁸⁷ Laurent Demanze, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti [Les essais], 2008, p. 294.

Rimbaud aurait cessé d'écrire, justement, pour ne pas relancer l'autorité, par refus de paternité envers ses textes. Les critères de légitimation et d'élection, formulés par les « saints patrons » (*LRVQ*, 305) de la canonisation, ne sont que des rumeurs lointaines. Pourtant, ces rumeurs sont actives, Rimbaud incarne la conscience de leurs pouvoirs en tant que mythes ; et dans les modalités de leurs pouvoirs, la photographie, en tant que fabrique d'icônes, stratégie de glorification et doctrine d'apparition du corps, joue un rôle de premier ordre : « sur le tabouret des photographes ils tremblaient devant la postérité » (*RF*, 91), dit-il des jeunes poètes orphelins. Ils tremblent parce que cette scène devant le photographe est un élément essentiel, au-delà de la phrase juste, de leur mythologie. N'est-ce pas ainsi que Pierrot a eu une révélation, entre les pages de l'*Almanach Vermot*, face au petit boudeur aux poings fermés auquel il s'est identifié ? N'est-ce pas aussi la méthode, le feuilletage de « l'iconographie canonique » (*RF*, 107), employée par Michon lui-même pour écrire son *Rimbaud* ? Ce sont là les chaudrons du pouvoir.

2.3. *Corpus* tremblant : l'icône et le corps putrescible

Qu'est-ce qu'une image de l'autorité littéraire ? Et comment l'image fait elle autorité sur celui ou celle qui la regarde ? Le rôle de la grandeur et de ses fondements dans l'œuvre littéraire est constamment traversé par le statut de l'image, et plus particulièrement, pour Michon, par l'iconographie de l'auteur comme marque de l'autorité symbolique. Déjà, à la fin des *Vies minuscules*, le portrait de Rimbaud en petit homme boudeur et révolté apparaît comme le lieu où, par identification, le fantasme d'une œuvre à venir peut s'élaborer. Mais cette image, canonique, a un revers : en permettant l'avènement du fantasme d'écriture par le biais de la pose photographique, l'œuvre devient prétexte à la construction d'une posture d'autorité qui est celle, expression empruntée à Mallarmé, du « vers personnellement ». Le modèle en tant qu'idéal du moi, comme je l'ai articulé au début du chapitre, devient impossible à

égalier, écrasant par l'étendue de sa démesure. Il agit sur le petit Pierrot comme une injonction paradoxale : tu feras une œuvre égale à la mienne, ce qui est impossible, ou tu ne feras pas d'œuvre, ce qui te mènera à ta perte. Ainsi le modèle engendre simultanément le désir et l'aliénation du désir, la virtualité d'une écriture et son blocage ; « je me suis tendu un piège dont les mâchoires se referment », écrit-il. (*VM*, 230) Or, l'injonction paradoxale que produit cet idéal du moi a le mérite, au niveau de l'écriture, de produire une ligne de tension inouïe, une sorte de machine fantasmatique dont la production, lorsqu'elle est enclenchée, prend la mesure de ces écarts pour la restituer à l'expérience de l'œuvre à faire.

Rimbaud le fils prend acte de cette puissance et de cet envoûtement iconographique en le faisant le matériau même de l'écriture, qui, dès lors, se veut non pas seulement *ekphrasis*, c'est-à-dire description minutieuse de la dynamique scopique de l'image, mais questionnement sur la valeur historique, sociale et narrative de l'instant photographique dans le champ de la littérature. Sortir de la passivité qu'induit l'image, c'est pour Michon l'occasion de s'approprier sa force d'autorité, d'en extraire violemment l'actualité. Comme le dit Pierre Bergounioux dans un texte consacré à l'auteur : « Il a montré que cette histoire, ce poids des représentations antérieures est devenue une composante majeure de l'heure neuve qui était la sienne, la nôtre. Et il a prouvé qu'avec cela, la littérature restait possible⁸⁸. » Ce qui par le poids de son héritage semblait nier la pertinence actuelle de la littérature, devient le noyau même — non sans déboires et difficultés, il faut le dire — de l'écriture ; elle devient, dans la manipulation de sa tradition spécifique, un élément crucial de l'atelier de l'écrivain. L'iconographie, en ce sens, est consubstantielle au « poids des représentations antérieures » auquel fait

⁸⁸ Pierre Bergounioux, « Pierre Michon et la littérature passée », in *La cécité d'Homère*, *Op. cit.*, p. 92.

référence Bergounioux, et elle continue de hanter quiconque est susceptible de survaloriser l'objet de son idéalisation — à savoir tout le monde. Cela dit, l'image des auteur.ice.s fonde son autorité sur une scission épistémologique et ontologique entre l'évidence de l'image et le sens du texte, l'auteur et l'œuvre, l'ouvrier et l'ouvrage, etc., ce qui rend son autorité d'autant plus paradoxale. Dire que l'iconographique tient son autorité de la confusion entre les deux registres (par exemple, déceler l'œuvre dans l'image de l'auteur, et inversement) n'est pas faux, mais ce n'est pas assez précis.

Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy ont travaillé, dans un bel essai intitulé sobrement *Iconographie de l'auteur* (2005), la question de la médiation entre l'œuvre et le sujet par le biais des portraits d'auteur.ice.s. Le livre est principalement consacré à la double difficulté que l'iconographie produit sur le statut ontologique de l'œuvre et de l'image : en tant que lectrices ou lecteurs, nous souhaitons retrouver dans le portrait le *caractère* de l'œuvre (son idiosyncrasie, son expression) ; et dans la lecture du texte, nous souhaitons donner une *physionomie* (une figure, un ouvrier) à l'œuvre. Or, dans l'un ou l'autre des cas, une apparition/disparition de la « chose » souhaitée advient, ce qui creuse l'espace intermédiaire entre le sujet-auteur et l'œuvre, tout en engageant, à travers leur médiation, l'étendue de ce qu'ils nomment « l'oscillation interminable » ou le « paradoxe vibratoire⁸⁹ » qui s'agite entre l'image et le texte. Ils écrivent :

L'image de l'auteur, en tant que *médium*, en tant que pure médialité, en tant que support de transmission ou de transition, n'est ni la pure objectivité du texte, ni la simple subjectivité de l'auteur : c'est la relation par laquelle un texte renvoie au corps d'un auteur, à sa matérialité visible, et un auteur se dissout dans la consistance an-iconique de l'écriture. Le *médium* de l'image est la possibilité qui rend justice au texte en lui restituant un corps, une identité, une biographie. Lire un texte veut dire donner aux mots leur physionomie⁹⁰.

⁸⁹ Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée [Lignes fictives], 2005, p. 30.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 28-29. [Les auteurs soulignent.]

L'oscillation entre le sens du texte et l'évidence de l'image se trouve toujours dans une condition d'indétermination productrice de sens : « la figure de l'auteur *décrit* la trajectoire d'un corps d'écriture soumis aux lois du principe d'indétermination du sens [...] [et dans] les yeux stupéfaits du lecteur, la figure de l'auteur *fait vibrer* le sens à chaque point du texte en donnant une évidence aux mots⁹¹. » Ainsi l'iconographie, en tant que médium qui renvoie, de façon synchronique, au corps de l'auteur et au *corpus* de l'œuvre, est symptomatique d'une autorité fondée sur une indétermination. L'image de l'auteur est comme un point de fuite de l'œuvre, superflue mais signifiante, dans laquelle est représentée l'idée de la création. Mais du fait que l'idée de la création prend diverses formes, l'image s'ouvre à un champ de possibilités qui n'exclut en rien la capacité qu'à la représentation de représenter les affres, les ratages, les défauts, le bluff, la vanité, le triste labeur de la création. L'indétermination du sens dans laquelle se meut le médium photographique permet autant à l'autorité de se dissoudre que de se consolider, selon les usages et les croyances qui lui sont associés.

J'avancerais qu'il y a une scission de l'image, du corps, de l'œuvre et de leur supposée autorité. L'élément qui est à la racine de cette scission, c'est la réversibilité du langage et du mutisme, de la lettre et de l'illettrisme, c'est-à-dire la façon dont Michon a conçu et continue d'écrire le rapport interminable qu'entretient la vie muette des choses — et du vivant — avec la littérature, la lettre et son ombre. À cet égard, il y avait le père Foucault des *VM*, qui incarnait l'écrivain le plus parfait, prêt à mourir par illettrisme, plus proche de la vérité des choses sans parole (que le livre cherche inlassablement à rejoindre sans jamais y parvenir), plus proche de la vérité nue du langage que les

⁹¹ *Ibid.*, p. 29-30. [Je souligne.]

écrivain.es qui la trahissent à force de phrases superlatives. Le pouvoir des images et des iconographies joue un rôle qui s'aligne à cette imposture fondamentale de l'auteur.ice ; non pas parce que la photographie traduirait, par la pose qu'elle présuppose, des valeurs superficielles ou un primat de l'apparence, mais parce qu'elle donne à voir un corps (et pour Michon un visage, une *figure* surtout) qui n'est pas au travail, des mains qui n'écrivent pas, un regard qui ne lit pas, des lèvres qui ne prononcent aucun mots. Ce sont des corps capturés dans l'instant muet de ces figures que l'on s'imagine être la littérature en personne, et ces instants s'inscrivent, en creux, entre le corps de l'auteur et son œuvre. L'œuvre de Michon est traversée dans son cœur, comme le propose Jean-Christophe Bailly, par ces doutes et ces désirs, par ce qui n'a pas de langage : « comment ramener dans le langage des livres la vérité de ce qui n'a pas la parole ou de ce qui, parlant, n'a pas la maîtrise du langage, et comment, tentant de le faire, ne pas trahir⁹² ? » Les questions apparaissent logiques dans les *Vies*, mais qu'en est-il à partir de l'iconographie rimbaldienne et, plus tard, dans *Corps du roi* (2002), dans lequel il est question de l'image de Beckett et de Faulkner ? Les questions restent dans le même sillage, elles ne font que s'ajouter à l'interrogation, première, de ce qui « relance la littérature ».

2.4. L'autorité des « Deux Corps du Roi » et de l'éléphant

L'instant photographique n'est pas celui de l'écriture, il est une césure. Renvoyant d'une part à l'œuvre écrite et d'autre part au corps de l'auteur, il marque un hiatus dans la représentation, ou plutôt, une « oscillation interminable » entre ce qui se veut immortel (la lettre) et ce qui ne peut qu'être mortel (le corps). L'auteur, par cette double relation, se divise et se dédouble lui-même, il est géminé. Le livre *Corps du roi* débute par cette césure du sujet-écrivain — de surcroît du sujet-écrivain passant à la

⁹² Jean-Christophe Bailly, in *Pierre Michon : l'écriture absolue*, *Op. cit.*, p. 303.

postérité — par « l'Esprit » et la chair, dédoublement emprunté à l'historien Ernst Kantorowicz qui, dans un ouvrage de théologie politique médiévale intitulé *Les Deux Corps du roi*, trace les grands traits historiques de cette « fiction heuristique⁹³ » et de cette « gémellité royale⁹⁴ » qu'est le théorème des « Deux Corps du roi », répandu chez les juristes à partir de la dynastie des Tudor (surtout dans la période du XVI^e siècle) et présent, notamment, dans la pièce *Richard II* de Shakespeare, contemporaine du règne d'Élisabeth I. Le théorème dans son acception politique et jurisprudentielle avait des ramifications complexes, qui servaient initialement aux juristes à faire coexister dans la personne du roi — tout en étant contradictoirement dogmatique sur la qualité unitaire de celui-ci — un corps politique immatériel et un corps naturel matériel et mortel. Cela avait pour conséquence une sorte de greffe transcendante, tel un Dieu caché à même les entrailles, sur le corps putrescible du roi durant son règne qui, à l'instant de la mort, se voyait séparé de sa gémellité politique. Alliant humanité et divinité, les juristes de l'époque pouvaient ainsi tour à tour traiter du corps naturel ou du corps politique, selon qu'il était question, toujours par prérogative, de droit foncier ou de crime contre Sa Majesté, tout en attestant du caractère unitaire des Deux Corps. Une fois morte, cette partie « immortelle » de la royauté migrait vers le corps du prochain roi, opérant une forme de continuité à la fois corporelle et immatérielle de la dynastie, à travers l'immortalité du corps politique :

Cette migration de l'« Âme », c'est-à-dire de la partie immortelle de la royauté d'une incarnation à une autre, telle qu'elle est exprimée par le concept de « démise » du roi est sans aucun doute un des éléments essentiels de toute théorie des Deux Corps du Roi. Il a conservé sa validité pour pratiquement toutes les époques suivantes. Il est cependant intéressant de noter le fait que cette « incarnation » du corps politique dans un roi de chair et de sang fait non seulement disparaître les imperfections humaines du corps naturel, mais qu'il donne aussi l'immortalité à l'individu-roi en tant que Roi, c'est-à-dire en ce qui concerne son sur-corps⁹⁵.

⁹³ Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi : Essai sur la théologie politique au Moyen-Âge*, Paris, Gallimard [Folio/histoire], [trad. Jean-Philippe et Nicole Genet], 2000 [1957], p. 26.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 35-36.

Ainsi le « roi ne meurt jamais », du moins « en ce qui concerne son sur-corps ». La couronne était autant visible et matérielle qu'invisible et immatérielle, issue directement de Dieu ou du droit dynastique d'héritage. Il va sans dire que ces stratégies, fortes en ruses et en pensée magique, ont instauré une dysphorie identitaire dans la personne royale, et que ce trouble, aussi métaphysique qu'il paraît, est plus au service d'une légitimation de l'autorité dynastique que de la justice. Le passage de Kantorowicz à Michon peut s'effectuer assez aisément tellement ce théorème semble, schématiquement, s'accorder à sa passion des antithèses, à sa dialectique de la grâce et de la chute. De la « démise » du roi à la passation de la « petite bouture » invisible donnée à Rimbaud, il n'y a qu'un pas à effectuer en direction du champ littéraire. Les différents personnages des *VM* en sont tous habités, élevés qu'ils sont dans leur marginalité, leur pauvreté culturelle et économique, par la langue emphatique de l'auteur. Les auteurs eux-mêmes peuvent être investis de ce corps double ; boudeur, colérique et alcoolique autant que « dynastique », éternel et mythique. La postérité peut à son tour traiter, tels les juristes du Moyen-Âge, de l'ouvrier derrière l'ouvrage ou du texte « éternel », du corps « que le texte intronise et sacre » ou du corps « mortel, relatif, la défroque, qui va à la charogne⁹⁶ » — et ce sont les mots de Michon dans son très beau texte sur Beckett « Les deux corps du roi », en ouverture du livre *Corps du roi*.

a) *Le cas de Beckett (le roi)*

Il se déplie telle une *ekphrasis* : à gauche du texte, une photo de Beckett, prise en 1961 par le photographe Turc Lutfi Özkök, apparaît. Le procédé de l'auteur ressemble de près au chapitre, dans

⁹⁶ Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 13. (Dorénavant *CR*, suivi du numéro de la page.)

Rimbaud le fils, consacré à la scène où Étienne Carjat photographie le jeune Rimbaud : il s’imagine la scène « plutôt l’automne ou le début de l’hiver » (CR, 13) ; il fait ressurgir laconiquement l’état dans lequel Beckett se trouve : « tout cela Beckett le sait, parce que c’est l’enfance de l’art » (CR, 14) ; lui fait poser des questions, tentant des réponses : « Est-ce qu’il en tire vanité, dégoût, ou une extraordinaire envie de rire ? Je ne le sais pas, mais je suis sûr qu’il accepte » (CR, 15) ; et lui fait dire, à la première personne : « Il dit : Je suis le texte, pourquoi ne serais-je pas l’icône ? Je suis Beckett, pourquoi n’en aurais-je pas l’apparence ? ». (*Idem.*) Le mélange des registres énonciatifs témoigne des différents matériaux et points de vue hétérogènes qui viennent structurer le mythe de l’auteur. Ce n’est pas de réduire l’œuvre à la biographie qui intéresse Michon, mais de faire l’aller-retour entre le mystère qui mène le sujet-écrivain à l’œuvre et la façon dont celle-ci rend caduque toute réduction biographique, et cela tout en exhibant les mécanismes fictionnels qui fondent autant l’un que l’autre. La notion de « fiction critique », proposée par Dominique Viart, est dans ce contexte fort à propos : « se confondent [chez Michon] le rêvé et l’avéré, non pas seulement pour entrer en tension, se démentir l’un l’autre [...] mais pour de leur rencontre interroger d’un même cours le vivant et l’écriture, le livre tel qu’il s’écrit et le monde tel qu’il s’éprouve⁹⁷. » La scène photographique cristallise parfaitement cette interrogation mutuelle entre l’œuvre et le corps, car sans être ni l’un ni l’autre, elle les fait se joindre dans l’image.

L’iconographie d’auteur sert ainsi de surface intermédiaire entre la chair et le texte, « le vivant et l’écriture », à partir de laquelle le théorème des Deux Corps du Roi peut venir s’agripper, donner

⁹⁷ Dominique Viart, « Les “fiction critique” de Pierre Michon », in *Pierre Michon : l’écriture absolue*, *Op. cit.*, p. 214.

une assise théorique et historique. L'homologie entre le roi et l'auteur se fait sans question dans sa schématisation duale des Deux Corps :

Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires ; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a des bagues et l'œil myope, ahuri, seulement Shakespeare et c'est un bon gros rentier à la fraise élisabéthaine. (CR, 13-14)

La filiation d'auteurs qu'il cite est une référence à un article de Beckett publié en 1929 dans l'ouvrage collectif *Finnegans Wake : A Symposium - Our Exagmination Round His Incamination of Work in Progress*, consacré à James Joyce et intitulé « Dante... Bruno. Vico.. Joyce »⁹⁸. Les caractéristiques de leurs corps biologiques donc mortels sont principalement dépréciatives (« nez camus », « myope, ahuri », « bon gros rentier »), à l'inverse de Beckett, en tête et à la source de cette filiation, qui « est beau : beau comme un roi, l'œil de glace, l'illusion du feu sous la glace, la lèvre rigoureuse et parfaite, le *noli me tangere* qu'il porte de naissance ; et comble de luxe, beau avec des stigmates, la maigreur céleste, les rides taillées au tesson de Job, les grandes oreilles de chair, le look roi Lear. » (CR, 14-15) Le commentaire quasi christologique que fait Michon de la « beauté » de Beckett fait cohabiter à lui seul, avec son lexique biblique, la dimension d'éternité et les caractéristiques du corps biologique, qu'il nomme non sans humour le « *saccus merdae* » (CR, 14), le « sac d'excréments ». L'ambivalence structurante, la « rhétorique de l'hésitation » si caractéristique de son écriture est foncièrement moins présente que dans ses autres récits ; Beckett est roi, sans ambages : « Rien n'existe en France pour lui faire pièce ou lui disputer ce trône sur quoi il est assis. » (CR, 13) Nous sommes, comme bien souvent

⁹⁸ Samuel Beckett, « Dante... Bruno. Vico.. Joyce » in *Finnegans Wake : A Symposium - Our Exagmination Round His Incamination of Work in Progress*, New York, New Directions, 1972 [1929].

lorsque l'auteur traite de sa propre filiation littéraire, dans le domaine de l'admiration, voire, avec une tonalité sacrée, de la dévotion. Mais le cas de Beckett est particulier, car à partir de son portrait de 1961, il ne cherche pas à saisir dans ses traits les marques d'une déchéance, d'une défaillance vilainement humaine qu'il observe même chez Dante, Shakespeare et Joyce ; il en est pantois. Malgré la « bouture également distribuée » de son *Rimbaud* et du régime « démocratique » des Lettres, sa supposée horizontalité, on voit que quelque chose persiste, chez Michon, de l'autorité, et c'est bien Beckett qui l'incarne.

Néanmoins, il est vrai que ce court texte semble symptomatique de la perte irrémédiable, depuis 1830, d'une instance supérieure (le « père ») détentrice de l'élection et du sacre, tel qu'il l'écrit dans *Rimbaud le fils* : « Le sacre que demandait Rimbaud avec tant de force, que tous les fils demandaient sans doute quoique avec moins de force, le sacre n'était plus du ressort de personne ». (RF, 91) L'ouverture que génère « Les deux corps du roi » sur cette question porte plutôt sur ce qui « intronise et sacre » le corps biologique de l'écrivain en dehors de la filiation. Le modèle reste celui, rimbaldien, de la rupture avec le passé, de l'auto-engendrement. Beckett est roi, non parce que son père symbolique (disons Joyce) l'était, et que la passation de l'autorité littéraire roulerait dans le sens de l'histoire des triomphant.e.s, mais parce qu'il est, selon Michon, « fils de son texte » et qu'il est beau, tout simplement. L'« opération magique » des Deux Corps réunis en un se fait ainsi ; « pour lui c'est trop facile », la beauté capturée dans l'iconographie est soit « un hasard biologique ou [une] justice immanente ». (CR, 15) Dans cette optique, la photographie est au service de cette « opération magique », faisant apparaître simultanément et indissociablement le corps et le sacre du corps par le texte, si bien capturé par l'expression « la littérature en personne ». (*Idem.*) L'expression contient en elle la parfaite polysémie dans le contexte des usages michoniens de la doctrine médiévale : la

littérature, impersonnelle et immatérielle, est introduite *dans* la personne qui, elle-même, est la littérature *personnellement*, l'incarne. L'étendue du champ littéraire s'incarne dans la chair de l'auteur, déposant en lui ses ramifications symboliques les plus immatérielles, le divisant corporellement et symboliquement. Ce qui équivaldrait, sur tous les points, à dire « la royauté en personne » pour le roi ou la reine.

Si l'image fait apparaître simultanément « le Verbe vivant et le *saccus merdae* » (CR, 14), c'est qu'elle permet au sujet photographié de porter, bien que fragilement, la couronne fictive et fétichisée de la littérature. Elle consolide, en somme, son autorité. Sans l'image, l'œuvre et l'auteur restent liés par le nom, mais le nom seul ne permet pas à la beauté, tel que Beckett en serait le fier représentant, de venir rendre sa « justice immanente ». La mise en scène de la photographie, elle, ne contrarie pas la belle figure royale ; Lutfi Özkök « a disposé derrière son modèle habillé de sombre un drap sombre pour donner au portrait qu'il va en faire un air de Titien ou de Champaigne, un grand air classique. » (CR, 14) Sensible aux différents artifices qui sont au service de l'icône, Michon ne revendique pourtant pas une démystification de ceux-ci, il travaille plutôt à une poétisation de la mystification iconographique. Comme le dit Jean-Bernard Vray : « l'image a permis à Michon de représenter le fonctionnement du théâtre de la duplicité, de la dualité qui organise la scène de "l'œuvre"⁹⁹ ». En cela, Beckett ne peut point apparaître pour un imposteur, tous ces jeux, ces artifices, ces rituels, ces brouillages, « je suis sûr qu'il l'accepte », dit le narrateur. Ce n'est pas lui-même qui s'invente roi, c'est, comme pour Rimbaud, la vulgate, les photographes, le théâtre de l'histoire qui le font accéder à son

⁹⁹ Jean-Bernard Vray, « Une mythologie de l'ambivalence : Pierre Michon, mètèque lettré et théologien athée », in *Pierre Michon : l'écriture absolue*, Op. cit., p. 298.

« trône ». Ce sont les éléments — dont Michon fait partie — qui s'adjoignent à la fabrique de la figure, et qui la rendent efficace, épique. Qui relance la littérature et font déborder les signes de l'image.

b) *Le cas de Faulkner (l'éléphant)*

À travers l'icône, Michon cherche le « secret des auteurs », la posture qui lui donnerait la clef de sa propre écriture, tel qu'il l'écrit limpide dans « Le Père du texte » (originellement publié dans *La Quinzaine littéraire* en août 1992), le dernier chapitre de son petit triptyque *Trois auteurs* (1997) : « C'est que la volonté d'écrire, et l'impossibilité d'écrire, ont fait que longtemps j'ai cherché parmi les grands celui qui me donnerait la clef, le secret, la *posture*, l'imparable *incipit* à partir de quoi le texte se déploie sans effort¹⁰⁰. » Ce court texte, magistral, est consacré à Faulkner qui, autrement que Beckett, est plus roi que roi en ce qu'il est « le père du texte », c'est-à-dire le père du texte michonien. Beaucoup d'encre a coulé sur la réception française et le transfert culturel de Faulkner pour les écrivain.e.s de langue française, notamment chez Édouard Glissant, qui lui a consacré un très beau livre intitulé *Faulkner, Mississippi* et chez Pierre Bergounioux, proche de Michon et aussi auteur d'un essai sur l'auteur de *The Sound and the Fury*¹⁰¹. Ce que ces auteurs ont en général de commun dans l'admiration qu'ils exercent à l'égard de la vie et de l'œuvre de Faulkner, c'est la force avec laquelle il est entré dans la modernité, avec sa langue et ses référents géographiquement ancrés dans le sud rural des États-Unis, dans un territoire principalement centré sur la paysannerie et reculé des grandes scènes littéraires urbaines de l'époque. Faulkner incarne ainsi un modèle pour les deux Limousins (Michon et Bergounioux), aussi issus d'une région « indigne » et patoisante, dont l'accès à la « grande culture » est perçu comme l'accès

¹⁰⁰ Pierre Michon, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 80. (Dorénavant *TA*, suivi du numéro de la page.) [Je souligne.]

¹⁰¹ Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996. ; Pierre Bergounioux, *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Gallimard, 2002. ; Voir aussi le chapitre sur « La révolution falkneurienne » de Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *Op. cit.* p. 467-478.

— si une telle chose est même possible — à un monde étranger, historiquement barré. Faulkner a su transfigurer cette indignité en force poétique et littéraire, en s'arrachant à la minorisation culturelle à laquelle il était socialement destiné. En cela il forge un modèle pour les deux auteurs d'origine provinciale, du moins un modèle qu'ils peuvent idéaliser et s'appropriier, selon leur propre dessein d'écriture. En effet, comme l'indique Mahigan Lepage, « [pour] Michon et Bergounioux, choisir Faulkner ne signifie [...] pas tant choisir de l'autre que choisir du même ; ou plutôt, c'est élire l'autre parce qu'il est même. C'est s'approprier un "plouc" (Michon), un "crétin rural" (Bergounioux) comme soi, même si on sait qu'il s'agit d'une imposture, d'une pose d'écrivain¹⁰². » Ce « même » étant le produit d'une identification et d'une réception tout à fait française de son œuvre (notamment dû à l'orientation tragique¹⁰³ de la traduction française faite par Maurice-Edgar Coindreau qui, dans un entretien à France Culture en 1971, a dit « William Faulkner est l'auteur dont je peux revendiquer la naissance en France¹⁰⁴ »). Tellement française cette appropriation, qu'il l'expose, au détour d'une phrase : « lançant de cette arrière-campagne une prose plus que bostonienne, bien plus que yankee – une prose française, parisienne » ; avec cette nuance : « sans cesser de se réclamer d'Oxford, Mississippi. » (TA, 85)

Dans cette riche sphère de l'idéalisation, le schéma n'est pas bien dissemblable qu'avec Rimbaud ou Beckett. À cette différence près que la « grandeur » de ces deux derniers, en tant que

¹⁰² Mahigan Lepage, « Michon et Bergounioux lecteurs de Faulkner » in *Études françaises*, volume 43, numéro 1, 2007, p. 131.

¹⁰³ Voir Annick Chapdelaine, « L'échec du Faulkner comique en France : un problème de réception », in *Meta*, 34, vol. 2, juin 1989, p. 274.

¹⁰⁴ *Les Nuits de France Culture*, « Entretiens avec Maurice-Edgar Coindreau - William Faulkner 1 sur 2 », animé par Christian Giudicelli, France Culture, 29 mars 1971, [Archive Ina-Radio France], web : <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/maurice-edgar-coindreau-william-faulkner-est-l-auteur-dont-je-peux-revendiquer-la-naissance-en-france-8719758>>, consulté le 16 juin 2023.

modèles dont la comparaison à soi est impossible, éveille en Michon une forme de rivalité fraternelle et anxieuse, alors que l'œuvre et la personne de Faulkner sont séminales et paternelles, vécues dans une proximité inégalée : « ma principale compagnie sur terre fut celle de Faulkner », dit-il. (*TA*, 80) La figure paternelle, cet espace laissé vacant par le « dédicataire noir des *Vies minuscules* » (*LRVQ*, 39) Aimé Michon l'exilé, sert de canevas pour son rapport à l'auteur américain, qui viendra dès lors prendre une place toute privilégiée dans sa filiation supplétive dont son œuvre, depuis les débuts, est le tissu. Séminale d'une transmission symbolique, donc, ou bien la clef de l'écriture : « C'est dans son ombre et en quelque sorte par sa main que j'ai commencé à écrire [...] Il est le père de tout ce que j'ai écrit. » (*TA*, 80-81) L'envoutement est tel qu'il avoue même que *Absalon! Absalon!* fut la lecture qui accompagna le début de la rédaction des *Vies minuscules*, dont on sait qu'il fut une véritable délivrance, la lente mais brutale levée de ses empêchements. C'est une force intérieure qu'il a trouvée, chez lui, ce qu'il nomme la « détermination énonciative » ou la « volonté énonciative » :

Oui, ce que m'a donné Faulkner, c'est la permission d'entrer dans la langue à coups de hache, la détermination énonciative, la grande voix invincible qui se met en marche dans un petit homme incertain. C'est la violente liberté. [...] Il me semble que pour un écrivain rien n'est plus intime, rien ne le constitue davantage, rien n'est plus lui-même, que cette volonté énonciative dont j'ai parlé, ce désir violent qui préside à sa phrase, cet infime et décisif putsch dans son parlement intérieur, qui fait que soudain la voix despotique de ce qu'on appelle, et qui est, la littérature, se met à parler à sa place. C'est cela que j'appelle *Faulkner*. Et rien ne m'est plus intime : plus secret, plus cher, plus indispensable, plus impossible à atteindre, et pourtant parfois, miraculeusement, atteint. (*TA*, 82-83, l'auteur souligne.)

La clef du texte, qui renvoie Faulkner au désir même de Michon, c'est cette voix souveraine et intérieure, non-thématique et non-rationnelle, qui préside à l'écriture d'une phrase, d'un paragraphe, d'un livre. C'est la pulsion même de l'écriture, violente, libérée, qui n'est pas graphomanie, mais l'appropriation momentanée et totale de la langue, qui fait que l'on devient la « littérature en

personne », que l'on est parlé par la « bouche d'ombre supra-individuelle¹⁰⁵ », que l'on donne corps à la « voix abrupte ». (*TA*, 83) Cette pulsion énonciative n'a pas de sens a priori, elle n'a pas pour horizon une réalité discursive circonscrite, elle n'a pas, dans les mots de Michon « de sujet, pas de thème, pas de pensée, rien que la volonté violente de dire, qui fait par miracle quelque chose avec rien. Qui fait une forme dans laquelle s'installe, en plus, du sens. » (*LRVQ*, 140) L'auteur n'est ainsi qu'un médiateur de la grande voix despotique — cette voix qui est celle de l'Autre qu'est la littérature — qui marque l'inadéquation entre le corps de l'auteur et la voix venue d'ailleurs¹⁰⁶ ou, s'il y a adéquation, du « miracle » qu'est la rencontre entre le *saccus merdae* et la grâce du Verbe. « C'est cela que j'appelle *Faulkner* », écrit-il, l'usage de l'italique sur le nom est ici capital, car tout en prenant compte de l'homme Faulkner et de son œuvre, il s'en sert aussi comme un dispositif de foi en l'écriture, une figure-prétexte, comme un objet (la « clef ») qui dépasse l'homme et l'œuvre pour rejoindre l'intentionnalité, le désir même présidant à l'énonciation et à la « conquête du royaume des lettres¹⁰⁷ ».

L'identification à Faulkner est beaucoup plus patente qu'avec Beckett : comme Michon, qui s'identifie dans son s'imposture provinciale à ses *minuscules*, Faulkner est une figure des Sartoris, des Compson, des Sutpen, des Snopes, « à la fois consternée et triomphante, puissante et veule, tragique et roublarde, indifférente mais fascinée ». (*CR*, 58) La passion michonienne des antithèses fonctionne

¹⁰⁵ Pierre Michon, « Les textes inerrants », in *Cahier de l'Herne*, « Pierre Michon », *Op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁶ Anne Éline Cliche, dans un article sur Beckett et Volodine, trace les contours (par le biais du prophétisme et de la psychanalyse) de cette inadéquation entre le corps du sujet de l'énonciation et la source de cette voix autre : « l'indécidable de la voix narrative, lorsqu'elle se mesure, pour la rejoindre ou la nier, à une transcendance (laïque, purement logique), permet de mettre au jour la division du sujet de l'énonciation pour faire entendre une vérité — ou un destin — qui n'est pas de contenu mais de condition. » Cette vérité ou ce destin auquel elle réfère permet de réfléchir à cette voix non pas en tant qu'elle serait médiatrice d'un sens (ou d'un contenu), mais événement ou engendrement d'un « réel inédit ». Voir Anne Éline Cliche, « “Une voix en moi, pas la mienne” » *Tangence*, numéro 105, 2014, p. 76. <https://doi.org/10.7202/1030447ar>

¹⁰⁷ Aurélie Adler, « “Devenir soi-même éléphant” », in *Michon lu et relu* (dir. Jean Kaemfer), CRIN, vol. 55, Amsterdam-New York, Rodopi, 2011, p. 71.

à plein régime : l'auteur est double, hypocrite, plein à rebord de duplicités et d'ambivalence, d'illusion, et, à la base de cette amphibologie, la bonne vieille imposture. La gnôle et le whisky aident : « c'est une puissante rhétorique qu'on avale, écrit Michon [...], les contraires y tourbillonnent avec une telle violence qu'on ne peut plus les démêler, comme dans la grande rhétorique élisabéthaine. » (CR, 64-65) C'est une manière d'être l'éléphant tout en acceptant de se faire écraser par l'éléphant : c'est une manière d'être un Grand Auteur malgré sa petitesse, malgré sa filiation accablante. Car comme chez Michon, l'imposture de Faulkner vient aussi de son rapport difficile aux « maîtres », à l'autorité de la bibliothèque si éloignée de son patelin d'origine — exactement tel que Rimbaud en incarnait le modèle suprême — pris d'une envie foudroyante de les surpasser, de « devenir soi-même éléphant ». (CR, 67) La gnôle et son ivresse servent ce dessein, car elles permettent le bluff nécessaire à l'appropriation de la « bouche d'ombre supra-individuelle » de la littérature. La césure entre l'origine « bâtarde » et l'aspiration d'être un éléphant massif des lettres devient ainsi un espace d'invention dans lequel l'écriture peut se jouer de tous les artifices que la langue permet. Cet espace qui est celui de la création même transforme le statut de l'écrivain et fait de son autorité un objet de réversibilité énonciative, il imbrique l'*éthos* de l'auteur dans une poétique qui en serait indissociable¹⁰⁸. Comme il l'écrit, à la fin de « L'éléphant », la seule façon de combler l'écart entre lui et le Grand Auteur est de s'appropriier sa position, qui n'est en somme pas celle de l'auteur, mais de l'éléphant — massive, abrupte, archaïque, légendaire :

Mais un pochard raté et mythomane d'Oxford sait que, pour lui, ça ne marchera pas, l'éternelle communauté des arts et des lettres, les échanges courtois et créateurs entre pairs morts et vivants, le respect de soi et des autres ; il sait ou plutôt croit, que pour combler l'écart, pour faire voler en éclat ce mur inexpugnable derrière lequel s'ébattent, sommeillent et chargent

¹⁰⁸ Sylvie Ducas, « L'imposture chez Pierre Michon : une posture auctoriale inédite », in Bouloumié, Arlette, *L'imposture dans la littérature : Cahier XXXIV*. Angers : Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 249-264. Web. <<http://books.openedition.org/pur/12179>>.

l'éléphant Shakespeare, l'éléphant Melville, l'éléphant Joyce, on n'a d'autre ressource que de devenir soi-même éléphant. (CR, 67)

Comment y arriver ? En passant par la catégorie définie, par Pseudo-Longin dans son *Traité* (1674), du Sublime, dit Michon, c'est-à-dire en faisant démesurément « l'ange » (CR, 68), dans l'excès du style, comme lui-même a voulu le faire en écrivant à partir de la position des morts, et ce dès les *Vies minuscules*, exultant dans le deuil : « j'ai failli naître souvent de leur renaissance avortée, et toujours avec eux mourir ; j'aurais voulu écrire du haut de ce vertigineux moment, de cette trépidation, exultation ou inconcevable terreur, écrire comme un enfant sans parole meurt ». (VM, 248) Devenir éléphant, pour le Faulkner de Michon, c'est se faire aussi mort que les vivants et aussi vivant que les morts; brouillant, par la figure de l'ange, le manichéisme de la finitude par la surchauffe de la langue « divine ». Mégalomanie, présomption, gloriole et grandiloquence de l'écriture, la grandeur et son excès sont toujours synonymes d'imposture, nouant indéfiniment l'élévation et la chute dans l'épreuve de l'art. Comme Rimbaud marque la fin paradoxale du Grand Auteur (par sa continuité dans le sabotage même de sa posture, dans l'illusion des « petites boutures »), le devenir-ange ne peut qu'être ambivalence : « On sait que, pour qui s'enferme dans la catégorie du Sublime, pour qui fait l'ange, ça tourne mal en général, et on ne fait que construire mur sur mur, jusqu'au silence définitif. » (CR, 67-68) Ironie, car Michon a bien conscience que ce qu'il décrit est exactement analogue à la position impossible qu'il tenait, dans ses tentatives d'écriture, attendant en vain la Grâce, décrites dans les *Vies minuscules*¹⁰⁹. Il y a donc une jouissance, au temps de cette œuvre, dans le saccage de cette aspiration, dramatisée, au Sublime. Comme il le dit dans une entrevue accordée à Catherine Argand : « J'ai

¹⁰⁹ « [...] j'attendais qu'un bel ange byzantin, descendu pour moi seul dans toute sa gloire, me tendît la plume fertile arrachée à ses rémiges et, dans le même instant, déployant toutes ses ailes, me fit lire mon œuvre accomplie écrite à leur revers, éblouissante et indiscutable, définitive, indépassable. » (VM, 166)

longtemps travaillé à devenir écrivain, cette étoile au firmament, et depuis que je le suis, je trouve cette activité burlesque. » (*LRVQ*, 188) Il faudrait ainsi, comme le propose judicieusement Dominique Viart, voir dans cette rhétorique du Sublime une « roublardise¹¹⁰ », dont les différentes figures ameurent l'œuvre tout entière de Michon, jusqu'à caractériser la fonction même de l'auteur.

*

La figuration de l'imposture et de l'autorité symbolique s'est complexifiée en passant des *VM* à *Rimbaud le fils*, puis à *Corps du roi*. De façon souterraine, ce sont les mêmes questions qui se poursuivent, qui se posent à nouveaux frais, tout en découvrant de nouveaux sillons pour se déposer et tournoyer, de nouveaux portraits pour s'incarner et se dédoubler. Ce qui se confirme dans ce mouvement, c'est que l'autorité et la mystification sont toujours couplées à la roublardise de l'imposture, Janus interminable de celui ou celle qui écrit. Tabourets de photographes, icônes, corps, rois, éléphants, ces formes sont traversées par des forces économiques, politiques, historiques et sociales. Le prochain chapitre traitera, de façon plus directe, cette traversée de l'autorité avec *Les Onze* (2009) qui, avec un tableau fictif de la Terreur où se confrontent le pouvoir et la peinture, offre à ses figures le théâtre shakespearien de l'Histoire et une scène freudienne du politique.

¹¹⁰ Voir Dominique Viart, « Faire œuvre : une esthétique de la démesure. Pierre Michon et le sublime », in *Pierre Michon, fictions & enquêtes* [dir. Agnès Castiglione], Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 105-128.

Chapitre III

« [...] quoique leurs empires donc fussent différents, ou parce que justement ils l'étaient, l'un ne prenait pas ombrage du règne de l'autre, chacun était à la fois le roi de l'autre et le sujet de l'autre : ainsi pouvaient-ils être amis, c'est-à-dire qu'indiscernablement ils se défiaient et se pardonnaient, que l'envie et le respect se partageaient leurs cœurs, et que le respect l'emportait d'un cheveu. »

Pierre Michon, *Les deux Beune*

Les Onze : une fiction politique

3.1. Métagenèse d'une œuvre

En 1992, soit l'année suivant la publication de *Rimbaud le fils*, Michon conçoit le projet d'écrire un livre sur un peintre contemporain de la Révolution française. Un peintre fictif plus précisément, car David avait cette place de peintre de la Révolution avec son tableau *La Mort de Marat*. Ce peintre fictif Limousin est nommé François-Élie Corentin et il aurait, par un chef-d'œuvre absolu — homonymement intitulé « Les Onze » —, magnifié tout en pétrifiant l'épisode sanglant de la Terreur, la légende dite « noire » de la Révolution. Comme l'auteur l'explique dans un court texte portant sur les motifs ayant présidé à cette idée, 1993 allait marquer les 200 ans de la Terreur, et il voulait, à la suite des commémorations françaises repentantes de 1989 sur la Révolution (« la rose, la bonne, la fraternelle, celle qui se fait sans douleur¹¹¹ »), mettre l'emphase ailleurs, sur une série d'évènements cruels et terroristes — des crimes — qui noirciraient la lecture nationaliste de cet épisode charnière du XVIIIe siècle. C'est une manière pour Michon de fictionnaliser une période qui hanterait toujours, par son fanatisme, sa violence et son excès révolutionnaire, l'esprit politique. Car, comme l'écrit

¹¹¹ Pierre Michon, « Comment j'ai écrit certains de mes livres : *Les Onze* », in *Cahier de l'Herne*, « Pierre Michon », *Op. cit.*, p. 305.

l'historien Patrice Gueniffey, « si la Terreur, comme système de pouvoir, appartient désormais au passé, la Terreur comme moyen de gouvernement ne disparaît pas pour autant¹¹². » Cette porosité spectrale des bornes chronologiques de la violence révolutionnaire est principalement ce qui intéresse Michon, qui dira dans une entrevue en 2004 que, portant sur une période « essentiellement politique », ce livre est directement « une réflexion sur le pouvoir ». (*LRVQ*, 308). Déclaration dont j'analyserai, dans ce troisième chapitre, les conséquences interprétatives.

Il y a un aspect, par l'anachronisme du dispositif fictionnel, qui dépasse le simple récit historique afin d'énoncer un récit trafiquant l'histoire au profit d'une réflexion sensible sur les fabriques esthétiques et rhétoriques du politique et de l'Histoire, sur l'entrelacement de l'art (pictural) et du pouvoir — ce qui hanterait, en somme, les démocraties modernes. Suivant la définition de Emily Apter, je considérerai *Les Onze* comme une « fiction politique », un genre qui cherche à « capturer le mouvement aléatoire des histoires d'arrière-fonds, des conspirations et des calculs¹¹³. » Une définition similaire à Apter est cristallisée par Michon pour décrire son portrait politico-historique, bien qu'il n'emploie pas l'expression de fiction politique :

Cette période qui est le comble de l'Histoire, et que par conséquent on appelle très justement la Terreur [...], est faite de nœuds serrés qu'on ne peut démêler, d'emballements brefs, de volte-face et d'affolements, plus incoercibles que la flèche d'un sismographe quand un volcan s'emballe ; ou, si vous préférez la vie des bêtes à la géologie, c'est comme un trou de lapins quand le furet est lâché, mais ici tous sont pour les autres et furet et lapin¹¹⁴.

¹¹² Patrice Gueniffey, *La politique de la Terreur*, Paris, Gallimard [tel], 2000, p. 15.

¹¹³ « *Political fiction, as distinct from the historical novel or Hegelian epic, captures the random motion of backstories, conspiracy and calculation.* » Emily Apter, *Unexceptional Politics : On Obstruction, Impasse, and the Impolitic*, Londres, Verso, 2018, p. 139. [Ma traduction.]

¹¹⁴ Pierre Michon, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 93-94. (Dorénavant *O*, suivi du numéro de la page.)

C'est l'Histoire truffée de poches souterraines de violences et de rivalités condensée dans un tableau — le livre comme détricotage des soubassements crapuleux du politique. C'est le politique à l'échelle géologique et animale ; c'est un bestiaire et un théâtre.

Le choix d'inventer de toute pièce un peintre contemporain des événements est, à cet égard, important. Il faut noter en amont l'intérêt de Michon pour les figures de peintre, la figuration picturale et l'exhumation de leur genèse créatrice, notamment à travers l'usage de l'hypotypose, méthodes auxquelles j'ai fait peu allusion dans les chapitres précédents étant donné l'objet de mon analyse. Mais déjà entre les *Vies minuscules* et *Rimbaud le fils*, il publia *Vie de Joseph Roulin* (1988), traitant de la vie d'un facteur hollandais et peintre à ses heures qui fut modèle pour une peinture célèbre de Van Gogh, et *Maîtres et serviteurs* (1990), triptyque dans lequel on retrouve un récit sur Francisco de Goya, sur le désir sexuel à la source de la vie et des peintures d'Antoine Watteau, ainsi que sur un disciple obscur du peintre toscan Piero della Francesca. Il n'est donc pas étonnant que, dans la même foulée, le récit d'un supposé peintre du XIXe siècle émergeât ; le protagoniste des *Onze*, « François-Élie Corentin », le « Tiepolo de la Terreur » peignant un faux tableau éponyme intitulé « *Les Onze* ».

Or, ce choix n'est pas que le fruit d'une période « historienne de l'art » de son œuvre. Il frappe par sa cohérence avec les thématiques centrales de son œuvre, tout en indiquant un nouveau chemin vers une réflexion plus explicitement politique. La cohérence, d'une part, se situe dans le récit de la genèse créatrice : comment un petit Limousin comme François-Élie Corentin, issu du peuple, a pu en arriver à peindre un « chef-d'œuvre absolu », à travers un commerce en sous-main avec la tyrannie révolutionnaire ? Cette question — comment un homme du « peuple » atteint l'autorité (ou la grâce) par le biais de la vocation artistique ? —, bien qu'abordée de façon toute singulière dans *Les Onze*, est

le fil d'Ariane que l'on repère, de près ou de loin, dans tous les récits de l'auteur. Elle est à la base même de son miracle personnel que fut l'avènement des *Vies minuscules*, dans lequel le narrateur-auteur relate ses tentatives ratées de devenir un grand écrivain. D'autre part, choisir la vie d'un peintre durant cette période révolutionnaire agit comme une stratégie narrative d'identification. Bien que le livre soit narré par un guide muséal érudit, maniant le discours historique et transmettant aux lecteur.ice.s, adressé.e.s par le signifiant « Monsieur », la genèse, la commande et les éléments du tableau, la figure de l'artiste sert à Michon de foyer métaréflexif pour son propre rapport à la création et à la commande. Il participe toujours à son « autolégende ». Qui plus est, la scène de commande du tableau et de ses circonstances politiques lui sert de détachement critique face à l'autotélie supposée de l'œuvre d'art : tout texte ou tableau est brouillon jusqu'à ce qu'un ami, un éditeur ou une institution vous demande et vous autorise à l'achever. Le commanditaire (ou l'éditeur.ice) de l'œuvre est, dans cette perspective, une composante endogène de l'œuvre, et non une pression exogène à celle-ci, elle compose sa structure d'émergence sociale et sa condition de possibilité. Elle est, pour reprendre l'expression de Bourdieu, une « *subordination structurale*¹¹⁵ » — à savoir la façon dont, depuis la conquête de l'autonomie du champ littéraire au XIXe siècle, un auteur s'attache au marché et aux liaisons sociales durables qui orientent favorablement les générosités du mécénat d'État. Structure d'autorité que Michon met en scène dans sa propre pratique et ses entrevues, toujours dans la semi-transparence des conditions qui ont mené à l'écriture et à la publication d'un texte. Semi-transparence, aussi, dans laquelle on peut cerner une nostalgie ironique pour le mécénat aristocratique. C'est notamment le cas pour *Les Onze* qui, après la rédaction de la première partie, a dû attendre la demande de l'éditeur de Verdier et ami

¹¹⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *Op. cit.*, p. 88. [L'auteur souligne.]

de Michon, Gérard « Bob » Bobillier, pour être complété avec une deuxième partie, et ce, quinze ans plus tard¹¹⁶. « C'était Bob, j'ai obtempéré¹¹⁷ », dit-il.

Cette relation au pouvoir du commanditaire est aussi un élément central pour l'histoire du tableau et du protagoniste des *Onze*, nommément dans la deuxième partie, écrite à la suite de la demande de l'éditeur. Il y a une homologie-homonymie entre la genèse du livre de Michon et la situation de Corentin peignant un tableau du même nom que le titre du livre : la demande de l'éditeur de Verdier agit comme une métagenèse de la commande du tableau de Corentin. C'est pourquoi, pour la suite de l'analyse, je me référerai, à l'instar de Paul Audi dans son ouvrage *Terreur de la peinture, peinture de la Terreur*, au « *Onze*-de-Michon » pour parler du livre et au « *Onze*-de-Corentin » pour nommer le tableau¹¹⁸. Cela permettra de séparer plus clairement les registres de l'expression qui, bien que traitant de deux médiums différents, sont engloutis par l'ekphrasis en prose, n'échappant pas à l'emprise du signifiant. La toile, qui n'a aucune existence physique, n'est rien d'autre, pour l'œil, qu'une écriture ; c'est ainsi qu'elle se *donne à voir*. À ce sens, *Les-Onze*-de-Michon ne sont pas une *ekphrasis* des *Onze*-de-Corentin, telle que, par exemple, Jean-Luc Nancy la définit : « [*ekphrasis*] se tient au plus près de l'œuvre et tente de recueillir les mots qui se forment à la surface de celle-ci, entre celle-ci et nous, ses spectateurs, avant que nous redevenions discoureurs, examinateurs, penseurs¹¹⁹. » Ce n'est pas, en somme, une description ou un commentaire, bien que l'auteur joue du commentaire par le biais du guide du Louvre indiquant au lecteur.ice-visiteur.ice la trame historique du tableau. Michon pense le

¹¹⁶ Il faut noter que les chapitres 1, 2 et 3 (de la première section) avaient déjà été publiés dans différentes revues entre les années 1997 et 1998. Voir Annie Mavrakis, *L'atelier Michon*, *Op. cit.*, p. 111.

¹¹⁷ Pierre Michon, « Comment j'ai écrit certains de mes livres : *Les Onze* », in *Cahier de l'Herne*, « Pierre Michon », *Op. cit.*, p. 305.

¹¹⁸ Paul Audi, *Terreur de la peinture, peinture de la Terreur*, Bordeaux, William Blake & Co., 2014, p. 22.

¹¹⁹ Jean-Luc Nancy, « *Ekphrasis* », *Études françaises*, volume 51, numéro 2, 2015, p. 26.

tableau au-delà ou en-deçà de sa supposée surface — il inverse l'*ekphrasis*. Il ne recueille pas « les mots qui se forment à la surface de celle-ci », il fictionnalise la possibilité historique d'une telle chose à partir d'une *image sans origine*, que le texte fait advenir avec les moyens qui lui sont propres. Ces moyens sont ceux façonnés depuis les *VM* : permutation des registres de discours, scansion de la prosodie, détournement de l'érudition, hypotypose, ellipses, renversements dialectiques, hypallage, ivresse rhétorique, etc. De cette manière, il réussit à faire voir et entendre, par la vivacité de la prose, non pas le tableau, seul, mais toute la trame historique de son évènement, jusqu'à l'enfance de Corentin.

Avant d'entrer dans l'analyse de cette fiction politique, je me dois de dresser le plan formel des *Onze-de-Michon*, car son élaboration est complexe et doit être minimalement balisée pour qu'une compréhension des différentes strates narratives puisse se faire et ainsi rendre l'analyse intelligible. Le livre se compose de deux parties distinctes, mais symétriques, ayant quatre chapitres chacune : la première relate — dans une perspective généalogique que l'on retrouvait déjà dans les *VM* —, par la voix du guide, l'enfance et la vie de Corentin qui prépare à l'élaboration du tableau trônant « tout au bout du Louvre ». (O, 133) La deuxième dépeint la scène shakespearienne et mafieuse de commande du tableau, autour de la nuit du 5 janvier 1794, dans la sacristie de l'église Nicolas. Ainsi, deux temporalités bien distinctes se succèdent et se fondent l'une dans l'autre, deux blocs ou régimes temporels où l'on passe d'une potentialité historique en jachère (l'enfance) à un basculement à la postérité en l'espace d'une nuit (la commande) — et dont le tableau est la preuve sublimée de la mystérieuse bascule. Cette bascule porte plusieurs noms : le *kairos*, la chance, la « bourse prodigue ». Comme il est écrit dans le huitième et dernier chapitre du livre : « Ce qui s'est réellement passé dans cette nuit où la chance a délié de sa ceinture la bourse prodigue et en a sorti la possibilité des *Onze*,

on ne le sait pas, Monsieur. » (O, 122) Le livre cherche à connaître comment cette nuit a pu réellement se passer.

Le premier et le dernier chapitre enserrent la fiction dans des références historiques : le premier traite du peintre vénitien Tiepolo — qui sert de modèle historique à Michon pour son Corentin fictif — et sur une commande que lui aurait fait un suzerain, Carl Philipp von Greiffenclau, de peindre la voûte de l'escalier du château de Wurtzbourg, dans lequel on retrouverait les détails (« il est blond » [O, 12]) d'un possible portrait de Corentin¹²⁰. Le dernier chapitre, d'une façon similaire, mobilise un autre sujet de l'histoire, Jules Michelet, qui aurait écrit l'exégèse de l'œuvre et de la scène de commande (« les douze pages définitives qui traitent des *Onze* » [O, 122]) après avoir vécu un choc face au tableau, en 1846. Ces pages seraient dans son *Histoire de la Révolution française*, mais tout cela est une fiction historiographique inventée de toute pièce par Michon et narrée par un guide érudit que l'on suit et qui rend possible cette expérience du *regard* sur ce tableau jamais peint. La scène, invisible pour l'œil, peut ainsi apparaître.

3.2. L'artiste : intercesseur de gloire

Qu'est-ce que l'on « voit » dans le récit anamorphique des *Onze* ? Il y a une schize irrémédiable entre le voir et le dire. Le voir est pris dans le déplacement de la métaphore. Au premier niveau, la question peut se répondre ainsi : on voit onze commissaires de la Terreur formant le Comité du salut public. Alignés de gauche à droite, sur une toile de quatre mètres virgule trente par trois mètres : Billaud,

¹²⁰ La description de Corentin se fait à partir de son caractère fugitif. Comme c'est souvent le cas chez Michon, la description se fait par ouï-dire, exégèses, représentations à l'origine instable. « On ne lui connaît pas d'autoportrait. Entre le page d'Empire et le vieil enragé oblique, nous ne possédons rien qui lui ressemble. Son portrait tardif attribué à Vivant Denon est un faux. Voilà pour l'apparence — pour la postérité de l'apparence. » (O, 13-14)

Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André. Voilà « l'image » que Michon construit. Pour en arriver à ces figures, le commentateur du tableau, à lui « seul une notice plus assommante que toutes celles de l'antichambre, au Louvre » (O, 70), affirme que le peintre a utilisé des truchements : il a projeté onze fois son père, Corentin de la Marche, comme Michon lui-même l'a fait dans les *VM* en inventant une filiation supplétive à travers l'évocation hallucinatoire des figures masculines paternelles, comme si le peintre ne pouvait, lui aussi, que peindre une « autobiographie oblique et éclatée¹²¹ ».

On peut cerner une cohérence entre les motifs de Corentin, écrivain sans œuvre, et le projet michonien en entier, dont on sait qu'il est animé par un trou symbolique creusé par l'absence du père, le *Deus absconditus* et son défaut d'origine : « il y a derrière la vitre onze apparences de Corentin de la Marche. Onze fois Corentin de la Marche. Onze fois le père et sa vocation, son alibi. Onze fois la main à plume, l'auteur — mais l'auteur incertain, égaré, limousin. » (O, 52) « Limousin » et « égaré » dont l'*alibi* était sa vocation d'écrivain : nous sommes devant l'origine du tableau, le père, devant la volonté de pouvoir courbée par l'écriture d'un prolétaire limousin. Les onze commissaires du Comité ne sont guère différents, car eux aussi auraient voulu être écrivains — et ils l'étaient tous à leur manière, ils avaient tous écrit du théâtre, de la poésie, des opéras, des comédies —, ils en avaient la vocation, mais ils ont été propulsés sur la scène par leur soif de gloire, comme commissaire, et non comme auteur. Il les décrit de cette façon : « Des rejetons égarés de la littérature une et indivisible, tous : car ils aimaient la gloire, l'idée de la gloire, plus que tout, leur présence derrière la vitre en fait foi ; et la pure gloire, en ce temps comme dans les autres, vous venait par la littérature, qui était le

¹²¹ Jean-Pierre Richard, *Chemins de Michon*, *Op. cit.*, p. 10.

métier d'homme.» (O, 52) Le père et les onze commissaires partagent cette vocation *égarée* dans le champ de la politique, et ils culminent ensemble dans une condensation figurale sous laquelle git le ratage de l'œuvre écrite, son impossibilité.

La subordination des écrivains au courant idéologique de l'histoire révolutionnaire et de sa loi est à la source de ce que décrit le narrateur comme tension entre la gloire politique et artistique. Les onze commissaires, ayant un désir de gloire qu'ils croient pouvoir atteindre par le biais de leur vocation littéraire, sont finalement surpris de réaliser que « le métier d'homme soit commissaire — et non pas auteur.» (O, 53) Autrement dit, l'auteur qui croit passer à la postérité par ses écrits le fait seulement à condition que son œuvre soit *aussi* celle d'un commissaire, qu'elle soit l'intermédiaire du dogme social en cours et intercesseur de la loi à construire ou à révoquer. Michon se rapproche là des propos de Paul Bénichou dans son ouvrage *Le sacre de l'écrivain*, dans lequel il discute très peu de la période révolutionnaire, excepté en ces brefs termes :

[...] dans la société révolutionnaire, l'apostolat du poète et de l'artiste est assujéti à un dogme social qui préexiste à leurs créations. Ils sont intermédiaires plutôt que guides. [...] Quant aux poètes et aux artistes, ils ont trouvé dans les événements plus d'occasions d'emploi, mais non une définition nouvelle de leur rôle¹²².

Les onze commissaires, tout en jouant à être des écrivains, des poètes et des dramaturges, « des hommes des Lumières » (O, 57), incarnent concrètement, comme sujets de la représentation historique, la fonction d'intermédiaire. Non dans leur art, mais dans leur art en tant qu'il est le véhicule *supposé* de la gloire révolutionnaire, véhicule aussi accessoire qu'une couronne. À l'inverse, Corentin

¹²² Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830)*, *Op. cit.*, p. 77.

— tout en incarnant aussi cette fonction intermédiaire de l'artiste en temps de révolution — se fait l'auteur, et non le sujet de la représentation historique.

Cette fonction d'intercesseur de gloire est attestée par la littérature historiographique de la Révolution française : « Quant aux peintres, par un arrêté du 5 floréal an II (24 avril 1794), le Comité de salut public “appelle tous les artistes de la République à représenter, à leur choix, sur la toile, les époques les plus glorieuses de la Révolution française.”¹²³ » Ainsi attendait-on des artistes qu'ils peignent la réalité historique de façon à la sublimer dans le registre sensible et triomphaliste des époques ; ils étaient au service, comme le dit Bénichou, du « dogme social ». Or, en tant que sujet qui agence les corps, les signes et les lieux — non dans un souci d'exactitude par rapport à la monstration des faits, mais de permutation esthétique des données historiques —, l'artiste établit par son acte que le témoignage historique et la fiction relèvent, comme le dit Jacques Rancière, « d'un même registre de sens¹²⁴. » Cela ne veut pas dire que la fiction et l'histoire sont réductibles l'une à l'autre, mais plutôt qu'elles sont travaillées toutes deux par la « raison » des histoires et des images, et qu'elles sont, de ce fait, dépendantes l'une de l'autre. C'est en ce sens qu'autant la politique que l'art « construisent des “fictions”, c'est-à-dire des réagencements *matériels* des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire¹²⁵. » Autant le personnage de Corentin que Michon opèrent dans cette zone de réagencements qui, lorsque dépliée, propose une définition de l'artiste comme agent politique et historique dont le pouvoir est beaucoup plus complexe

¹²³ Udulpho Van de Sandt, « La peinture : situation et enjeux », in *La Carmagnole des Muses : L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution* [dir. Jean-Claude Bonnet], Paris, Armand Colin, 1988, p. 351.

¹²⁴ Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p. 59.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 62. [L'auteur souligne.]

et varié que l'expression d'assujettissement à un dogme social le laisse entendre. Ils produisent, entre autres, des rapports nouveaux entre le voir et le dire à partir de la « raison » des histoires et des images.

La question se pose de ce qui distingue Corentin des onze commissaires, de ce qui a propulsé le peintre dans la postérité, avec ses *Onze*, alors que les commissaires sont éternellement, dans la fiction de Michon, des « rejets égarés » qui apparaissent enfermés dans l'Histoire, et non comme des auteurs de celle-ci : « les figures qui eussent bien préféré être invariablement levées à la face de l'Histoire en tant qu'auteurs plutôt que commissaires, en figure d'Homère plutôt qu'en cette figure de Lycurgue mâtiné d'Alcibiade qu'on leur connaît ». (O, 53) Il m'apparaît faux à cet effet de dire, comme le fait Stéphane Chaudier dans un texte sur *Les Onze*, que Michon dessine « les contours d'une extra-territorialité politique de l'artiste¹²⁶ ». Le récit démontre plutôt le contraire : l'artiste, parce qu'il produit des formes de visibilité (Michon dirait des « hallucinations ») du champ social et des luttes de pouvoir qui le constitue, participe de plain-pied à la production politique du regard et à l'inscription du sens au sein des communautés et de l'histoire. Michon, avec le personnage de Corentin, cherche à rendre compte de la position particulière — qui n'est pas réductible à celle d'un commissaire, par exemple — de l'artiste dans le champ du pouvoir, et non à son extra-territorialité politique issue d'une vision d'un champ littéraire dont l'autonomie serait pleinement achevée.

Propos maintes fois mentionnés dans les chapitres précédents, les positions sociales chez Michon ne sont jamais pures, fixes ou ancrées, elles sont dialectiquement réversibles, transsubstantiables et transfigurables. Ainsi les Limousins peuvent se transformer en souverains, les

¹²⁶ Stéphane Chaudier, « Parle-moi de chevaux, de crocodiles et de peinture : cynisme et bestiaire politique dans *Les Onze* », in *Pierre Michon, fictions & enquêtes* [dir. Agnès Castiglione], *Op. cit.*, p. 54.

auteurs en commissaires, Dieu en « *Dio cane* », la peinture en « joker » politique (O, 19 ; 112). L'extra-territorialité que l'on peut supposer à l'artiste est toujours déjà factice, affectée, au mieux provisoire et idéologique, donc fragile. Le préfixe maître est « trans » (à cet égard nous pourrions parler de « trans-territorialité » de l'artiste), et non « extra ». La thèse de l'extra-territorialité de l'artiste avancée par Chaudier, étrangement soutenue par la révélation de « l'animalité comme l'origine de tout processus créateur¹²⁷ », ne peut tenir dans la perspective strictement michonienne de la transfiguration constante des sujets transportés par le vent arbitraire de l'histoire. La citation de Baudelaire, « c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre », placée en exergue du récit, indique la voie ironique qu'il empruntera du liminaire jusqu'au dernier point : celle d'un kaléidoscope du multiple, du désordre du monde et d'une ambivalence profonde par rapport à l'exception de la position sociale de l'artiste.

L'artiste n'est pas un Créateur, mais une créature propre à tout, déhiérarchisante, au même titre que « Dieu est un chien » (« *Dio cane* ») et que les « vies minuscules » se tiennent dans le registre de la sainteté. La cause de cette vision politique du commun peut tendre, encore une fois, vers les propos de Rancière sur le rapprochement entre les pratiques de l'art et les autres pratiques, qui n'oppose pas le travail ouvrier au culte de l'art pour l'art. Relevant entre autres du programme esthétique du romantisme allemand de Schiller, selon qui « le devenir-sensible de toute pensée et le devenir-pensée de toute matérialité sensible [est] le but même de la pensée en général¹²⁸ », la thèse avancée par Rancière veut que « [quelle] que soit la spécificité des circuits économiques dans lesquels elles s'insèrent, les pratiques artistiques ne sont pas “en exception” sur les autres pratiques. Elles

¹²⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁸ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, *Op. cit.*, p. 70.

représentent et reconfigurent les partages de ces activités¹²⁹. » En ce sens, la position de Corentin exemplifie en partie l'idée ranciérienne de visibilité reconfigurée du travail : issu du prolétariat et lui-même source de main-d'œuvre pour David, il peint dans les onze commissaires onze fois son père et met ainsi en scène la souche commune de tout pouvoir, à savoir la question du « peuple » et de sa visibilité, centrale dans la Révolution française. Ce n'est pas une allégorie sociale que peint Corentin, mais un « tableau fait d'hommes, dans cette époque où les tableaux étaient faits de Vertus. » (O, 44) Il reconfigure, par le fait même, le partage visible des activités et des positions socio-économiques.

Le protagoniste croit, au contraire (c'est l'ironie de Michon qui s'y applique) que l'art est en exception sur les autres activités. L'aspiration ambivalente, mais féroce, de l'artiste issu du prolétariat à incarner le Créateur — et qui, par-là, opère une distinction entre le travail et l'art — est magnifiquement évoquée dans cette scène d'enfance de Corentin. En voyant des Limousins travailler dans la boue et la pourriture des rivages pour curer les canaux fait par son grand-père, l'enfant déclare ce qui, à l'échelle de la narration, apparaît comme une boutade : « Ceux-là ne *font* rien : ils travaillent. » (O, 67, l'auteur souligne.) S'en suit le long commentaire ironique et exalté du guide, plaçant cette distinction dans le registre de la croyance enfantine, mais nécessaire pour l'artiste¹³⁰ (croyance, d'ailleurs, avec laquelle il peut jouer) :

Vous n'y croyez pas ? Oui, c'est trop beau pour être vrai : l'artiste, n'est-ce pas, le créateur — celui qui veut croire de toutes ses forces, et qui arrive à croire, que l'acte par lequel on a prise sur le monde, l'acte digne de ce nom, a pour fondement et principe l'intellection pure, la magie en somme, la volonté magique d'un seul, et n'est machinique que par surcroît, magiquement machinique si l'on peut dire, ainsi qu'il arrive dans l'acte d'Éros. Il croyait en quelque sorte

¹²⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁰ Un autre passage confirme clairement la nécessité existentielle et opératoire de cette croyance : « sa croyance monstrueuse lui donnait plaisir d'être au monde et vigueur dans ce monde ; avec cette croyance et pour la soutenir, la nourrir, pour qu'elle continue d'être (et du même coup pour que lui-même, Corentin, soit), il a fait l'œuvre qu'on sait. » (O, 69)

que son grand-père avait fait le canal comme Dieu fait le monde ou le roi un décret, c'est-à-dire que lui, le vieil apostat, avait mis sur ses épaules le manteau mozartien et commandé le canal aux Puissances de la Nuit, sans autre effort ni besogne, avec la seule ivresse de sa volonté forte [...]. Cette croyance devint du doute en chemin, mais elle persista : c'est elle qui l'a fait tenir debout toute sa vie, qui l'a conjointement entravé et poussé aux reins dans ses moindres actes, et que pour finir il a pulvérisée dans *Les Onze*, — à moins qu'une fois de plus il ait rusé avec elle, l'ait amadouée en la reniant, ou reniée pour la restaurer, et l'ait secrètement rétablie, méconnaissable. (O, 67-70, l'auteur souligne.)

Ce passage, où l'on reconnaît les grandes orgues michoniennes, aurait pu sortir tout droit des *Vies minuscules*. Le narrateur fantasmant, dans son jansénisme, la Grâce qui lui garantirait l'œuvre déjà écrite, bâtie, triomphante : « C'est que [...] je ne croyais qu'à la Grâce ; elle ne m'était point échue ; je dédaignais de condescendre aux Œuvres, persuadé que le travail qu'eut exigé leur accomplissement, si acharné qu'il fût, ne m'élèverait jamais au-dessus d'une condition d'obscur convers besogneux. » (VM, 165) On peut cerner dans cette trame, qui prend racine dans l'élan même de conversion que fut les *Vies minuscules* face au travail de l'écriture, comme une caricature ou un deuil de la vocation, une toute-puissance fantasmée des idées¹³¹, un sentiment de dégoût vis-à-vis de son milieu d'origine populaire et prolétaire, que ce soit pour Pierrot et les Creusois ou Corentin et les Limousins. Dans chacun des cas, c'est l'idée d'un désir et d'une mythologie de l'œuvre qui escamoterait le labeur sale et nécessaire à toute entreprise, associé au travail prolétaire : « il allait falloir écrire, et je ne le pourrais pas : je m'étais mis au pied du mur, et n'étais pas maçon. » (VM, 164) Le narrateur se trouve ainsi dans une double impossibilité : aucune œuvre ne lui est donnée par en haut, et il n'a pas le savoir-faire pour la faire advenir par lui-même. La transcendance et l'immanence lui sont barrées. Les fantasmes des protagonistes dans les « Puissances de la nuit » ou pour la « Grâce » sont les

¹³¹ Le processus psychique à la base de cette vision d'une œuvre réalisée par les « Puissances de la Nuit » est très proche de ce que Freud nommait, dans *Totem et tabou*, la persistance de la « toute-puissance des idées » dans la vie psychique des sujets obsessionnels et névrosés, chez qui la représentation des désirs se substitue à l'action. Voir Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1965 [1923], p. 132-140.

conséquences de cet entêtement à garder séparée la pratique des arts des autres pratiques, tel que Rancière l'explique.

Michon, tout en affirmant le caractère, par définition, illusoire d'une telle croyance, fait un tour d'érou supplémentaire : la dialectique entre la Grâce et la besogne est nécessaire à l'échafaudage identitaire et à la volonté de ses protagonistes ; elle s'insère dans l'œuvre par la ruse, le jeu, son reniement *et* sa restauration. Ce n'est pas un vilain symptôme à éradiquer, c'est un « faire avec » tissant le fil de sa rhétorique et de son art. En somme, il ne supprime pas l'opposition, il l'applique par truchements dans l'œuvre à faire, il la rend figurable. Ivan Farron lui donne le nom (d'après Michon), bien sage, de « grâce par les œuvres¹³² » — c'est-à-dire le passage à une forme de sainteté ou de salut *par* le travail acharné de l'œuvre, la besogne nécessaire. Le fantasme d'une transcendance électrique qui déposerait la grâce d'une œuvre intégrale et totalisante à qui le désire suffisamment perd toute sa solidité. Sa croyance fondatrice est détournée, mais conservée, dans une forme de compromis qui synthétise sa position intenable et la lourdeur du geste besogneux. Freud lui-même faisait l'hypothèse que c'est dans l'art que l'illusion de cette toute-puissance magique des idées est maintenue : « Dans l'art seulement il arrive encore qu'un homme, tourmenté par ses désirs, fasse quelque chose qui ressemble à une satisfaction ; et, grâce à l'illusion artistique, ce jeu produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissait de quelque chose de réel¹³³. » Les artistes feraient bon usage de cette illusion dans le jeu de leur art. Ainsi, toujours selon Farron, Corentin s'efforce de refuser le prix à payer du travail :

Toute-puissance phallique, capacité despotique et quasi divine d'asservir la nature à la productivité humaine, inflexibilité que légitime la monarchie : l'entreprise d'ingénierie du grand-père Corentin exercerait peut-être une emprise absolue sur l'enfant, n'était justement

¹³² Ivan Farron, *Pierre Michon : la grâce par les œuvres*, *Op. cit.*

¹³³ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *Op. cit.*, p. 139.

ce prix de « travail » que Corentin refuse de payer à sa façon en restant fidèle à la douceur de vivre¹³⁴.

La lignée masculine n'est pas perpétuée, le jeune Corentin refuse autant le travail d'ingénierie du grand-père maternel que le désir d'écriture du père à la vocation littéraire ruinée. Or, le langage hyperbolique de Farron vise une seule partie de la composante ambivalente du Corentin pour le travail, il n'est pas tout à fait juste. Il a le mérite, cependant, d'affirmer la dimension infantile et libidinale de cette douceur de vivre, qui est un écran fantasmatique de « toute-puissance phallique » plaqué sur la réalité. Corentin tente de rester fidèle à la « douceur de vivre », comme il le dit, à savoir qu'il reste fidèle à son enfance passée, à Combleux autour de 1740, dans l'amour éperdu de « deux robes », Suzanne et Juliette, respectivement sa mère et sa grand-mère. (O, 63) La croyance dans la séparation du travail et de l'art n'est pas, dans cette perspective, purement idéologique ou classiste, elle est aussi liée psychiquement à la place du fils dans l'économie familiale œdipienne : travailler, c'est prendre le risque de perdre l'amour totalisant de la mère, d'être « l'unique objet » de cet amour, cet amour qui est « une grâce, vraiment, obtenue sans violence aucune, sans effort ni besogne ». (O, 64) La croyance en la toute-puissance magique des idées de l'art face au labeur manuel prend donc sa source dans l'amour et le désir pour la mère, perçus comme la grâce — elle sert à conserver jalousement un fantasme de toute-puissance sur le monde.

3.3. Les racines œdipiennes de l'*hybris* révolutionnaire

Michon a proposé, en 2023, soit quatorze ans après sa publication originale, que *Les Onze* était un « texte freudien » : « *Les Onze* évidemment, c'est différent. Dans mon idée, c'est un texte freudien, c'est

¹³⁴ Ivan Farron, *L'appétit limousin. Les Onze de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 31.

Totem et Tabou, ce sont les frères qui s'entretuent...¹³⁵ » Cela éclaire non seulement sa vision du pouvoir tel que se l'ont disputé les différents partis rivaux de la Terreur, mais aussi le passage de la *vita* de Corentin, dont la jeunesse est décrite comme une « douceur de vivre » dans la première partie du livre, au tableau des *Onze*. Qui dit Freud dit schéma familial, cela importe : le jeune Corentin vit à Combleux, le père semble absent (« Je ne vois pas le père [dit le guide-narrateur]. On sait bien que la plupart du temps François Corentin [le père] n'était pas là » [O, 46]), et il « vécut entre deux femmes [sa mère et sa grand-mère] qui le dévoraient d'amour. » (*Idem*.)

Le schéma est très proche de la vie de Michon telle qu'il la décrit, par truchements et suppléments, dans les *Vies minuscules* et les diverses entrevues qu'il a données. On sait que son père, Aimé Michon, tel que je l'ai mentionné dans le premier chapitre, s'est absenté (« le chef borgne comme un pirate prit le large » [*VM*, 244]) de la vie familiale très tôt dans la vie de l'auteur, à deux ans, et qu'il a suppléé à cette absence une filiation faite de diverses figures masculines, dont les grands auteurs ont fini par s'imposer comme les figures tutélaires. De la branche maternelle, ou plutôt des femmes en général, le narrateur leur donne à maintes reprises, et à l'inverse des hommes maladroits et bonhommes, la possession du langage et de la vivacité d'esprit. C'est le cas de Clara, la mère de son père : « ce qui, je crois, faisait que ma grand-mère s'imposait et l'imposait à mes yeux, c'était la réelle et pénible disproportion de sa vivacité d'esprit confrontée à la maladresse bonhomme, souriante et

¹³⁵ Pierre Michon, « "Il faut que chaque phrase soit un véritable éclair" », propos recueillis par Nicolas Dutent, *Esprit*, no. 7-8, 2023, p. 153.

gentiment obtuse du grand-père ». (*VM*, 72) Sa mère, Andrée, était « institutrice », « intelligente », elle à qui il « portait un amour absolu¹³⁶ », dit-il dans une entrevue à France Culture, accordée en 2002.

La jeunesse de Corentin le fils est en quelque sorte calquée sur celle de Michon : un père absent et une mère aimante, une enfance provinciale, dans des terres peuplées principalement par des prolétaires. Le « texte freudien » qu'est *Les-Onze-de-Michon* prend, de ce fait, les allures d'un complexe œdipien déployé jusque dans le geste qui préside au fameux tableau. Mais Michon, fidèle à son désir de brouillage des frontières entre le savoir et la fiction, subvertit le mythe que Freud a forgé dans *Totem et tabou*. On n'y observe guère une illustration fictionnelle du système freudien œdipien, mais plutôt un tremplin fabulateur et libre d'érudition ou, pour le dire comme Laurent Demanze, une « matrice d'identification¹³⁷ ». Il n'est pas clair si Michon propose, dans l'entrevue donnée en 2023, que *Les Onze* est un texte freudien parce qu'il cacherait une structure œdipienne ou simplement parce que l'idée des « frères qui s'entretuent » lui semble seoir tels une hypothèse ou un ressort romanesque. Dans le doute, il faut prendre en considération les deux voies dans leur non-exclusivité.

Totem et tabou explicite, à partir des écrits anthropologiques de James George Frazer, que les sociétés primitives seraient basées sur le meurtre du père, possesseur des femmes de la horde, par les fils, et mangé ensuite par eux lors d'un repas totémique dans lequel ils pourraient expier leur faute et assimiler dans le partage la toute-puissance du père. Par suite de quoi, comme un retour de flammes, le

¹³⁶ *À voix nue*, entretien animé par Colette Fellous, France Culture, 25 novembre 2002, web : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/a-voix-nue-pierre-michon-1-5-la-maison-des-cards-1ere-diffusion-25-11-2002-1795950>, consulté le 10 octobre 2023.

¹³⁷ Laurent Demanze, *Pierre Michon. L'envers de l'histoire*, *Op. cit.*, p. 152.

mort devenait plus puissant qu'il ne l'avait jamais été de son vivant [...]. [Les fils] désavouaient leur acte, en interdisant la mise à mort du totem, substitut du père, et ils renonçaient à recueillir les fruits de ces actes, en refusant d'avoir des rapports sexuels avec les femmes qu'ils avaient libérées. C'est ainsi que le *sentiment de culpabilité* du fils a engendré les deux tabou fondamentaux du totémisme qui, pour cette raison, devaient se confondre avec les deux désirs réprimés du *complexe d'Œdipe*¹³⁸.

Le meurtre du père de la horde agit comme péché originel qui structure, par l'instauration de la loi, les sociétés ultérieures sur des interdits fondamentaux. Les deux désirs réprimés par ces interdits auxquels fait référence Freud sont le désir sexuel pour la mère et le désir de parricide du fils — interdits qui, par la formation du sentiment de culpabilité, forment le socle du complexe d'Œdipe. Michon fait-il du Sophocle, fait-il dans l'Œdipe ? « Quand on ne peut pas s'en sortir, de sa famille, de ses parents, de ses fatras, de ses destins, il faut en faire du Sophocle, il faut les mettre sur un théâtre. Et c'est ce que j'ai essayé de faire avec les *Vies minuscules*¹³⁹ », disait-il, en 2002, à France Culture. L'imaginaire œdipien est là depuis le début, et on est porté à croire, à tort ou à raison, que son schéma familial, si près de celui de son personnage de Corentin, prend des proportions sophocléennes. Mais une nuance s'imisce dans l'analyse : Corentin, tout comme Michon, a grandi dans l'absence du père, de surcroît dans l'absence d'un père dont on dit que sa vocation eut échoué, et le nom, « dans le gouffre » : « Corentin fut le fils d'un homme qui choisit les lettres, y sacrifia tout, et que les lettres brisèrent. [...] Car s'il arrive que les Limousins choisissent les lettres, les lettres, elles, ne choisissent pas les Limousins. » (O, 50-51) C'est la marque d'un transfuge culturel qui, dans son désir de s'émanciper par la littérature, a été renvoyé par la force des choses à ses déterminismes sociaux, et à

¹³⁸ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *Op. cit.*, p. 215. [L'auteur souligne.]

¹³⁹ *À voix nue*, entretien animé par Colette Fellous, *Op. cit.*

son échec pour lequel il a tout sacrifié. L'absence du père place la dimension œdipienne sous une autre lumière.

La question insiste : *Les Onze* est-il un texte freudien ? Et qu'en est-il, du père ? Un passage important et magnifique du quatrième chapitre de la première partie est fort éclairant par rapport à la relation de Corentin au père : « la perte du père, ne lui fut pas une souffrance, mais un extraordinaire soulagement, une couronne inespérée [...], ce rival éclipsé, par un coup de baguette magique devenu une ombre dont parlait avec de la déploration, lui, François-Élie, disposa tout à loisir — enfin, presque — des deux robes dont il fut l'unique objet. » (O, 63) Freud se greffe partout dans cette citation, et peu à peu, il veille sur toutes les phrases. Sa présence dans le texte n'est pas une boutade ou un simple ressort romanesque, mais un principe structurant du récit. Le « coup de baguette magique » est cet effet inespéré du champ libre laissé au désir sexuel œdipien du fils d'être l'objet unique de l'amour maternel, et ce, sans avoir commis le moindre parricide. Le père s'est lui-même aboli, écarté du réel sans être offensé — c'est un parricide sans culpabilité, donc a priori sans loi ni morale. Les deux désirs réprimés, qui se confondent avec le tabou de l'inceste et du meurtre totémique, régissent l'enfance de Corentin. Or, le désir de parricide n'a pas besoin d'avoir passé à l'acte pour engendrer la culpabilité et la loi qui en découle. Le « règne » (O, 64) associé à la possession intégrale de l'amour maternel est toujours risqué, car le fils transformé en père, substitué au père, vit psychiquement cette transgression de la loi comme un crime redoublé. La suppression du père a quand même eu lieu et le fils n'a même pas eu à l'exécuter. Le parricide est intact, car il est un mythe produit, dans ce cas, par la toute-puissance magique des idées. Malgré tout, Corentin n'a pas besoin de commettre l'inceste pour se sentir inconsciemment dans le lieu de l'inceste, de la libido incestueuse qui trouve une satisfaction dans le symbolique.

Freud le cernait bien : « De plus en plus se fait jour la tendance du fils à prendre la place du dieu-père¹⁴⁰. » Surgit dès lors le père autrement, la possibilité d'un rival comme substitut qui prouve la culpabilité psychique du fils. Michon termine la première partie du récit, qui narre la vie du peintre comme il aurait fait une « Vie de Corentin », dans une scène fantasmatique d'identification du lecteur-visiteur du musée à un Limousin travaillant à décrotter les canaux « sous une hotte de boue ». (O, 70) Le jeune Corentin est en haut d'une butte, avec sa mère à ses côtés, les deux observent le Limousin. Juste après que le petit ait fait la remarque « Ceux-là ne *font* rien : ils travaillent » (O, 67, l'auteur souligne), le sexuel réapparaît, resurgit dans la figure du rival réel souhaitant transgresser la loi, comme pour se venger de sa condition de prolétaire. La mère regarde le Limousin, le petit Corentin voit qu'elle désire, peut-être, ce Limousin, et l'homme, disant que « Dieu est un chien », n'a pas peur d'être un chien à son image et désire coucher avec la mère, voire la violer. Le « vous » de l'extrait s'adresse aux lecteur.ice.s-auditeur.ice.s, identifié.e.s au dit Limousin : « Et l'enfant qui vous observe [...], l'enfant qui a tout vu en somme, souhaite passionnément que vous grimpez le talus et disposiez de sa mère sous ses yeux. Et c'est ce qu'il craint le plus au monde. » (O, 73) Qu'est-ce à dire ? Le petit Corentin, dans cet extrait, fantasme une scène sexuelle violente entre sa mère et un prolétaire Limousin qui se « venge » de sa condition socio-économique. La phrase cristallise parfaitement l'effroi et la jouissance qui, tout en établissant l'attitude d'ambivalence à l'égard du père et en faisant office d'expiation pour la culpabilité du fils, structurent les relations de pouvoir à partir de la sphère libidinale dont les femmes seraient, dans cette perspective du pouvoir patriarcal, l'objet.

¹⁴⁰ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Op. cit., p. 228.

La scène primitive dont il vient d'être question agit comme une matrice de rivalité sociale que Corentin peindra dans son tableau. Si *Les-Onze-de-Michon* est une fiction politique, c'est bien une fiction politique freudienne, cela devient de plus en plus clair : « Le besoin sexuel, loin d'unir les hommes, les divise. Si les frères étaient associés, tant qu'il s'agissait de supprimer le père, ils devenaient rivaux, dès qu'il s'agissait de s'emparer des femmes¹⁴¹ », écrit Freud. C'est cette organisation politique du social que Michon tente de mettre en scène, fondant le désir de pouvoir sur la possession et le désir sexuel. C'est aussi, en somme, le même « tableau fait d'hommes, dans cette époque où les tableaux étaient faits de Vertus » (O, 44), que peint Corentin, dans lequel se mêle Sade et Jean-Jacques Rousseau. Le rapport cynique entre le pouvoir et le désir sexuel rend inextricable, dans le récit, l'*hybris* de la passion révolutionnaire, comme si la *respublica* se bâtissait toujours sur un fond sombre, refoulé, d'animalité archaïque hors-la-loi. Fidèle aux renversements et à la conversion des valeurs, c'est le souverain qui est hanté par la bête et la bête qui est hantée par le souverain. « Onze barons drus, levés et regardant entrer votre mère jeune et nue dans la salle basse d'un château du marquis de Sade. » (O, 74) La généalogie du tableau de Corentin marque la perspective politique de Michon dans la pleine acception d'un matérialisme anti-idéaliste : les grands événements politiques de l'Histoire sont plus définis par les intérêts personnels et corporels que par un Idéal démocratique — « *Dio cane* ».

3.4. Le « théâtre d'ombres » du politique

De Freud à Shakespeare, jusqu'à Sade et Michon, toute politique qui se résume à l'exercice du pouvoir émerge d'un crime fondamental ou d'une scène primitive revêtant les allures d'un parricide, la mise à mort d'un roi. La scène de commande du tableau, dans la sacristie de l'église Nicolas, cristallise le

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 215.

crime freudien et la dimension mafieuse de la réalité crue du pouvoir. Ainsi, nous passons de l'enfance du peintre à la commande de son tableau et au théâtre du politique. Shakespeare s'immisce dans le tissage paratextuel du récit, comme l'exprime Michon dans une entrevue accordée en 2009, après la sortie des *Onze* : « Que Shakespeare est un des auteurs à avoir dit sur le mode épique le versant noir du pouvoir, hors de toute idéologie : il est de ceux qui savent comme de naissance que la *mafia* en est la réalité crue. La mafia est la réalité crue des rois, la plèbe est la réalité crue du peuple — et tout cela est paradoxalement *beau*¹⁴². » Telle une scène de crime, la « réalité crue » des arrière-fonds sociopolitiques de l'Histoire prend toute son ampleur dans le deuxième segment du récit, « nocturne, caravagesque ou shakespearien, crapuleux » (*O*, 108), où le destin du tableau, attrapé par le *kairos* de la commande, se joue. La référence à Shakespeare est capitale, car le programme esthétique de Michon lui permettant de réfléchir au pouvoir prend sa consistance dans la métaphore théâtrale, dispositif de dramatisation par excellence de la fiction politique : « soyons bas un instant, parlons politique. Nous allons le faire bouger encore une fois, ce vieux théâtre d'ombres. » (*O*, 93) La vision politique de Michon est une vision théâtrale. Comme si les crapuleries, les masques, les effets de toges, les transactions en sous-main, la rhétorique révolutionnaire et les houppelandes ne pouvaient qu'apparaître dans le champ de la représentation hallucinatoire, camouflant toujours son « versant noir ».

Or, on pourrait croire que Michon critique le pouvoir en lui donnant l'apparence d'un théâtre, mais, comme *son* Shakespeare, il ne cherche pas à déconstruire les apparences pour *dévoiler* ses soubassements crapuleux et illégitimes. Reprenant ses mots, il se positionne « hors de toute

¹⁴² Pierre Michon, « Le sacré, la bête et le dieu », entretien avec Oriane Jeancourt Galignani, *Cahier de l'Herme*, « Pierre Michon », *Op. cit.*, p. 329. [L'auteur souligne.]

idéologie », c'est-à-dire hors de toute orthodoxie critique qui voudrait que l'auteur moralement éclairé sache ce qui se trame derrière les apparences trompeuses. Ce n'est ni une condamnation ni une glorification qu'il fait des onze commissaires et de leurs rôles dans les événements — ou bien il fait les deux à la fois : condamner et glorifier dans un même geste, montrer le rôle qu'ils ont joué sur la scène, après-coup. La démarche est similaire à ce qu'on demande à Corentin pour le tableau : « Peins-les comme des dieux ou des monstres, ou même comme des hommes, si le cœur t'en dit. [...] Fais-en ce que tu veux : des saints, des tyrans, des larrons, des princes. » (*O*, 90) Les figures doivent rester ambiguës. La référence théâtrale ne se veut pas un outil idéologique de démontage critique et de marche émancipatrice. Tel qu'il l'affirme lui-même : « Comme tout le monde, j'oscille entre le scrogneugneu et le démocrate à tout-va, selon les circonstances. » (*LRVQ*, 287) Il applique à lui-même les renversements des valeurs qu'il fait vivre dans ses personnages, le scrogneugneu comme un spectre dans le démocrate, et inversement. Une position idéologisante stable, chez Michon, serait toujours insuffisante, car trop près d'un régime historiographique de vérité, d'un réalisme historique naïf, alors que son approche se situe toujours dans le brouillage ironique des positions. Ce n'est donc pas que Michon ne se situe politiquement nulle part, mais que le fait de se situer politiquement, à travers la littérature, serait insuffisant à faire sortir de ses gonds l'Histoire par l'ivresse énonciative.

La scène de commande du tableau à Corentin, qui est « une scène du crime » (*O*, 113) reste dans une théâtralisation mafieuse : c'était la nuit et il « gelait à pierre fendre » (*O*, 79), des hommes sont venus chercher le peintre alors qu'il dormait, comme on l'arrêterait, chez lui, et l'ont emmené dans la sacristie, où trois hommes (Léonard Bourdon, Proli, Collot d'Herbois — des robespierrots) sont venus le voir pour lui commander ledit tableau, en l'échange d'une somme de pièces d'or. Ce sont « trois sorciers » qui commandent à un « enchanteur ». (*O*, 129) La description se focalise sur

leurs gestes et leurs appareils¹⁴³, sur les « effets scéniques » (O, 122) relevant l'intensité minutieuse de l'instant, comme le ferait justement un tableau : « Ils entrèrent vite dans la chaleur, tous les trois, houppelandes relevées sur le nez, chapeaux à deux cornes enfoncés sur les yeux, cocardes, bottes ». (O, 83) Des descriptions comme celles-ci sont condensées dans toute la deuxième partie, à l'image du manteau « *couleur de fumée d'enfer* » (O, 79 [l'auteur souligne]) de Corentin, exogenèse pure empruntée à un texte de Jules Simon où est décrit la houppelande de Michelet¹⁴⁴. Les trois partis eux-mêmes de la Révolution, à savoir celui de Robespierre, de Danton et de Hébert, sont réduits de façon nette à des rôles théâtraux :

[...] ces « partis », Monsieur, ce que j'ai appelé partis, dans cette période de crescendo théâtral, de surenchère maximaliste où chacun n'élevait la voix que pour se distinguer de la voix de l'autre, la recouvrir et pour finir la jeter dans la pаниère avec la tête qui l'énonçait, les partis n'étaient plus que des rôles. Il ne s'agissait plus d'opinions, mais de théâtre ; cela arrive souvent dans la politique ; et cela arrive toujours, dans la peinture, quand elle représente la politique sous la forme très simple d'hommes : car les opinions, cela ne se peint pas ; les rôles, si. (O, 99-100)

La métaphore théâtrale sert à signifier l'intervalle entre la chair et l'icône, l'évènement et sa représentation picturale, l'Histoire et son écriture — elle rend équivoque et biface toute manifestation. Les moyens limités et alchimiques de l'art sont en filigranes : le langage et la peinture travestissent leur objet. C'est cette opération qui transmue tout évènement ou personne en légende ou rôle, dès lors qu'il est embarqué dans l'aberration de l'œuvre, et c'est la postérité qui hérite de ces représentations, qu'elles soient légitimes ou pas, fidèles ou pas, suffisantes ou pas : « car les opinions, cela ne se peint pas ; les rôles, si. » (O, 100) Le tableau lui-même a un rôle : il sert de « joker à jouer

¹⁴³ Voir Agnès Castiglione, « *Les Onze, un effet de houppelande* », in *Pierre Michon : La Lettre et son ombre, Op. cit.*, p. 107-122.

¹⁴⁴ Pierre-Marc de Biasi, « Pierre Michon : les voix de l'exogenèse », *Genesis*, 51, 2020, p. 185.

dans un moment crucial » (O, 112), à savoir que mise à mort ou apothéose de Robespierre, le tableau, habilement équivoque, servirait les faits, peu importe les conséquences de la Révolution. Comme l'indique avec justesse Alexandre Gefen : « La réflexion sur la nature même de l'interprétation esthétique rejoint celle sur la manipulation politique¹⁴⁵. » Or, si l'histoire est écrite par ces moyens limités et alchimiques que sont la peinture et la langue écrite il ne peut que subsister un doute quant à la véridicité des faits manipulés par le pouvoir et charriés par l'Histoire. Voilà la « position » de Michon. Il sait trop bien que l'écriture — même celle de Michelet, qui est l'historien ultime de la Révolution — est travaillée de toute part par la fiction et par l'arbitraire de la représentation, et que c'est autant sa faiblesse que son ultime force. L'œuvre qui souhaite passer à la postérité et être consacrée, comme l'a réussi *Les-Onze-de-Corentin*, ne doit pas renier son caractère théâtral, insuffisant, factice, double, équivoque ; elle doit faire fonctionner ces caractéristiques — et son rythme — comme une puissance que l'Histoire, peu importe son dénouement, ne pourra nier.

C'est la position « hors de toute idéologie » de Michon quant au statut et au rôle politique de l'écrivain :

[...] que Robespierre et les autres puissent y être vus comme des Représentants magnanimes, ou comme des *tigres altérés de sang*, selon que les faits exigeassent l'une ou l'autre lecture. Et que Corentin l'ait peint et réussi dans ce sens, dans les deux sens, voilà bien sans doute une des raisons pourquoi *Les Onze* sont dans la chambre terminale du Louvre, le saint des saints, sous la vitre blindée de cinq pouces. (O, 114 [l'auteur souligne])

Corentin a réussi son coup parce que son œuvre ne peut être jetée aux oubliettes par les faits historiques ; c'est sa souveraineté, son débordement. Si l'histoire est le péril de l'œuvre d'art, comme

¹⁴⁵ Alexandre Gefen, « Politiques de Pierre Michon », in *Pierre Michon : La Lettre et son ombre*, Op. cit., p. 386.

le dit Ivan Farron, « Michon, comme Corentin, est également du côté de ceux qui espèrent que la forme puisse se nourrir des forces qui mettent son équilibre en péril¹⁴⁶ ». Mais Michon ouvre un autre rideau derrière lequel se joue une *autre* pièce : si *Les-Onze-de-Corentin* est passé à la postérité, c'est parce que Michelet, « Monseigneur l'Après-coup en personne » a écrit « les douze pages définitives qui traitent des *Onze*, qui mettent en place *Les Onze* et les dressent devant la tradition historiographique pour les siècles des siècles. » (O, 122) Ces douze pages sont un « roman » équivoque qui « a été pris pour argent comptant par toute la tradition historiographique : il traîne partout et est diversement traité par toutes les chapelles qui ont commenté, vilipendé ou célébré la Terreur. » (O, 123) Convoquant le texte micheletien, Michon avoue que ce qui rend l'œuvre à l'Histoire, c'est sa manière de fonctionner comme fiction sans s'opposer aux méthodes historiographiques, en incarnant sa condition de possibilité. Il redouble, en l'occurrence, l'épaisseur de médiation symbolique des événements : l'œuvre d'art a fait brèche jusqu'au Louvre, mais cette brèche est le résultat d'une équivoque textuelle pointant vers la représentation d'une « cène truquée » (O,131). « Michelet n'est plus le maître de sa fiction, cette fable si juste qui vient de sortir de son esprit l'enivre, l'emporte, et il l'enfourche sans ambages. » (O, 129) Les pages de Michelet (qui sont elles-mêmes une fiction de Michon), comme le tableau de Corentin, peuvent être utilisées pour vilipender ou célébrer la Terreur — ce sont des pages « sans idéologie » qui brouillent les binarités politiques. Une « fable si juste » : douze pages qui sont une « falsification » (O, 128) et qui finissent, grâce à l'autorité de l'auteur et aux exégèses, par être l'Histoire elle-même.

¹⁴⁶ Ivan Farron, *L'appétit limousin : Les Onze de Pierre Michon*, *Op. cit.*, p. 37.

Michon donne une réponse à la question du pouvoir de l'œuvre d'art et du rôle politique de l'artiste par rapport à l'Histoire : « *Les Onze* ne sont pas de la peinture d'Histoire, c'est l'Histoire. Ce que Michelet a vu au bout du pavillon de Flore, c'est peut-être l'Histoire en personne, en onze personnes — dans l'effroi, car l'Histoire est une pure terreur. Et cette terreur nous attire comme un aimant. » (O, 132) Le tableau de Corentin n'est pas une représentation historique, c'est le témoignage des puissances de l'Histoire, sa « présence réelle ». (O, 133) On retrouve là un propos répété dans les écrits de Michon, à savoir que l'œuvre est issue d'une prestidigitation aboutie, qu'elle doit produire des *révélation*s dans l'effroi et l'emportement, le miracle de la « présence réelle ». Pour y arriver, l'œuvre doit se situer dans la « pure terreur », toujours proche du parricide, car c'est elle qui nous emporte et qui « nous attire comme un aimant » et qui, par cette force d'attraction, donne chair à l'apparition. C'est l'excès du crime politique qui intéresse Michon et qui fait se superposer et s'affronter, dans l'énonciation, la littérature et l'évènement historique de la Terreur. Lorsque l'œuvre se transcende en devenant elle-même l'Histoire transcendée, elle rejoint cette passion de l'archaïque, chose que l'on retrouvait déjà dans la conception freudo-pulsionnelle du politique décrite dans la section précédente et qui s'exprime limpide dans les derniers paragraphes du récit : « C'est Lascaux, Monsieur. Les forces. Les puissances. Les Commissaires. Et les puissances dans la langue de Michelet s'appellent l'Histoire. » (O, 137) La phrase est brève et démesurée, elle est cette limite, cette extrémité du récit.

À la fois fiction politique et historiographique, « théâtre d'ombres » et réflexion sur le pouvoir, *Les- Onze*-de-Michon convoque la question d'une « politique michonienne » dans ce qu'elle a de plus ambiguë. Il y a, dès le départ de son œuvre, une tentation de l'auteur pour l'autorité, pour le frayage dans les mailles du pouvoir et des rivalités, tout en affirmant, fidèle à sa dialectique narrative, que cette tentation est grotesque, risible, caricaturale, imposture, témoignage d'un manque fondamental.

Portrait de la négativité du pouvoir sur fond de violence sexuelle et de distinction sociale. Portrait qui est un tableau absent de l'Histoire dont la présence n'est qu'attestée par la polyphonie énonciative de Michon : une *fiction de la violence politique*. L'historien de la Terreur Patrice Gueniffey l'a écrit : « le Comité du salut public fut en effet, non pas un monarque collectif, mais un tyran à douze têtes¹⁴⁷ ». Cette violence tyrannique est cachée, ou du moins elle se donne tellement en spectacle dans sa ribambelle symbolique qu'elle apparaît telle un théâtre, derrière lequel l'histoire se jouerait « réellement » — dans la sacristie et les cavernes. La fiction est la vérité du politique pour Michon, car elle est ce qui fait écran à la nature pulsionnelle du pouvoir et représente son triomphe civilisationnel. Sous l'épaisseur des exégèses, des musées, des tableaux et des romans, la violence gît. La nation naît dans le meurtre. Le drame de ce pouvoir qui est comme tout pouvoir qui souhaite *exhiber* sa force, c'est qu'il s'accomplit dans la représentation et son arbitraire sémantique, infiniment malléable, auquel l'écriture participe pleinement. Et *Les-Onze-de-Michon* est la fiction politique de cette fabrique.

¹⁴⁷ Le réel Comité du salut public était composé de douze membres, et non onze, comme chez Michon. Patrice Gueniffey, *La politique de la Terreur, Op. cit.*, p. 270.

Conclusion

« Pourquoi veux-tu que l'on t'inflige le plaisir de la gloire? »

Fernando Pessoa, *Livre(s) de l'inquiétude*

« Un rond brûlé dans la brousse des pulsions »

On retrouve, au début de la « Vie d'André Dufourneau », cette phrase qui résume à elle seule le jeu d'autorité auquel se livre Michon tout au long de son œuvre : « la Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur. » (*VM*, 15-16) Cette « Belle Langue », à laquelle il fait maintes références dans ses livres et dans ses entretiens, n'est jamais décrite en elle-même par l'auteur : elle est cet astre impossible et métaphorique dont la démesure est à la source d'un manque à écrire. Elle est aussi certainement issue de ce sac aux classiques français dans lequel on retrouve tour à tour ces hommes que sont Chateaubriand, Hugo et Flaubert, mais ce n'est pas une référence à l'histoire littéraire comme telle que Michon fait avec cette expression. Il la désigne, selon moi, comme une chose perdue, proche du sens où Lacan entend, après Freud, la « Chose » : cette origine perdue et inaccessible, « hors-signifié¹⁴⁸ » et vide, jouissance originelle et barrée qui oriente inconsciemment le sujet. Chaque fois que l'auteur ou ses personnages s'approchent de cette « Belle Langue », ils sont ramenés à l'échec de leur emprise et au mirage de son apparence, condamnés à vivre cette grandeur de l'objet en tant qu'il est en perpétuelle fuite. Car par définition vide, la Chose ne peut être atteinte si ce n'est que dans les traces acides que laisse son absence. Lacan en donne la belle image : « Un rond

¹⁴⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire VII : L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil [Points/essais], 1986, p. 93.

brûlé dans la brousse des pulsions¹⁴⁹ ». De là « la nostalgie et le désir [de] grandeur » qu'il produit. Le désir ne saurait être satisfait, la « grandeur » tant recherchée, jamais atteinte : « Cet objet sera là quand toutes les conditions seront remplies, au bout du compte — bien entendu, il est clair que ce qu'il s'agit de trouver ne peut pas être retrouvé. C'est de sa nature que l'objet est perdu comme tel. Il ne sera jamais retrouvé. Quelque chose est là en attendant mieux, ou en attendant pire, mais en attendant¹⁵⁰ », dit Lacan.

L'écriture de Michon se situe dans cet « attendant mieux » qui oriente l'auteur dans le « monde de ses désirs¹⁵¹ ». C'est autour de cette absence que se « relance sans fin la littérature ». (RF, 120) Cette Chose originelle, parce que hors-signifié, tel un dieu imperceptible mais omniprésent, peut exister sous différentes formes et attirer vers un défilé de signifiants : par exemple, le « père » absent Aimé Michon dans les *Vies minuscules*, la « postérité » dans *Rimbaud le fils*, le sacre du grand écrivain dans *Corps du roi*, le « pouvoir » absolu de l'idéal révolutionnaire dans *Les Onze*, et « Dieu » un peu partout. S'il y a une fabrique et une réversibilité de l'autorité chez Michon, c'est parce que cette autorité est « perdue » à jamais et qu'elle n'a vraiment existé que dans le fantasme de son absolu. Elle est paradoxalement possible parce qu'elle conserve son caractère fondamental d'impossibilité, de manque, de négativité. L'écriture existe à partir de ce manque constitutif au désir, comme le dit Aurélie Adler : « Il semble en effet que Michon ne puisse écrire qu'à partir du moment où il lui reste à conquérir ce qui lui échappe encore¹⁵². » Et c'est précisément dans l'expérience du langage que ce

¹⁴⁹ Jacques Lacan, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », in *Écrits II*, Paris, Seuil [Points/essais], 1999 [1966], p. 144.

¹⁵⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire VII : L'éthique de la psychanalyse*, Op. cit., p. 90.

¹⁵¹ *Idem*.

¹⁵² Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes*, Op. cit., p. 279.

manque apparaît avec toute sa force dramatique, selon Lacan : « Le drame du sujet dans le verbe, c'est qu'il y fait l'épreuve de son manque-à-être¹⁵³ ». Les personnages des *Vies minuscules* agissent dans le sens de cette conquête, toujours en rupture avec leur milieu d'origine, prêts à partir de ce « trou » agraire qu'est la Creuse pour transformer la boue en or. Le cas de Rimbaud est similaire, à l'exception près qu'il a dépassé la poésie et, la réputation tout de suite acquise, il l'a mis au feu : « l'immédiate réputation de très grand poète, la conscience aiguë de la vanité d'une réputation, et le saccage de celle-ci. » (RF, 89) Il est le « miracle » de la vocation dont l'origine est la place d'une absence.

Derrière la surface des mots, il y a un lieu vide qui ne s'écrit pas, et « chaque sujet qui rencontre ce lieu vide, dit la psychanalyste Isabelle Morin, peut inventer sa solution¹⁵⁴ ». Pierre Michon le dit à sa manière dans un entretien de 1997 : « comment avez-vous fait ces œuvres-là, en n'étant que ce que vous étiez ? Comment faire de négativité vertu ? » (LRVQ, 135) Comment écrire à partir d'un manque, d'un empêchement ? Comment devient-on écrivain ? Ces questions innervent la quasi-totalité des écrits de l'auteur, elles forment le cœur battant et réflexif de son écriture. La racine des *Vies minuscules* s'inscrit dans l'empêchement relevé, transgressé, dans l'affranchissement précaire mais violent de la honte infligée par la domination symbolique. La « solution » de Michon a été celle-ci : se retourner sur ce qu'il refusait d'admettre comme lui (son « minuscules » milieu d'origine) pour « faire de négativité vertu ». Se faire une place dans le trou creusois, y puiser sa matière et son ivresse énonciative, sa catabase. Nier, en somme, l'empêchement par le récit de cet empêchement, le chant de la plainte et

¹⁵³ Jacques Lacan, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », in *Écrits II, Op. cit.*, p. 132.

¹⁵⁴ Isabelle Morin, « Les mots et la Chose », *Psychanalyse*, vol. n° 8, no. 1, 2007, p. 18.

du deuil : ce sont les digressions sur les tentatives ratées de l'écrivain qui forment l'arrière-fond des *Vies*. Paradoxe moteur qu'il explique un peu plus loin dans ce même entretien de 1997 :

[...] je ne sais quelle instance en moi a décidé qu'il me fallait écrire, que je ne pouvais pas m'y dérober, et que dans le même temps la littérature m'était impossible, ou était impossible tout court, ou était dérisoire, ou d'une outrecuidance grotesque, ou crapuleuse, ou trop belle. C'est comme si je posais à la fois mon objet et ce qui le nie. Mon objet n'existe pas, mais c'est mon objet. Mon désir n'a pas d'objet, mais c'est mon désir. (*LRVQ*, 143)

« Mon objet n'existe pas, mais c'est mon objet. Mon désir n'a pas d'objet, mais c'est mon désir » : pourrait-on avoir une meilleure définition de cette Chose primordiale et absente à laquelle fait référence Lacan ? L'écriture, se sachant impuissante à produire cet objet, fait pourtant poindre dans son savoir la source — le lieu — de son désir. Ainsi s'éprouve, dans l'expérience de l'écriture, la nécessité de prendre acte de cet « impossible » dont l'aventure de Michon porte le témoignage. La puissance de transfiguration de sa poétique — du minuscule en majuscule, de l'illettré en saint, du pochard en grand écrivain, du lettré en tyran, etc. — fonctionne justement parce que tous les personnages (fictifs ou réels) qu'il met en scène sont affectés par l'objet absent du désir auquel il fait référence. Le principe de non-contradiction est dès lors pulvérisé : la littérature peut être à la fois possible et impossible, grotesque et trop belle. Son « autorité », toujours minée par son deuil, n'y fait pas exception, car elle est avant tout fabrique d'icônes, de représentations, de rhétorique, de vulgate, de théâtres obliques. Produits au second degré éternellement dérivés de l'absence de leur objet-cause : le corps, la personne, la réalité, la parole, la présence, la mort. Toute chose inassimilable par le champ symbolique, mais présente en creux.

*

Les différents chapitres du mémoire pointent de façon cohérente vers cette ligne de force : l'écriture procède de la construction d'un mythe, et tout mythe est questionnement sur l'origine — qu'il soit mythe familial, auctorial, littéraire, politique ou historique. Poser la question de l'avènement de l'écrivain, c'est poser la question d'une origine de la vocation qu'il s'agirait d'élucider dans le palimpseste de son histoire. Or, Michon renvoie justement à cette origine comme le lieu d'une absence omniprésente, d'une tache aveugle sur la rétine du récit, comme l'incarnerait un tableau absent de l'Histoire dont tout le monde parle, à l'instar des *Onze*. Le mythe, dont l'auteur semble signifier qu'il est indispensable à la relance de la littérature, occupe l'horizon de toute énonciation michonienne ; il préside à la construction des phrases et trace l'apparence de son objectif. Il est la recherche du mythe oublié et perdu à travers l'autoréflexivité de sa fabrique et de sa position. C'est dans ce sens que l'on a souvent dit de Michon qu'il faisait œuvre de sociologie d'artiste, tellement son écriture tisse les fines dynamiques culturelles qui font de la reconnaissance de l'artiste, de sa rémunération et de son autorité un jeu de pouvoir et une lutte sur fond de distinction sociale. Tous les récits et entretiens analysés dans ce mémoire en déclinent les différentes variantes, qu'elles soient familiales, économiques, littéraires, historiques, sexuelles ou politiques. Michon en a la conscience la plus aiguë.

Or, si l'écriture procède de ce manque-à-être fondamental et fondateur dont j'ai précisé les ressemblances qu'elle entretient avec la Chose lacanienne, le mythe doit aussi être analysé dans le sens de cette négativité. Ainsi l'ai-je mentionné dans l'introduction en référence à l'étiquette d'un « Michon classique » : il ne vient pas *après* la littérature comme telle, il vient *après le mythe* de la grande littérature. Le nommer « classique » serait un contresens, considérant qu'il déploie ironiquement la scène, dans ses récits, du caractère mythologique et fictif de toute forme de reconnaissance historique — de la

béance de son origine. Son œuvre nous permet ainsi de faire un pas de plus : s'il vient *après le mythe* de la grande littérature (et du Grand Auteur), c'est parce qu'il met en scène et fictionnalise, voir sacralise, *le mythe de l'absence de mythe*. L'ère contemporaine étant considérée comme l'*après* du mythe littéraire, il montre que cette condition est la matière même, exaltante, de *notre mythe*.

Philippe Forest a fait une juste analyse de cette situation moderne du *mythe de l'absence du mythe* dans son récent livre *Rien n'est dit* : ce qui semble se prononcer telle une défaite, soit la perte des grands mythes structurants — dont les religions monothéistes forment les cultes les plus éclatants — est, possiblement, la possibilité d'un rebondissement. « L'homme [...] ne peut se passer de mythe. Mais le mythe nouveau que le moderne exige ne doit aucunement consister en un mythe contraire qui prendrait la relève de ceux auxquels il s'oppose¹⁵⁵. » Autrement dit, le mythe moderne — auquel j'associe l'œuvre et la démarche de Michon — ne doit pas élever de nouvelles idoles, il ne doit pas déclarer de nouveau le sacre du Grand Auteur et des icônes auxquels la « tradition » à venir devrait se soumettre, mais plutôt constituer un mythe sur une négativité dont la souveraineté du sujet — sa liberté — dépend. Ainsi, il « se maintient comme mythe tout en se niant comme tel, revendiquant cette négativité essentielle¹⁵⁶ ». Se maintenir « tout en se niant » est la posture que Michon privilégie, et c'est celle-là qu'il observe et façonne dans les personnages qu'il met en scène — tel un Rimbaud qui « a été plus fort que la littérature tout en restant dedans ». (RF, 118) Une négation et pourtant un maintien ; une littérature qui abolit et pourtant relance ses prémisses odieuses et souveraines, agressivement moderne. Et à l'origine du paradoxe une absence et une déchirure indécrottable sur

¹⁵⁵ Cette proposition se construit à partir de la pensée de Georges Bataille, dont le texte « La religion surréaliste » (1948) forme la principale référence. Philippe Forest, *Rien n'est dit. Moderne après tout, Op. cit.*, p. 454.

¹⁵⁶ *Idem*.

laquelle l'œuvre se fonde : « une œuvre née d'une vie déchirante comme un poing d'homme qu'on a coupé. » (RF, 113) C'est, selon moi, l'énigme à laquelle se confronte, livre après livre, Pierre Michon : elle fait apparaître la béance sur laquelle les trônes ne peuvent tenir et qui, malgré cela et simultanément, tiennent. De cette contradiction une littérature peut être relancée.

Bibliographie

Corpus

MICHON, Pierre. *Vies minuscules*, Paris, Gallimard [folio], 1984.

_____. *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard [folio], 1991.

_____. *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2001.

_____. *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009.

Autres œuvres et textes de Pierre Michon cités

MICHON, Pierre. *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988.

_____. *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.

_____. *Abbés*, Lagrasse, Verdier, 2002.

_____. *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.

_____. « Relation heureuse », in *Littérature*, vol. 164, no. 4, 2011, p. 20-21.

_____. « L'autobiographie du genre humain », in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon » [dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart, avec la collaboration de Philippe Artières], Paris, Éditions de L'Herne, 2017.

_____. « Comment j'ai écrit certains de mes livres : *Vies minuscules* » in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon » [dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart, avec la collaboration de Philippe Artières], Paris, Éditions de L'Herne, 2017.

_____. « Les Grands Dieux », in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon » [dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart, avec la collaboration de Philippe Artières], Paris, Éditions de L'Herne, 2017.

_____. « Les textes inerrants », in *Cahier de l'Herne*, « Pierre Michon », [dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart, avec la collaboration de Philippe Artières], Paris, Éditions de L'Herne, 2017.

- _____. « Comment j'ai écrit certains de mes livres : *Rimbaud le fils* », in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon », [dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart, avec la collaboration de Philippe Artières], Paris, Éditions de L'Herne, 2017.
- _____. « Lettre à Alain Borer sur Frédéric Rimbaud (24 avril) », in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon », [dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart, avec la collaboration de Philippe Artières], Paris, Éditions de L'Herne, 2017.
- _____. « Comment j'ai écrit certains de mes livres : *Les Onze* », in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon », [dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart, avec la collaboration de Philippe Artières], Paris, Éditions de L'Herne, 2017.
- _____. « Le sacré, la bête et le dieu », entretien avec Oriane Jeancourt Galignani, in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon », [dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart, avec la collaboration de Philippe Artières], Paris, Éditions de L'Herne, 2017.
- _____. « “Il faut que chaque phrase soit un véritable éclair” », propos recueillis par Nicolas Dutent, *Esprit*, no. 7-8, 2023.
- _____. *Les deux Beune*, Lagrasse, Verdier, 2023.

Ouvrages et textes critiques secondaires

- ADLER, Aurélie. « “Devenir soi-même éléphant” », in *Michon lu et relu* (dir. Jean Kaemfer), CRIN, vol. 55, Amsterdam-New York, Rodopi, 2011.
- _____. *Éclats des vies muettes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- _____. « Équivoques du Beau Parleur chez Pierre Michon », in *Pierre Michon : La Lettre et son ombre*, (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, août 2009), [Textes rassemblés par Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart], Paris, Gallimard [Les cahiers de la NRF], 2013.
- AUDI, Paul. *Terreur de la peinture, peinture de la Terreur*, Bordeaux, William Blake & Co., 2014.
- BAILLY, Jean-Christophe. « Sans titre », in *Pierre Michon : l'écriture absolue*, [Textes rassemblés par Agnès Castiglione], Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002.
- BERGOUNIOUX, Pierre. « Pierre Michon et la littérature passée », in *La cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé, 1995.
- BESSARD-BANQUY, Olivier. « Reconnaissance de Pierre Michon », in *Pierre Michon : La Lettre et son ombre*, (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, août 2009), [Textes rassemblés par Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart], Paris, Gallimard [Les cahiers de la NRF], 2013.

- CASTIGLIONE, Agnès. « *Les Onze*, un effet de houppelande », in *Pierre Michon : La Lettre et son ombre*, (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, août 2009), [Textes rassemblés par Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart], Paris, Gallimard [Les cahiers de la NRF], 2013.
- _____. « Le livre à venir », in *Cahiers de l'Herne*, « Pierre Michon » [dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart, avec la collaboration de Philippe Artières], Paris, Éditions de L'Herne, 2017.
- CHAUDIER, Stéphane. « Parle-moi de chevaux, de crocodiles et de peinture : cynisme et bestiaire politique dans *Les Onze* », in *Pierre Michon, fictions & enquêtes* [dir. Agnès Castiglione], Nantes, Éditions nouvelles Cécile Default, 2015.
- DE BIASI, Pierre-Marc. « Pierre Michon : les voix de l'exogénèse », *Genesis*, 51, 2020.
- DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti [Les essais], 2008.
- _____. *Pierre Michon : L'envers de l'histoire*, Paris, José Corti [les essais], 2021.
- DION, Robert et Frances FORTIER. « Modalités contemporaines du récit biographique : *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon » in *Protée*, volume 34, numéro 2-3, automne–hiver 2006.
- DUCAS, Sylvie. « L'imposture chez Pierre Michon : une posture auctoriale inédite », in Bouloumié, Arlette, *L'imposture dans la littérature : Cahier XXXIV*. Angers : Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 249-264. Web. <<http://books.openedition.org/pur/12179>>.
- FARRON, Ivan. *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Genève, Éditions Zoé, 2004.
- _____. *L'appétit limousin. Les Onze de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 2011.
- GEFEN, Alexandre. « Politiques de Pierre Michon », in *Pierre Michon : La Lettre et son ombre*, (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, août 2009), [Textes rassemblés par Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart], Paris, Gallimard [Les cahiers de la NRF], 2013.
- GUENIFFEY, Patrice. *La politique de la Terreur*, Paris, Gallimard [tel], 2000.
- LEPAGE, Mahigan. « Michon et Bergounioux lecteurs de Faulkner », in *Études françaises*, volume 43, numéro 1, 2007.
- MAVRAKIS, Annie. *L'atelier Michon*, Paris, Presses Universitaire de Vincennes [L'Imaginaire du Texte], 2019.
- RICHARD, Jean-Pierre. « Une autolégende », in *Pierre Michon, une autolégende*, revue *Intitiales*, dir. Alain Girard-Daudon, octobre 2003.

_____. *Chemins de Michon*, Lagrasse, Verdier [Poche], 2008.

VIART, Dominique. « Les “fictions critiques” de Pierre Michon », in *Pierre Michon, l'écriture absolue*, [Textes rassemblés par Agnès Castiglione], Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002.

_____. *Pierre Michon : Vies minuscules*, Paris, Gallimard [Folio/foliothèque], 2004.

_____. « Héritage et filiation. Entretien avec Pierre Michon », *Roman 20-50*, vol. 48, no. 2, 2009.

_____. « Faire œuvre : une esthétique de la démesure. Pierre Michon et le sublime », in *Pierre Michon, fictions & enquêtes* [dir. Agnès Castiglione], Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 105-128.

VIGNES, Sylvie. « L'épiphanie selon Pierre Michon », in *Pierre Michon : La Lettre et son ombre*, (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, août 2009), [Textes rassemblés par Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart], Paris, Gallimard [Les cahiers de la NRF], 2013.

VRAY, Jean-Bernard. « Une mythologie de l'ambivalence : Pierre Michon, métèque lettré et théologien athée », in *Pierre Michon : l'écriture absolue*, [Textes rassemblés par Agnès Castiglione], Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002.

Compagnies de Pierre Michon, [Collectif], Orléans-Lagrasse, Théodore Balmoral-Verdier, 1993.

Autres textes, ouvrages et œuvres littéraires cités

APTER, Emily. *Unexceptional Politics: On Obstruction, Impasse, and the Impolitic*, Londres, Verso, 2018.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, in *Œuvres complètes : 1968-1971*, III, Paris, Seuil, 1995.

BATAILLE, Georges. *Le procès de Gilles de Rais*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

BECKETT, Samuel. « Dante... Bruno. Vico.. Joyce », in *Finnegans Wake : A Symposium - Our Exagmination Round His Incamination of Work in Progress*, New York, New Directions, 1972 [1929].

BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain (1750-1830)*, Paris, José Corti, 1973.

BENJAMIN, Walter. « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard [folio essais], [trad. Maurice de Gandillac], 2000.

- BERGOUNIOUX, Pierre. *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Gallimard, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*, Paris, Seuil [Points/Essais], 1998 [1992].
- CANETTI, Elias. *Masse et puissance*, Paris, Gallimard [TEL], [trad. Robert Rovini], 1966 [1960].
- CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil [Points/essais], 2008 [1999].
- CHAPDELAINÉ, Annick. « L'échec du Faulkner comique en France : un problème de réception », in *Meta*, 34, vol. 2, juin 1989.
- CLICHE, Anne Éléine. « “Une voix en moi, pas la mienne” » *Tangence*, numéro 105, 2014, <https://doi.org/10.7202/1030447ar>
- DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard [folio/histoire], 1975.
- DENIS, Benoît. « La consécration », *CONTEXTES*, 7, 2010, mis en ligne le 3 juin 2010, Web : <<http://journals.openedition.org/contextes/4639>>, consulté le 11 octobre 2023.
- FAERBER, Johan. *Après la littérature. Écrire le contemporain*, Paris, PUF [Perspectives critiques], 2018.
- _____. *Le grand écrivain, cette névrose nationale*, Paris, Pauvert, 2021.
- FERRARI, Federico et Jean-Luc NANCY. *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée [Lignes fictives], 2005.
- FOREST, Philippe. *Rien n'est dit. Moderne après tout*, Paris, Seuil [Fiction & Cie], 2023.
- FREUD, Sigmund. « Le créateur littéraire et la fantaisie », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard [Folio/essais], [trad. Bertrand Féron], 1985 [1908].
- _____. *Totem et tabou*, Paris, Payot [Petite bibliothèque], [trad. Serge Jankélévitch], 1965 [1923].
- GEFEN, Alexandre. « Les conflits d'autorité textuelle : éléments d'histoire et de typologie », in Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 149-160.

- GINZBURG, Carlo. « Traces », in *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier [Poche], [trad. Monique Aymard, revue par Martin Rueff], 1989 [1986].
- GLISSANT, Édouard. *Faulkner, Mississipi*, Paris, Stock, 1996.
- GREEN, André. « L'idéal : mesure et démesure (1983) » in *La folie privée : Psychanalyse des cas-limites*, Paris, Gallimard [Folio/essais], 1990.
- JACOB, Suzanne. *La Bulle d'encre*, Montréal, Boréal [Compact], 2001.
- KANTOROWICZ, Ernst. *Les Deux Corps du roi : Essai sur la théologie politique au Moyen-Âge*, Paris, Gallimard [Folio/histoire], [trad. Jean-Philippe et Nicole Genet], 2000 [1957].
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 2015 [1985].
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire XX : Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil [Le champ freudien], 1975.
- _____. *Le Séminaire VII : L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil [Points/essais], 1986.
- _____. « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », in *Écrits II*, Paris, Seuil [Points/essais], 1999 [1966].
- _____. *Le Séminaire VIII : Le transfert*, Paris, Seuil [Le champ freudien], 2001 [1991].
- LAPLANCHE, Jean et J.-B. PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF [Quadrige], 1967.
- LEIRIS, Michel. « De la littérature considérée comme une tauromachie », in *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard [folio], 1939.
- MANNONI, Octave. *Je sais bien, mais quand même...*, Paris, Seuil, 2022.
- MESCHONNIC, Henri. *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard [Folio/essais], 1988.
- MBEMBE, Achille. *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte [Poche], 2015 [2013].
- MORIN, Isabelle. « Les mots et la Chose », *Psychanalyse*, vol. n° 8, no. 1, 2007, pp. 5-22.

NANCY, Jean-Luc. « *Ekephrasis* », *Études françaises*, volume 51, numéro 2, 2015.

PESSOA, Fernando. *Livre(s) de l'inquiétude*, Paris, Christian Bourgois, [trad. Marie-Hélène Piwnik], 2018.

PIC, Muriel, SELMECI CASTIONI, Barbara et Jean-Pierre VAN EISLANDE. « Introduction », in *La pensée sans abri : non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012.

PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, III, 1954.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000.

SHAKESPEARE, William. *King Lear, Tragédies, Tome II*, Paris, La Pléiade, 2002.

VAN DE SANDT, Udolpho. « La peinture : situation et enjeux », in *La Carmagnole des Muses : L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution* [dir. Jean-Claude Bonnet], Paris, Armand Colin, 1988.

Web et radio

Les Nuits de France Culture, « Entretiens avec Maurice-Edgar Coindreau - William Faulkner 1 sur 2 », animé par Christian Giudicelli, France Culture, 29 mars 1971, [Archive Ina-Radio France], web : <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/maurice-edgar-coindreau-william-faulkner-est-l-auteur-dont-je-peux-revendiquer-la-naissance-en-france-8719758>>, consulté le 16 juin 2023.

À voix nue, entretien animé par Colette Fellous, France Culture, 25 novembre 2002, web : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/a-voix-nue-pierre-michon-1-5-la-maison-des-cards-1ere-diffusion-25-11-2002-1795950>, consulté le 10 octobre 2023.

La Grande Librairie, « Pierre Michon : le dernier écrivain du XIXème siècle », 5 mai 2023, web : <https://www.facebook.com/watch/?v=765477595280800>, consulté le 18 novembre 2023.