

Université de Montréal

Une littérature sous tension
Poétique du fragmentaire dans l'œuvre de Pierre Michon

par
Magali Riva

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade du M.A.
en Littératures de langue française

Septembre 2012

© Magali Riva, 2012

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Une littérature sous tension : poétique du fragmentaire dans l'œuvre de Pierre Michon

Présenté par :
Magali Riva

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge
président-rapporteur

Marie-Pascale Huglo
directrice de recherche

Michel Pierssens
membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la poétique du fragmentaire dans trois ouvrages de Pierre Michon, soit *Trois auteurs, Maîtres et serviteurs* et *Corps du roi*. Plus qu'une préoccupation d'ordre formel, le fragmentaire y apparaît avant tout comme un champ de tensions, qui se manifeste à la fois sur le plan narratif, discursif et énonciatif. Une approche essentiellement poétique, à la jonction de la linguistique, de la rhétorique et de la narratologie, permet de réfléchir au fragmentaire dans ses effets, mais aussi dans ses affects. La recherche s'articule autour de trois grands axes : la généricité, la discontinuité et la représentation.

Dans un premier temps, le fragmentaire est abordé par le prisme de la généricité, qui se traduit, dans l'œuvre de Michon, par une oscillation constante entre le biographique et le romanesque. La tension entre continuité et discontinuité est ensuite étudiée : marquée par les répétitions et variations, elle se manifeste à la fois sur le plan formel (le recueil) et stylistique (la syntaxe, les figures de style). Cette tension est également à comprendre sur le plan temporel, par une prédilection pour l'instant plutôt que pour la durée. Finalement, ce mémoire interroge la répercussion du fragmentaire sur la notion de représentation, qui subit alors un infléchissement : le récit n'est plus envisagé comme représentation, mais comme *figuration*, cette notion étant à comprendre à la fois comme posture énonciative et dans son rapport à l'image. La figuration est étudiée à partir des scènes romanesques essaimées dans les récits du corpus.

Mots-clés : littérature française contemporaine, Pierre Michon, fragmentaire, discontinuité, représentation, figuration

ABSTRACT

This thesis focuses on the poetics of the fragmentary in the work of Pierre Michon (*Trois auteurs, Maîtres et serviteurs* and *Corps du roi*). More than a concern of a formal nature, the fragmentariness is first and foremost an area of tensions, revealed through narrative, discursive and enunciative schemes. A poetic approach, at the junction of linguistic, rhetoric and narratology, enables to reflect on the fragmentariness in its effects, but also in its affects. The research is structured around three axes : genericity, discontinuity and representation.

The fragmentariness is first discussed through the lens of the genericity which, in the work of Michon, constantly oscillate between the biographical and the novelistic. The tension between continuity and discontinuity is then studied. Marked by repetitions and variations, this tension presents itself in the formal and stylistic forms. It is also to be understood on a temporal level, with a preference for instantaneity rather than for continuity. Finally, this thesis questions the impact of the fragmentariness on the notion of representation, which undergoes a reorientation : the story is no longer considered as a representation, but as a *figuration*, which is to be understood both as an enunciative position and in its relation to image. The figuration is studied from the scenes punctuating Michon's work.

Keywords : French contemporary literature, Pierre Michon, fragmentariness, discontinuity, representation, figuration

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
Pierre Michon.....	2
Une poétique du fragmentaire.....	3
CHAPITRE 1 : Manifestations du fragmentaire	8
Le fragmentaire.....	8
Le fragmentaire dans le genre.....	13
Le récit autobiographique.....	13
La biographie.....	15
La fiction biographique.....	16
Les biographèmes.....	18
Le rapport au savoir.....	21
Le travail de l'archive.....	24
Les limites de l'archive.....	26
Le mythique.....	28
Le roman et le fragmentaire.....	31
CHAPITRE 2 : Une solution de continuité	37
La (dis)continuité.....	37
Le recueil.....	39
Reprises et répétitions.....	41
Les variations infinies.....	44
Une durée condensée.....	47
Le rythme de la phrase.....	50
L'usage du tiret.....	51
Le point-virgule.....	52
Figures de répétition.....	54
Une littérature au présent.....	55

Les scènes romanesques.....	57
CHAPITRE 3 : vers la figuration.....	64
Retour sur le retour au récit : représentation et interprétation.....	64
Représentation.....	64
Interprétation.....	65
Représentation ou figuration ?.....	68
Laurent Jenny : figuration et énonciation.....	69
Dominique Viart : figuration et iconicité.....	72
Modalités du visible.....	75
De l'image à l'écrit.....	76
La peinture.....	76
La photographie.....	79
De l'écrit à l'image : mise en scène de l'apparition.....	82
La figuration et le fragmentaire.....	85
CONCLUSION.....	87
Une littérature sous tension.....	87
Deuil du roman.....	88
La pulsion fragmentaire.....	90

Pour Jeanne

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à exprimer ma plus profonde reconnaissance envers Marie-Pascale Huglo : ses lectures et ses commentaires, toujours éclairants, ont largement contribué à donner direction et consistance à ce mémoire. Merci d'avoir cru en moi et en ce projet.

Merci à Michel Pierssens, pour la confiance qu'il m'a accordée. Pour leur apport à cette recherche, je remercie également Martine-Emmanuelle Lapointe et Jean-Philippe Beaulieu.

Pour leur soutien financier, je remercie le CRSH, le FQRSC, le département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et le fonds Angers-Poulin.

Merci à ma famille, Pierre, Flore et Mylène, pour leur appui sans faille et leur présence de tout instant. Merci aussi pour toutes les heures de gardiennage (ce pour quoi je remercie également Danielle et Marie-Laurence).

Merci aux amis, ceux de l'université et les autres, qui ont contribué d'une façon ou d'une autre à la rédaction de ce mémoire ou à la préservation de ma santé mentale pendant cette période. Parmi ceux-ci, une mention spéciale à Isabelle Chartrand, pour son indéfectible amitié malgré tous les lapins posés, ainsi qu'à Mélanie Fournier, qui m'a accompagnée et soutenue au cours des dernières années, et dont les vidéos d'animaux narcoleptiques ont largement contribué à calmer mes angoisses.

Finalement, merci à Julien et à Jeanne, qui chaque jour rendent ma vie plus belle.

INTRODUCTION

Au milieu des années 80, Pascal Quignard publie *Une gêne technique à l'égard du fragment*, petit brûlot qui s'érige contre l'écriture fragmentaire. Décritant, tout en la pratiquant, cette « forme si commode, si paresseuse, si accourcie, si *tape-à-l'œil*, si facile¹ », Quignard remet en question la validité du fragmentaire dans la littérature moderne, sa généralisation, sa banalisation : « De nos jours, le poncif c'est le blanc. La règle paraît être comme un texte haillonneux. Du moins dans l'art moderne l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison² ». Cette affirmation, tout inclusive soit-elle, traduit l'essor de l'écriture fragmentaire, mais également un certain malaise face à cet engouement : l'institution aurait-elle phagocyté cette écriture foncièrement iconoclaste ? Le fragmentaire, marginal et subversif, serait donc devenu la norme ?

L'ouvrage de Quignard paraît en 1986, à un moment charnière dans l'histoire de la littérature française, qui vit les dernières heures de la suprématie du structuralisme et du nouveau roman, tout en voyant poindre les premières manifestations des nombreux retours (au sujet, au réel, au récit) qui marquent le tournant contemporain. L'écriture fragmentaire, qui a connu son apogée dans les années 60-70, tant sur le plan de la pratique que de la théorie, commence à s'essouffler. La charge de Quignard, lui-même ardent pratiquant du fragmentaire, constitue en quelque sorte le chant du cygne de cette « forme », dont les manifestations se feront beaucoup plus diffuses au cours des années qui suivront. Qu'en est-il alors de l'écriture fragmentaire dans la littérature narrative contemporaine, et comment trouve-t-elle place dans une production littéraire marquée par ces retours ? L'écriture discontinue aurait-elle perdu sa pertinence et sa force d'invention, donnant lieu à des objets littéraires un peu convenus, au cœur desquels le fragmentaire répèterait sa rengaine ?

¹ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard du fragment. Essai sur Jean de la Bruyère*, Paris, Fata Morgana, 1986, p. 73.

² *Ibid.*, p. 24.

Pierre Michon

En 1984, à la même époque, Pierre Michon fait paraître son premier ouvrage, *Vies minuscules*³ : le récit lumineux de huit êtres anonymes qui ont hanté son existence lui vaut immédiatement une reconnaissance critique. Si ses ouvrages subséquents porteront plutôt sur des figures connues, on trouve déjà dans *Vies minuscules* l'essentiel de sa poétique : l'intérêt pour le mineur, l'anecdotique, le rapport ambigu au savoir, l'entrelacement de la fiction et du réel. De fait, plusieurs critiques⁴ considèrent Michon comme l'un des pères de la *fiction biographique*, genre hybride qui connaîtra un essor fulgurant dans les années subséquentes : Jean-Bertrand Pontalis, sous l'enseigne de Gallimard, fondera en 1989 la collection « L'un et l'autre », ayant « pour objet de rassembler des œuvres qui dévoilent "les vies des autres telles que la mémoire des uns les invente"⁵. »

Si l'œuvre de Pierre Michon a depuis été abondamment commentée, aucune étude ne porte toutefois sur la dimension *fragmentaire* de ses écrits. Bien que plusieurs critiques en fassent occasionnellement mention, le fragmentaire n'est jamais envisagé comme inhérent à sa poétique. On parle volontiers de la dimension lacunaire de son œuvre, de son rapport joueur au Savoir, de l'hybridité générique de ses textes, mais sans rattacher ces éléments au fragmentaire qui, pourtant, s'impose.

Encore ici, il semble y avoir malaise ou désintérêt face à cette approche, qui vient peut-être du fait que Michon lui-même ne s'en réclame pas. Au contraire d'un Barthes ou d'un Blanchot,

³ Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

⁴ Citons seulement Dominique Viart, dont une bonne partie de la critique récente tourne d'ailleurs autour de cette notion : « [...] si Pierre Michon est bien, avec *Vies minuscules* et *Vie de Joseph Roulin*, l'inventeur contemporain de cette forme, c'est au sens juridique du mot, selon lequel "invente" un trésor celui qui le désenfouit. » (Dominique Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques. XIXe – XXIe siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 36). Je reviendrai au prochain chapitre sur la question de l'origine de la fiction biographique.

⁵ Il s'agit de la description donnée par Gallimard sur la page d'accueil de la collection. Michon est d'ailleurs cité en modèle pour légitimer cette collection : « Des œuvres antérieures, comme celles de Pierre Michon ou de Gérard Macé (*Vies minuscules* pour l'un ; Les *Vies antérieures* pour l'autre) [...] avaient pu annoncer le principe d'une telle collection. » (http://www.gallimard.fr/collections/un_autre.htm, page consultée le 22 août 2012).

qui conjuguent théorisation et pratique du fragmentaire, à aucun moment Michon n'utilise le terme *fragmentaire*. Or, la théorisation n'est pas l'affaire de Michon. Certes, son œuvre est critique ; mais elle l'est plutôt dans ses affects, dans son rapport à l'œuvre et à l'artiste.

L'absence du fragmentaire dans l'approche critique de l'œuvre de Michon traduit peut-être un autre malaise : le plaisir jubilatoire que prend l'auteur à raconter semble inconciliable avec le fragmentaire. Guy Larroux, dans son article « Michon fit un pont », pose le doigt sur ce malaise : évoquant la (possible) dimension fragmentaire de l'œuvre de Michon, Larroux se rétracte immédiatement en y opposant « un trop grand attachement au texte, et donc au continu du discours, pour qu'il puisse être tiré du côté d'une esthétique du fragment⁶ ». Larroux, qui déjà trace un parallèle discutable entre « texte » et « continu du discours », souligne l'incompatibilité présumée entre les notions de continuité et de fragmentaire. Or, le fragmentaire ne se comprend pas simplement par la rupture, la cassure, mais plutôt par la *tension* entre continuité et discontinuité. Aussi, bien que Michon n'écrive pas *en fragment*, son œuvre serait fortement marquée par le fragmentaire.

Une poétique du fragmentaire

J'aimerais montrer que le fragmentaire est constitutif de la poétique de Michon, à la fois sur le plan formel, discursif et énonciatif, et qu'il lui permet de se dégager de l'appareil encombrant du roman traditionnel. En effet, le fragmentaire marque un déplacement de la représentation, mais plutôt comme figuration. En ce sens, si Michon participe au retour au récit dans la littérature française contemporaine, ce retour est permis par cela même qui le minait : le fragmentaire.

Ma recherche porte sur trois ouvrages de Pierre Michon : *Maîtres et serviteurs*, *Trois auteurs* et *Corps du roi*. Ces œuvres constituent une exemplification de la manifestation du fragmentaire dans les récits de Michon, que l'on retrouve, à différents niveaux, dans toute son

⁶ Guy Larroux, « Michon fit un pont », *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, 2007, en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document739.php> (page consultée le 8 mai 2011). Je reviendrai plus en détail sur cette affirmation au deuxième chapitre.

œuvre. Le choix du corpus s'explique d'abord par la cohérence formelle que présente cet ensemble, chacun des recueils étant composé de plusieurs récits. On y retrouve également une cohérence thématique, puisque tous les récits tournent autour de figures de peintres ou d'écrivains.

*Maîtres et serviteurs*⁷, publié en 1990, est composé de trois récits portant sur des peintres : le premier, « Dieu ne finit pas », porte sur Goya ; la narration est assurée par une voix féminine qui s'adresse à d'autres femmes. Dans « Je veux me divertir », c'est la figure de Watteau qui est abordée, par l'intermédiaire d'un témoin narrateur, un curé qui assistera aux derniers jours du peintre. Le troisième récit (Fie-toi à ce signe) s'intéresse quant à lui à Lorentino d'Arenzo, « obscur disciple de Piero della Francesca⁸ »

*Trois auteurs*⁹ (1997) met en scène trois écrivains : le premier récit, « Le temps est un grand maigre » est consacré à Balzac ; le second, « La danseuse », porte sur Cingria, ou plutôt sur une miniature romane qui revient dans plusieurs de ses ouvrages. Le troisième récit, « Le père du texte », se distingue sensiblement des deux autres : bien que tournant autour de Faulkner, il s'agit d'un texte de commande de *La Quinzaine littéraire*. Michon – et non plus le narrateur – répond ainsi à la question que la revue a posée à quelques écrivains, à savoir « de quels écrivains morts ils se sentaient le plus proches ». Le texte est ainsi à la fois plus frontalement autobiographique, mais également plus essayistique que les autres récits du recueil.

*Corps du roi*¹⁰ (2002), enfin, contient quant à lui cinq récits : l'ouvrage débute par un texte sur Beckett, « Les deux corps du roi », qui s'élabore autour d'une photographie mythique de l'auteur, reproduite en début de texte ; ce qui est également le cas du récit sur Faulkner (« L'éléphant »). Le recueil contient également un texte sur Balzac, « Corps de bois », et un autre sur un auteur arabe et obscur du XIV^e siècle (ou plutôt sur une seule phrase de celui-ci),

⁷ Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, Paris Verdier, 1990. Dorénavant désigné à l'aide de l'abréviation MS, suivi du numéro de la page.

⁸ MS, quatrième de couverture.

⁹ Pierre Michon, *Trois auteurs*, Paris, Verdier, 1997. Dorénavant désigné à l'aide de l'abréviation TA, suivi du numéro de la page.

¹⁰ Pierre Michon, *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002. Dorénavant désigné à l'aide de l'abréviation CR, suivi du numéro de la page.

Muhamad Ibn Manglî. Le dernier récit, « Le ciel est un très grand homme », détonne par rapport aux autres : bien que ne respectant pas le pacte lejeunien, le récit est foncièrement autobiographique – ce dont Michon, dans ses entretiens, ne se cache pas. Ce dernier récit s’élabore ainsi autour d’un poème d’Hugo, *Booz endormi*, mais aussi autour de la naissance de la fille de l’auteur et surtout de la mort de sa mère, deux événements ligaturés par le poème d’Hugo.

Il s’agit donc d’un corpus assez large, ce qui me permet d’étudier différentes marques du fragmentaire chez Michon et de dégager une poétique qui s’applique à toute son œuvre. Évidemment, vu l’ampleur de ce corpus, certains récits bénéficieront d’une lecture plus rapprochée, tandis que d’autres ne seront que brièvement abordés. C’est donc à partir d’extraits du corpus ou de cas de figure représentatifs que j’entends montrer les manifestations du fragmentaire chez Michon.

Corps du roi et *Trois auteurs*, on le pressent déjà, sont un peu de la même eau, en raison des figures sollicitées et de leur style similaire. *Maîtres et serviteurs*, plus ample et foisonnant, me permet toutefois d’aborder le fragmentaire à l’intérieur d’un texte plus « continu ». Ce qui me semble particulièrement intéressant, dans la jonction de la peinture et de la littérature, c’est d’abord de démontrer que Michon transcende ces modalités pour réfléchir à l’art en général. De plus, *Maîtres et serviteurs* propose un usage particulier de ses dispositifs iconiques, ce qui permet d’approfondir mon étude sur la figuration dans son œuvre.

Mon approche, essentiellement poétique, se situe à la jonction de la linguistique, de la narratologie et de la rhétorique. Cela me permet à la fois de réfléchir et d’analyser les effets du fragmentaire, tout en envisageant l’œuvre de Michon, comme le conçoit Meschonnic, dans son « rapport au monde et à l’histoire¹¹ ».

¹¹ Henri Meschonnic, « Pour la poétique », *Langue française*, 1969, vol. 3, n° 1, p. 15.

Ma recherche s'articule autour de trois grands axes, soit la généricité, la discontinuité et la représentation. Dans un premier temps, je propose une étude conceptuelle, mais sommaire, du fragmentaire. Cette étude se fait en dialogue avec certains théoriciens/praticiens du fragment(aire), soit Roland Barthes et Maurice Blanchot, ainsi qu'avec d'autres penseurs de cette écriture, dont Ginette Michaud qui, avec son ouvrage *Lire le fragment*, apporte un éclairage nécessaire à la distinction entre fragment et fragmentaire. Cette étude ouvre ensuite sur de la question générique, plus particulièrement sur l'oscillation entre le biographique et le romanesque dans l'œuvre de Michon ; pour ce faire, il me faudra également situer le contexte d'émergence de l'œuvre de l'auteur, en le situant historiquement : en effet, le travail de Michon porte les marques d'un héritage littéraire, toujours présent dans son écriture. À partir de cette idée, je désire montrer la façon dont le fragmentaire déjoue les codes des deux genres convoqués, en invoquant les notions de brièveté et de rapport au savoir.

Dans un deuxième temps, j'explore la tension entre continuité et discontinuité, qui se traduit d'abord par la forme recueillistique des ouvrages du corpus. Cette tension marque également le style de Michon, son énonciation : le fragmentaire engendre un ensemble de variations, de répétitions qui se manifestent à même la phrase. La tension entre continuité et discontinuité est également à comprendre sur le plan temporel qui, chez Michon, se traduit par la condensation de la durée et par la présentification des scènes romanesques qui ponctuent les récits de Michon.

J'observe, pour finir, le déplacement de la représentation qui s'opère chez Michon : si son œuvre s'inscrit dans le « retour au récit » proclamé par plusieurs critiques, ce retour ne se fait pas sans détour. L'accent ne porte plus tant, dès lors, sur *l'histoire* racontée ou sur la véracité des faits biographiques, que sur la posture énonciative et le rapport de Michon à son sujet. Dominique Viart parle de ce déplacement comme d'un mouvement de la représentation vers la *figuration*. Pour aborder cette notion polysémique, je me fonderai essentiellement sur les études de Laurent Jenny portant sur le figural et la figuration, et sur les réflexions de Dominique Viart sur la figuration dans l'œuvre de Michon. J'aborderai cette notion selon deux axes principaux : celui de l'iconicité, amené par Viart, et de l'énonciation, problématisé par Jenny qui, tous deux, se cristallisent dans les scènes romanesques.

J'entends donc montrer que, si le fragmentaire est bien un choix rhétorique ou esthétique, il traduit avant tout un rapport au monde. En ce sens, il ne constitue pas une finalité, mais préside plutôt à l'écriture. Si l'écriture fragmentaire est souvent envisagée dans sa négativité, elle n'est plus, dans l'œuvre de Michon, le signe d'un épuisement du récit, mais devient la figure privilégiée pour penser la manière dont on raconte et comment l'on se raconte. Par le passage d'une représentation d'ordre romanesque à la figuration, Michon relance et reconfigure le discours narratif.

CHAPITRE 1

Manifestations du fragmentaire

Le fragmentaire

Difficile, voire impossible, d'établir une généalogie du fragment : bien qu'on le retrouve ponctuellement au cours de l'histoire, sa présence fluctuante et marginale ne saurait être attribuée à une époque ou à un genre. Selon Ginette Michaud, une historisation du fragment « ne saurait être possible qu'au prix d'un questionnement radical du concept d'histoire lui-même, traditionnellement perçu comme une totalité continue¹². »

L'écriture en fragment est présente dès l'Antiquité, bien qu'il s'agisse la plupart du temps de fragments « involontaires », résiduels. Avec Pascal et avec Montaigne, le fragment marque un mode de pensée, sous le signe de la discontinuité et de l'hybridité. Mais c'est surtout le travail des romantiques allemands qui consacre l'écriture fragmentaire comme volonté esthétique et poétique. Le fragment est alors conçu comme une unité autonome et n'est plus tributaire d'un tout, comme le soulignent Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe :

La totalité fragmentaire [...] ne peut être située en aucun point : elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. C'est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout (sur un mode, disons, mathématique), mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment¹³. »

Cette conception du fragment, envisagé non plus dans un rapport dialectique (le fragment comme partie d'un tout), mais plutôt dans un rapport dialogique (le fragment en rapport avec d'autres fragments), influencera fortement la littérature moderne et contemporaine¹⁴ ; car s'il est vrai que l'on peut difficilement attribuer l'écriture fragmentaire à une époque, à tout le

¹² Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, p. 28.

¹³ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 64.

¹⁴ L'ouvrage de Lacoue-Labarthe et Nancy participe d'ailleurs à la résurgence du fragmentaire dans le domaine théorique.

moins peut-on en remarquer une forte recrudescence depuis la deuxième moitié du XXe siècle, tant dans la pratique que dans la théorisation.

Si la question du fragmentaire est fréquemment posée depuis quelques décennies par la critique et les écrivains, il semble toutefois impossible d'y répondre simplement. Il n'y a pas qu'un seul usage, qu'une seule pensée du fragmentaire ; difficilement saisissable, protéiforme, il se soustrait à toute tentative de fixation, et sa compréhension varie d'un écrivain, d'un théoricien à l'autre. Michaud résume très justement cette problématique :

S'il n'y a jamais eu « ni concept, ni théorie, ni même forme délimitée ou fixée du fragment », c'est qu'il ne saurait en être autrement, non à cause de déterminismes historiques ou « extérieurs », mais à cause de la nature même du fragment. Ni théorie ni concept ni forme du fragment n'aident à penser l'exigence fragmentaire. C'est même très exactement, cette méconnaissance, et seulement cette méconnaissance, qui peut aider à la penser et à la lire. Cette méconnaissance n'est pas qu'une banale erreur de lecture, elle est le mode même d'errement qu'exige le fragmentaire : une pensée qui pressent, mais qui laisse échapper, une pensée qui entrevoit, mais sans peut-être le savoir jamais¹⁵.

En plus de rendre compte de la difficulté à cerner le fragment, Michaud met en lumière une tension entre fragment et fragmentaire ; cette tension permet de penser le fragmentaire à l'extérieur des catégorisations usuelles du fragment et d'y voir, pour reprendre une distinction un peu défraîchie, une question de fond plutôt que de forme – et ainsi s'approcher de ce que Blanchot nomme « l'exigence fragmentaire ». Ce glissement sémantique permet de voir que le fragmentaire se manifeste dans plusieurs œuvres contemporaines qui ne se présentent pas nécessairement comme étant fragmentées ; glissement décisif quant à la dissémination du fragmentaire dans la littérature narrative contemporaine. Sans vouloir trop m'attarder sur la réflexion de Blanchot à ce sujet – l'œuvre de Michon ne souscrit qu'en très mince partie à sa conception du fragmentaire – je voudrais toutefois mettre en lumière certaines transformations que cette théorisation a causées dans la compréhension du fragmentaire, et qui peuvent expliquer une certaine pratique, plus implicite, du fragmentaire dans la littérature narrative contemporaine.

Ce qui peut paraître simple tarabiscotage terminologique permet donc en fait de comprendre que le fragmentaire peut avoir lieu *sans* le fragment. En effet, le fragment est une

¹⁵ Ginette Michaud, *Lire le fragment*, *op.cit.*, p. 38.

manifestation possible, mais non nécessaire, du fragmentaire. Il peut être accidentel ou volontaire et, dans une certaine mesure, formellement reconnaissable : il s'appelle alors maxime, aphorisme ou pensée. Difficilement tenable dans le roman (sa seule présence défait le genre¹⁶), le fragment envahit plutôt la poésie ou l'essai.

Le fragmentaire, quant à lui, est avant tout un mouvement : « Fragmentable plutôt que fragmenté, voilà, pour nous, le fragmentaire¹⁷ », affirme Michaud. Blanchot va jusqu'à affirmer que les formes reconnues comme étant naturellement apparentées au fragment ne sont pas nécessairement porteuses de cette exigence fragmentaire :

Le fragmentaire s'énonce peut-être au mieux dans un langage qui ne le reconnaît pas. Fragmentaire : ne voulant dire ni le fragment partie d'un tout, ni le fragmentaire en soi. L'aphorisme, la sentence, maxime, citation, pensées, thèmes, cellules verbales en étant peut-être plus éloignés que le discours infiniment continu qui a pour contenu *sa propre continuité*.¹⁸

S'il est difficile de définir ce qu'est l'écriture fragmentaire, elle est toutefois marquée par quelques caractéristiques, telles que la discontinuité, la brièveté, l'itérativité, l'inachèvement. Le fragmentaire est également – et surtout – porteur de certaines valeurs ou questionnements communs, et s'inscrit contre le Savoir absolu, contre le cloisonnement générique. Il est aussi critique performative de différents enjeux littéraires ; la littérature fragmentaire, très consciente d'elle-même, réfléchit sur ses moyens et ses limites¹⁹.

L'exigence fragmentaire répond à ce que Sarraute a nommé, en 1956 dans un essai du même nom, « l'ère du soupçon²⁰ ». Chez Blanchot, ce soupçon est à la fois éthique et poétique, et peut se lire, entre autres choses, comme une réaction aux horreurs de la Deuxième Guerre mondiale. Le fragmentaire, pour certains écrivains de l'après-guerre (Celan ou Semprun, par exemple), marque une impossibilité à dire la Shoah, à transposer sur le plan littéraire ce qui

¹⁶ Je reviendrai plus loin sur cette question.

¹⁷ Ginette Michaud, *Lire le fragment*, op. cit. p. 55.

¹⁸ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 63. Je reviendrai plus loin sur la notion de continuité.

¹⁹ Selon Blanchot, cette autoréflexivité serait même, davantage que la discontinuité, l'un des éléments moteurs du fragmentaire, comme le souligne Philippe Moret : « Ce qui travaille dans le fragmentaire selon Blanchot, c'est la réflexivité, un retour constant de l'écriture sur elle-même, et non la discontinuité. » (Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, 1997, p. 205.)

²⁰ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

semble au-delà du représentable. En ce sens, il est fréquemment interprété comme le signe d'une faillite du langage, de la littérature.

Si le fragmentaire chez Michon n'a pas la même teneur politique, la question soulevée par Blanchot et plusieurs de ses contemporains participe à un débat déjà bien engagé en littérature, tant au niveau pratique que théorique, soit celui entourant la notion de représentation. Au même moment, en effet, le structuralisme et le nouveau roman posent la même question : comment la représentation romanesque, avec laquelle compose le récit moderne et contemporain, peut-elle encore être pertinente ?

Que l'écriture fragmentaire émerge à un tel moment critique (au double sens du terme) n'est pas un hasard : d'une part, comme le fait remarquer Ricard Ripoll, l'écriture fragmentaire surgit toujours à des moments de crise : « De François Rabelais à Pascal Quignard, la littérature française est d'une logique implacable : dès qu'il y a conflit, le fragmentaire pointe et souligne la rupture²¹. » Aussi n'est-il pas étonnant de voir ressurgir massivement l'écriture fragmentaire au tournant des années 70, alors que la littérature est soumise à une théorisation sans précédent. L'écriture fragmentaire, pour plusieurs auteurs des années 60-70 (particulièrement Barthes et Blanchot), semble indissociable d'une théorisation du fragmentaire :

Au moment où, sur la scène littéraire et philosophique française de la fin des années soixante-dix, on entreprend une théorisation parfois exaspérée de l'écriture et de son sujet, au moment où les conceptions du *sujet, de l'œuvre et du genre* subissent une nouvelle poussée, une nouvelle crise de valeurs, c'est la question de l'exigence fragmentaire qui reformule, encore une fois, la question du sujet de/dans la littérature, telle qu'elle fut inaugurée par le romantisme théorique d'Iéna : il y a dans le fragment quelque chose qui nous incite fortement à l'interpréter comme un symptôme, un signe évident et parlant de cette crise. En fait, le fragment ne fait pas que rendre manifeste une certaine crise, il est, de façon plus significative, la *mise en acte* de cette crise de la critique²².

Cette mise en acte de la critique peut se traduire notamment, sur le plan formel, par une hybridité générique ; l'écriture fragmentaire, éminemment subversive, ne peut cadrer à l'intérieur d'un genre.

²¹ Ricard Ripoll, « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire », 2009, en ligne : <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/view/271/239>, p.12 (page consultée le 8 novembre 2011).

²² Ginette Michaud, *Lire le fragment*, *op. cit.*, p. 29-30. Je souligne.

Bien que la frontière entre les genres n'ait jamais été complètement hermétique, elle tend toutefois au XXe siècle à s'amenuiser, voire à éclater. Cette hybridité est particulièrement sensible dans l'écriture fragmentaire, qui elle-même se soustrait à la notion de genre. Si le fragment peut bien, selon la conception qu'on en a, se cristalliser sous différents *genres* (l'aphorisme, la maxime), le fragmentaire, lui, ne souscrit à aucune règle et déjoue les genres en les amalgamant, en les transcendant. Absence de genre ou, à l'inverse, genre par excellence, l'écriture fragmentaire peut s'immiscer sur tous les terrains :

Ainsi, ce que l'écriture fragmentaire suppose, par rapport à une écriture monumentale, c'est une problématique de la rupture, dans l'approche même du rythme, et la mise en place d'une organisation qui débouche sur des valeurs littéraires. En effet, le choix d'une fragmentation s'accompagne le plus souvent d'un choix générique qui tend à l'hybridité. La fragmentation entraîne le plus souvent le mélange des genres et la disparité des formes : le discours littéraire, celui qui est porté par l'institution, en vient à faiblir pour céder la place à un aménagement chaotique du texte [...]. Le fragmentaire est donc bien plus une conception de la littérature qu'un genre et il peut ainsi traverser tous les genres²³.

Cette critique du genre, mais aussi celle concernant le sujet, le rapport au savoir et la représentation, sera particulièrement vive ; si vive que plusieurs annonceront – encore une fois – la mort du roman. Évidemment, le « retour au récit » des années 80 a prouvé qu'il n'en était rien, ou alors qu'il ne s'agissait que d'une mort de plus. Cette notion de retour au récit a d'ailleurs été tempérée par plusieurs écrivains et théoriciens. En effet, le récit sous sa forme « traditionnelle » n'a pas cessé de connaître une popularité indéniable. Dire que toute la littérature a complètement abandonné une pratique narrative plus classique serait simpliste, et affirmer qu'il y a retour au récit sous-tend une distinction (discutable) entre littérature populaire et littérature érudite ; le retour au récit est en fait une revalorisation du récit au sein des milieux critiques et universitaires, comme le souligne Ivan Farron :

Le véritable phénomène des années quatre-vingts n'est donc pas tant le retour au récit que la redécouverte de ce genre par ceux qui croyaient l'avoir définitivement enterré, à savoir les auteurs affiliés auparavant aux avant-gardes et une partie de l'Université. Autrement dit, les années 80 n'inaugurent pas une période de retour au récit, mais redonnent à ce genre la légitimité intellectuelle qu'il avait perdue.²⁴

²³ Ricard Ripoll, « Vers une pataphysique », *loc. cit.*, p. 17.

²⁴ Ivan Farron, « Les maisons de Pierre Michon », 2004, en ligne : <http://remue.net/spip.php?article96> (page consultée le 11 avril 2011).

Le fragmentaire dans le genre

La question fragmentaire se pose d'abord en rapport avec le statut générique des récits de Michon, qui se situent à la croisée de plusieurs genres. Le but n'est pas de classer son œuvre dans un genre ou dans l'autre, mais plutôt de voir comment différents genres s'inscrivent dans les récits à l'étude, de réfléchir à leur mise en relation/confrontation et de démontrer en quoi les conventions génériques sont marquées par le fragmentaire. Pour ce faire, j'étudierai principalement dans ce chapitre la cohabitation des régimes factuels et fictionnels dans les récits du corpus, et précisément la coprésence du biographique et du romanesque.

La décision de débiter cette section par le biographique n'est certainement pas reliée à la position qu'il occupe dans ce mélange des genres chez Michon ; notons immédiatement que le biographique n'y est pas une finalité, mais une posture discursive et énonciative parmi d'autres permettant au récit de se déployer. Force est d'admettre, toutefois, que le biographique semble l'emporter sur les autres genres dans les multiples lectures qu'a suscitées l'œuvre ; passe encore pour les récits mettant en scène des « vies minuscules » connues du narrateur seulement, ou encore des personnages occultes que l'histoire a gardés dans son ombre ; mais dire « Beckett » ou « Balzac », et faire de ce nom un récit, c'est tomber irrévocablement dans le biographique.

Le récit autobiographique

Dès les années 70, on sent poindre le retour au récit qui marquera le tournant contemporain : ce retour se fait d'abord sentir dans l'espace biographique, qui devient lieu de tension entre régime factuel et régime fictionnel. On sait l'essor qu'ont connu les formes autobiographiques depuis les années 60-70, allant jusqu'à occuper une place centrale dans la production littéraire contemporaine ; Philippe Lejeune en propose une théorisation (*L'autobiographie en France* et

surtout *Le pacte autobiographique*²⁵) qui fera école, mais qui sera presque aussitôt remise en question, entre autres par la naissance de l'autofiction, terme introduit par Serge Doubrovsky dans son récit *Fils*²⁶ en 1977. Si l'autofiction constitue aujourd'hui un lieu commun du biographique, il est intéressant de constater qu'elle répond, à ses premières heures, à une « double obédience », comme le souligne Laurent Jenny :

Cette double obédience, universitaire et littéraire, me paraît significative de l'esprit dans lequel cette notion d'autofiction a été forgée. On pourrait dire qu'il s'agit d'une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie. La possibilité d'une vérité ou d'une sincérité de l'autobiographie s'est trouvée radicalement mise en doute à la lumière de l'analyse du récit et d'un ensemble de réflexions critiques touchant à l'autobiographie et au langage²⁷.

Doubrovsky n'est pas le seul à répondre à cette double obédience : la plupart des récits autobiographiques de la fin des années 70 sont le travail d'écrivains/théoriciens, parfois de ceux-là mêmes qui ont participé à la déconstruction du romanesque ; que l'on pense à Roland Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes*²⁸, 1975), Robbe-Grillet (*Le miroir qui revient*, 1985), ou, dans un autre registre, à Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975²⁹).

Ces œuvres ont en commun une autre caractéristique : elles sont toutes marquées par le fragmentaire. L'espace autobiographique apparaît donc, plus que tout autre genre, comme un lieu de questionnement allant de pair avec une pensée du fragmentaire. Cette pensée, précisément dans l'autobiographique, rend compte non seulement d'un éclatement du sujet, révélé par la psychanalyse et la linguistique, mais aussi d'une impossibilité (ou d'un refus) à considérer une vie, un individu comme une unité dont il serait possible de faire le récit.

²⁵ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin, 1998 [1971] ; Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

²⁶ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

²⁷ Laurent, Jenny, « L'autofiction », *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, 2003, en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/>, (page consultée le 8 août 2011).

²⁸ Notons que cet ouvrage peut aussi être considéré comme la biographie de Roland Barthes par lui-même ; je reviendrai plus loin sur cet ouvrage.

²⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975 ; Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985 ; Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

La biographie

Si l'autobiographie intéresse beaucoup la critique contemporaine, la place occupée par la biographie se fait relativement plus discrète. Malgré une production importante et un engouement indéniable du public, le genre commence à peine à envahir le champ théorique. Pourtant, à la même époque – et même un peu avant – paraissaient certains ouvrages, sortes d'ovnis littéraires qui décroissent le genre, que l'on pense aux « biographies » de Ponge (*Pour un Malherbe*, 1965) ou d'Aragon (*Henri Matisse, roman*, 1971)³⁰. Ces œuvres portent en elles, déjà, des questions semblables à celles que se poseront les autobiographes mentionnés plus tôt ; elles sont aussi marquées par le fragmentaire.

On constate qu'une certaine pratique du biographique est occupée par les mêmes questionnements que hantent certains récits autobiographiques. Les deux genres partagent donc une pratique commune, comme le constate Dominique Viart :

La critique portée au cours des années 60-70 sur les notions de représentation, d'authenticité référentielle, de cohérence biographique et, plus encore, sur la notion même de sujet n'ont [sic] pas été invalidées et tout récit de soi cherche, dans la période contemporaine, à composer avec les aléas de la mémoire, l'incertitude des faits, les parasitages culturels, l'imagination rétrospective et les modes fictifs de la conscience de soi. Si de tels phénomènes sont aujourd'hui bien connus dans le domaine de l'écriture autobiographique, en revanche, leurs manifestations dans celui de la simple « biographie » sont moins souvent envisagées³¹.

Il faut dire que la biographie, bien que pratiquée depuis très longtemps, a été assez lente à émerger de ses configurations traditionnelles. Daniel Madelénat, dans son ouvrage *La biographie*, distingue trois paradigmes biographiques qui dominent certaines époques :

1. La biographie *classique*, qui s'étend de l'Antiquité jusqu'au XVIIIe siècle sans connaître de véritables transformations esthétiques, répond à de strictes prescriptions stylistiques et rhétoriques, et vise à « relater – et non représenter – une vie (l'information conceptuelle

³⁰ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965 ; Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971.

³¹ Dominique Viart, « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 », dans Michael Bishop et Christopher Elson (dir.), *French prose in 2000*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 15.

éclairée d'anecdotes, et non la peinture ou le tableau) [afin d'] obtenir un effet politique, moral ou religieux par l'élaboration ou la stylisation des événements³². »

2. La biographie *romantique*, qui prend le relais jusqu'au début du XXe siècle et qui, selon Madelénat, serait entre autres tributaire de l'influence du roman psychologique, rapprochant régime factuel et régime fictionnel.

3. Finalement, la biographie *moderne*, « fille du relativisme éthique, de la psychanalyse, et des transformations de l'épistémologie historique³³ », qui s'intéresse à l'homme plutôt qu'au mythe, tout en rendant compte de sa complexité psychologique ; la figure du biographe sort alors de l'ombre, s'inscrit dans le texte³⁴.

Madelénat note, dans la transition entre la biographie classique et la biographie romantique, une « littérisation croissante³⁵ » du genre. La frontière entre roman et biographie tend, dans un mouvement réciproque, à s'estomper vers la fin du XVIIe siècle : le roman en délaissant le fantastique au profit d'un réalisme de plus en plus prégnant, la biographie en s'éloignant de sa visée réaliste. Cette tendance se cristallisera au début des années 80, sous la forme de la fiction biographique.

La fiction biographique

Il n'est pas étonnant de voir que ce genre hybride emprunte les mêmes voies que l'autofiction; bien souvent, la fiction biographique dissimule elle-même une dimension autobiographique (c'est d'ailleurs le cas chez Michon). Fiction critique, biographie imaginaire, roman biographique, biofiction : les appellations abondent, mais les œuvres qu'elles déterminent

³²Daniel Madelénat, *La biographie*, 1984, Paris, PUF, p. 36.

³³*Ibid.*, p. 34.

³⁴ Évidemment, vu l'année de parution du livre de Madelénat, celui-ci n'aborde pas la tangente prise par la biographie à partir de la même époque, qui radicalisera les problématiques soulevées par la biographie moderne. Il est par ailleurs intéressant de noter que 1984 constitue une année charnière pour la biographie, avec la parution non seulement de *La biographie*, mais également d'œuvres phare de la fiction biographique : les *Tablettes de buis d'Avita Apronenia* de Pascal Quignard, le *Perroquet de Flaubert* de Julian Barnes mais surtout, dans le cas qui nous intéresse, les *Vies minuscules* de Pierre Michon.

³⁵ Daniel Madelénat, *Le biographique*, *op. cit.*, p. 35.

sont, malgré des distinctions évidentes, de la même eau. Pour qualifier l'œuvre de Michon, je préfère toutefois parler de fiction biographique (terme en quelque sorte entré dans l'usage), puisqu'il se présente avant tout comme une fiction entretenant un rapport au biographique. Dominique Viart la décrit non comme une « simple variation, en marge des biographies historiques ou positivistes, plus accueillantes à l'imagination », mais plutôt comme « la fiction que le sujet se fait de la figure de l'autre³⁶ ». La fiction biographique se caractérise, déjà par le nom, par l'imbrication d'un régime fictionnel et d'un régime factuel, et suppose donc un recours à différents genres narratifs et discursifs³⁷.

On a vu, avec le parcours historique du biographique tracé par Madelénat, que la biographie, qui souscrit théoriquement à un régime factuel, partagera assez tôt un espace commun avec le romanesque, se laissant contaminer par le régime fictionnel propre au genre. Genette souligne également la perméabilité des deux régimes :

Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute mise en intrigue et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer³⁸.

Aussi la biographie, la plus traditionnelle soit-elle, n'est jamais purement historique, et emprunte tantôt à l'essai, tantôt au roman. Si la tension entre ces deux régimes sous-tend toute biographie, c'est assurément avec la fiction biographique que cette tension devient hybridité assumée et revendiquée, comme le souligne Alain Buisine dans son article « Biofictions » :

Ce qui m'apparaît désormais décisif, c'est que le biographique n'est plus l'autre de la fiction. Il n'y a plus d'un côté l'imaginaire romanesque qui peut royalement s'autoriser toutes les inventions et de l'autre la reconstitution biographique laborieusement contrainte de se soumettre à l'exactitude référentielle des documents. La biographie est elle-même devenue productrice de fictions, bien plus elle commence à comprendre que la fictionnalité fait nécessairement partie du geste biographique³⁹.

³⁶ Dominique Viart, « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : récits de filiations et fictions biographiques », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, 2007, p. 123.

³⁷ Je reviendrai plus loin sur ce point.

³⁸ Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 92.

³⁹ Alain Buisine, « Biofictions », *Revue des sciences humaines*, n° 224, 1991, p. 10.

La fiction biographique estompe la frontière entre ces différents genres et régimes narratifs, pour former, selon Viart, « un pentaèdre : un espace dont la poésie, la fiction, l'essai, la biographie et l'autobiographie fourniraient les cinq sommets⁴⁰. » Si cette définition tend à systématiser une pratique qui, malgré plusieurs traits communs, demeure tout de même hétérogène, elle correspond néanmoins parfaitement à l'œuvre de Michon.

La fiction biographique, donc, terme synthétique permettant de regrouper différentes manifestations d'un même désir plutôt que d'un même genre : celui de réinvestir le sujet – le sujet réel, référentiel – par la fiction. Si le désir est le même, les moyens et les résultats varient énormément d'un auteur à l'autre. D'ailleurs, bien qu'on ait nommé – plus ou moins explicitement – Pierre Michon comme étant le père de la fiction biographique, l'écrivain déborde encore de cette définition ; son œuvre s'inscrit plutôt dans la tradition ancestrale des *vitae*, qu'il définit ainsi dans l'un de ses entretiens :

Les *Vies* ont une longue tradition, on en a raconté pendant des siècles. C'étaient d'assez courts récits, non pas véristes et affectant le naturel (« la vie même ») comme nos biographies, mais faisant la part belle au légendaire, aux distorsions de la mémoire, aux interventions de l'au-delà. [...] Les *Vies* de saints, innombrables et comme superposables, délivrent le récit de toute contingence, ne s'intéressent qu'à la vie intérieure, qui n'a pas eu de témoin, ou aux lévitations et extases dans lesquelles c'est Dieu même qui s'exalte dans un corps dès lors inessentiel : *on est loin de la passion de la contingence, de la chasse au petit fait vrai, de la postulation a priori d'une individualité spécifique et inaliénable* – mais peut-être aussi fictive que les lévitations –, qui caractérisent la biographie.

Ce très vieux genre a secrètement survécu à sa laïcisation en roman, récit ou nouvelle⁴¹.

On voit que les *Vies* sont plus ouvertes sinon à la fiction, du moins à l'interprétation, mais aussi qu'elles se caractérisent, dans leur forme moderne, par une certaine brièveté.

Les biographèmes

La brièveté, au niveau formel⁴², est une notion trouble rattachée au fragment : nécessairement aléatoire, la brièveté ne se détermine qu'en rapport à un modèle préexistant. La question se

⁴⁰ Dominique Viart, « Essais-fictions : les biographies (ré) inventées », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 338.

⁴¹ Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 21-22. Je souligne. Dorénavant, j'utiliserai le titre abrégé *Le roi* pour renvoyer à cet ouvrage.

⁴² Nous verrons plus loin que cette notion, loin d'être uniquement formelle, est avant tout énonciative et discursive.

complexifie lorsqu'elle se rattache au récit biographique qui, de la stèle funéraire à la biographie-fleuve, investit des formes extrêmement variables.

On retrouve tout de même cette brièveté chez Michon, dans une mesure différant d'un ouvrage à l'autre ; dans *Trois auteurs* et, surtout, dans *Corps du roi*, cette brièveté est manifeste, certains récits réussissant à tenir en quelques pages à peine (les trois pages du texte sur Beckett, par exemple⁴³). Toutefois, l'intérêt de réfléchir à la brièveté dans son rapport au biographique tient davantage à la nature même de la matière biographique évoquée par Michon ; c'est sur ce plan que se joue la brièveté non plus du fragment, mais du fragmentaire. Comme le précise Gérard Dessons : « avant d'être du formel, la brièveté est un mode de signification⁴⁴ ».

La brièveté s'inscrit d'abord en rupture avec le désir de récit totalisant qui taraude la biographie traditionnelle ; rappelons que celle-ci couvre généralement l'entièreté d'une vie, et met en lumière les moments clés de l'existence personnelle ou sociale d'un individu. Évidemment, l'actualisation de cette totalité est utopique, et tout biographe doit, parmi les possibilités offertes par le savoir sur un individu, sélectionner, condenser, résumer. Ce morcellement est particulièrement manifeste dans les Vies brèves contemporaines, mais aussi dans une certaine pratique de la fiction biographique :

Les auteurs contemporains de Vies brèves proposent pour leur part diverses utilisations du détail [...]. Pour tous ces auteurs, le fait de privilégier le morceau, et à différents degrés le morcellement, sous-tend un autre rapport – déni ou désintérêt – au récit totalisant d'une vie, au parcours présumé qui va de la naissance à la mort⁴⁵.

Aussi, plutôt que de viser à l'exhaustivité, Michon privilégie le détail ; soit le récit s'élabore autour d'une anecdote unique, soit il en juxtapose plusieurs, sans toutefois instaurer une

⁴³ Nous verrons plus loin que la brièveté se manifeste autrement dans *Maîtres et serviteurs*.

⁴⁴ Gérard Dessons, « La notion de brièveté », *La Licorne*, 1991, n° 21, p. 3.

⁴⁵ Anne-Marie Clément et Caroline Dupont, « Les formes brèves du biographique : statut et fonction du détail dans les actualisations contemporaines du recueil de vies brèves », *op. cit.*, p. 379.

continuité qui mènerait à une synthèse⁴⁶. En ce sens, le biographique chez Michon est assez près du *biographème* barthésien⁴⁷ :

[...] si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée, en somme comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre, ou encore un film, à l'ancienne manière, duquel toute parole est absente et dont le flot d'images (ce *flumen orationis* en quoi consiste peut-être la « cochonnerie » de l'écriture) est entrecoupé, à la façon de hoquets salutaires, par le noir à peine écrit de l'intertitre, l'irruption désinvolte d'un *autre* signifiant : le manchon blanc de Sade, les pots de fleurs de Fourier, les yeux espagnols d'Ignace⁴⁸.

Figure de l'ellipse, éminemment fragmentaire, le biographème est ce détail, cette saillie – et, puisqu'il s'agit de Barthes, on pourrait aussi bien dire ce *punctum*⁴⁹ – qui, loin de contribuer à une connaissance biographique du sujet, constitue plutôt un élément de fascination pour l'écrivain, en révélant une certaine intimité du sujet. Le biographème fait sens, mais c'est un sens qui vient principalement de l'interprétation qui en est faite. Si, dans un même texte, les biographèmes s'accumulent, cette accumulation ne vise pas la progression, mais plutôt la variation. Françoise Gaillard offre d'ailleurs une lecture intéressante du biographème barthésien :

De par sa formation lexicale, le biographème se doit d'être une unité de sens qui entre dans une structure signifiante. [...] C'est un trait sans union, sans union avec d'autres traits. De ce fait il n'est pas pour le sujet le lieu de son identification, mais il est bien plutôt la manifestation de sa dispersion. Le biographème n'est jamais définitionnel⁵⁰.

⁴⁶ Le fragmentaire, selon Blanchot, « propose un arrangement d'une sorte nouvelle, qui ne sera pas celui d'une harmonie, d'une concorde ou d'une conciliation, mais qui acceptera la disjonction ou la divergence comme le centre infini à partir duquel, par la parole, un rapport [sans rapport] doit s'établir : *un arrangement qui ne compose pas, mais juxtapose* [...] ». (Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 453. Je souligne.)

⁴⁷ Le parallèle posé avec le rapport au biographique barthésien n'est pas indu ; si l'on peut rapprocher Michon d'une certaine pratique du fragmentaire, c'est assurément de celle de Barthes. Michon en parle d'ailleurs comme d'un « bon père », à l'opposé, par exemple, des autres membres de la revue *Tel Quel* (Pierre Michon, *Le roi*, p. 283).

⁴⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, dans *Œuvres complètes, tome 3*, Paris, Seuil, 2002 [1971], p. 716.

⁴⁹ Ce rapport à la photographie, à l'image, sera développé dans le troisième chapitre de ce mémoire. Citons immédiatement Barthes : « [...] la Photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie » (Roland Barthes, *La Chambre claire*, dans *Œuvres complètes, tome 5*, Paris, Seuil, 2002 [1980], p. 811).

⁵⁰ Françoise Gaillard, « Barthes : le biographique sans la biographie », *Revue des sciences humaines. Le biographique*, n° 224, 1994, p. 101-102.

Toutefois, comme le souligne Gaillard, le biographème barthésien se rattache principalement aux *goûts*⁵¹ du sujet mis en scène ; chez Michon, ces biographèmes concernent surtout un événement, mais un événement si infime qu'il est passé entre les mailles de l'histoire (le tableau échangé contre le cochon dans « Fie-toi à ce signe », qui constitue une « petite parenthèse » dans la *Vie de Piero della Francesca* où « prend place en dix lignes [cette] histoire⁵² ») ou qu'il demeure dans l'ombre d'un autre événement (le moment où le photographe appuie sur le déclencheur et immortalise Beckett ou Faulkner, plutôt que la photographie en elle-même⁵³).

Privilégier le biographème à la biographie, ce n'est pas seulement choisir l'anodin ou le détail plutôt que le récit totalisant : c'est aussi déplacer la nature du savoir biographique. En effet, le biographème, même lorsqu'il se multiplie, ne vise pas à dresser le portrait complet d'un individu, encore moins à relier ces détails entre eux pour révéler l'histoire d'un homme. Si l'interprétation qui est faite de ces biographèmes est très subjective, il n'en demeure pas moins que ceux-ci sont extraits de documents faisant autorité – archives, correspondances – et qu'ils se rapportent donc à un certain savoir.

Le rapport au savoir

Réfléchir au fragmentaire, particulièrement dans le biographique, ne peut se faire sans aborder la question du rapport au savoir. Dialogique plutôt que dialectique, le fragmentaire s'inscrit, sur le plan philosophique, contre tout système de pensée ; il demeure surtout sur le plan de l'interrogation, de l'allusion, de la suggestion plutôt que de l'affirmation, comme le note Blanchot : « S'interrogeant, [l'écriture fragmentaire] ne s'arroge pas la question, mais la suspend (sans la maintenir) en non-réponse⁵⁴. »

⁵¹ Un goût, toutefois, qui témoigne non seulement d'une inclination personnelle mais aussi d'une époque, d'un contexte social, et révèle chez Barthes, selon Gaillard, un goût avant tout pour l'ethnographie (« Le biographème où semble s'énoncer l'intime est un discriminant sociologique plus puissant que ceux qu'utilise Pierre Bourdieu. », *Ibid.* p. 102).

⁵² « Fie-toi à ce signe », MS, p. 94.

⁵³ Respectivement « Les deux corps du roi » et « L'éléphant », CR.

⁵⁴ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 98.

Sur le plan biographique, le fragmentaire remet d'abord en question la nature du sujet, éclaté et insaisissable, et son utopique mise en récit ; écrire l'histoire d'une vie, c'est supposer que la vie peut être cela : une histoire. Bourdieu, dans son article « L'illusion biographique », souligne l'aporie de ce présupposé biographique selon lequel « "la vie" constitue un tout, un ensemble cohérent et orienté qui peut et doit être appréhendé comme expression unitaire d'une "intention" subjective et objective, d'un projet [...]»⁵⁵. On retrouvait déjà ces questionnements à l'œuvre – de façon plus ou moins implicite – dans les récits autobiographiques fragmentaires ; aussi ne faut-il pas s'étonner de les voir envahir la fiction biographique.

Évidemment, tout biographe connaît la dimension forcément lacunaire de la mise en récit d'une existence ; mais ces lacunes, dans la biographie traditionnelle, ne sont pas exhibées ou reconnues comme telles, ainsi que le souligne Boyer-Weinmann :

Si le lacunaire est une fatalité du matériau biographique et l'ellipse une nécessité narrative requise pour la cohérence, le lecteur souhaiterait cependant avoir des garanties que la lacune, sous un prétexte esthétique, ne cache pas en vérité une volonté ou un aveu d'ignorance, une manipulation délibérée⁵⁶.

Il y a donc, de la part du lecteur, l'expectative d'une maîtrise quasi absolue du biographe qui, lui, tait ses ignorances. C'est précisément cette maîtrise que remet en question l'intrusion du fragmentaire dans le biographique, comme le remarque Susini-Anastopoulos : « L'idée de base de l'auteur de fragments confronté à la question du savoir, c'est sans doute que nul n'est habilité à s'arroger le point de vue de la maîtrise absolue et de la totalité, pour la simple raison qu'elle nous est refusée⁵⁷. » Mais ce que le fragmentaire met également en lumière, c'est un savoir autre, qui ne viendrait pas d'une instance extérieure, mais qui tiendrait à l'énonciation même :

Tout se passe comme si les fragments cherchaient à traduire quelque chose d'inconcevable qui avait trait à leur rapport au savoir et peut-être à la nature même du langage, à ce que Barthes a désigné comme le « discontinu du langage » ; comme si les fragments postulaient qu'il n'y a de savoir que fragmenté, que le savoir, à la lettre, voulait dire cela même : fragmenter. Cette proposition n'est pas à entendre dans son acception courante, selon laquelle tout savoir, quel qu'il soit, est toujours lacunaire. Il s'agit plutôt de faire valoir dans cet énoncé les liens intimes qu'entretient toute entreprise de savoir avec le fragment(aire).

⁵⁵ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, juin 1986, p. 68.

⁵⁶ Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champs Vallon, 2005, p. 382.

⁵⁷ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 129-130.

L'exigence fragmentaire indiquerait ainsi que le seul rapport du savoir au réel (et encore plus lorsqu'il se donne la forme du Savoir Absolu) se trouverait au plus près de la discontinuité elle-même ; il n'y aurait même rien d'autre à « connaître » dans les fragments que cette discontinuité. [...] Et cependant, cette pensée-là ne conduirait pas elle-même suffisamment de négativité pour que le lecteur ne s'épuisât à vouloir, malgré tout, maintenir l'imaginaire depuis toujours projeté sur le savoir : celui d'un fantasme de maîtrise, qui n'aurait jamais été l'affaire des fragments⁵⁸.

Chez Michon, le ton objectif et assertif propre à la biographie est en partie évacué au profit d'une remise en jeu du savoir. Cette indécision constante – que Jean-Pierre Richard appelle joliment une « rhétorique de l'hésitation⁵⁹ » – est exprimée par le recours fréquent à des modalisateurs qui font trembler l'autorité narrative (les *peut-être, je crois, il me semble...*) ainsi que par le recours au conditionnel et au mode interrogatif. Mais ces hésitations ne sont pas exclusivement énonciatives, et se rattachent également au savoir véhiculé dans les textes : bien que les récits de Michon ne soient pas des biographies au sens strict, elles charrient tout de même un savoir biographique qui réfère à des événements attestés, vérifiés. Ce savoir est d'abord un savoir intertextuel, et passe par la citation⁶⁰. On retrouve ces citations principalement dans les récits portant sur des écrivains, et particulièrement dans les textes concernant Balzac et Flaubert. Si quelques-unes de ces citations sont absorbées par la narration, la plupart s'en détachent, affichant leurs guillemets et s'extrayant du texte, créant une rupture dans le flux discursif⁶¹. Je cite à ce sujet l'incipit de « Corps de bois » :

Vendredi 16 juillet 1852. Au lever du jour. À la fin de la nuit. Il a plu, il ne pleut plus. De grands nuages ardoise courent dans le ciel. Flaubert n'a pas dormi. Il sort dans le jardin de Croisset : les tilleuls, puis les peupliers, puis la Seine. Le pavillon au bord de l'eau. Il a fini la première partie de *Madame Bovary*.

Le dimanche, il écrit à Louis Colet que ce vendredi à l'aube, il s'est senti fort, serein, doué de sens et de but.

Le vent du matin lui fait du bien. Il a un beau gros visage fatigué, un beau gros visage reposé. Il aime la littérature. Il aime le monde.

« Privé de vie personnelle, de maison, de patrie, de parti, etc., il a fait de la littérature sa seule raison de vivre, et le sérieux avec lequel il considère le monde littéraire serre le cœur. » Ces mots de Pasolini se rapportent à Gombrowicz. Mais ils pourraient aussi bien s'appliquer à Flaubert, et le cœur ne serait pas moins serré, peut-être davantage.

⁵⁸ Ginette Michaud, *Lire le fragment, op.cit.* p. 73.

⁵⁹ Et que Michon, plus prosaïque, appelle un « truc » (Michon, *Le roi*, p. 171).

⁶⁰ La citation, par son rapport à la totalité de l'œuvre dont elle est extraite, constitue un fragment au sens traditionnel du terme.

⁶¹ Incidemment, dans ces deux textes, la dimension essayistique est très développée.

La citation de Pasolini, que rien n'annonce et qui surgit inopinément au détour de la page, en n'étant pas prise en charge par la narration, demeure un élément exogène au discours. Non seulement elle crée une rupture dans le texte, mais elle participe également à sa dimension polyphonique. Cette monstration d'un savoir explicitement extérieur déplace l'autorité narrative, qui se laisse envahir par d'autres voix.

La polyphonie est également accentuée par un autre genre de connaissance, non identifié cette fois : c'est la rumeur, que l'on retrouve par exemple dans « Dieu ne finit pas », récit dans lequel l'information est relayée par des femmes ayant ou non côtoyé Goya. Le savoir n'a donc pas à être clairement identifié, et passe parfois sous l'anonymat d'un *on dit* ou d'un *on sait*. Comme l'expliquent Frances Fortier et Robert Dion : « Les "on dit" et les "on sait", qui signalent le substrat documentaire au principe du récit, induisent un rapport particulier à l'archive, le dire renvoyant à une énonciation réelle, mais contestable, et le savoir à une preuve matérielle incontestable⁶². » Les deux modalités sont toutefois mises sur un pied d'égalité, le narrateur s'y référant sans distinction. Le savoir n'a donc pas à être établi et validé par une instance claire. Ces rumeurs se réfèrent aussi à un savoir commun, relayé par le *on sait* ; savoir qui n'est donc pas révélé par le narrateur, mais plutôt relayé par lui. En effet, plutôt que de chercher dans l'archive un savoir nouveau, Michon utilise l'information déjà répertoriée, publiée, et donc rendue accessible ; il ne tente pas de déterrer l'archive inédite qui éclairerait sous un jour nouveau certains aspects de la vie ou du caractère du sujet, mais plutôt d'interroger ce que l'on sait déjà.

Le travail de l'archive⁶³

Le savoir biographique chez Michon provient toutefois principalement des archives, qu'elles soient sous forme écrite ou photographique. Élément essentiel à toute biographie, où elle agit à

⁶² Robert Dion et Frances Fortier, « Modalités contemporaines du récit biographique : *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 96.

⁶³ L'archive étant ici à comprendre dans un sens assez large : non pas uniquement les documents archivés et conservés par des sociétés diverses, mais aussi les correspondances, les journaux intimes qui ont été publiés et donc rendus publics.

la fois comme authenticateur et comme support au récit, l'archive fait autorité, pour le biographe autant que pour le lecteur :

De cet ensemble quasi naturel découle l'imaginaire organique de l'archive comme *sécrétion, dépôt, gisement, fonds*, avec le gigantisme que cela implique ainsi que l'idée de reste, de trace directement issue d'une activité. Et c'est, dirais-je, en vertu de cette «trace brute» (Arlette Farge, [*Le goût de l'archive*], p.12) que la figure de l'archive se sédimente dans la culture contemporaine pour y acquérir une valeur presque *fabuleuse* d'authenticité⁶⁴.

Bien que l'archive propose un rapport privilégié au réel et constitue une trace du passé – le « ça a été⁶⁵ » barthésien – son autorité est toutefois remise en jeu dans une partie de la littérature contemporaine : ce n'est plus tant l'authenticité de l'archive qui intéresse (certains) écrivains que son pouvoir d'évocation. Comme l'explique Marie-Pascale Huglo, cette « mise en tension de l'archive », présente dans une bonne partie de la littérature contemporaine, transpose l'archive du plan narratif au plan discursif :

[...] loin de s'abîmer dans le culte des reliquats incarnant fantomatiquement un passé évanoui, narrateurs, poètes et scripteurs jouent d'inventivité, de réflexion et de ruse pour mobiliser l'archive hors de l'évidence d'une vérité établie une fois pour toutes, dont elle serait tout à la fois le reste, la preuve, la révélation, le substitut.⁶⁶

Cette « vérité établie », attestée et autoritaire propre à l'archive, Michon s'en joue allègrement. En plus de se moquer de son autorité, il la montre, l'exhibe, la détache du flux narratif⁶⁷ : les sources sont identifiées dans le corps du texte et l'archive demeure généralement enclavée entre ses guillemets⁶⁸. La narration n'est pas soumise à l'autorité de l'archive, puisqu'elle est aussi commentée, voire contestée, comme dans « Fie-toi à ce signe » :

Vasari ne parle pas de ces opérations de cuisine. Il en reste là. Mais dans sa *Vies de Piero della Francesca* où prend place en dix lignes notre histoire, dans une petite parenthèse donc puisque la figure évanouie de Lorentino d'Angelo ne méritait pas à elle seule les dix ou vingt feuillets nécessaires au

⁶⁴ Marie-Pascale Huglo, « Présentation : poétiques de l'archive », *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007, p. 6.

⁶⁵ Roland Barthes, *La chambre claire* dans *Œuvres complètes*, tome 5, *op. cit.*, p. 865.

⁶⁶ Marie-Pascale Huglo, « Présentation : poétiques de l'archive », *loc. cit.*, p. 6.

⁶⁷ Alors que dans la biographie traditionnelle, ces archives sont généralement absorbées par la narration.

⁶⁸ Les exemples sont nombreux, je n'en cite que quelques-uns : « Du Camp, à propos du jeune Flaubert : "Il prétendait qu'il avait un battement de cœur lorsque sur la couverture jaune d'un volume il apercevait le g de Victor Hugo » (« Corps de bois » (CR), p. 31) ; « 16 juillet 1852. Il a fini la nuit la première partie de *Madame Bovary* : "Le vendredi matin, quand le jour a paru, j'ai été faire un tour de jardin. [...] J'ai joui là de quelques instants de force et de sérénité immense." (*ibid.*, p. 46) ; « Saint Balzac. "Il était impossible de le connaître sans l'aimer", dit madame de Pommereul, chez qui il écrivit *Les Chouans*. » Tant de vivacité, de vanité, tant de pose et de faconde, dit Lamartine, étaient comme "émoussés par une extrême bienveillance" ». Sand le voit « naïf et bon enfant au possible, confiant en lui-même et aux autres. » (« Le temps est un grand maigre », TA, p. 32)

déploiement d'une *Vie*, il laisse entendre, ou plutôt n'en dit rien comme allant de soi, que le vieux disciple fut heureux de cet espèce de miracle, ébloui et reconnaissant qu'un saint en personne eût offert pour Carnaval un porc à ses enfants [...]. Et tous tombèrent à genoux. Vasari le laisse entendre. *On peut ne pas croire Vasari*⁶⁹.

Sans tout à fait contester les propos de Vasari, témoin direct de la vie de Lorentino, le narrateur laisse à penser que l'archive pourrait mentir⁷⁰. Notons que Michon est ici particulièrement astucieux : prenant cette « petite parenthèse » dans le récit écrit par Vasari, il la tord pour en extraire un jugement implicite de l'auteur (ce que Vasari « laisse entendre » plutôt que ce qu'il dit textuellement), pour ensuite remettre ces propos en doute : « On peut ne pas croire Vasari ». Or, on en vient à se demander si celui qu'on pourrait ne pas croire ne serait pas plutôt le narrateur, qui fait parler un texte pour ensuite le désavouer.

Les limites de l'archive

L'archive est éminemment lacunaire, et met en relief, par ses zones d'ombre, un savoir inaccessible. Ainsi, dans « Le ciel est un grand maigre » (*Trois auteurs*), lorsque le narrateur évoque, à partir d'une lettre d'Ernest Prarond à Eugène Crépet, la rencontre de Balzac et Baudelaire, il signale cette limite de l'archive : « En deux personnes au même endroit sur ce quai, venue de droite, venue de gauche, la littérature apparaît. [...] Elle s'arrête et se parle. Ils se parlent sur la rive gauche. Qu'importe que nous ne les entendions pas, *nous ne saurions rien de plus*⁷¹. » Peu importe le savoir que pourraient apporter de nouvelles archives, il demeure toujours périphérique à un savoir plus essentiel qui, lui, échappe au narrateur. Les questions que pose Michon dans ce livre (et qu'on pourrait étendre à une bonne partie de son œuvre) ne concernent pas tant la vie de l'auteur que la littérature même :

Quel jour Proust eut-il l'idée de Charlus ? Melville, d'Achab ? Dostoïevsky, du Prince ? [...] Quel jour Balzac a-t-il vu passer Vautrin ? Quel jour a-t-il su que Vautrin repasserait, que tous repasseraient, *reviendraient* [...] ? Quel temps faisait-il ? Que regardait le gros homme⁷² ?

⁶⁹ « Fie-toi à ce signe », MS, p. 94. Je souligne.

⁷⁰ « [...] si le vrai du biographique est dans le témoignage, il ne témoigne de rien sinon de la vérité de qui écrit, non de ce qui est écrit », affirme Viart (Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263, 2001, p. 16).

⁷¹ « Le temps est un grand maigre », TA, p. 40. Je souligne.

⁷² *Ibid.*, p. 14.

Détails en apparence anecdotiques, mais qui interrogent le moment où l'idée de l'œuvre mythique a surgi chez l'écrivain : question intime, à laquelle aucune archive ne peut répondre, et qui concerne à la fois des détails tombés dans l'oubli, la fabrique de la littérature et, dans une vue plus large, l'acte même de création⁷³. Il y a donc, d'une part, un savoir qui échappe au narrateur, qui dépasse tout ce qu'on peut en dire, mais qui est aussi partagé par lui ; cette lacune apparente est relayée par le narrateur qui, tout autant que l'archive, semble détenir un savoir sur son objet :

On sait que le gros homme descendit de voiture devant la porte de Nohant le samedi gras, 24 février 1838, vers sept heures et demie du soir ; s'il portait l'habit bleu barbeau, la canne de turquoise, et pourquoi pas le chapeau à larges bords genre Sainte-Hélène, *il fait trop nuit déjà pour que nous le sachions ; mais nous savons* que, pour recevoir ce gros homme admirable, *la femme Sand* [souligné dans le texte] avait convoqué le ban et l'arrière-ban, tout le trente-et-un romantique, pantoufles jaunes à effilés, pantalon rouge, cigare, houka, le grand air camarade et le rire de *garçon* [souligné dans le texte]. *On sait* qu'il resta trois jours ; qu'ils parlèrent sans désespérer, devant un âtre d'enfer, robes de chambre, pantoufles, turqueries, panache, fureur littéraire ; qu'ils disputèrent de ce qu'est la femme, et que ni l'un ni l'autre ne savait exactement ce que c'était ; qu'ils se traitèrent de *prude* et de *gros indécent* [souligné dans le texte] ; qu'ils fumèrent du lakatié ; qu'ils louèrent la littérature ; qu'ils furent méchants avec les hommes, *c'est bon genre* [souligné dans le texte] ; qu'ils médirent de Jules Sandeau, de Liszt et de Marie d'Agoult : *tout cela, ils le disent dans les lettres. Ce qu'ils ne disent pas*, car l'époque romantique avait de ces délicatesses d'augure, c'est qu'ils médirent de la littérature, la foulèrent aux pieds, la jetèrent dans le feu, se refillèrent des feintes romanesques comme deux usuriers se refillent un taux, firent fond sur l'éternelle crédulité du lecteur qu'on appelle aussi postérité, car étant eux-mêmes littérateurs à l'exclusion de toute autre chose et quoique ils s'occupassent de beaucoup d'autres choses, ils n'aimaient pas davantage la littérature que le paysan de Nohant n'aime la terre de Nohant.⁷⁴

On voit ici que la source de l'énonciation glisse, avec le *ce qu'ils ne disent pas*, d'un propos ancré dans le réel, rendant compte d'informations archivées, à un propos purement hypothétique, mais tout aussi affirmatif. Entre le récit historique et la fiction herméneutique se pose donc comme une équivalence. La négation (« ce qu'ils ne disent pas ») établit à la fois une continuité et une rupture entre les deux plans narratifs. En effet, si les différents éléments évoqués demeurent reliés au même événement, leur nature, toutefois, diffère : alors que la première partie, s'appuyant sur les archives, évoque des faits anecdotiques qui tiennent presque du cliché – ou du moins à un imaginaire usé –, la seconde partie, elle, évoque des éléments plus fondamentaux, qui se rapportent à la pratique même de la littérature, tout en rompant avec le mythe romantique de l'écrivain.

⁷³ Puisque dans *Maîtres et serviteurs*, il est question de peinture.

⁷⁴ « Le temps est un grand maigre », TA, p. 25-27. Je souligne, sauf indication contraire.

Si l'archive prend le relais là où « nous ne voyons plus rien », le narrateur reprend également le récit là où l'archive fait défaut, faisant appel à un savoir qui, s'il n'est validé par aucune instance, est toutefois affirmé avec la même assurance. Par aucune instance autre que celle du narrateur, devrait-on préciser : car l'archive, chez Michon, vaut d'abord pour son exercice herméneutique.

On peut affirmer que l'interprétation, dans une mesure variable, est propre à toute archive. Cela rejoint une certaine conception plus contemporaine de l'archive, selon laquelle celle-ci ne serait jamais neutre. Jacques Rancière, dans *Les noms de l'histoire*, met en doute la possibilité de rendre compte de l'histoire : « Le statut de l'histoire dépend du traitement de cette double absence de la "chose même" qui n'est plus là – qui est révolue – et qui n'y a jamais été – parce qu'elle n'a jamais été telle que ce qui a été dit⁷⁵. » Michon ne se situe donc pas dans cette pratique biographique qui fait de l'archive un moyen d'authentifier ses propos.

Le mythique

Le mythique constitue également, dans l'œuvre de Michon, une autre instance d'autorité qui est remise en jeu. Ses récits s'intéressent à la fanfaronnade de l'artiste, voire à l'imposture de la figure inébranlable du peintre ou de l'écrivain⁷⁶. Le mythique, chez Michon, est constitué par le renom, mais aussi par la rumeur et par l'archive. Dans « Le temps est un grand maigre », le terme est accolé à deux reprises à des morceaux d'archive, la lettre de Prarond qui relate la rencontre de Balzac et de Baudelaire, et que Michon qualifie de « petit morceau mythique⁷⁷ » ; et à nouveau lorsqu'il évoque le récit d'Hugo sur la mort de Balzac, « autre morceau mythique⁷⁸ ». Le terme réfère d'abord à la stature des personnages évoqués, Balzac,

⁷⁵ Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire : essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, p. 129.

⁷⁶ Ainsi de Balzac : « Balzac voulait si fort avoir l'air d'un auteur qu'il fut extraordinairement auteur (mais je ne suis pas sûr qu'il était persuadé de l'être : de six heures du soir à dix heures du matin chaque nuit pendant quinze ans, il frimait, de toute son âme. » (« Le ciel est un grand maigre », TA, p.28) ; de Flaubert « il se bricola un masque qui lui fit la peau et avec lequel il écrivait des livres ; le masque lui avait si bien collé à la peau que quand peut-être il voulut le retirer il ne trouva plus sous sa main qu'un mélange ineffable de chair et de carton-pâte sous la grosse moustache de clown. » (« Corps de bois, CR, p. 20-21).

⁷⁷ « Le temps est un grand maigre » TA, p. 39.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 41. Notons l'utilisation du terme « morceau », qui souligne à lui seul la dimension fragmentaire, lacunaire de l'archive.

Hugo, Baudelaire, figures mythiques de la littérature. Michon exacerbe d'ailleurs cette stature en faisant d'Hugo le *Zeus en personne*, et en faisant référence à Balzac sous les traits d'Héphaïstos⁷⁹.

Mais l'utilisation du terme mythique devient particulièrement intéressante lorsqu'il est entendu dans deux autres sens. Déjà, l'étymologie du mot – qui vient du grec *mutos*, soit discours, fable – pose le mythe, le mythique, comme récit⁸⁰; qui plus est, il est également synonyme de récit fictif, de produit de l'imagination, contraire à *historique*.

La définition qu'en donne le *Littré*, soit le « récit relatif à des temps ou à des faits que l'histoire n'éclaire pas, et contenant soit un fait réel transformé en notion religieuse, soit l'invention d'un fait à l'aide d'une idée », vient accentuer cette irréalisation du réel, tout en mettant l'accent sur les zones d'ombre, les lacunes du fait archivé, ainsi que sur la construction ou la transformation de ce fait.

L'utilisation du terme mythique pour caractériser un morceau d'archive fait donc trembler l'autorité de l'archive, ou du moins son objectivité. Michon dit d'ailleurs, par rapport à la note d'Ernest Prarond, être charmé par le « *peu de réel* qui s'y cache *quand même* (ici le quai de la rive gauche, et *vraisemblablement* le rire de Baudelaire, *qui me semble* bien dans sa façon, sa pose, son petit cinéma spécifique)⁸¹. » Les éléments contenus dans cette archive sont donc tordus par le narrateur, qui en extrait ce qui, pour lui, colle à une certaine vérité de la scène ; c'est cette vérité, plutôt que la vérité historique, que cherche Michon. Johnnie Gratton, dans son article « Du peu de vrai dans la biographie contemporaine : Macé, Michon, Modiano, Quignard », évoque cette disjonction :

Il s'agit de sacrifier la Vérité, que ce soit au sens de but motivé prioritairement par la recherche de garanties objectives ou, au contraire, de croyances pétrifiées en dogme, au profit d'un peu de vrai : d'un vrai sans majuscule ; d'un vrai « rhopographique » qui puisse naître localement et de façon imprévue, au fil de l'expérience, au cours de l'écriture ; d'un vrai suspendu entre le problème

⁷⁹ Un autre dieu grec qui serait par ailleurs le fils de Zeus, creusant la question de la filiation.

⁸⁰ Récit qui d'ailleurs est relayé et remanié au fil du temps, faisant encore une fois écho à la question de la filiation – présente dans toute l'œuvre de Michon – et à la réécriture de la glose autour de l'œuvre balzacienne.

⁸¹ « Le temps est un grand maigre », TA, p. 39. Je souligne.

aporétique et la solution poétique ; d'un effet de vérité à la fois facilité et compromis par les procédés de la revendication subjective⁸².

La « vérité » cherchée par Michon ne réside donc pas nécessairement dans le savoir contenu dans l'archive, mais dans l'appropriation qui en est faite. Plutôt que de se rattacher coûte que coûte au réel attesté, il désire créer une figure, une scène qui soit, pour lui, satisfaisante. La présence réelle de l'archive ne semble même pas nécessaire au récit ; seule son évocation peut parfois suffire à le lancer :

Je n'ai rien trouvé à propos de Nerval et Balzac ensemble sur le vif [souligné dans le texte]. [...] On me dit qu'ils s'aimaient beaucoup. On me dit aussi que Nerval et Baudelaire allèrent dîner ensemble chez Balzac rue Raynouard, en 1841 : je pourrais les voir monter vers Passy, les deux fragiles, diversement fragiles, et être accueillis là-haut par l'homme de fer, mais ces trois ensemble c'est trop, cette pléthore mythologique est rigide comme un musée Grévin. Je lis encore, dans une note microscopique, que Pier-Angelo Fiorentino, au bien joli nom, qui tint la rubrique des théâtres au *Moniteur*, au *Constitutionnel* [souligné dans le texte], fut un familier et de Balzac et de Nerval ; la note dit que ce journaliste raconte, dans un texte du 13 mai 1849, un déjeuner que Nerval et lui-même firent chez Balzac aux Jardies. Hélas ! sous quelle poussière dorment les livres du pauvre Fiorentino ? *Je n'irai pas les y chercher*. Ce serait si joli pourtant des les voir là à la mi-mai mangeant sur la terrasse, l'ivresse des hommes, les guêpes ivres, la nappe de nabab, les ombres qui tournent, les brocs de vin et les bosquets, et la treille, et le pampre, et la rose, pour Gérard ; leurs voix de jardin après déjeuner dans les beaux jours ; comme elles sont loin d'ici, les rues Fortunée et Vieille-Lanterne ; et puisque le nom de Fiorentino évoque si fort le pays des peintures, le gros homme vaniteux place son Raphaël dans la conversation. Ah, Raphaël, dit-il. Ce nom le grise comme du vin. Nerval sourit. Il regarde longtemps Balzac. Il a posé sa main sur le bras du gros homme⁸³.

Cette séquence débute par l'évocation d'un constat d'échec face à l'archive manquante – « Je n'ai rien trouvé à propos de Nerval et Balzac » – puis par la décision de faire sans elle – « Je n'irai pas les y chercher » ; constat d'échec qui est aussi figure de prétérition : en passant du conditionnel à l'indicatif présent, il démontre que l'absence⁸⁴ de ces archives n'empêche pas le récit de se mettre en forme, et d'y trouver une autre vérité, qu'on pourrait dire subjective, qui correspond à une façon de se tenir face au sujet plutôt qu'au sujet même.

Le récit n'est pas soumis à l'autorité de l'archive, au Savoir sacré qu'elle contiendrait ; au contraire, l'archive fait émerger un savoir bien personnel, subjectif, issu de son interprétation

⁸² Johnnie Gratton, « Du peu de vrai dans la biographie contemporaine : Macé, Michon, Modiano, Quignard », dans Johnny Gratton, Suzanne Guellouz et Gabrielle Chamarat-Malandain (dir.), *Modèles, dialogues et invention. Mélanges offerts à Anne Chevalier*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 320.

⁸³ « Le temps est un grand maigre », TA, p. 43-45. Je souligne, sauf indication contraire. Je reviendrai plus loin sur cette citation.

⁸⁴ S'il a eu vent de cette anecdote, le narrateur n'y a toutefois pas accès.

et de son appropriation. Celle-ci n'est pas tant pertinente pour son savoir attesté que pour un savoir qui serait non seulement herméneutique, mais aussi fictionnel ; un savoir qui serait de l'ordre du romanesque.

Le roman et le fragmentaire

Évidemment, si on ne peut pas dire que les récits de Michon soient des biographies, on ne peut pas dire non plus qu'ils soient des romans ; mais, au même titre qu'il y a du biographique dans ses récits, force est de constater qu'il y a là, aussi, du romanesque. De fait, il est impossible de réfléchir au fragmentaire à l'intérieur de la question générique sans aborder son rapport au roman dans l'œuvre de Michon.

Tout comme le fragmentaire peut avoir lieu sans le fragment, le romanesque déborde du roman, et répond à plusieurs critères auxquels s'est attaqué la critique, de tout temps. Jean-Marie Schaeffer, dans son article « La catégorie du romanesque », en retient quatre :

1. *L'importance accordée, dans la chaîne causale des événements, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus ou extrêmes. [...]*
2. *La représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif. [...]*
3. *La saturation événementielle et son extensibilité indéfinie. [...]* Dans le romanesque, il se passe toujours quelque chose. [...]
4. *Un quatrième trait concerne ce qu'on pourrait appeler la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur⁸⁵.*

Les trois premiers points⁸⁶ constituent les éléments les plus décriés par la critique des années 60-70. J'ai mentionné plus tôt que, de tous les genres, le roman était celui qui avait le plus de mal à composer avec le fragmentaire ; en effet, lorsque c'est le cas, on cesse habituellement de le nommer *roman* pour lui donner le titre plus générique de *récit*⁸⁷. Pourquoi une telle

⁸⁵ Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque » dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 296-300.

⁸⁶ Je reviendrai sur le quatrième point un peu plus loin.

⁸⁷ Cela dit, le récit ne peut être considéré uniquement comme une catégorisation plus large que celle du roman ; le récit navigue entre régime factuel et régime fictionnel, mais surtout, comme le note Michon dans un entretien, il

difficulté, alors que, de tous les genres, le roman est généralement reconnu comme étant celui aux règles les plus souples ?

L'écriture fragmentaire sert de contrepoint et soude, par son propre développement, les différences génériques, en les imposant comme des singularités propres à la confusion romanesque surgie de la modernité. «De la musique avant toute chose!» demandait Verlaine. Le poème a bien évolué vers des rythmes nouveaux où la musicalité est essentielle et porteuse de sens. *Le roman, en revanche, à cause de la fixation réaliste, a longtemps oublié que l'écriture ne sert pas à représenter le monde, mais bien à en créer un, un monde de mots, un monde de fiction qui peut s'ouvrir sur une nouvelle connaissance, un nouveau savoir non dogmatique, éloigné de la doxa et des paroles d'ordre*⁸⁸.

C'est tout particulièrement la validité de cet héritage romanesque qui sera remis en question au courant des années 60-70, évacuant les notions de (psychologie du) personnage, d'intrigue, de linéarité. Si, à cette même époque, le genre a été partiellement désaffecté⁸⁹, il demeure toutefois un contre-modèle à la peau coriace. La collusion du fragmentaire et du romanesque indique souvent une certaine mélancolie du romanesque ; plus que tout autre genre, il apparaît que celui-ci plane au-dessus du fragmentaire, comme le note Susini-Anastopoulos :

Mais dans ce jeu de cache-cache du fragment avec des formes d'écriture qui lui sont plus ou moins hétérogènes, c'est sans doute le débat avec le roman qui constitue le nœud problématique le plus tenace. Dans les recueils de fragments, le roman a tendance en effet à se profiler comme un livre dans le livre ou plutôt comme un super-livre ou un méta-livre, perdu ou expulsé, mais jamais oublié, induisant le soupçon que l'inconscient de l'auteur de fragments pourrait bien, décidément, être romanesque⁹⁰.

Comme le fait remarquer Ripoll, le fragmentaire dans le roman est essentiellement considéré comme une valeur négative ; il en marque l'échec, l'insuffisance, la vacuité, et sa seule présence défait le genre :

Que la poésie s'accepte comme genre éclaté, comme bris ou comme fulgurance ; que le théâtre puisse se concevoir dans le morcellement d'une représentation du chaotique ; que l'essai, par aphorismes, puisse s'écrire dans l'intermittence d'une pensée qui se construit lentement, tout cela est acceptable. Mais que le roman, encore sujet aux mythes du XIXe siècle de l'expression et de la représentation, puisse être conçu comme création de fragments, cela s'avère trop contraire au genre. Sans doute parce que l'écriture

met l'emphase sur l'énonciation plutôt que sur la diégèse : « Récit me convient mieux : il fait porter l'accent non pas sur un contenu, des énoncés, mais sur la position de narration, la voix, l'énonciation. » (Pierre Michon, *Le roi*, p. 24).

⁸⁸ Ricard Ripoll, « Vers une pataphysique », *loc. cit.* p. 21. Encore ici, la notion de représentation est évoquée ; elle sera discutée dans le dernier chapitre.

⁸⁹ Comme pour le récit, cette désaffectation ne concerne qu'une partie de la production littéraire, celle produite par l'*intelligentsia* littéraire.

⁹⁰ Françoise Susini-Anastopoulos, *Le fragmentaire*, *op. cit.*, p. 76.

fragmentaire s'associe à une parole poétique. Le roman par fragments n'est-il pas immédiatement reconnu comme rythme d'un discours poétique⁹¹ ?

Si certains ouvrages de Michon (*La Grande Beune*, par exemple⁹²) sont assez près de ce qu'on pourrait appeler un roman, on ne pourrait pas faire entrer son œuvre dans cette catégorie générique. Toutefois, il maintient, envers ce genre, un attachement équivoque, qu'il exprime dans plusieurs de ses entretiens :

Cette forme, que j'appelle *vie* par commodité, me paraît être le roman débarrassé de son grand fourbi, ou fourre-tout. [...] Ce genre que j'appelle une *vie*, ce n'est après tout que le roman débarrassé de ses copules, de son tirage à la ligne, de sa « pensée » et de son remplissage. [...] ⁹³.

Dans le même entretien, il note également que le genre est aujourd'hui caduc : « [...] le roman long, romanesque, sans excipient, puissant sans bavardage, a été mené à son terme au XXe siècle dans des expériences comme celles de Joyce, Faulkner ou Beckett, qui y ont mis fin⁹⁴. » Non seulement Michon oppose roman et romanesque, mais il associe le romanesque à la longueur, au « remplissage ». Ainsi, plutôt que de rejeter en bloc la forme romanesque, Michon laisse entrevoir un espace de survie au genre, qui serait entre autres dans la brièveté. Faire bref, chez Michon, revient donc à travailler dans les marges d'une certaine pratique du roman, qui serait, elle, du côté de la totalité et de la complétude. En ce sens, la brièveté s'inscrit, encore ici, dans une esthétique du fragmentaire, et constitue l'espace – ténu – où peut se renouveler le romanesque :

[...] dans la mesure où je ne baisse pas tout à fait les bras, c'est-à-dire dans la mesure où je fais des petits textes qui ressemblent tout de même à des récits, brefs, mais des récits, je me sens proche de beaucoup de contemporains immédiats qui essaient aussi de sortir du roman sans prétendre tout démolir. Mais fermement et absolument⁹⁵.

La brièveté, en s'inscrivant contre le désir totalitaire du roman, est donc porteuse d'une valeur subversive⁹⁶ : si elle permet de « sortir du roman », il ne s'agit pas d'une destruction totale,

⁹¹ Ricard Ripoll, « Grésillement de la langue, agression du texte et digression du sens : tensions du subversif et problématiques de l'écriture fragmentaire », *Séminaire GRES – L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, en ligne : <http://webperso.mediom.qc.ca/~extrudex/articles/gfrag-ripoll.html> (page consultée le 4 août 2012).

⁹² Notons aussi que *Les Onze* a remporté le Grand prix du roman de l'Académie française...

⁹³ Pierre Michon, *Le roi*, p. 203.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 203-204.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 203. Cette citation pose d'ailleurs une sorte d'équivalence entre *récit* et *roman* qui, sans nécessairement être volontaire, montre bien que le terme *récit* masque tant bien que mal le fantôme du roman.

⁹⁶ « Faire du bref, c'est aussi, idéologiquement, échapper au piège de la production, de la libre entreprise, du marché. » (Pierre Michon, *Le roi*, p. 204).

comme ce fut le cas avec certains récits fragmentaires. Si le fragmentaire dans le roman a essentiellement une valeur négative, l'une de ses valeurs – la brièveté – constitue plutôt pour Michon une issue, un chemin de traverse qui permet de se sortir de l'empêchement dans lequel se retrouve le roman, sans toutefois l'évacuer complètement.

Le romanesque apparaît également dans l'œuvre de Michon comme un rapport au monde, une façon d'appréhender le réel. En cela, il rejoint le dernier trait du romanesque soulevé par Schaeffer (« ce qu'on pourrait appeler la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur »). Ce trait est particulièrement intéressant : au-delà de son aspect générique (comme substantif au terme « roman ») et des caractéristiques qu'on peut y trouver, le romanesque marque également le caractère excentrique, éloigné de la réalité d'une personne ou d'un événement. Cette notion dépasse le strict cadre littéraire, et fait sens également dans notre propre expérience du monde, comme le fait remarquer Schaeffer :

[le terme romanesque] est utilisé pour caractériser non seulement une ou des manières de représenter mais aussi une ou des manières de vivre. Cela pose la question des éventuels rapports entre les deux domaines : est-ce la vie qui imite sa représentation en s'en servant comme modélisation ? ou la catégorie littéraire du « romanesque » repose-t-elle sur l'analyse d'un type d'éthos existentiel⁹⁷ ?

La réflexion de Barthes sur le romanesque s'inscrit elle aussi dans cette pensée. Le romanesque n'est pas tant défini par ses caractéristiques extérieures que par les notions toutes personnelles d'imaginaire et de désir. Marielle Macé note à ce sujet :

Si le « romanesque » est en apparence une notion d'ordre formel, il est pourtant riche d'une série de valeurs qui lui permettront de fonctionner dans une stratégie d'écriture, et ce phénomène s'accroît au fil du temps dans les écrits de Barthes. Des valeurs, en effet, puisque Barthes replie la notion de romanesque sur des notions beaucoup plus « signées » : l'« imaginaire » d'abord (qui définit ce « romanesque de l'intellect » que veut être le *Roland Barthes par lui-même*), donc la subjectivité, l'innocence, l'inactualité, la nostalgie ; le « désir » ensuite, ce qui fait du romanesque une modalité affective d'observation du réel, une inscription du *pathos*, et finalement, un désir d'écriture. Barthes appelle en effet « romanesque » ce qui advient au séminaire : « espace de circulation des désirs subtils, des désirs mobiles », mais aussi une pratique littéraire désirée : « ce qui vraiment me séduirait, ce serait d'écrire ce que j'ai appelé le romanesque sans le roman »⁹⁸.

⁹⁷ Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *loc. cit.*, p. 291. Dans le même ouvrage, Alain Schaffner affirme que « la notion [de romanesque] a une valeur pragmatique d'articulation entre le monde réel et celui des œuvres. » (Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? » dans *Le romanesque, op. cit.*, p. 267).

⁹⁸ Marielle Macé, « Barthes "romanesque" », *Fabula*, « Colloques en ligne », <http://www.fabula.org/forum/barthes/18.php>, page consultée le 6 mai 2012 (s.a.). Cette communication reprend pour l'essentiel le contenu d'un

Le romanesque n'est donc pas tant un effet qu'une intention. Aussi peut-il y avoir du « romanesque sans le roman », pour convoquer Barthes à nouveau. Sa réflexion à ce sujet peut par ailleurs éclairer une coexistence du romanesque et du fragmentaire ; en fait, selon Barthes, le romanesque (sans le roman) est essentiellement fragmentaire, comme le résume très justement Macé :

Le romanesque est défini comme un modèle de notation, de fragmentation du réel quotidien ; *le* moment romanesque (car le romanesque est fait ici d'intensités temporelles) est un morceau de vie tout juste suffisant pour être « noté » et remémoré, une « bouffée » de réel, hors signification, captée plutôt que produite, pas encore transformée en matériau de roman : « une erratique de la vie quotidienne, de ses passions et de ses scènes », loin de l'hyperbole ou du scénario prêt à être déroulé ou l'on voit d'ordinaire les possibles romanesques : « ce qui tombe doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie, ce pli léger apporté au tissu des jours ; ce qui peut-être à peine noté : [...] juste ce qu'il faut pour pouvoir écrire quelque chose⁹⁹ ».

Les pointes romanesques, chez Barthes, ne diffèrent pas vraiment des biographèmes qu'il met en scène. Chez Michon, le romanesque se produit généralement, là aussi de façon sporadique, événementielle¹⁰⁰ ; romanesque toutefois qui ne serait pas pure fiction, mais plutôt, pour citer à nouveau Viart, la « fiction que le sujet se fait de la figure de l'autre ». La présence d'un référent permet à Michon de ne pas sombrer tout à fait dans le romanesque au sens péjoratif du terme (« inventer de toutes pièces quelque chose (c'est ça le "romanesque") », ça me semble très outrecuidant¹⁰¹ »). De même, le biographique n'est pas non plus pure référentialité. En fait, les deux régimes – factuel et fictionnel – s'imbriquent l'un dans l'autre, comme dans cette scène où le narrateur « invente » littéralement Flaubert :

Je suppose un homme probable. Je le fais naître à Rouen, je l'appelle Gustave Flaubert. Je lui accorde une bonne famille, père barbichu et occupé, mère disponible. Je fais que ses parents lui donnent de l'amour et qu'il donne à toutes choses la curiosité, le cœur, la joie, l'allant. L'ingénuité. Je le doue d'un corps de colosse, de géant [...]. Encombré de toutes ces gentilleses, je lui permets d'écrire, c'est-à-dire de griffonner à longueur de jours des cahiers d'étudiant en se montant *in petto* [souligné dans le texte] le coup du Grand Auteur. Ceci pendant cinq ans, dix ans. [...] Je le laisse savamment espérer, douter triompher, s'enorgueillir, se renfrogner, trembler, au milieu de ce fatras qui doit faire de lui Victor Hugo. Enfin il est temps, je mets le holà : un soir d'automne, par la voix de ses amis Bouilhet et Du Camp, je lui dis que tout ça est nul.

Cette vie est probable.

Ce sort depuis deux siècles au moins échoit à mille hommes par génération, et le chiffre va croissant.

précédent article publié par Emmanuel Bury dans *L'Information littéraire* (n° 4, octobre-décembre 1999, p. 42-51).

⁹⁹ Marielle Macé, *Le temps de l'essai*, Paris, Belin, 2006, p. 255.

¹⁰⁰ Notamment sous la forme de « scènes romanesques », que j'étudierai dans les deux prochains chapitres.

¹⁰¹ Pierre Michon, *Le roi*, p. 61.

Et puis il arrive l'improbable, et je n'y suis pour rien : il devient ce qu'on appelle Flaubert. Il s'enferme, il bouche les trous. Dans un même mouvement il fabrique le livre et le masque qui va avec. Il a gardé l'ingénuité et l'énergie. Il a ajouté quelque chose¹⁰².

Cet extrait (qui s'étend sur plusieurs pages) évoque les études de droit, le pays natal, les histoires amoureuses (« quatre Jocastes exaspérées, vieillissantes, viandées, saintes-nitouches, obsédées, chaudes, que j'appelle Élixa, Eulalie, Kuchuk, Louise »), l'ombre d'Hugo, ce « père impossible », la « casserole de l'encyclopédisme », bref, tout ce que l'on connaît de Flaubert. Par la fictionnalisation de l'écrivain, le narrateur joue ironiquement avec les règles de composition à la fois du personnage romanesque et du sujet biographique. Cela pose d'une part le biographique comme récit fictionnel (« cette vie est probable »), mais aussi comme limite : en effet, la connaissance biographique ne peut expliquer ce qui se passe au-delà de ces détails factuels, comment advient la reconnaissance, le génie ; bref, comment surgit la Littérature. La séquence se termine d'ailleurs sur une distanciation du narrateur, dépassé par sa *créature* lorsqu'arrive l'« improbable », qui déborde à la fois le romanesque et le biographique : « Il devient ce qu'on appelle Flaubert ». L'homme devient le mythe.

On voit donc que, sur le plan biographique, le fragmentaire se manifeste de trois façons. L'hybridité générique, d'abord, qui crée parfois des ruptures dans le flux énonciatif, et qui joue sur les codes à la fois du biographique et du romanesque ; le rapport au savoir biographique, que l'intrusion du romanesque vient pour sa part remettre en jeu. Ce savoir, qui normalement fait autorité dans les récits biographiques, est également remis en jeu par une posture énonciative de l'hypothétique et du subjectif. Enfin, la brièveté, qui marque un refus de la visée totalisante tant de la biographie que du roman. Ce dernier point toutefois ne doit pas uniquement être entendu dans son rapport au genre, biographique ou romanesque : la brièveté est avant tout affaire d'énonciation et engendre, chez Michon, une tension entre continuité et discontinuité.

¹⁰² « Corps de bois », CR, p. 31-36.

CHAPITRE 2

Une solution de continuité

Si les conceptions du fragmentaire divergent, la plupart des critiques s'entendent pour dire que celui-ci est marqué par la discontinuité. Il semble même y avoir une tension, voire une incompatibilité entre la continuité narrative et le fragmentaire. Cette tension est mise en lumière, comme je l'ai mentionné en introduction, dans un article de Guy Larroux qui, je le rappelle, dissociait l'œuvre de Michon du fragmentaire en invoquant le « trop grand attachement au texte, et donc au continu du discours¹⁰³ ». Or, qu'est-ce que ce « continu du discours », et en quoi serait-il tout à fait réfractaire au fragmentaire ?

La (dis)continuité

La continuité est une notion que l'on associe plus naturellement au roman qu'à tout autre genre : on s'attend généralement à ce que le roman raconte une histoire, et qu'il respecte – jusqu'à un certain point – une cohérence dans l'action et une certaine linéarité dans le temps. Elle a longtemps été signe, en littérature, de lisibilité, d'unité, d'achèvement ; à l'opposé, un texte discontinu était généralement perçu comme étant plus brouillon, et constituant une sorte de faillite du livre :

Si tout ce qui se passe à la surface de la page éveille une susceptibilité aussi vive, c'est évidemment que cette surface est dépositaire d'une valeur essentielle, qui est le *continu* du discours littéraire. Le Livre (traditionnel) est un objet qui *enchaîne, développe, file et coule*, bref a la plus profonde horreur du vide. Les métaphores bénéfiques du Livre sont l'étoffe que l'on tisse, l'eau qui coule, la farine que l'on moule, le chemin que l'on suit, le rideau qui dévoile, etc. ; les métaphores antipathiques sont toutes celles d'un objet que l'on fabrique, c'est-à-dire que l'on bricole à partir de matériaux discontinus : ici, le « filé » des substances vivantes, organiques, l'imprévision charmante des enchaînements spontanés ; là, l'ingrat, le stérile des constructions mécaniques, des machines grinçantes et froides (c'est le thème du *laborieux*). Car ce qui se cache derrière cette condamnation du discontinu, c'est évidemment le mythe de la Vie même : le Livre doit *couler*, parce qu'au fond, en dépit de siècles d'intellectualisme, la critique veut que la littérature soit toujours une activité spontanée, gracieuse, octroyée par un dieu, une muse, et si la muse ou le dieu sont un peu réticents, il faut au moins « cacher son travail » : écrire, c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit ; toute Littérature, même si elle est impressive ou intellectuelle (il faut bien tolérer quelques parents pauvres au roman), doit être un récit, une fluence de

¹⁰³ Guy Larroux, « Michon fit un pont », *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, loc. cit.*

paroles au service d'un événement ou d'une idée qui « va son chemin » vers son dénouement ou sa conclusion : ne pas « réciter » son objet, c'est pour le Livre, se suicider¹⁰⁴.

Cette critique adressée à la continuité, publiée en 1964 en pleine effervescence structuraliste, date un peu : en marge d'une exigence de continuité toujours présente en littérature, tant du côté de la production que de la réception, les dernières décennies ont vu paraître bon nombre d'œuvres qui s'érigent contre cette conception du récit (« le poncif, c'est le blanc¹⁰⁵ », pour rappeler Quignard). La citation de Barthes a toutefois pour intérêt de mettre en lumière tout le travail camouflé par cette volonté de continuité ; raconter, après tout, consiste à rabouter divers éléments disparates.

Or, cette opposition entre continuité et discontinuité demeure un peu vaseuse : même les ouvrages les plus « continus » recèlent une certaine discontinuité. Quelques années après Barthes, Lucien Dällenbach propose une lecture de la discontinuité chez Balzac qui met en lumière le travail de calfeutrage opéré par un écrivain privilégiant cette continuité :

[...] le discours explicatif [chez Balzac] s'acquitte à merveille de ce travail de colmatage et de raccordement : rassemblant l'épars d'un monde inarticulé sur les axes syntagmatique et paradigmatique du texte, l'appareil de liaison permet à tous les éléments du récit de former chaîne, d'entrer en résonance les uns avec les autres, et de modeler ainsi un univers textuel « sans solution de continuité, un monde homogène, où tout se tient et se pousse... » (Georges Poulet) – en d'autres termes un texte lisse, sans ruptures, plein (*à craquer* ou *comme un oeuf*) : un texte *lisible*¹⁰⁶.

Il serait donc abusif de poser la continuité et la discontinuité comme deux éléments diamétralement opposés, ce que par ailleurs souligne Pascal Quignard : « Opposer l'exigence d'une discontinuité radicale à l'exigence d'une continuité absolue, c'est faire preuve d'un dualisme à vrai dire scolaire, et trop achronique, et trop sidéré par d'incroyables essences¹⁰⁷. » Il n'y a pas plus de continu que de discontinu « pur » ; d'ailleurs, la discontinuité n'est pas tant une absence de continuité qu'une différence dans cette continuité : le préfixe dis -, « qui

¹⁰⁴ Roland Barthes, « Littérature et discontinu », *Essais critiques, Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 2002 [1964], p. 431-432. Dans *S/Z*, il tient à peu près le même discours : « Finir, remplir, joindre, unifier, on dirait que c'est là l'exigence fondamentale du lisible, comme si une peur obsessionnelle le saisissait : celle d'omettre la jointure. C'est la peur de l'oubli qui engendre l'apparence d'une logique des actions : les termes et leur liaison sont posés (inventés) de façon à se joindre, à se redoubler, à créer une liaison de continu. Le plein génère le dessin qui est censé l'exprimer et le dessin appelle le complément, le coloriage : on dirait que le lisible à horreur du vide. » (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 112.)

¹⁰⁵ Pascal Quignard, *Une gêne technique, op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁶ Lucien Dällenbach, « Du fragment au cosmos », *Poétique*, n° 40, 1979, p. 430.

¹⁰⁷ Pascal Quignard, *Une gêne technique, op.cit.*, p. 47.

signifie séparation, dispersion et *quelquefois* négation¹⁰⁸ », n'a pas la force négative d'un a - ou d'un in -. La discontinuité suggère un déplacement de cette continuité, qui ne réside plus nécessairement dans l'enchaînement des différents événements, mais plutôt dans la voix narrative qui régit et rallie des éléments disparates. Lacoue-Labarthe et Nancy notent d'ailleurs que *l'unité* de l'écriture fragmentaire est assurée par cette voix, « comme constituée en quelque sorte hors de l'œuvre, dans le sujet qui s'y donne à voir ou dans le jugement qui y donne ses maximes¹⁰⁹. » Ce qui est à l'œuvre dans l'écriture fragmentaire, ce n'est pas seulement la discontinuité, mais plutôt la tension entre continuité et discontinuité.

Le recueil

Cette tension apparaît d'abord dans la forme recueillistique des récits de Michon. Le recueil, en introduisant le multiple dans l'« unité » du livre, peut s'inscrire dans une poétique du fragment, par la mise en tension du rapport à la totalité qu'il opère. Toutefois, ce qui importe dans cette pluralité n'est pas tant la multiplication des récits que leur corrélation. En effet, bien que le récit, dans sa singularité, soit autonome, son rapport aux autres textes transforme la lecture qu'on peut en faire. Comme le souligne François Ricard, le recueil n'est pas une simple juxtaposition de récits : il est « conçu non comme la seule réunion de fragments isolés, mais bien comme un objet nouveau, produit par l'assemblage de ces fragments mais agissant en retour sur eux et leur communiquant une de leurs dimensions capitales¹¹⁰. »

Dans les recueils de Michon, bien que tous les récits soient autonomes (ils font sens en eux-mêmes), ceux-ci demeurent en étroite relation, partageant plusieurs éléments communs et se répondant comme en écho ; il ne s'agit pas tant de fragments contigus que de la réitération différée d'une même obsession. Les récits multiplient les résonances et les reprises, liant les textes les uns aux autres. Évoquant un ouvrage à venir dans un entretien avec Pierre Assouline, Michon souligne cet aspect de son œuvre :

¹⁰⁸ Amédée Beaujan, « Dis... », *Le petit Littré*, Paris, Librairie Générale de France, 1990, p. 508.

¹⁰⁹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 58. Si cette réflexion s'adresse plutôt aux ouvrages de type essayistique, on peut toutefois la rallier aux récits narratifs fragmentaires.

¹¹⁰ François Ricard, « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 114.

C'est une série, comme souvent. Des textes brefs qui se font écho, qui s'engendrent l'un l'autre, l'un contredisant, invalidant, ou au contraire amplifiant, commentant le précédent. [...] L'idée d'écho d'un texte à l'autre, je le répète, m'est essentielle : et en ce sens mes fragments mis bout à bout composent bien une unité organique qu'on peut appeler roman, si on veut¹¹¹.

On voit que le roman, encore, plane autour de ces récits ; aucune mention au recueil n'est d'ailleurs faite dans le paratexte¹¹², et cette dimension semble occultée de la plupart des lectures qui ont été faites de ces récits – comme quoi l'« unité organique » semble prévaloir également dans la réception de l'œuvre.

André Carpentier et Denis Sauvé, dans un article portant sur le recueil de nouvelles, proposent une classification se basant sur l'homogénéité ou l'hétérogénéité du recueil :

Homogène sera [compris] comme une réunion de semblables (*homos*) engendrant un tout relativement structuré, un ensemble dominé par des récurrences qui régularisent la production et la lecture et qui assurent un effet de continuité, de cohésion, voire d'unité ; hétérogène sera compris comme la réunion de dissemblable (*hétéros*) sous la forme d'un agrégat peu marqué par le principe d'unité, une forme où les récurrences sont minimales, ce qui compromettra la réception du recueil à titre de tout continu¹¹³.

On peut déjà s'interroger sur la validité (ou l'utopie) de ce « tout continu » qui, selon les auteurs, caractériserait le recueil homogène, et sur le rapprochement entre l'homogénéité et la continuité – l'homogénéité n'est pas tant un « tout continu » qu'un ensemble cohérent composé d'éléments disparates. Évidemment, cette classification demeure relative et fluctuante, et tout recueil affiche, comme le font remarquer les auteurs, une « tendance » vers l'un ou l'autre de ces pôles, plutôt qu'une adhésion univoque.

La classification de Sauvé et Carpentier s'établit d'abord en rapport avec la question générique¹¹⁴ : la poésie et l'essai se situant plutôt du côté de l'hétérogénéité, et les récits (surtout la nouvelle) du côté de l'homogénéité ; or, nous l'avons vu, les récits de Michon se

¹¹¹ Pierre Michon, « Le plus beau détail est dans Stendhal », *L'Histoire*, 23 février 2012, en ligne : <http://www.histoire.presse.fr/web/la-une/pierre-michon-le-plus-beau-detail-est-dans-stendhal-23-02-2012-43688> (page consultée le 30 mai 2012). Notons la modalisation du « si on veut », qui d'une part traduit l'indifférence face à la classification de son œuvre – qui est plutôt l'obsession du critique – et d'autre part le rapport conflictuel au genre.

¹¹² Si cela est souvent le cas pour la forme recueillistique, il est toutefois bon de noter l'absence de tout indice également dans l'œuvre de Michon.

¹¹³ André Carpentier et Denis Sauvé, « Le recueil de nouvelles », dans François Gallays et Robert Vigneault (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, 1996, p.13.

¹¹⁴ De fait, les études sur le recueil se scindent plus souvent qu'autrement à partir de ces questions génériques.

situent à la jonction de plusieurs genres, mais demeurent tout de même essentiellement narratifs. La présence de répétitions et de récurrences au sein de son œuvre la ferait également pencher du côté de l'homogénéité. Or, les répétitions dans les récits de Michon jouent un rôle ambigu : tout en produisant un effet de liaison au sein du récit – et peut-être pour cette raison – elles sont également symptomatiques d'une poétique du fragmentaire. En effet, là où le roman (ou le récit continu) développe une idée, enchaîne les actions, approfondit les caractères, les récits de Michon reprennent sans cesse les mêmes obsessions, en les présentant sous un autre angle, une autre facette, une autre figure.

Reprises et répétitions

La répétition est l'une des marques du fragmentaire ; non pas répétition du même, mais répétition modulée, diffractée. Anaël Morin, dans son article « La citation : de la ruine à l'oubli, de la mémoire à la vie », note que c'est « précisément la différence dans la répétition qui permet de penser à la fois la réitération et la pluralité, car ce qui se répète n'est jamais totalement identique¹¹⁵. » Les reprises, chez Michon, sont d'abord thématiques, puisque chaque recueil du corpus s'intéresse à la peinture ou à la littérature. À l'intérieur de ces thèmes, on retrouve également des variations, comme les récits mettant en scène Beckett et Faulkner (*Corps du roi*) avant la prise de la photographie mythique ; ou alors, dans *Trois auteurs*, c'est la reprise du syntagme « gros homme », pour décrire tantôt Balzac, tantôt Cingria¹¹⁶. La structure des recueils semble également répondre à une même logique, puisque chacun contient un récit consacré à un artiste mineur (Lorentino d'Angelo dans *Maîtres et serviteurs*, Muhamad Ibn Manglî dans *Corps du roi*) ou à la postérité défailante (Cingria, placé entre Balzac et Faulkner dans *Trois auteurs*). Cette structure est parlante, et déplace l'importance accordée au biographique : que connaît-on de Ibn Manglî ? Elle pose également sur un pied d'égalité des artistes à la notoriété inégale. Plutôt que de collectionner les

¹¹⁵Anaël Marion, « La citation : de la ruine à l'oubli, de la mémoire à la vie », *Espace Maurice Blanchot*, 2011, en ligne : http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=265&Itemid=41 (page consultée le 15 mars 2012). Marion cite à cet égard un passage de *Berlin*, un ouvrage de Blanchot : « Toute parole en fragments, toute réflexion fragmentaire exigent une répétition et une variation infinies. »

¹¹⁶ Alors que le narrateur appelle Balzac « le gros homme » à plusieurs reprises, il fait référence à Cingria, dans le récit suivant, comme étant « cet autre gros homme » (« La danseuse », TA, p. 53). Notons également que Goya est appelé « le petit gros de Saragosse » (« Dieu ne finit pas », MS, p. 12).

classiques, Michon utilise des figures lui permettant d'interroger la contingence de l'art. Même les plus grands artistes sont approchés sous l'angle de l'imposture : Balzac « voulait si fort avoir l'air d'un auteur qu'il fut extraordinairement auteur ¹¹⁷ » ; Faulkner « fut entre autres, violemment et peut-être principalement, un imposteur ¹¹⁸ » ; Flaubert s'est cousu à même le visage le masque du Grand auteur ¹¹⁹. Et parmi ces différentes impostures, on devine celle, diffractée, de Michon.

Car ces trois ouvrages ont également en commun de laisser place à un récit plus autobiographique. Si cette dimension est beaucoup plus manifeste dans *Corps du roi* et *Trois auteurs* ¹²⁰, elle se retrouverait surtout, aux dires de Michon, dans *Maîtres et serviteurs* : « [...] s'il est un texte autobiographique, c'est bien celui que je consacre à Watteau dans *Maîtres et serviteurs* [« Je veux me divertir »]. J'y rends compte de l'inavouable, étant entendu que l'inavouable est d'ordre évidemment sexuel ¹²¹. » Autobiographie éminemment cryptée qui, bien qu'écrite elle aussi à la première personne, reprend plus que tout autre les topoï du romanesque. En effet, la narration est prise en charge par un « témoin » de Watteau (on reconnaît là la stratégie énonciative de la *Vie de Joseph Roulin* et de *Rimbaud le fils*, entre autres) dont l'identité est révélée par l'exposition claire, presque caricaturale, d'un mécanisme de fiction : « Je suis curé de Nogent ¹²² », est-il dit dans les premières pages du récit. Mais on ne peut ignorer l'analogie entre ce curé qui deviendra le Pierrot de Watteau, et le Pierrot qui se cache familièrement derrière le prénom de Michon ¹²³.

¹¹⁷ « Le temps est un grand maigre », TA, p. 28. Michon continue : « (mais je ne suis pas sûr qu'il était persuadé de l'être : de six heures du soir à dix heures du matin chaque nuit pendant quinze ans, il frimait, de toute son âme). »

¹¹⁸ « L'éléphant », CR, p. 61.

¹¹⁹ « [Flaubert] se bricola un masque qui lui fit la peau et avec lequel il écrivit des livres ; le masque lui avait si bien collé à la peau que quand peut-être il voulut le retirer il ne trouva plus sous sa main qu'un mélange ineffable de chair et de carton-pâte sous la grosse moustache de clown. » (« Corps de bois », CR, p. 21).

¹²⁰ Respectivement « Le ciel est un très grand homme » et « Le père du texte ».

¹²¹ Pierre Michon, *Le roi*, p. 181.

¹²² « Je veux me divertir », MS, p. 52.

¹²³ De même, Michon avoue avoir choisi Piero della Francesca « à cause de son nom, qui est aussi le [sien]. » (Pierre Michon, *Le roi*, p.38)

On a beaucoup glosé sur la dimension autobiographique de l'œuvre de Michon. « Autobiographie oblique¹²⁴ » selon Jean-Pierre Richard ou « autobiographie du genre humain¹²⁵ » selon Michon, cette approche de l'autre pour parler de soi entraîne une diffraction du sujet qui s'inscrit tout à fait dans une poétique du fragmentaire : parlant de l'autre, c'est toujours un peu de soi que l'on parle.

Cette structure, qui consiste à inclure un élément autobiographique dans le biographique, constitue donc une récurrence dans les œuvres du corpus, et agit à titre de « clef de voûte », comme l'explique Michon à propos de *Corps du roi* :

J'avais donc ces deux textes sur Beckett et Faulkner dans un tiroir. Comme diraient les chrétiens, « la présence réelle » de la photo, dans les deux cas, créait des homologies qui pouvaient aider à les réunir, mais je n'y pensais pas. C'était le moment où j'étais plongé dans les Arabes, les auteurs de l'Islam. J'avais ouvert un carnet sur la question. Une traduction de François Viré, que j'avais adorée, m'a brusquement donné envie de faire « L'Oiseau », un petit récit arabisant, comme ça, pour le plaisir, sans intention particulière. Je l'ai donné à Gérard Macé, pour illustrer une de ses photos. Le Flaubert est venu après : c'était au départ un texte écrit pour accompagner un album de photographies, le *Bovary* de Magdi Senadji, mais, à partir de là, j'ai commencé à entrevoir le projet d'un livre qui pourrait réunir ces quatre textes comme les membres d'un même corps. Quand j'ai commencé à écrire le Hugo, l'idée était en place, c'était le cinquième morceau du puzzle et le projet avait pris figure. Ce dernier texte, « Le ciel est un très grand homme » (ce titre est une phrase de Baudelaire), fait clef de voûte et forme l'ensemble puisqu'il me rattache en première personne à mon petit panthéon sans m'y associer de prétentieuse façon¹²⁶.

La dimension autobiographique dans les récits de Michon constitue peut-être, plus que toute autre récurrence thématique, l'élément par lequel le disparate, le discontinu s'organise et se soude. On entend la voix narrative ordonnatrice dont parlent Lacoue-Labarthe et Nancy, qui est aussi, ici du moins, la marque d'une subjectivité¹²⁷.

Cette chambre d'écho est également mise en place à l'intérieur des récits mêmes de Michon ; le cas le plus patent étant dans « La danseuse ». Le récit se construit lui-même autour d'un élément récurrent dans l'œuvre de Cingria, soit une miniature romane représentant une danseuse « qui revient dans les trois livres [de Cingria]. Cette image est comme le livre lui-

¹²⁴ Jean-Pierre Richard, « Servitude et grandeur du minuscule » dans *Chemins de Michon*, Lagrasse, Verdier, 2008, p. 10.

¹²⁵ Pierre Michon, *Le roi*, p. 151.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 284. On retrouve ici la métaphore organique que Barthes avait associée à la continuité (le "filé" des substances vivantes, organiques) ; si Michon reprend cette image, s'inscrivant ainsi dans une esthétique de la continuité, on ne peut faire abstraction du côté « Frankenstein » de ce corps, suturé et fragmenté.

¹²⁷ Je reviendrai plus en détail sur ce point au troisième chapitre.

même. Comme le livre de Cingria. Comme Cingria. Comme son emblème. Comme sa personne¹²⁸. » Le texte débute par une sorte de préambule dans lequel le narrateur évoque cette miniature romane, et explique ce en quoi consistera le récit, qui sera composé de « sept paraphrases, ou sept gloses » de la miniature qu'il croit avoir retrouvée¹²⁹ autant de fois dans l'œuvre de Cingria.

Chaque partie porte le titre et la page de l'œuvre dans laquelle le narrateur croit avoir reconnu cette miniature ; tantôt un ouvrage littéraire, tantôt une correspondance. Le récit oscille donc entre des éléments de la biographie de Cingria et des extraits de son œuvre¹³⁰. Aux yeux du narrateur, cette danseuse figure « la joie rythmée [...], l'apparition de tout ce qui s'écrit et se chante [...], l'incroyable joie qu'on voit danser au fond de tout ce qu'on sait de Cingria, et tout ce qu'on en sait, ce sont ses écrits. C'est Cingria, sa prose, son désir, son être¹³¹. »

Les sept « gloses » qui constituent le récit se construisent donc à partir de ces sept apparitions (ou fabulations) de la danseuse ; sept répétitions différées, sept reprises d'une même image qui ne parlent pas tant du livre dans lequel elle figure, mais plutôt à partir de lui. Cette structure reprend non seulement celle des recueils de Michon¹³², mais aussi la façon de changer d'angle d'attaque pour évoquer un sujet. Parfois Cingria n'apparaît pas du tout dans la glose (comme celle autour de « La Reine Berthe »), parfois il est identifié comme étant l'auteur derrière le récit ; dans trois textes il y figure réellement. Cette résurgence ponctuelle du sujet, cette approche de biais, rappelle également la façon dont Michon arrive à parler de lui-même à travers d'autres voix¹³³.

Les variations infinies

« La danseuse » fonctionne par variation autour d'un même objet, par reprise d'un même thème, plutôt que par développement. Ce texte marque, plus que tout autre récit, l'intérêt de

¹²⁸ « La danseuse », TA, p. 51.

¹²⁹ (« et lorsqu'[il] ne l'a pas tout à fait retrouvée, [il l'a] inventée » (*ibid.*, p. 53)

¹³⁰ Encore ici, on voit que le savoir livresque est placé au même niveau que le savoir de l'archive.

¹³¹ *Ibid.*, p. 53.

¹³² Par son découpage en plusieurs sous-parties, « La danseuse » constitue une sorte de recueil dans le recueil.

¹³³ Cingria, par ailleurs, a lui-même écrit à plusieurs reprises sur d'autres écrivains.

Michon pour les instantanés plutôt que pour la durée. Loin d'instaurer une continuité dans son propos, le texte procède par accumulation et variation. Ces variations pourraient se répéter à l'infini : la clôture ne vient pas d'une logique diégétique, mais plutôt d'une décision narrative, et le texte est suspendu plutôt qu'il n'est clos ; suspension qui est caractéristique à la fois de l'écriture fragmentaire et de la plupart des récits de Michon.

Cette suspension, cette absence de clôture peut s'effectuer par l'utilisation du futur de l'indicatif en fin de récit (« Dieu ne finit pas » se termine par l'affirmation que « la journée de demain sera belle encore¹³⁴ »). D'autre part, dans « Je veux me divertir », c'est le lecteur qui est convoqué, afin peut-être de comprendre ou d'expliquer ce que le curé de Nogent n'a pu saisir de la figure de Watteau (« moi, à la traîne de cette procession, largué, trop fatigué pour continuer, je ne marche plus, je baisse les bras et je regarde vers vous¹³⁵. »)

L'ouverture est parfois plus délicate : les récits de *Corps du roi* portant sur les portraits de Beckett et Faulkner se terminent par le déclenchement du photographe – déclenchement étant à entendre à la fois au sens de prise de la photographie et à celui d'amorce, de commencement du mythe qui se construira autour de cette image. Chez Balzac, l'ouverture est plutôt signifiée par le retour des personnages de Balzac dans la tête de l'auteur : « Il monte l'escalier avec son gros ventre. Sur la table, la machinerie de l'amour, avec ses grands vivants, ses vivants timides, ses cadavres [...]. Ils reviennent. Balzac s'assied¹³⁶. »

L'absence de clôture, ou plutôt l'utopique finitude de toute œuvre d'art, est également notée par le narrateur : l'achèvement de la première partie de *Madame Bovary* signifie que « pour l'instant le livre est fini, le livre est suspendu¹³⁷ », alors que Balzac et Stendhal « savent [...] comment on donne l'inaccompli pour l'achevé¹³⁸. » L'inaccomplissement, la suspension, qui

¹³⁴ « Dieu ne finit pas », MS, p. 49. On retrouve également la présence du futur de l'indicatif à la fin de « L'oiseau » : « Je ne verrai jamais le visage de Ibn Manglî. Je verrai le gerfaut. », CR, p. 54.)

¹³⁵ « Je veux me divertir », MS, p. 85. Cet excipit reprend également la figure du Pierrot de Watteau, pour laquelle le curé a servi de modèle.

¹³⁶ « Le temps est un grand maigre », TA, p. 46.

¹³⁷ « Corps de bois », CR, p. 46.

¹³⁸ « Le temps est un grand maigre », TA, p. 38.

caractérise à la fois les récits de Michon et l'écriture fragmentaire, est rendu possible par la répétition.

Les nombreuses récurrences dans l'œuvre de Michon permettent, suivant la classification de Sauvé et Carpentier, de situer l'œuvre de Michon plutôt du côté de l'homogénéité¹³⁹. Toutefois, on ne pourrait considérer ces récits comme un « tout continu » ; s'il s'agit d'une « unité organique », cette unité est fortement marquée par la discontinuité¹⁴⁰.

La discontinuité ne se caractérise pas seulement par la rupture, mais surtout par la reprise, la relance de la parole : en ce sens, elle est à comprendre en rapport à la brièveté. Faire bref, ce n'est pas simplement faire court. Gérard Dessons apporte une précision éclairante quant au flou entourant la distinction entre « court » et « bref » – flou qui serait imputable à l'absence de substantif à l'adjectif « court¹⁴¹ ». Si le court est quantifiable, le bref, lui, se rapporte essentiellement à l'énonciation : « avant d'être du formel, la brièveté est un mode de signification¹⁴² », affirme Dessons. De fait, la brièveté peut également mettre en mouvement, à même la phrase, une poétique du fragmentaire marquée par l'interruption et la reprise et engendrer une certaine discontinuité. Si les récits en tant *qu'unités* sont eux-mêmes courts, la brièveté se traduit surtout à l'intérieur du texte, sous la forme de ce que Michon appelle des « blocs de prose » :

Je trouve plus de plaisir comme lecteur dans les comptes rendus scientifiques des archéologues ou des ethnologues, dans leurs incertitudes et leurs contradictions que dans la plupart des romans bien ficelés de notre temps où je ne ressens plus aucune véritable satisfaction. D'ailleurs, je ne les lis plus. *À quoi bon produire ces vieux artefacts bien bouclés ? Donc je travaille à autre chose : pas des romans, des blocs de prose*¹⁴³.

¹³⁹ Qui, je le rappelle, est définie « comme une réunion de semblables (*homos*) engendrant un tout relativement structuré, un ensemble dominé par des récurrences qui régularisent la production et la lecture et qui assurent un effet de continuité, de cohésion, voire d'unité [...] » (André Carpentier et Denis Sauvé, « Le recueil de nouvelles » dans *La nouvelle au Québec*, *loc. cit.*, p. 13.)

¹⁴⁰ Encore une fois, la discontinuité est la marque du fragmentaire, qui, selon Blanchot, « ne donne pas lieu à une pratique qui serait définie par *l'interruption* [souligné dans le texte]. *Interrompue, elle se poursuit* » (Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 98. Je souligne, sauf indication contraire).

¹⁴¹ Bref est à brièveté, ce que court est à brièveté également.

¹⁴² Gérard Dessons, « La notion de brièveté », *op. cit.*, p. 3.

¹⁴³ Pierre Michon, *Le roi*, p. 244-245. Je souligne.

Ces « blocs de prose », que Michon oppose au roman « bien ficelé », ne représentent pas seulement les recueils de Michon, ou le texte en lui-même : on les retrouve également à l'intérieur de chaque récit. En effet – et cela est particulièrement manifeste dans les récits portant sur Flaubert et Beckett –, chaque récit est constitué de blocs de prose – ou plutôt de *proses*, tant les postures énonciatives sont nombreuses, comme en témoigne cet extrait de « Corps de bois » :

À Louise Colet, en février 1852 : « Voilà pourquoi j'aime l'art. On y assouvit tout, on y fait tout, on est à la fois son roi et son peuple, actif et passif, victime et prêtre. » On est la prose de Dieu et sa dérision, la perfection et son effondrement, le livre et le contrelivre, le baiseur et le baisé, la vache et le merlin. Nul ne viendra vous prendre par derrière. On est abstrait et intangible comme la prose absolue. On est de bois.

À propos de l'écrivain isolé dans la littérature abstraite, l'homme dans la force de l'âge qui perd sa vie en chicanes grammaticales, en petites sentences littéraires, en minuscules peines ou triomphes d'amour-propre, Chateaubriand écrit : « Tout cela est bien peu digne d'un homme ! N'est-il pas assez dur de ne servir à rien dans l'âge où l'on peut servir à tout ? » Servir, nous le voulons bien. Mais où est la guerre, où est Dieu [...] ? Allons, il ne reste que la prose, le texte qui fait mal et fait jouir de cette douleur, le texte qui tue.

La voiture qui fait le service de Rouen à Yonville, dans *Madame Bovary*, s'appelle L'Hirondelle. Elle a pour cocher le bonhomme nommé Hivert. L'hirondelle amène l'hiver¹⁴⁴.

Le passage d'un segment à l'autre se fait sans transition, allant d'un extrait de correspondance à une citation de Chateaubriand, pour terminer avec un extrait de *Madame Bovary*. Or, ici encore, on remarque la tension entre continuité et discontinuité. Les deux premiers segments, qui présentent des citations entre guillemets, éléments exogènes au discours, sont relayés par le narrateur, relancés plutôt que glosés : cela est particulièrement frappant dans le premier segment, avec l'anaphore « on » à la fois dans la citation et dans le discours du narrateur.

Une durée condensée

La rupture produite par le passage d'un bloc à l'autre est sans cesse remise en jeu, par l'accumulation et la variation de ces « blocs de prose ». De fait, l'enchaînement ne procède pas d'une succession logique inhérente au récit, mais découle plutôt d'une variation de l'énonciation, d'un changement de focalisation. En privilégiant ainsi la brièveté répétée au déroulement et à l'enchaînement, Michon s'inscrit également contre la durée, à la fois

¹⁴⁴ « Corps de bois », CR, p. 37-38.

discursive et narrative. En opposition à l'œuvre longue, l'œuvre brève permet de garder intact le moment du jaillissement de l'écriture, comme le souligne Michon dans un entretien :

Dans des unités courtes et chargées telles que sont mes historiettes, la technique demeure esclave de ce qui m'importe, c'est-à-dire la tension, l'émotion, la rapidité d'exécution, l'ivresse énonciative, quelque chose aussi comme une sorte d'intelligence fugace qui brièvement s'annexe tout ce qui n'est pas elle [...]. L'œuvre longue – ce qu'on appelle aujourd'hui roman – c'est l'acceptation du relatif, de la jactance, du travail ; c'est un jeu de copules et de brouillages des points de colle qui font tenir ces copules ; on touille et trafique le texte, *on le décolle du moment absolu à la faveur duquel il est né* : on fait ce qu'on appelle très justement un produit¹⁴⁵.

La brièveté, chez Michon du moins, s'oppose ainsi au développement qui caractérise le roman : « Le roman est le singe de la vie. Il est de la durée, de la durée qui aime la durée. [...] La forme brève, qui ne singe que l'art, n'a que son incipit et sa chute¹⁴⁶. » La notion de durée n'est pas complètement occultée des récits de Michon ; elle est plutôt condensée, fortement elliptique :

Je dis souvent (je radote) que la forme la plus pure de la durée c'est celle qu'on lit sur une pierre tombale : untel, 10 mars 1912, 2 juillet 1988. On peut considérer que c'est une ellipse, mais cette ellipse est en même temps une hyperbole. Eh bien mes récits sont souvent construits autour d'une ellipse hyperbolique. Je vais prendre un exemple archiconnu de cet oxymoron, l'ellipse hyperbolique, *qui transforme la durée en fulgurance* : qu'y a-t-il d'autre dans ce vers si connu de Rimbaud et pourquoi nous plait-il tant : « Ô saisons, ô châteaux » ? La meule des saisons, les tonnes de granit des châteaux, toutes ces lourdes choses y sont dites *dans la fulgurance de l'instant* [...]. *La durée est un éclair*¹⁴⁷.

L'effet de condensation est particulièrement manifeste dans les récits sur Faulkner et Beckett, d'une part parce qu'ils sont parmi les plus courts des recueils, mais également parce que le temps de l'histoire, dans ces deux cas, tient dans un moment très bref, celui d'une prise photographique. « L'éléphant » rend bien compte de cette condensation : outre la prise photographique, c'est également la combustion de la cigarette de Faulkner (la *Lucky Strike* qu'il tient sur la photo) qui enclave le récit :

Dans sa main droite le petit sablier de feu, la très précieuse cigarette qui marque avec une intolérable acuité le passage du temps, qui réduit le temps à l'instant, la durée de combustion d'une cigarette étant

¹⁴⁵ Pierre Michon, *Le roi*, p. 114. Je souligne.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.208. Notons que le bref ne « singe que l'art », selon Michon, ce qui induit une certaine autoréflexivité joueuse inhérente à la poétique de Michon

¹⁴⁷ Pierre Michon, *Le roi*, p. 205. Je souligne. Dans un autre entretien, Michon affirme qu'il veut faire tenir, dans un récit bref, « la longue durée, une totalité qui va de la naissance à la mort. » (*Ibid.*, p. 24).

comparable et cependant très sensiblement inférieure à celle de cette combustion complexe d'un corps d'homme qu'on appelle une vie¹⁴⁸.

Cette cigarette, qui représente à la fois le passage du temps et la vie même de l'homme, est figée par la photographie, mais aussi par le récit, qui s'achève avant que la cigarette ne s'éteigne : « La lucky n'en a plus pour très longtemps. Cofield déclenche¹⁴⁹. » Le temps est suspendu, et la vie de Faulkner est sauvée. Ce qui est entre autres en jeu, dans ce récit – comme dans la plupart des récits de Michon par ailleurs – c'est justement la vie derrière le mythe, l'existence anodine de ce « petit homme réputé raté, pochard et mythomane, et qu'il est, mais qui voudrait devenir un grand écrivain¹⁵⁰ », que la notoriété tend à ravalier. Pendant que la cigarette se consume, Michon convoque, outre la vie de pochard de Faulkner, l'histoire des États-Unis, la présence oppressante du père, le sentiment d'imposture face à la littérature que le narrateur suppose à Faulkner ; différents éléments biographiques¹⁵¹ qui forment la genèse de l'écrivain. Or, encore ici, plutôt que de développer ces éléments pour en faire une *histoire*, le récit fonctionne par fulgurances, ce que le portrait du père de Faulkner illustre parfaitement :

[Le père] n'avait pas fait de détail et avait tout raflé : la gloire militaire, la compagnie des *Magnolia rifles* levée à ses frais, la bataille de Manassas enlevée aux côtés du général Jackson, Jackson le mythique, le mur de pierre, *Stonewall* Jackson – l'homme d'armes, c'était l'aïeul ; la virilité massive de la Frontière, stetson et six-shooter, c'était lui, qui avait abattu deux hommes en duel, l'un avant d'aller déjeuner, l'autre après le déjeuner – un autre déjeuner ; la richesse conquise, whisky, porc salé et mélasse descendant le Mississippi pour se convertir en billets verts dans sa banque à lui, c'était lui ; la gloire littéraire, *La Rose blanche de Memphis* écrite de chic et vendue par le moindre colporteur dans les États de Mississippi, de Louisiane et de Géorgie, c'était lui ; enfin le suprême dédain, le grand rire impeccable dans la culbute c'était encore lui, qui s'était laissé descendre pour avoir refusé de sortir son six-coups contre un minable. Tout cela pour aboutir à un jeune dipsomane cultivé d'un mètre soixante-trois, dans le cul-de-sac d'Oxford, Mississippi. La parenté, et plus précisément cette forme exagérée et coupable de parenté que Faulkner appelle le Sud, voilà le premier éléphant [...]¹⁵².

¹⁴⁸ « L'éléphant », CR, p. 57-58. Michon dira d'ailleurs de Faulkner, dans ce récit, que « la combustion de [sa] prose est aussi impeccable que celle d'une lucky strike » (p. 68)

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹⁵¹ Éléments biographiques – le père, l'alcool, la Littérature – que Michon compare à des *éléphants*, mastodontes que Faulkner a dû vaincre, ou plutôt assimiler, pour devenir à son tour *éléphant*.

¹⁵² *Ibid.*, p. 62-63. Notons d'ailleurs que le père « n'avait pas fait de détail ». Or le détail, chez Michon, constitue ce par quoi la figure mythique s'humanise ; le père serait donc tout entier du côté du mythe.

Quelques événements sont répertoriés, mais la plupart ne sont qu'évoqués et encore, par métonymie, rassemblés par le syntagme « c'était lui », qui traduit l'irréductibilité de la figure paternelle.

Le rythme de la phrase

Dominique Viart, dans son article « Les "fictions critiques" de Pierre Michon » définit les récits de l'auteur comme étant constitués par « des *élans de narrativité* et des *fragments de discours hypothétiques* [...], une écriture de la *pulsion* et non de l'expansion¹⁵³ ». Cette écriture pulsionnelle pourrait se caractériser par deux tendances : la phrase courte, d'abord, voire nominale, elliptique et minimale. Ce phrasé, que l'on retrouve surtout dans *Corps du roi* et *Trois auteurs*, s'inscrit peut-être plus spontanément dans une poétique du fragmentaire, comme en témoigne l'incipit de « L'éléphant », que j'ai déjà partiellement cité :

L'État du Mississippi est le lieu de l'action. Juillet dans le Sud. L'année 1931. Dans le cabinet de James R. Cofield, photographe. Je ne sais pas si le kodak archaïque est sur son grand trépied, ou dans les mains de Cofield. J'incline pour le trépied, puisque nous sommes en 1931, et aussi pour l'apparat, le crêpe noir, la hausse d'artillerie, le gros calibre¹⁵⁴. Dans la mire du gros calibre, assis, William Faulkner. Tweed en dépit de la chaleur, chemise dalton blanche ouverte sans ostentation, la pose artiste chic qui vient tout droit de Montparnasse via La Nouvelle-Orléans. Les bras croisés, mais pas comme à l'église, comme après le déjeuner. Dans sa main droite, le petit sablier de feu, la très précieuse cigarette qui marque avec une intolérable acuité le passage du temps, qui réduit le temps à l'instant, la durée de combustion d'une cigarette étant comparable et cependant très sensiblement inférieure à celle de cette combustion complexe d'un corps d'homme qu'on appelle une vie. Donc, cette lucky strike de 1931. Et, comme née d'une lucky strike et d'un tweed, la fracassante apparition de William Faulkner¹⁵⁵.

Ces ellipses verbales (qui contrastent ironiquement avec « l'action » annoncée dans la première phrase – car qu'est-ce qu'une action sans verbe¹⁵⁶ ?), ces phrases courtes fragmentent le discours, hachurent le rythme. Puis il y a l'autre phrasé, le prolixe, le foisonnant, qui s'étend sur plusieurs lignes et que l'on retrouve dans *Maîtres et serviteurs*, mais qui était déjà là dans *Vies minuscules*. Si les textes sont souvent marqués par l'un ou l'autre de ces phrasés, les deux styles cohabitent régulièrement, instaurant une tension entre l'amplitude et la concision ; on le

¹⁵³ Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pierre Michon » dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue. Actes du 1er colloque international Pierre Michon*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 207. Je souligne.

¹⁵⁵ « L'éléphant », CR, p. 57-58.

¹⁵⁶ Peut-être Michon nous démontre-t-il ici que l'« action » est davantage dans l'énonciation que dans l'« histoire » ; je reviendrai plus loin sur ce point.

remarque d'ailleurs dans l'incipit précédemment cité, où l'on retrouve, parmi les phrases brèves et elliptiques, les « élans de narrativité » que mentionnait Viart. Les deux tendances ne se contredisent donc pas : même le phrasé foisonnant est marqué par la discontinuité, comme en témoigne l'abondance de différentes marques syntaxiques disruptives, particulièrement le point-virgule et le tiret¹⁵⁷.

L'usage du tiret

Sur le plan typographique, le tiret fait rupture ; plus que tout autre signe, il s'approche du blanc caractéristique de l'écriture en fragments. Toutefois, là où le blanc typographique laisse une béance disruptive et muette, le tiret réunit en même temps qu'il sépare. Jérôme Hennebert, dans un article portant sur le rôle du tiret, note que celui-ci constitue « l'oxymore du continu-discontinu, un signe qui adjoint et disjoint ensemble¹⁵⁸ ». Toujours selon Hennebert, ce signe typographique s'inscrit ainsi dans une poétique du fragmentaire : « Au tiret ne correspond pas le manque et l'inachèvement du "fragment", mais la force disruptive du "fragmentaire" [...] ¹⁵⁹. »

Le tiret, que l'on retrouve abondamment dans l'œuvre de Michon, permet d'une part la digression, mais aussi la correction, la précision d'un propos : « Il était comme le pauvre de Cingria – qui était très pauvre aussi, mais jeune –, comme son père déchu, comme son miroir – comme un miroir dont l'image l'attendait au tournant de la quarantaine¹⁶⁰. » La multiplication du tiret dans une seule phrase – et cela n'est pas rare chez Michon – accentue la rupture, tout en imposant un rythme versifié à la phrase.

Le segment isolé par le tiret constitue une sorte de secret relevé par le narrateur, détaché du flux narratif, et institue une certaine connivence avec le lecteur : « Il existe un moyen de

¹⁵⁷ Ces distinctions ne sont toutefois pas exclusives, et constituent plutôt une tendance de l'un ou l'autre des recueils vers la brièveté ou l'amplitude.

¹⁵⁸ Jérôme Hennebert, « L'usage du tiret chez Lorand Gaspar ou la décomposition graphique du texte poétique », dans Isabelle Chol (dir.), *Poétiques de la discontinuité. De 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 348.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 346.

¹⁶⁰ « La danseuse », TA, p. 70.

sauver Flaubert – de sauver la vie de Flaubert, sa prose n’a pas besoin de moi¹⁶¹. » De fait, on peut rapprocher les deux principales fonctions du tiret : comme le souligne Gérard Dessons, le tiret est à la base introducteur de dialogue ; sa fonction évolue toutefois pour acquérir « une fonction énonciative plus large, qui lui permet de noter, à l’intérieur des propos d’un même locuteur, l’arrêt, la suspension, la relance de la parole, ou le changement de point de vue¹⁶². » Le tiret n’est pas une simple marque syntaxique, tributaire d’une « logique propositionnelle », mais répond plutôt d’une « grammaire discursive fondée sur le geste énonciatif » ; en ce sens, le tiret constitue « l’empirique d’une rythmique-énonciation¹⁶³ ». Plus encore qu’une marque syntaxique, le tiret est une marque stylistique, traduisant un rythme propre au narrateur, à son énonciation.

Le point-virgule

Ce rythme est également soutenu par l’usage du point-virgule, autre signe typographique particulièrement symptomatique d’une fragmentation du continu. Marque distinctive de Michon, on retrouve massivement le point-virgule dans toute son œuvre¹⁶⁴. Entre l’arrêt total du point et la suspension momentanée de la virgule, le point-virgule figure lui aussi cette tension entre continuité et discontinuité, créant une unité qui ne fait sens qu’en étant mise en rapport avec le reste des propositions de la phrase.

Michon, dans un entretien publié dans la revue *Siècle 21*, trace d’ailleurs une équivalence entre les deux tendances évoquées précédemment, soit la phrase ample, mais constamment interrompue par la ponctuation, et la phrase brève. Alors qu’on l’interroge sur son utilisation du point-virgule, perçu par l’intervieweur comme étant l’équivalent de la « rime en fin de vers dans les alexandrins », on demande à Michon s’il compose « [ses] textes comme des poèmes formés non pas de "vers", mais de "versets" portés par un souffle intérieur » :

¹⁶¹ « Corps de bois », CR, p. 45-46. Ce *sauvetage* rappelle ce qui a été dit précédemment de Faulkner.

¹⁶² Gérard Dessons, « Noir et blanc. La scène graphique de l’écriture », *La licorne*, n° 23, 1992, p.187.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 188.

¹⁶⁴ Une seule phrase peut compter à elle seule jusqu’à quatre ou cinq points-virgules, en plus des autres marques syntaxiques.

Oui, le verset de Claudel, la tirade (la *tartine*) de Shakespeare, de Hugo, de Chateaubriand. La période. La phrase déroulée à grandes enjambées, le grand tapis roulant de Péguy, de Proust, de Faulkner. C'est une des formes les plus belles : l'émotion y tremble, elle est toujours sur le point de casser, et pourtant des colonnes la portent. Ce sont peut-être les points-virgules, ces colonnes. J'ai aimé passionnément cette forme.

Mais il me semble que vous ne parlez là que d'un seul versant de ce que j'ai écrit : les *Vies minuscules*, *Rimbaud le fils*, *Les Onze*. Il y a un tout autre phrasé dans *Abbés*, *Trois auteurs* ou *Corps du roi*, par exemple. La phrase y est plus épurée, simple, nominale. Il y a aussi une ivresse du minimal : c'est sur celle-ci que fonctionnent ces derniers textes. Non plus Saint-Sulpice, mais une brève cloche shinto dans la montagne. Non plus les grandes orgues du verset, mais le coup de cymbales de la phrase nominale. Et bien sûr dans celle-ci, le point-virgule n'a plus de raison d'être¹⁶⁵.

La phrase courte comble en quelque sorte la nécessité du point-virgule dans la phrase plus ample. Si la première s'inscrit peut-être plus naturellement dans une poétique du fragmentaire – ou du moins discontinu – la seconde, malgré un souffle plus étendu, ne pourrait s'inscrire tout à fait dans la continuité, en raison de sa fragmentation syntaxique.

Le point-virgule segmente la phrase, tout en assurant une liaison entre les diverses unités ; son usage, chez Michon, permet de condenser les événements et de jouer de vitesse :

Pour le moment, jeune encore et disciple de tous, il est sous une charmillle espagnole, au bord de Manzanares, en mai ; à *l'Auberge du Coq* ; en 1778 ; avec Ramon Bayeu et José del Castillo, peintres ; avec Josefa ? Vous plaisantez ; avec un torero aussi, Madame¹⁶⁶ ?

Le point-virgule permet ainsi à Michon de contourner les manèges du romanesque et du biographique, et de poser succinctement les éléments constitutifs du récit traditionnel sans avoir à les développer. Cette ponctuation sert également de point de jonction entre des éléments composites, comme dans cet extrait de « Je veux me divertir » :

[...] le temps qu'il fait, le temps qu'il avait fait tous les jours de sa vie, dans tous les tableaux de sa vie, qui n'était pas le même temps ; l'air glorieux de Paris quand vous découvrez que sur le ciel un tableau de votre main sert à Gersaint d'enseigne ; l'air triomphant des cours ; l'air pesant des mansardes ; l'air puant de Londres où l'on vous apprend que votre mal a nom de consommation, que c'est cela que vous crachez, quand vous vous doutez que cela s'appelle peinture, ou le monde, ou les femmes¹⁶⁷.

Prenant ensemble différents lieux qui sont autant de temporalités, Michon condense, encore une fois, des moments disparates de la vie de Watteau, sans que ces éléments biographiques soient développés ou qu'une chronologie soit instaurée.

¹⁶⁵ Pierre Michon, « Entretien », *Siècle 21*, Printemps-été 2008, n° 12, p. 10.

¹⁶⁶ « Dieu ne finit pas », MS, p. 34.

¹⁶⁷ « Je veux me divertir », MS, p. 79-80.

Figures de répétition

Les figures de répétition (anaphores, cataphores, parallélismes...), nombreuses dans l'œuvre de Michon, participent également à cette tension entre continuité et discontinuité, et permettent elles aussi de « faire tenir ensemble le disparate, l'oxymorique¹⁶⁸ ». L'anaphore m'apparaît tout à fait exemplaire du travail effectué par la variation dans l'œuvre de Michon. L'un des cas les plus intéressants figure peut-être dans « Corps de bois », et concerne justement ce qui sous-tend toute l'œuvre de Michon :

Nous passons, Dieu ne passe pas. Le Carme considère son Dieu avec beaucoup de sérieux. Ce sérieux ne prête pas à rire. Il emplit le cœur. Le masque de Croisset, Flaubert, lui aussi savait pourquoi il avait subrepticement jeté depuis longtemps ses babouches de soie, que pourtant il avait aux pieds ; il avait un dieu, en quelque sorte, sous l'œil de qui il passait déchaussé : le dieu du gros frère déchaussé dans ses babouches de soie, au bord de la Seine, était l'*art* [souligné dans le texte]. *Nous passons, l'art ne reste pas*¹⁶⁹.

Cette infime variation permet trois choses : d'une part, la répétition du syntagme « nous passons » met l'accent sur le caractère éphémère de l'existence et humanise, par l'utilisation du *nous*, les figures mythiques évoquées (Flaubert dans ce cas). L'anaphore trace également un parallèle entre Dieu et l'art qui, chez Michon, sont fortement liés :

La littérature est une forme déchue de la prière, la prière d'un monde sans Dieu. On écrit comme jadis on s'adressait à quelqu'un, à un autre qu'autrui, à une grande instance fantasmatique mais comblante, qu'on appelait Dieu. Le grand Tiers. Ce matin, je lisais cette phrase dans un de mes carnets, je ne sais plus si elle est de moi : « Dieu existe car il est le dédicataire de l'art¹⁷⁰ ».

Si les verbes diffèrent, les deux syntagmes – « Dieu ne passe pas », « l'art ne reste pas », traduisent également une impossibilité à saisir l'un comme l'autre. L'anaphore met également à la fois Dieu et l'art en opposition à l'homme ; ce qui rejoint par ailleurs la théorie de Kantorowicz, que Michon reprend pour titrer le recueil dans lequel figure ce récit : les deux

¹⁶⁸ Robert Dion et Frances Fortier, « Modalités contemporaines du récit biographique : *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon », *Protée, loc. cit.*, p. 94.

¹⁶⁹ « Corps de bois », CR, p. 22. Je souligne.

¹⁷⁰ Michon, *Le roi*, p. 29.

Corps du roi¹⁷¹. L'anaphore permet, dans une économie énonciative, de suggérer des déplacements et des rapprochements entre différentes figures, sans devoir gloser ou expliciter.

Si l'anaphore opère une économie énonciative, elle rend également possible une économie temporelle ; cette figure, qui se rattache par ailleurs fréquemment au point-virgule, permet de condenser sous une forme elliptique différentes temporalités. L'extrait de « Je veux me divertir¹⁷² », cité précédemment, en témoigne : les syntagmes suivant l'anaphore « l'air » traduisent un déplacement à la fois spatial et temporel, qui permet au narrateur d'embrasser, dans une seule phrase, la gloire puis la chute de Watteau.

Une littérature au présent

L'écriture de la pulsion évoquée par Viart appelle également la notion de la temporalité, notion qui sous-tend en grande partie la dimension fragmentaire des récits à l'étude. La temporalité, dans le récit fragmentaire, est en quelque sorte atemporelle, d'une part parce que le récit fragmentaire ne respecte généralement pas la chronologie, la linéarité du récit ; atemporelle, aussi, puisque le récit fragmentaire semble se dérouler à l'extérieur du temps. Éric Hoppenot, dans un article sur Blanchot, met l'accent sur la prééminence de la question temporelle dans une réflexion sur le fragmentaire :

¹⁷¹ « Le roi a en lui deux Corps, c'est-à-dire un Corps naturel et un Corps politique. Son Corps naturel, considéré en lui-même, est un Corps mortel, sujet à toutes les infirmités qui surviennent par Nature ou Accident, à la faiblesse de l'enfance ou de la vieillesse [...]. Mais son Corps politique est un Corps qui ne peut être vu ni touché, consistant en une société politique et un gouvernement [...], et ce Corps est entièrement dépourvu d'Enfance, de Vieillesse, et de toutes les autres faiblesses et défauts naturels auxquels est exposé le Corps naturel, et pour cette raison, ce que fait le roi en son Corps politique ne peut être invalidé ou annulé par une quelconque incapacité de son corps naturel. » (Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi*, Paris, Gallimard, 1989, p. 21-22). Je reviendrai plus loin sur cette théorie. Notons toutefois que Michon supprime, dans le titre de son ouvrage, le syntagme « les deux » ; s'il peut s'agir d'un simple choix esthétique, j'aurais tendance à croire que cette suppression marque plutôt l'indissociabilité dualistique de ces deux corps.

¹⁷² « [...] l'air glorieux de Paris quand vous découvrez que sur le ciel un tableau de votre main sert à Gersaint d'enseigne ; l'air triomphant des cours ; l'air pesant des mansardes ; l'air puant de Londres où l'on vous apprend que votre mal a nom de consommation, que c'est cela que vous crachez, quand vous vous doutez que cela s'appelle peinture, ou le monde, ou les femmes. » (« Je veux me divertir », MS, p. 79-70, *op. cit.*)

C'est peut-être en ligaturant le fragmentaire à la question du temps que le fragment peut justement se définir en dehors de toute continuité. Le fragment ouvre la parole à une autre temporalité, qui déroge à la loi de la continuité, qu'elle soit discursive ou narrative; dans l'exigence fragmentaire le temps se ramasse sur lui-même¹⁷³.

Ce temps ramassé sur lui-même, on le retrouve chez Michon, particulièrement dans *Trois auteurs* et *Corps du roi* : l'usage presque systématique de l'indicatif présent brouille les frontières entre discours et récit, et arrache la diégèse à l'écoulement du temps, à la succession événementielle. Tout se passe au moment même de l'énonciation. « Corps de bois », par exemple, s'ouvre et s'achève sur le rappel de la même date, le 16 juillet 1852¹⁷⁴, date à laquelle Flaubert aurait terminé la première partie de *Madame Bovary*. Cette reprise, au début et à la fin du récit, fige la temporalité de l'histoire à l'intérieur de laquelle le temps de l'énonciation se déploie.

La présentification du récit et, de fait, le brouillage entre le plan de l'histoire et celui de l'énonciation, sont également produits par la présence de nombreux déictiques spatio-temporels dans l'œuvre de Michon. Manifestation de la scène de l'énonciation, ces déictiques font également trembler les mécanismes de représentation ; les exemples abondent, je n'en citerai qu'un, tiré du récit sur Balzac : « Septembre 1883, dans l'île Saint-Pierre, sur le lac de Biemme. À l'ombre d'un grand chêne. Il y a deux jours que Balzac connaît Évelyne Hanska. [...] Ils sont seuls sous le chêne. *Maintenant*. Ils sont debout face à face¹⁷⁵. » L'isolement du déictique « maintenant » déborde la simple présentification rhétorique, et agit presque comme mot d'ordre pragmatique. *Maintenant* : ce mot fige la scène et ligature les deux temporalités, celle du récit et celle de l'énonciation. Le moment, précurseur du mythe entourant cette relation, est arraché au cours de l'histoire, et acquiert une valeur atemporelle : ce *maintenant*, c'est aussi un *toujours*.

¹⁷³ Éric Hoppenot, *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, 2006, p. 30. Dans le même ouvrage, Hoppenot développe cette idée : « L'écriture fragmentaire révèle ce paradoxe, c'est par la répétition qu'elle rétablit le continu au sein même du discontinu. C'est paradoxalement quand elle est dans la répétition, dans le présent qui n'en finit pas que le fragment est au plus près de l'exigence fragmentaire. (*Ibid.*, p. 34)

¹⁷⁴ « Vendredi 16 juillet 1852. Au lever du jour. [...] Il a fini la première partie de *Madame Bovary*. » (p.19) ; « 16 juillet 1852. Il a fini dans la nuit la première partie de *Madame Bovary*. » (p. 46).

¹⁷⁵ « Le ciel est un grand maigre », TA, p. 36. Je souligne.

Les récits de *Maîtres et serviteurs* dérogent en partie à cette temporalité : on y retrouve, contrairement aux deux autres œuvres du corpus, une utilisation massive des temps caractéristiques du récit traditionnel, soit le passé simple et l'imparfait. On peut se demander pourquoi ces récits utilisent ces temps, alors que les deux autres utilisent le présent de l'indicatif. On peut également se demander si le fait qu'un autre art soit convoqué, un art autre que celui pratiqué par Michon, permet de maintenir cette distance temporelle. Viart, dans l'un de ses articles, note que « le peintre est ici un objet plus spécifique que l'écrivain car il est un autre lui-même suffisamment autre, d'autant que son matériau n'est pas le même. Il lui permet une approche plus distanciée¹⁷⁶. » Les récits de ce recueil tournent tous, toutefois, autour d'un moment précis de la vie des peintres évoqués : les derniers jours de Watteau, ou la reprise des *Ménines* de Velasquez par Goya. Le cas le plus patent demeure toutefois le récit sur Lorentino qui, je le rappelle, est lancé par « dix lignes » figurant dans la *Vie de Piero della Francesca* écrite par Vasari¹⁷⁷. Dans les trois cas, particulièrement dans « Dieu ne finit pas », le récit va et vient entre différentes temporalités, sans qu'aucune continuité soit instaurée. Et même dans ces récits, le présent de l'indicatif ressurgit, sous la forme de scène romanesque.

Les scènes romanesques

La discontinuité est également instaurée par le passage du plan discursif au plan narratif. En effet, la part narrative, voire romanesque – à l'exception des textes plus autobiographiques¹⁷⁸ – apparaît presque toujours par instantanés, par éclats, sous la forme de portraits très brefs ; ce que l'on peut appeler des scènes romanesques. Ces scènes sont facilement identifiables, puisqu'elles installent d'emblée, pour la plupart, des repères spatio-temporels nets, et constituent des séquences dont l'ouverture et la fermeture sont clairement marquées¹⁷⁹. De fait, elles se détachent de l'ensemble et créent une rupture dans la narration. Marie-Thérèse Mathet, dans l'avant-propos de *La scène. Littérature et Arts visuels*, note ce découpage opéré par la scène romanesque, même à l'intérieur du roman plus traditionnel : « Structurellement, la

¹⁷⁶ Dominique Viart, « “Sur le motif” : l'image prise au mot », dans Matteo Majorano (dir.), *Le jeu des arts*, Bari, B. A. Graphis, 2005, p. 52. Je reviendrai au troisième chapitre sur le rapport de Michon à la peinture.

¹⁷⁷ « Fie-toi à ce signe », MS, p. 94.

¹⁷⁸ Ces deux récits sont plus facilement assimilables à l'un ou l'autre des régimes : « Le père du texte » étant plus essayistique ; « Le ciel est un très grand homme », narratif ; ces récits ne comportent pas de scènes romanesques.

¹⁷⁹ Leur fermeture étant causées par un retour du discursif ou un changement dans le propos.

scène de roman peut se définir comme unité narrative propre, et former une séquence isolable, comme un "moment" arraché au flux narratif¹⁸⁰. »

Ces scènes sont présentes dans la grande majorité des récits de Michon. Dans « Le temps est un grand maigre » seulement, on en retrouve quatre. La première scène fait suite à la correspondance de Balzac et de Sand¹⁸¹, que le narrateur convoque au passé simple et à l'imparfait. Puis, lorsque la scène prend forme, on passe au présent de l'indicatif :

[...] [Balzac et Sand] n'aimaient pas davantage la littérature que le paysan de Nohant n'aime la terre de Nohant. *C'est l'hiver à Nohant. C'est la nuit d'hiver. Une fenêtre s'ouvre à l'étage, un gros homme se penche dans l'hiver. Il pense à la littérature, à quoi d'autre donc pourrait-il penser ? [...] Le silence est parfait. On entend soupirer le gros homme. Il ferme le volet.*

Je n'oublie jamais Balzac quand je le lis – Proust notait un sentiment semblable, et tous les lecteurs sans doute le ressentent.¹⁸².

Le narrateur situe d'emblée l'« action » : une nuit d'hiver, à Nohant. La scène s'ouvre avec l'apparition du gros homme et se termine lorsqu'il disparaît – clôture de la scène en même temps que se ferme le volet de la fenêtre. Le récit retrouve alors un ton plus essayistique, et le narrateur, sans se référer à la scène précédente, évoque le style de Balzac. La reprise de *Nohant* dans la scène semble instaurer une certaine continuité entre le plan discursif et narratif. Or, plutôt que de constituer un enchaînement dans la diégèse, la scène romanesque chez Michon crée une rupture temporelle, par le passage du passé au présent.

La rupture temporelle est également mise en acte par le présentatif *c'est* – que l'on retrouve en ouverture de plusieurs scènes chez Michon. La scène romanesque constitue généralement une « séquence isolable », un « moment arraché au flux narratif » repérable par la présence d'un connecteur spatial ou temporel ; or, l'utilisation du *c'est* comme ouverture aux scènes romanesques ne marque pas cette continuité narrative (ce que ferait, par exemple, le classique *c'est alors que*).

¹⁸⁰ Marie-Thérèse Mathet, « Avant-propos », dans Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La scène. Littérature et Arts visuels*, Paris, Harmattan, 2001, p. 7.

¹⁸¹ Correspondance dont il a été question dans le premier chapitre.

¹⁸² « Le temps est un grand maigre », TA, p. 27. Je souligne la scène romanesque.

Ailleurs, le présent de narration et le présent de l'énonciation s'entremêlent, la scène devenant contemporaine du moment de l'écriture :

On sait que le gros homme descendit de voiture devant la porte de Nohant le samedi gras, 24 février 1838, vers sept heures et demie du soir ; s'il portait l'habit bleu barbeau, la canne de turquoise, et pourquoi pas le chapeau à larges bords genre Sainte-Hélène, *il fait trop nuit déjà pour que nous le sachions*¹⁸³ ».

Le narrateur, mais également le lecteur, se trouvent ainsi catapultés devant la scène romanesque. Les scènes romanesques chez Michon surgissent d'ailleurs à la ligne, sans changement de paragraphe, et apparaissent à même le discours, manifestement *produites* par lui.

Cet emboîtement du narratif et du discursif, tout comme la présence massive de déictiques, trouble la frontière entre le discours du narrateur et la scène romanesque qui s'y déploie. En créant cette rupture, Michon arrive toutefois à unir deux temporalités, celle du récit et celle de la narration, qui se confondent et s'entremêlent ; la scène fige le temps, le suspend, comme le note Sylvaine Coyault, dans son article « Les illuminations de Pierre Michon » :

« La durée, c'est ce que j'aime le moins en littérature », précise [Pierre Michon], et le tableau tel qu'il le conçoit, c'est-à-dire un concentré d'action et de sens, permet cette économie de temps. Il instaure aussi – et Pierre Michon joue souvent sur ces effets – une suspension de la temporalité : soit la scène se détache de son contenu passé et est rapportée au présent, littéralement re-présentée [...] ; soit elle instaure une pause dans le développement de la narration [...]. Le tableau, qui fige la scène, arrache à l'écoulement du temps, évite toute concession à la durée romanesque¹⁸⁴.

Effectivement, les scènes romanesques chez Michon sont toujours très brèves, et l'apparition de l'auteur ou du peintre ne dure pas : la scène disparaît presque aussitôt, évanescence. Non seulement la scène devient contemporaine du moment de l'écriture, mais elle devient en même temps visible ; on a l'impression, en tant que lecteur, que la scène se déploie devant nous, qu'elle apparaît. Déjà, le présentatif « c'est » possède une certaine valeur iconique, et porte une « valeur énonciative-représentative », comme le signale Alain Rabatel dans l'un de ses

¹⁸³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸⁴ Sylvaine Coyault, « Les Illuminations de Pierre Michon », dans Ivan Farron et Karl Kürtös (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque : actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Zurich le 31 janvier 2002*, New York, Peter Lang, 2003, p. 49-50.

Dans « Les deux corps du roi » et « L'éléphant », le procédé est plus ou moins inversé : le discours du narrateur interrompt la scène qui constitue l'entière du récit – Michon, plutôt que d'user de vitesse, suspend ainsi un moment précis, le distend, fait durer un instant très bref.

articles¹⁸⁵. Cette dimension visuelle est mise en évidence par un lexique du regard très appuyé : dans le récit sur Balzac seulement, on retrouve huit occurrences du mot « voir » et une du mot « apparaître ». Notons également que Michon convoque régulièrement un tiers pour mener son récit, qui se pose en *voyeur* face au sujet.

La scène romanesque se distingue donc par sa dimension iconique. On peut d'emblée souligner qu'elle emprunte au langage théâtral, la scène étant non seulement un moment d'un récit aux frontières relativement identifiables, une unité dans l'histoire, mais également l'endroit où performant les acteurs, généralement devant les spectateurs. Les scènes romanesques, chez Michon, sont d'ailleurs empreintes de théâtralité, et certaines d'entre elles se distinguent par une gestuelle marquée, découpée, magnifiée, qui rappelle presque la tragédie grecque, comme dans cette scène de « Fie-toi à ce signe », où le fils de Lorentino rencontre le maître, un Piero della Francesca désormais aveugle : « La main de l'aveugle se leva, resta un peu suspendue à attendre, et comme rien ne venait retomba. Il sourit, il dit que c'était un bon prénom que celui de Piero, que lui-même l'avait porté sans déplaisir [...] »¹⁸⁶.

Mais de ce « théâtre », le dialogue est généralement évacué. Le discours, surtout en style direct, se fait très rare dans les récits de Michon : ne reste souvent que *l'image*. Aussi la théâtralité est-elle à prendre également en son sens d'artifice, de pose, d'imposture dont j'ai fait mention précédemment. De l'artiste, on ne connaît que l'extérieur, l'œuvre, la légende ; Michon, dans « Le père du texte¹⁸⁷ », souligne d'ailleurs ce que suppose l'entrée en Littérature (ou en Peinture), affirmant que ce désir touche au « petit théâtre intérieur, infantile, ubuesque et mégalo, de l'écrivain¹⁸⁸. »

¹⁸⁵ Alain Rabatel, « Valeurs représentative et énonciative du "présentatif" *c'est* et marquage du point de vue », *Langue française*, vol. 128, n° 1, 2000, p. 63.

¹⁸⁶ « Fie-toi à ce signe », MS, p. 117.

¹⁸⁷ Ce texte reprend un article paru dans *La Quinzaine littéraire*, comme le précise Michon en début de texte : « En juillet 1992, *La Quinzaine littéraire* a demandé à quelques auteurs vivants de quels écrivains morts ils se sentaient le plus proches. Pour quels motifs intimes. Si nous regrettions que cet auteur élu soit trop connu, ou pas assez. J'ai écrit ce qui suit. » (« Le père du texte », TA, p. 79).

¹⁸⁸ « *Ibid.*, p. 79. De l'écrivain ou du peintre, ajouterais-je.

La scène romanesque, tout comme la scène théâtrale, donne donc à voir ; elle construit un tableau, comme le remarque Stéphane Lojkine :

La scène est le moment de la mise en échec du discours. *C'est ici que la logique iconique intervient. Le texte fonctionne alors comme un espace visuel, à la manière de la peinture, de la gravure, voire de la photographie.* L'écriture quitte ses moyens propres pour mimer les effets de l'image. Le texte se déploie hors de sa nature matérielle, voire contre elle, pour tenir lieu de ce qu'il n'est pas, une image, un tableau : l'écriture fait tableau. La scène est le moment de ce retournement de la narration en tableau, moment a priori impossible, improbable, mais l'effet spectaculaire tient précisément à cette improbabilité sans cesse réexpérimentée¹⁸⁹.

La prééminence du visible est également à rapprocher, dans les récits de Michon, de l'hypotypose. Cette figure rhétorique consiste à rendre *présent* une scène, une description, à transformer une description en tableau, comme l'explique César Chesneau Dumarsais dans son traité *Des tropes* :

L'hypotypose est un mot grec qui signifie *image, tableau*. C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour des tableaux¹⁹⁰.

Ainsi, dans une autre scène romanesque, Balzac et Stendhal surgissent littéralement de la boutique d'un certain Boulay : « C'est assurément le matin, au printemps. Un temps de lac suisse ou italien. Je ne sais qui est ce Boulay, libraire ou brasseur ou peut-être pâtissier. Qu'importe, les voilà dehors¹⁹¹. » On note dans cette scène une prééminence du voir sur le savoir : la présence, le *surgissement* des écrivains se produit malgré le défaut de l'archive.

Ailleurs, c'est Baudelaire et Balzac qu'on suit du regard, puis qu'on perd de vue, vision fugitive et insaisissable : « ils tournent le coin de la rue du Bac, on ne les voit plus. On ne voit plus les habits noirs. On voit en plein jour la lune voilée de nuages. Était-ce bien la littérature, là, tout à l'heure ? Il y a un peu de brouillard sur Paris, ce matin de mars 1842¹⁹². » Ils apparaissent devant nous : le terme « apparaître » est à prendre au double sens de « rendre visible » et de « spectralité ». Si Arlette Farge, dans *Le goût de l'archive*, affirme qu'« [o]n ne

¹⁸⁹ Lojkine, Stéphane, *La scène de roman, méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 5. Je souligne. Je reviendrai au prochain chapitre sur cette idée de « mise en échec du discours ».

¹⁹⁰ César Chesneau Dumarsais, *Des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977 [1776], p. 110.

¹⁹¹ « Le temps est un grand maigre », TA, p. 37.

¹⁹² *Ibid.*, p.40-41.

ressuscite pas les vies échouées en archive¹⁹³», on aurait tendance à croire ici le contraire : les figures que Michon trouve dans l'archive sont comme ranimées. Il dira d'ailleurs, dans une entrevue : « Je cherche des hommes dans l'archive, j'en trouve, et j'essaie de leur redonner vie¹⁹⁴. » Dans cette même entrevue, il va jusqu'à utiliser la métaphore religieuse employée par Farge : « Lorsque j'écris, je pense toujours au mythe de la résurrection des corps dans le christianisme¹⁹⁵. » Les scènes romanesques permettent donc à Michon de ranimer momentanément les différentes figures évoquées ; momentanément, le mot est important, puisque les récits de Michon n'entretiennent pas cette illusion tout au long du texte. Les personnages apparaissent et disparaissent presque aussitôt.

Ils ne restent pas, mais leur œuvre et leur mythe, oui. Les récits de Michon interrogent également la survivance de l'artiste, sa présence actuelle, la répercussion de l'œuvre dans le monde réel. « Le temps est un grand maigre » s'ouvre d'ailleurs avec une réplique de *Pierrot le fou*, de Godard, dans laquelle est évoquée Balzac ; ailleurs, le narrateur fait des liens entre le langage utilisé par les gens de sa région, qui fait écho au langage paysan utilisé par Balzac, puis suggère que la pose de Rimbaud sur le portrait mythique de Fantin-Latour pourrait venir de Lucien de Rubempré¹⁹⁶.

C'est à la jonction de ces deux éléments – fugacité de l'homme, pérennité de l'Artiste – que tente de se placer Michon. En effet, ce qui travaille ses récits, le désir qui semble traverser tous ses textes, c'est la saisie de la « littérature en personne¹⁹⁷ », « l'apparition simultanée du corps de l'Auteur et de son incarnation ponctuelle, le Verbe vivant et le *saccus merdae*. Sur la même image¹⁹⁸ ».

¹⁹³ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p.145.

¹⁹⁴ Pierre Michon, cité par Sylviane Coyault, « Les illuminations de Pierre Michon » dans Ivan Farron et Karl Kürtös (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, loc. cit., p. 43.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹⁶ « [...] à moins que Rimbaud n'ait pris pour coutume cette pose de Rubempré pour l'avoir lue dans Balzac – et Fantin charmé n'eut plus qu'à copier. Sans le répertoire de rôles et d'attitudes littéraires que sont les *Illusions perdues*, peut-être les auteurs français de la fin du siècle seraient-ils, corps et œuvre, aussi différents de ce qu'ils sont que les poètes chinois le sont des anglais. » (« Le temps est un grand maigre », TA, p. 21-22).

¹⁹⁷ « Les deux corps du roi », CR, p. 15 ; encore une fois, s'il est question ici de littérature, on peut transposer ce désir dans le domaine de la peinture.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 14. Si, dans ce cas, l'apparition est photographique, Michon trace toutefois, dans « L'éléphant », un parallèle entre la photographie et l'écriture : Nous connaissons cette apparition frontale, massive et franche de

Tous les récits de Michon tentent donc de conjuguer ces deux « corps », de les faire apparaître simultanément. Aussi la tension entre continuité et discontinuité qui, nous l'avons vu, traverse l'œuvre de Michon sur le plan formel et énonciatif, se cristallise peut-être dans le désir de saisir à la fois « le corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre » et « le corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne¹⁹⁹ ». D'un côté, la continuité, la pérennité de l'Art ; de l'autre, « son incarnation ponctuelle », discontinuée.

l'artiste en jeune bon à rien, en jeune *imperator* [souligné dans le texte], en jeune *farmer* [souligné dans le texte] ; cette *effigie* autour de laquelle, *comme dans un portrait écrit par Faulkner en personne*, tous les qualificatifs indifféremment tournent, s'accrochent un instant, glissent, se transforment en leur contraire tout en ne changeant pas, avec du rien font de l'être et le défont, derechef le font, répètent *ad nauseam* [souligné dans le texte] l'incroyable erreur de la Création [...] ¹⁹⁸. (« L'éléphant » CR, p. 58. Je souligne, sauf indication contraire). Ce parallèle sera développé dans le chapitre suivant.

¹⁹⁹ « Les deux corps du roi », CR, p. 13. Le passage est également repris en quatrième de couverture.

CHAPITRE 3

Vers la figuration

Le désir de Michon de faire *apparaître* ses sujets est particulièrement manifeste dans les scènes romanesques (ainsi que dans les hypotyposes) que l'on retrouve dans tous ses récits. Moment ultime de la *mimésis*, la scène romanesque est généralement marquée par l'effacement de la voix narrative au profit du récit, donnant au lecteur l'impression que la scène se construit d'elle-même. Or, nous l'avons vu, ce n'est pas exactement ainsi que les choses se passent chez Michon. Bien qu'usant d'un procédé éminemment romanesque, Michon en montre les coutures. En cela, Michon partage une pratique commune avec d'autres écrivains de sa génération, qui eux aussi, comme le souligne Blanckeman, réhabilitent la fiction romanesque :

Cette réhabilitation de la fiction romanesque ne signifie pas en effet une restauration. La *fiction est distancée* ou contestée en son for intérieur, par un usage ambivalent de ses paramètres. [...] Le roman se régite alors selon une ligne de tension alternant effets de prise et de déception, et semble porteur d'une légère schizé : simultanément, *il produit de la fiction et surligne cette production, énonce du romanesque et le dénonce comme tel*²⁰⁰.

Cette « ligne de tension » qu'on perçoit tout au long du texte chez Michon, est particulièrement manifeste dans ses scènes romanesques.

Retour sur le retour au récit : représentation et interprétation

Représentation

Je reviens encore une fois sur la crise qui a secoué la seconde moitié du XXe siècle, pour remettre en lumière un élément que je n'ai jusqu'ici qu'effleuré, et qui constitue peut-être le socle de cette crise, soit la représentation. La remise en question de cette notion, notamment au cours des années 60-70, fait éclater les modèles romanesques et biographiques traditionnels : s'ils demeurent une pratique marginale sur le plan de la production, les récits qui, dans une mesure variable, font le procès de la représentation, marqueront toutefois violemment

²⁰⁰ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p.16-17. Je souligne.

l'histoire critique et littéraire. L'espace romanesque opère un déplacement et devient, pour convoquer la célèbre formule de Jean Ricardou, non plus « l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture ».

Sur le plan de la fiction, c'est toute la bureaucratie romanesque qui se trouve chamboulée, la marquise valéryenne qui ne veut plus sortir à cinq heures... L'évacuation (partielle) de l'illusion référentielle se réalise de diverses façons, mais la notion de personnage – la composition factice d'une identité et d'un caractère – est peut-être celle qui est la plus solidement atteinte.

Sur le plan biographique – mais les deux modalités se rejoignent –, la critique de la représentation se traduit par la remise en question de la capacité même du langage à rendre compte du réel. Encore ici, c'est le « personnage » qui est remis en question, le sujet (auto)biographique qui se problématise. Le récit fragmentaire qui, je le rappelle, émerge massivement dans les années 60-70, charrie, dans une mesure variable²⁰¹, ces critiques et malaises, et constitue, parmi d'autres genres de récits²⁰², une remise en question de la représentation traditionnelle.

Interprétation

C'est avec cet héritage critique, ici brièvement évoqué, que devra manœuvrer la littérature contemporaine ; comme je l'ai signalé précédemment, une certaine frange de la production narrative post-quatre-vingts hérite de ces critiques, malgré un retour de l'intérêt porté au récit. La représentation reprend ses droits, mais en partie débarrassée de son cortège réaliste, de ses illusions référentielles. Ainsi voit-on s'opérer une modulation dans l'intérêt porté au récit, qui

²⁰¹ Allant de l'évacuation de certaines notions rattachées à la représentation réaliste (comme par exemple les récits de Sarraute, qui évacuent la notion de personnage mais qui tentent de représenter au plus près les mouvements intérieurs du discours) au refus catégorique de toute illusion référentielle (dont Robbe-Grillet serait le plus ardent pratiquant).

²⁰² Dominique Rabaté relève ce qu'il appelle une « littérature de l'épuisement » (Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991), qui renvoie entre autres aux récits de Beckett et de Des Forêts. Cette littérature se caractérise notamment par l'accent mis sur la production de l'écriture plutôt que sur la diégèse.

ne vaut plus uniquement pour l'histoire mise en scène, pour la profondeur psychologique de ses personnages, mais aussi pour la manière dont l'auteur se positionne à la fois face au monde et au langage. Comme le note Viart dans son article « Sur le motif : l'image prise au mot » :

La critique [de la représentation] a été fortement menée lors de la période structuraliste. Aussi, lorsqu'elle y revient, la littérature contemporaine ne peut-elle faire l'économie de cette critique. Et elle ne le fait pas, car elle ne s'éprouve pas comme représentation mais comme interprétation²⁰³.

Le déplacement d'une volonté de représentation vers un désir d'interprétation n'équivaut pas à une démolition en règle de la représentation, mais plutôt à son infléchissement : le récit dont parle Viart reconnaît la variabilité du réel, dont il rend compte à partir d'une subjectivité assumée, compromettant la transparence du monde représenté ainsi que la possibilité d'en rendre compte dans sa totalité.

Cet élan herméneutique s'avère particulièrement manifeste dans la fiction biographique, qui conjugue faits et fabulations, et tout à fait éclatant dans l'œuvre de Michon ; la notion d'interprétation est toutefois un peu retorse lorsqu'on la confronte à l'œuvre de Michon.

En invoquant l'interprétation plutôt que la représentation, Viart envisage les récits de Michon comme un exercice herméneutique ; en effet, à de nombreuses reprises le narrateur trace un lien entre son écriture et le geste de lecture. À propos de son récit sur Faulkner, il avoue que « tout cela n'est qu'affabulation de lecteur²⁰⁴ ». Notons ici l'utilisation du terme « affabulation », qui introduit l'hypothétique, et même la fiction, au sein de cet exercice. Dans un entretien, Michon se dissocie d'ailleurs de toute herméneutique :

L'interprétation est un genre, la littérature un autre : ils ne doivent pas être menés de front. Stevenson (à moins que ça ne soit Borges ?) avait cette formule amusante : il disait que dans une œuvre de fiction, l'écrivain doit se garder de l'interprétation pour la même raison que Dieu ne fait pas de théologie. Il y a une sorte de bêtise, ou d'inélégance, dans la littérature qui se met à penser autrement que par métaphores²⁰⁵.

L'interprétation que Michon révoque sous-entend une synthèse, une relative fixation du sens, qui n'est pas à l'œuvre dans ses récits. Le sens, au contraire, y est constamment suspendu et

²⁰³ Dominique Viart, « Sur le motif : l'image prise au mot », dans Matteo Majorano (dir.), *Le jeu des arts, op. cit.* p. 46.

²⁰⁴ « L'éléphant », CR, p. 59.

²⁰⁵ Pierre Michon, *Le roi*, p. 59-60.

relancé sous la forme d'hypothèses, de conjectures nouvelles, de fragments de savoirs. Malgré cette ambiguïté sémantique, la lecture que propose Viart demeure éminemment pertinente : tirer les récits de Michon vers l'interprétation suggère un déplacement tout à fait éclairant quant à la valeur que prennent la subjectivité et l'énonciation dans son œuvre. Affirmer que l'interprétation prime sur la représentation ne revient pas à dire que la première annihile la seconde. Toutefois, le récit qui s'affirme à travers un mouvement d'interprétation considère le référent – car référent il y a – non plus comme un repère stable dont il serait possible de rendre compte, mais plutôt comme un ancrage dans le réel, à partir duquel l'énonciation peut se déployer. L'interprétation, en ce sens, doit être comprise comme un mouvement, un processus énonciatif, et non comme une finalité.

Dans le même article, Viart cristallise ce déplacement dans ce qu'il nomme une poétique de la *figuration*, notion qui revient dans quelques-uns de ses articles portant sur la littérature contemporaine, mais que Viart rattache plus spécifiquement à Michon. Notion interstitielle, entre fiction et représentation, la figuration constitue une réponse à la représentation réaliste, d'abord par son rapport au réel et au savoir :

En effet, l'écrivain suppose, bâtit des hypothèses, mais ses suppositions reposent elles-mêmes sur des bribes de savoir, sur des rumeurs, des approximations. Or ces passages imaginés reposent néanmoins sur un savoir global, livré par l'enquête historique, l'archive, le témoignage. [...] Nous sommes ici confrontés à une forme particulière du rapport de la fiction au réel : elle ne le *représente* pas, mais elle y trouve son *modèle herméneutique*. Pratique pour laquelle je propose d'introduire un troisième terme entre celui de *représentation* (qui prétend rendre compte des événements tels qu'ils ont eu lieu, mais demeure souvent victime des codes et des esthétiques qui le régissent, comme l'ont bien montré les analyses structurales des années 1970), et celui de *fiction* (qui invente délibérément son contenu) : la notion de *figuration*. La *figuration* est le texte qui entreprend de dire comment l'écrivain (le narrateur) se *figure* que les choses ont pu se passer, en fonction des éléments tangibles dont il dispose, des informations accumulées sur ce type d'événements, sur la période, sur les réalités sociales et les *habitus* du moment, du milieu, etc²⁰⁶.

La figuration affirme la présence du narrateur, mais aussi le caractère hypothétique, puisque foncièrement subjectif, du récit. « Figurer », affirme Viart dans un autre article, « c'est donner à voir/à lire non l'objet mais une idée de l'objet – ou un effet produit par l'objet dans la sensibilité et l'intellection de ce qui s'intéresse à lui²⁰⁷. » On voit toutefois que Viart

²⁰⁶ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, v. 45, n° 3, 2009, p. 110.

²⁰⁷ Dominique Viart, « Sur le motif », *loc. cit.*, p. 46.

n'échappe pas non plus au flou sémantique entourant cette notion : se *figurer* les choses, n'est-ce pas, de la même manière, se les *représenter* ?

Représentation ou figuration ?

Départager la figuration de la représentation, en effet, ne va pas de soi : les deux notions sont généralement utilisées, dans le langage littéraire, de façon synonymique – de fait, elles demeurent liées et ne s'opposent pas radicalement. De plus, toutes deux sont lourdes de sens : la représentation d'abord, traduction plus ou moins heureuse de *mimésis* qui se rattache de manière ambiguë à la notion d'imitation, et qui sous-tend toute la littérature depuis la poétique d'Aristote. Par souci de clarté et pour éviter de trop m'étendre, la représentation dont il sera question ici est essentiellement celle héritée du roman réaliste, que j'ai ponctuellement définie dans les deux premiers chapitres. Barthes, qui lui aussi affirme une disjonction entre figuration et représentation, qualifie cette dernière de « figuration embarrassée, encombrée d'autres sens que celui du désir : un espace d'alibis (réalité, morale, vraisemblance, lisibilité, vérité, etc.) », qui se produit « quand rien ne sort, quand rien ne saute hors du cadre : du tableau, du livre, de l'écran²⁰⁸. »

Quant à la figuration, sa polysémie vient principalement de sa racine, *figura*, qui, comme le fait remarquer Auerbach dans son ouvrage du même nom, oscille entre plusieurs acceptions. Olivier Schefer, dans son article « Qu'est-ce que le figural ? », synthétise cette ambivalence :

Tout à la fois forme-extérieure, ou aspect visible d'une chose, et modèle abstrait (le modèle du moule pour le sculpteur). À proprement parler, elle n'est ni l'un ni l'autre séparément, ni même les deux ensemble, mais se trouve inscrite, là est sa fécondité, entre les deux : entre visible et invisible, apparence extérieure et modèle intelligible²⁰⁹.

²⁰⁸ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* dans *Œuvres complètes, tome 4*, Paris, Seuil, 2002 [1973], p. 254. Notons pour l'instant que la figuration, pour Barthes, est avant tout l'énonciation d'un désir.

²⁰⁹ Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique*, n° 630, nov. 1999, p. 914. Schefer continue sa réflexion en citant Philippe Dubois, qui envisage la figure comme « un mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel, et finalement (...) entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître. » (Philippe Dubois, « La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Éric Auerbach », dans François Aubral et Dominique Château (dir.), *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 14).

Autre problème auquel nous confronte cette polysémie : la figure donne lieu à plusieurs substantifs – figural, figurativité – que quelques théoriciens (dont Jean-François Lyotard²¹⁰) ont diversement définis. Toutefois, par désir de clarté, je préfère aborder cette notion tentaculaire par le biais des réflexions que Dominique Viart et Laurent Jenny ont proposées. Tous deux tendent à confronter figuration et représentation, et tous deux ont travaillé l'œuvre de Michon. Je voudrais donc dégager, chez ces deux critiques, ce qui dissocie la représentation de la figuration, étudier comment cette dernière est à l'œuvre chez Michon et montrer en quoi celle-ci s'inscrit dans une poétique du fragmentaire. Pour ce faire, j'aborderai la figuration à partir des scènes romanesques sous deux angles principaux, soit l'énonciation et le rapport à l'image.

Laurent Jenny : figuration et énonciation

L'interprétation, éminemment subjective, est à rattacher à une posture énonciative. Interpréter, c'est aussi traduire dans ses propres mots, s'approprier un texte, un événement, une figure, l'énoncer. C'est sous cet angle que Laurent Jenny expose, dans son ouvrage *La parole singulière*, sa théorie du figural, qu'il décrit comme « le processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité²¹¹ ». Sans vouloir reprendre cette théorie dans son entièreté, disons seulement que sa conception du figural permet de comprendre comment la figuration peut constituer un infléchissement de la représentation. Le figural, selon Jenny, se rattache plus spécifiquement à l'énonciation, à la phrase, et déborde du strict cadre littéraire. Il est envisagé comme un événement discursif, comme ce qui arrive lorsque la parole excède son usage habituel. Le figural se rapproche de la

²¹⁰ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

²¹¹ Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 14. Je souligne. Jenny continue en expliquant la raison du terme utilisé : « "Le figural" plutôt que "les figures" qui évoquent des opérations spécifiques, locales dans le discours, et hétérogènes ; plutôt que "le figuré" qui renvoie à un pur effet de sens, souvent compris comme une espèce de signifié ; plutôt que "le figuratif", riche, lui, de connotations dynamiques, mais qui nous engage dans une métaphoricité visuelle gênante. Quant à la définition du figural comme "processus esthétique-sémantique", elle implique que s'y trouvent noués des processus tensionnels et des processus représentatifs. Elle revient à admettre qu'une figure ne se convertit pas totalement dans le jeu d'interférences et d'évocations qu'elle suscite. Elle suggère que, même interprétée, une figure peut insister à travers des restes tensionnels. Une poétique du figural devrait décrire, dans une suite d'élucidations réciproques, les dispositifs formels et les moments phénoménologiques qu'ils produisent au cours de ces processus. » Notons pour l'instant que Jenny évacue ainsi la dimension visuelle qui se rattache au *figuratif* ; je reviendrai plus loin sur ce point.

stylistique ; toutefois, alors que la stylistique traite généralement l'énoncé comme « une somme de procédés prédéfinis », l'approche figurale, plus mobile, permet plutôt de l'envisager comme « un champ global d'événement²¹² ». Le figural se trouve ainsi à la jonction du commun (la langue) et de l'unique (l'actualisation de cette langue, la parole) : une « dialectique de la langue et de la parole »²¹³.

Dans *La parole singulière*, Jenny ne confronte pas le figural à la représentation. Il note toutefois le caractère *productif* du figural, par lequel la parole ne se retrouve pas assujettie au monde qu'elle énonce :

Quant à la référence au monde, elle est tout aussi irréductible à une conséquence mécanique du discours. La parole en effet ne trouve pas un monde tout constitué avant elle, et qu'elle se contenterait d'épeler. Tout autant elle produit ce monde en le sommant de paraître²¹⁴.

Le figural ouvre donc une brèche dans la représentation : il est en rapport avec le monde, mais dans un rapport distancié et productif, inventif²¹⁵. Si le figural « produit » le monde, le fait *paraître*, c'est par la force d'une énonciation. Le figural met aussi en jeu, dans la représentation, la *présentation* : « Le figural est donc doublement "représentatif". Il représente (imitativement) quelque chose du monde en re-présentant (en présentant à neuf) la forme de la langue. » Représenter *quelque chose* du monde, d'une part, c'est déjà ne pas représenter *le* monde, *le* réel, mais plutôt une idée de celui-ci, qui se constitue par le biais d'un acte énonciatif. Cet acte énonciatif permet de « présenter à neuf », c'est-à-dire d'actualiser, de rendre présent. Déjà, la figure du lecteur (ou de l'interlocuteur, puisque Jenny ne réduit pas le figural au littéraire) se dessine dans cette affirmation : on présente toujours à *quelqu'un*²¹⁶.

²¹² *Ibid.*, p. 47.

²¹³ *Ibid.*, p. 114. Michon, dans un entretien, relève d'ailleurs qu'« écrire des vies, c'est inventer l'existence de gens qui ont existé, qui ont vécu un état civil, pourtant c'est redoubler l'illusion réaliste. » (Pierre Michon, *Le roi*, p. 35).

²¹⁴ Laurent Jenny, *La parole singulière*, op. cit., p. 19.

²¹⁵ Cela n'est pas sans rappeler la position qu'occupe la figuration chez Viart, entre représentation et fiction. Paul Ricœur, dans *Temps et récit*, notait d'ailleurs, par rapport à l'ambiguïté sémantique de la *mimésis*, qu'elle n'est ni tout à fait imitation, ni tout à fait représentation : « Si nous continuons à traduire *mimesis* par imitation, il faut entendre tout le contraire du décalque d'un réel préexistant et parler d'imitation créatrice. Et si nous traduisons *mimesis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'entendre de la *mimésis* platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de la fiction. » (Paul Ricœur, *Temps et récit, tome 1*, Paris, Seuil, 1983, p. 7)

²¹⁶ Ce qui d'ailleurs appelle la conception de la phrase telle que Jenny développe dans la dernière partie de *La parole singulière* : « cette distension temporelle dans laquelle se produit la phrase a pour particularité de coïncider

Dans un texte subséquent²¹⁷, Jenny transpose cette notion dans l'autobiographie : c'est à partir du récit de soi que le figural devient figuration²¹⁸, considérée dans ce texte comme une opération parallèle à celle de la représentation. D'emblée, Jenny rattache donc ce qu'il nomme *la figuration de soi* à l'énonciation qui fondait son concept du figural²¹⁹. La figuration de soi est ainsi produite dans et par l'énonciation ; elle suggère que le moi²²⁰ est essentiellement un produit du discours, et que sa vérité est toujours « à construire [...] dans l'exercice d'une parole²²¹ » ; au contraire, la représentation supposerait un « modèle pré-existant et stable du moi, qui serait tout constitué avant qu'on l'énonce. Écrire le moi [pour la représentation], ce serait donc copier ce moi avec plus ou moins de fidélité, littéralement le re-présenter²²². »

Jenny oppose ici radicalement les deux notions ; cette opposition est elle-même sous-tendue par une dissociation contestable entre deux conceptions du réel : d'un côté une réalité tangible et reproductible, de l'autre une réalité qui ne se construirait que par sa seule énonciation. Jenny note toutefois certains éléments propres à la figuration qui peuvent permettre de comprendre en quoi celle-ci se distingue de la représentation, et qui éclairent son rapport au fragmentaire :

- La figuration ne copie pas mais donne forme ;
- La figuration fait un choix dans un répertoire de possibilités discursives (par exemple l'autobiographie, le journal intime, le poème lyrique) ;

strictement avec une *ouverture interlocutoire*. *C'est le souci d'un autre* qui entame mon silence et disloque le temps. Ce souci a toujours déjà commencé. Même lorsque nous sommes réunis, muets et sans conteste, notre silence est comme précédé d'un appel. *Entrant dans la parole, simultanément je répons à cet appel et je le renvoie à un autre.*» (Laurent Jenny, *La parole singulière*, op. cit., p. 176)

²¹⁷ Laurent Jenny, « La figuration de soi », *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, 2003, en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/> (page consultée le 4 juin 2012).

²¹⁸ Cette transition est intéressante : selon l'étymologie des suffixes employés, *figural* serait *relatif* à la figure, alors que *figuration* se rapporte à *l'action*, à la production de figure(s).

²¹⁹ « Le terme de figuration de soi équivaut [...] pour partie à celui d'énonciation. » *Ibid.*

²²⁰ Si Jenny réfléchit uniquement ici au récit autobiographique, on pourrait toutefois étendre sa conception de la figuration également au récit biographique.

²²¹ « Se dire », continue-t-il, « c'est aussi s'inventer, se façonner (ainsi que l'indique l'étymologie du mot *figurer*, *figere* en latin qui signifie *façonner, modeler*). »

²²² Cette conception de la représentation, un peu simpliste avouons-le, s'explique peut-être par le fait que Jenny réfléchit surtout à l'étymologie du terme ; ce qui explique aussi l'ambiguïté soulevée par la re-présentation, qui est également le fait du figural, mais que Jenny envisage ici dans le sens de *copie*.

– La figuration désigne la réalité qu'elle vise en la saisissant sous certains de ses aspects, sans en épuiser la totalité²²³.

Le troisième point²²⁴, qui fait écho aux propos de Viart, inscrit à nouveau la figuration dans une problématique du fragmentaire, et appelle à la fois la variation et la dimension nécessairement lacunaire que l'on retrouve dans les récits du Michon : la figuration, selon Jenny, suppose la conscience que « le moi [n'est] pas saisissable comme une totalité ». Alors que la représentation serait du côté de la totalité, la figuration, elle, donnerait à voir « le caractère partiel et provisoire²²⁵ » de toute représentation. La figuration implique donc une dimension fragmentaire inhérente au sujet, puisque c'est à partir de cette fragmentation, dans l'événementialité énonciative, que celui-ci peut apparaître.

Si la notion d'apparition, chez Jenny, est strictement énonciative, elle prend toutefois chez Viart, avec à la figuration, une dimension iconique.

Dominique Viart : figuration et iconicité

La figuration et la représentation, comme je l'ai mentionné, sont souvent considérées de façon synonymique : le *Dictionnaire historique de la langue française* va jusqu'à définir la figuration comme « une figure qui représente²²⁶ ». Une distinction toutefois s'impose dans l'utilisation du terme, quant à l'objet investi : la figuration constitue généralement le pendant iconographique de la représentation narrative. Si Jenny évacue cette dimension, lui qui a choisi le terme *figural* plutôt que celui du figuratif « riche [...] de connotations dynamiques, mais qui [...] engage dans une métaphoricité visuelle gênante²²⁷ », c'est spécifiquement à partir de cette modalité que se développe, chez Viart, la notion de figuration.

²²³ Laurent Jenny, « La figuration de soi », *loc. cit.*

²²⁴ La validité du premier point a déjà été débattue. Le deuxième point me semble plus évasif, même s'il permet de constater que la figuration, tout comme le fragmentaire, peut investir plusieurs genres, voire les transcender.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Alain Rey, « Figure », *Dictionnaire historique de la langue française. Tome II*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 [1992], p. 1425.

²²⁷ Laurent Jenny, *La parole singulière, op. cit.*, p. 14.

Dans son article « Sur le motif : l'image prise au mot²²⁸ », Viart approfondit les rapports entre la peinture et la littérature dans la littérature contemporaine, en traçant une histoire parallèle des deux domaines. Il rapproche l'émergence de la peinture « sur le motif », sorte de révolution amenée par les Impressionnistes, et une certaine frange de la littérature contemporaine. Selon Viart, la sortie des peintres de l'atelier transforme d'une part le rapport du peintre à son objet, en le rendant plus sensible aux variations de lumière et de couleur, et donc plus sensible à son propre regard sur l'objet plutôt qu'à l'objet même ; mais cela transforme surtout la nature même du tableau. En effet, il ne s'agit plus de représenter une scène ou de mettre en place un modèle qui traduirait une idée ; le peintre est désormais confronté au réel : « Aller au motif, c'est s'affranchir de l'artificialité convenue du modèle²²⁹. » Il s'agit donc de trouver une image qui « tienne » face au réel, et d'en offrir une *interprétation* satisfaisante plutôt qu'une *représentation* fidèle et, de toute façon, impossible.

L'autoréflexivité, selon Viart, investit la peinture avec les Impressionnistes ; elle s'accroît avec les peintres abstraits, qui perdent alors le motif, et à qui Viart compare la production littéraire, « *intransitive*²³⁰ », des années 70. Toujours selon Viart, une certaine génération d'écrivains – dont Michon fait partie²³¹ – effectue un retour au motif (au sujet ou au réel) à partir des années 80, en gardant toutefois la trace de cette autoréflexivité. Il en résulte une littérature qui continue de réfléchir, mais autrement :

[Elle] s'interroge elle-même non dans le seul exercice exploratoire de son matériau, comme le faisaient, il y a deux décennies, les écrivains formalistes, mais dans le rapport que son matériau entretient avec le motif, dans sa façon de le restituer et, en même temps, de se situer, en tenant face à lui²³².

Le retour au *motif* de cette génération d'écrivain se traduit donc par une littérature toujours critique, mais qui réaffirme et réinvestit, avec une certaine distance, les modalités du romanesque ou du biographique. Il s'agit bien de « [donner] à voir ou à lire non le réel tel qu'en lui-même mais quelque chose comme une interprétation du réel²³³. » On remarque que

²²⁸ Dominique Viart, « Sur le motif : l'image prise au mot », *loc. cit.*

²²⁹ *Ibid.*, p. 42.

²³⁰ *Ibid.*, p. 43.

²³¹ Viart cite également à ce sujet François Bon et Pierre Bergounioux.

²³² *Ibid.*, p. 44.

cette affirmation fait écho aux propos de Jenny sur le figural et la figuration, le réel étant filtré, voire produit, par une posture énonciative.

Dans un autre article consacré à la figuration, « Pierre Michon : un art de la figure », Viart étudie la construction des figures dans *Vies minuscules* et *Vie de Joseph Roulin*. C'est d'abord par la rhétorique qu'il aborde cette notion, en travaillant à partir de la définition de Fontanier, qui envisage la figure comme un écart, comme « les traits, les formes ou les tours [...] par lesquels le langage [...] s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune²³⁴ ». Viart développe cette idée d'écart en évoquant la manière dont Michon aborde ses sujets de biais, en multipliant traits de caractère ou anecdotes²³⁵.

L'écart est également une façon de s'inscrire à même le récit. La dimension autobiographique de l'œuvre de Michon, dont j'ai fait mention au deuxième chapitre, doit être comprise comme écart, voire comme diffraction : en effet, parlant de l'autre, c'est aussi de lui-même qu'il parle. Dans une entrevue, lorsqu'on lui demande quel est le « dénominateur commun » aux différents personnages qu'il met en scène, Michon répond :

Cela découle certainement de ma possibilité à l'identification à quelque chose de leur parcours, parce que je suis incapable de décliner vraiment le « il », d'être vraiment à la troisième personne, même si je fais parfois semblant. Ce sont des miroirs, chacun d'eux correspond à une facette de moi-même²³⁶.

Son œuvre est ainsi à entendre comme une entité kaléidoscopique, ce qui appelle le fragmentaire, mais aussi la figuration telle que définie par Jenny, capable, on l'a vu de « désigner la réalité qu'elle vise en la saisissant *sous certains de ses aspects*²³⁷ ».

²³³ *Ibid.*, p. 45-46.

²³⁴ Pierre Fontanier, cité dans Dominique Viart, « Pierre Michon, un art de la figure », dans Ivan Farron et Karl Kürtös (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque : actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Zurich le 31 janvier 2002*, New York, Peter Lang, 2003, p. 17.

²³⁵ Ce que Michon confirme dans une entrevue : « J'ai face à l'acte d'écrire une tactique contournée, peut-être superstitieuse, c'est-à-dire qu'il faut que j'approche l'écriture par des traverses, des biais, les mille ruses de la latéralité ; c'est ce que je fais, m'approcher. Ça marche si mon angle d'attaque latéral est juste. Et ça ne marche pas si j'aborde mon sujet frontalement. Je passe mon temps à déplacer le tabouret. Si je me dis bille en tête, bien assis devant la question : " Qu'est-ce que je pense de Rimbaud, qu'ai-je à dire de cela ? ", rien ne peut en sortir, absolument rien. Mais tout à coup, un jour, un matin, j'ai bien déplacé le tabouret, j'ai biaisé la question, et ma première phrase est là. Et quand la première phrase est là, il n'y a plus qu'à tirer le fil, tout continue, tout marche. » (Pierre Michon, *Le roi*, p. 58-59)

²³⁶ Maia Beyler, « Pierre Michon : " La littérature a aidé l'homme à devenir plus humain" », BSC News, juin 2012, en ligne : <http://bscnews.fr/201206222312/Les-Grandes-Interviews/pierre-michon-la-litterature-a-aide-l-homme-a-devenir-plus-humain.html> (page consultée le 13 août 2012).

La figure est également à entendre, chez Viart, au sens pascalien du terme, soit comme « la [construction d'une] présence au sein de l'absence²³⁸. » La figuration doit donc se penser aussi sur le mode temporel de la présentification. Notons pour l'instant que Viart souligne la construction de cette présence. En effet, si Michon écrit à partir de gens ayant réellement existé, ces référents ne servent pas, ultimement, à créer un effet de réel : les nombreux modulateurs – « j'imagine », « je crois que » – ont tôt fait de révéler la fiction. Les sujets choisis le sont plutôt pour leur pouvoir d'évocation, ce qui permet à Michon, selon Viart, de donner figure à ses « représentations intérieures » :

À [l'illusion de la représentation] Michon substitue la production d'images : il en assume le caractère illusoire, et de cette illusion sans cesse retravaillée, remise sur le chantier, essayée, déplacée, il fait sourdre une autre vérité, celle de nos représentations intérieures²³⁹.

L'illusion demeure, mais elle ne dupe pas plus l'auteur que le lecteur : la figuration ne se donne pas comme le *réel*, mais plutôt comme une construction énonciative performative, foncièrement aléatoire et qui doit toujours être réactivée, relancée. Jenny d'ailleurs souligne cette ambivalence face à l'illusion référentielle :

Ce qui imprime à la phrase de Michon son allure si singulièrement culbutante, c'est la relation mobile qu'il entretient avec la fiction. Effectivement, pour atteindre aux êtres historiques qu'il décrit [...] Michon ne recule devant aucune des illusions narratives propres au romanesque le plus débridé du XIX^e siècle (Balzac ou Alexandre Dumas). Mais il n'y a là que la moitié de son geste, car Michon n'oublie jamais de le renverser en son contraire, c'est-à-dire de nous désigner le pur acte imaginaire par lequel il déploie en fiction l'histoire de ces destins réels [...] ²⁴⁰.

La figuration procède donc d'un double mouvement, à la fois production d'illusions narratives et monstration de ces procédés.

Modalités du visible

À ces illusions, Michon « substitue la production d'images », pour revenir à la citation de Viart. La notion d'image fonde en grande partie sa théorie de la figuration. Notons

²³⁷ Laurent Jenny, « La figuration de soi », *loc. cit.*

²³⁸ Dominique Viart, « Pierre Michon, un art de la figure », *loc. cit.* p. 17. Viart fait ici référence à la formule, citée dans l'article, de Pascal : « Figure porte absence et présence. »

²³⁹ *Ibid.*, p. 33.

²⁴⁰ Laurent Jenny, cité dans Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pierre Michon », *loc. cit.*, p.215.

immédiatement que le terme *image* engendre, ici encore, différentes compréhensions : à la fois « apparence visible » et « produit de l'imagination », le terme oscille entre une adhésion très forte au réel et une dimension fantasmagorique. Cette oscillation traduit le rapport au sujet chez Michon, qui interroge des sujets réels, à partir de faits réels, mais qui les transforme, les retourne et les modèle à sa guise.

Évidemment, la production d'images au sein d'une œuvre littéraire problématise la fracture entre le visible et le lisible, aporie dans laquelle de nombreux écrivains et théoriciens se sont débattus. On la trouve également à l'œuvre chez Michon, qui toutefois ne semble pas s'en embarrasser. Son œuvre entretient un rapport décomplexé à l'image, qui est à la fois moteur et intention du récit. Dans l'un de ses entretiens, Michon affirme l'importance du visible dans son processus d'écriture :

Je suis iconolâtre, j'ai « le culte des images », comme disait Baudelaire. *Tout cela entre dans ma stratégie de l'apparition, de l'écrit conduisant au visible.* Ça me permet aussi des tactiques plus ponctuelles : si je suis à court d'idées, il me suffit d'ouvrir un livre de peinture et de tomber sur tel tableau pour trouver immédiatement une métaphore, une pensée, bref, des phrases : oui, la peinture fait écrire, si on ne l'interprète pas, si on s'y perd, si on l'interroge et la pille. *Ça marche* [souligné dans le texte]²⁴¹.

Le rapport à l'image, particulièrement prégnant dans les scènes romanesques et les hypotyposes, peut donc se comprendre dans un double mouvement : de l'image à l'écrit (l'image, tant picturale que photographique, qui agit comme moteur énonciatif), puis de l'écrit à l'image (sa stratégie de l'apparition) ; aussi peut-on voir, déjà, qu'image et énonciation ont toujours partie liée.

De l'image à l'écrit

La peinture

L'esthétique picturale se remarque d'abord dans *Trois auteurs* : en plus de la miniature romane qui motive le récit qui porte sur Cingria, on retrouve également, dans « Le temps est un grand maigre », plusieurs références à la peinture. Dans l'une des hypotyposes, le narrateur,

²⁴¹ Pierre Michon, *Le roi*, p. 61-62. Je souligne, sauf indication contraire.

en parlant des chapeaux des personnages, évoque Manet²⁴² ; plus loin, c'est de Raphaël dont il est question :

Ce serait si joli pourtant de les voir là à la mi-mai mangeant sur la terrasse, l'ivresse des hommes, les guêpes ivres, la nappe de nabab, les ombres qui tourment, les brocs de vin et les bosquets, et la treille, et le pampre, et la rose, [...] et puisque le nom de Fiorentino évoque si fort le pays des peintures, le gros homme vaniteux place son Raphaël dans la conversation²⁴³.

Mais les références les plus éclatantes à la peinture se retrouvent assurément dans *Maîtres et serviteurs*. En plus de porter sur des figures de peintres, Michon use, dans ces récits, de certaines toiles pour préciser une description :

Et nous pouvons nous laisser à penser que fermement mais avec gentillesse Lorentino le releva, *comme dans les fresques du maître le vieux Salomon relève la reine de Saba*, quoiqu'il ne fût pas entre eux question d'amour ni de royaume, quoiqu'ils fussent tous les deux des hommes vieillissants et un peu gros²⁴⁴.

Les références explicites à des peintures sont toutefois inexistantes. De fait, on se retrouve plutôt, en tant que lecteur, face à un *effet* de peinture : les descriptions évoquent chez le lecteur des images, des tableaux qu'il lui est toutefois impossible d'identifier. Ces références à la peinture, ponctuelles et trop fugaces pour être rattachées à une toile ou une autre²⁴⁵, convoquent l'imaginaire pictural du lecteur sans lui imposer une image déterminée. Le lecteur actualise ainsi, selon sa propre mémoire iconique, les différentes scènes dépeintes par Michon.

Parfois, cette mémoire iconique est convoquée simplement par l'accent mis sur les détails, sur les couleurs ; cela fait appel à esthétique picturale, comme dans cette scène romanesque de « Dieu ne finit pas » :

Non, il fait beau, regardez mieux, Madame, ils sont paisibles en haut de ce parvis, ils resplendent de couleurs et de joie, *le ciel de Tiepolo* est parfait là-haut, *profond, loin : tout ce bleu le Créateur l'a fini*, il n'y a rien à reprendre. Nous pouvons donc nous marier en habit gris de perle, avoir des fils. Il n'y a rien à redire. Et le blanc et le noir de la pie posée sur l'arbre de la place Santa Maria, arrêtée, bec soupçonneux et *net, œil rond et dessiné, ce blanc et ce noir sont bien tranchés d'un trait magistral, plume blanche sur*

²⁴² « Ces chapeaux sont dans Manet, la lumière acide et le ciel large aussi. Manet est au berceau. » (« Le temps est un grand maigre, TA, p. 37).

²⁴³ *Ibid.*, p. 45 (je reviendrai plus loin sur cette citation). Rappelons aussi la robe de chambre mythique dans laquelle déambule Balzac lors de la dernière scène romanesque du récit.

²⁴⁴ « Fie-toi à ce signe », MS, p. 92. Je souligne.

²⁴⁵ Notons par ailleurs que la toile en question, dans l'extrait précédent, n'est pas *explicitement* nommée ; cette ambiguïté est également soutenue par l'usage du pluriel (« dans les fresques »).

*plume noire à petits coups précis, ne se mêlent point, ne se mêlent point aux feuilles non plus, ni les feuilles au grand bleu d'en haut. Goya regarde cette pie*²⁴⁶.

L'emprunt d'un vocabulaire propre à la peinture²⁴⁷ et la référence à Tiepolo suggèrent la vision du peintre devant le monde ; vision qui devient aussi la nôtre, par la ligature, le basculement entre les deux visions, celle de Madame (« regardez mieux, Madame »), sorte de témoin à l'identité incertaine, sollicitée au début de l'extrait, devenant celle de Goya (« Goya regarde cette pie »). Cette invitation constitue une stratégie énonciative qui mènera à l'apparition du peintre. Mais tout autant que l'énonciation, c'est la *mise au point* du regard de Madame qui lui permet de se conjuguer à celui de Goya ; or, cette femme convoquée par la narratrice, c'est aussi le lecteur, amené à même la scène (« regardez *mieux* ») à actualiser mentalement l'image qui se construit. La scène romanesque est donc à la fois un acte de langage et un geste de lecture.

La peinture permet également de comprimer, de condenser une figure, un événement, une scène ; en ce sens, elle est assez près de la brièveté telle que la pratique Michon. Les liens entre peinture et littérature sont connus : ne dit-on pas qu'on peut lire une toile ? Dans un entretien, Michon pose d'ailleurs une équivalence entre les deux modalités : « Pour ce qui est de la peinture, comment ne pas l'envier, elle qui dans le même moment et la même main tient son incipit et sa chute²⁴⁸? » La peinture possède une puissance synthétique qui permet l'économie du propos, le resserrement de la description : elle condense en une seule scène ce qui, dans le récit traditionnel, devrait être explicité, développé : « Les peintres m'ont permis de transposer dans le registre du visible, donc de façon infiniment plus immédiate pour le lecteur, plus romanesque, ce qui était simplement du registre du dicible²⁴⁹ », affirme Michon.

Le rapport à la peinture s'inscrit donc dans une poétique du fragmentaire, par la brièveté, l'immédiateté que celle-ci permet. Elle sert également de toile de fond aux scènes romanesques et aux hypotyposes qui, je le rappelle, fragmentent le texte. C'est dans la

²⁴⁶ « Dieu ne finit pas », TA, p. 30. Je souligne.

²⁴⁷ « l'œil rond et dessiné », « le noir et le blanc [...] bien tranchés d'un trait magistral », « à petits coups précis »...

²⁴⁸ Pierre Michon, *Le roi*, p. 208.

²⁴⁹ Pierre Michon, *Le roi*, p. 104.

répétition, dans la variation²⁵⁰ des scènes, que se démarque la valeur fragmentaire des procédés iconographiques. Certains critiques utilisent d'ailleurs le terme « polyptique », pour parler des ouvrages de Michon, plutôt que celui de recueil ; terme associé principalement à la peinture, qui marque la répétition des « tableaux », des images. Le rapport à la peinture s'inscrit également dans une poétique de la figuration, d'abord par son rapport à la représentation : bien que les récits de Michon portent sur des gens ayant réellement existé, son but n'est pas, comme je l'ai mentionné précédemment, de déployer l'existence du sujet, mais plutôt condenser un aspect de ce sujet dans une *figure* qui apparaîtra au lecteur dans toute l'immédiateté saisissante du portrait pictural. La figuration passe par la condensation de l'énonciation. Mais c'est également une façon d'arracher les figures convoquées au temps, de les re-présenter, en faisant surgir non pas le réel, mais une *image*, persistante et saisissante, du réel.

La photographie

Outre les références à la peinture, on retrouve également dans les récits du corpus²⁵¹ de multiples références à la photographie ; dans *Corps du roi*, on retrouve même les portraits de Beckett et de Faulkner. La photographie, plus encore que la peinture, entretient une relation étroite, mais ambiguë, avec le réel : « l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente », elle est « un certificat de présence²⁵² », affirme Barthes dans *La Chambre claire*. Si elle *représente* le réel, le *ça a été* barthésien²⁵³ – ce qui n'est pas le cas avec la peinture –, elle s'en éloigne aussi, puisque ce *réel* dont elle est la trace est complètement décontextualisé. Tout comme l'archive, elle constitue donc un formidable moteur narratif, et laisse place à l'évocation, à l'interprétation, comme le souligne Viart : « [...] ce que l'on voit dans la photographie est essentiellement ce qu'on y investit. Ce que la photographie révèle c'est le regard qui s'y porte, et ce qui l'habite. Elle est un miroir des intentions²⁵⁴. »

²⁵⁰ Ces variations sont à la fois à comprendre par l'exposition des différentes tentatives (comme dans l'exemple de Balzac), que par la répétition des scènes à travers un seul récit ou même dans l'œuvre complète de Michon.

²⁵¹ Et dans une bonne partie de l'œuvre de Michon, dont *Vies minuscules* et *Rimbaud le fils*.

²⁵² Roland Barthes, *La chambre claire* dans *Œuvres complètes*, tome 5, *op. cit.*, p. 858-859.

²⁵³ *Ibid.*, p. 865.

²⁵⁴ Dominique Viart, « Un art de la figure », *loc. cit.* p. 22.

La photographie s'inscrit dans une poétique du fragmentaire : d'une part, son insertion dans le récit crée une rupture formelle dans le flux discursif, sorte de hors-texte qui figure un hiatus entre le réel et la fiction. Mais c'est surtout par son rapport au temps que la photographie peut être pensée comme étant fragmentaire : moment infime arraché à l'écoulement du temps, la photographie présentifie le passé, dans une dialectique de « l'Autrefois et du Maintenant²⁵⁵ ».

Plus encore, la photographie permet, comme l'écrit Michon dans *Rimbaud le fils*, de « bricoler de l'avenir avec du passé²⁵⁶ », et participe ainsi à la survivance de l'artiste, à sa mythification future. La photographie (et cela est sensible dans le récit que construit Michon autour des portraits de *Corps du roi*²⁵⁷) prend ensemble différentes temporalités dans une fulgurance : à la fois temps de la prise photographique et temps qui suivra ce moment, comme c'est le cas dans « L'éléphant » : « Ni le photographe, ni le modèle ne savent que de leur commerce étrange, copulation en quelque sorte, va naître le premier portrait mythologique de Faulkner²⁵⁸ ». La photographie apparaît ici comme un événement, ce qui arrive et que rien n'aurait pu prédire ; cet événement, c'est également l'événement figural chez Michon, l'apparition soudaine d'une figure dans l'énonciation.

On peut ainsi rapprocher la photographie de la poétique de Michon, particulièrement dans la construction de ses scènes romanesques et hypotyposes : comme elle, ces scènes présentifient l'absent, arrachent la figure à l'écoulement du temps, à la mort. Comme elle, aussi, elles sont mises en scène : Lutfi Özkök, le photographe de Beckett, aurait « pour manie, ou métier, de photographier des écrivains, c'est-à-dire, *par grand artifice, ruse et technique*, de tirer le

²⁵⁵ « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. Seules les images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques); et l'endroit où on les rencontre est le langage » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 478-479.

²⁵⁶ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991, p. 15

²⁵⁷ Qu'on la retrouve dans *Corps du roi* n'est pas innocent : la photographie, du moins celle convoquée dans le récit, représente aux yeux de Michon la conjonction de ces deux corps du roi. Ainsi, la photographie de Beckett est comprise par le narrateur comme étant « l'apparition simultanée du corps de l'Auteur et de son incarnation ponctuelle, le Verbe vivant et le *saccus merdae*. Sur la même image. » (« Les deux corps du roi », CR, p. 14)

²⁵⁸ « L'Éléphant », CR, p. 58.

portrait des deux corps du roi [...]»²⁵⁹ ». De même, Michon déploie, exhibe ses artifices lors de la construction des scènes romanesques (qui, nous le verrons, mènent à l'apparition du sujet). Bien que la photographie, tout comme le récit, soit une ruse – ruse que Michon exhibe en partie –, elle garde tout de même une aura de mystère pour celui qui la regarde (ou le lit).

Et puisque, à son insu ou pas, *ce n'est jamais par hasard qu'un photographe appelle la lumière*, l'éclair sur les nitrates d'argent, *je veux savoir pourquoi à cet instant précis le doigt de Cofield fait le petit geste juste qui fabrique l'icône* avec une chair qui peut-être a la gueule de bois, mais qui à coup sûr a chaud dans son tweed et trempe une chemise dalton, en juillet dans le Mississippi. *Je veux croire que ce qui l'y incite, peut-être le lui ordonne, c'est une infime variation dans le regard de Faulkner*²⁶⁰.

La photographie est ici motivée par un détail imperceptible, une « infime variation dans le regard de Faulkner²⁶¹ » qui happe le geste photographique – du moins c'est ainsi que se l'imagine Michon. On reconnaît là, déjà, le moteur narratif de ses récits, la bricole qui motive le texte. Ce détail « ordonne » au photographe de déclencher l'appareil. Si la photographie est réfléchie, pensée, elle semble également mue par une pulsion occulte et insondable : ce détail qui « ordonne » tient presque de l'ordre divin, de la révélation : de l'inspiration. Cette tension entre maîtrise et miracle est également à l'œuvre chez Michon :

*On écrit en ne sachant pas tout à fait de quoi on parle, mais en sachant qu'en le disant de cette façon-là, ça vous émeut considérablement. Et que celui qui va le lire, puisqu'il est usager du même langage, va vibrer de la même façon sans savoir pourquoi non plus. Tous les grands textes que je lis me font cet effet. J'ai l'impression que leur auteur en maîtrise totalement la formulation mais ne maîtrise pas le savoir qui serait au cœur de cette formulation : comme si certaines phrases avaient le don d'enclorre à la fois une extrême force émotionnelle et un mystère total, comme si le langage avait parfois des nœuds...*²⁶²

²⁵⁹ « Les deux corps du roi », CR, p. 14. Je souligne.

²⁶⁰ « L'éléphant », TA, p. 59. Notons la forme oxymorique, abondamment pratiquée par Michon, qui marque ici l'improbable : la transfiguration du pochard suintant en figure icônique.

²⁶¹ Cet extrait de « L'éléphant » n'est pas sans rappeler les questions que pose Michon dans « Le temps est un grand maigre » : « Quel jour Balzac a-t-il vu passer Vautrin ? Quel jour a-t-il su que Vautrin repasserait, que tous repasseraient, *reviendraient* [...] ? Quel temps faisait-il ? Que regardait le gros homme ? » (« Le temps est un grand maigre », TA, p. 14). Le rapprochement de ces deux extraits met l'accent sur le regard, dans lequel fomentent tantôt l'œuvre à venir (Balzac), tantôt le passage, par l'œuvre, à la postérité (Faulkner).

²⁶² Pierre Michon, *Le roi*, p. 185. Je souligne. Dans un autre entretien, Michon réaffirme cette tension dans son propre rapport à l'écriture : « Est-ce que les *Vies minuscules* me sont tombées du ciel, ou bien ai-je inventé a posteriori et mis en place, en légende, toute cette histoire trop belle de délivrance pour me justifier de ce que je ne saurais dire ? Mais cela n'est pas nouveau : un auteur a bien du mal à justifier la fabrique d'un texte qui à ses propres yeux, après coup, tient. Ça n'est que la vieille histoire de l'inspiration, dont on ne sait jamais, après qu'on en a senti les effets, si on se raconte des histoires ou pas. La muse, ça n'était peut-être en fin de compte que du travail de plume. » (Pierre Michon, *Le roi*, p.138))

La photographie permet donc à Michon, par tours et détours et sans tomber dans le discours critique, de parler de sa propre pratique de l'écriture.

Plus encore que la tension entre maîtrise et miracle (qui est manifeste dans toutes les formes d'art), c'est la *capture* photographique à laquelle peuvent se comparer les scènes romanesques que l'on retrouve dans les récits de Michon. Comme pour la peinture, la photographie saisit un aspect du sujet, le représente dans un cadre donné ; cadre qui qualifie également les scènes romanesques, délimitées, je le rappelle, par des repères spatio-temporels. Mais contrairement à la peinture, la photographie est immédiate : le déclenchement de l'appareil imprime instantanément le sujet sur les sels d'argent. Si le geste de Michon est plus près de la peinture, l'effet d'instantanéité qu'il recherche est bien celui de la photographie.

De l'écrit à l'image : mise en scène de l'apparition

L'iconographie ne constitue donc pas seulement une référence extérieure dans les récits de Michon ; c'est également en rapport à ce modèle que se construisent ses figures. Les scènes romanesques dans lesquelles apparaissent ces figures possèdent la même force happante que certaines toiles ou photographies : on ne peut les quitter des yeux, elles excitent et imprègnent l'imaginaire ; et pourtant, elles demeurent muettes – les dialogues, comme je l'ai mentionné, sont assez rares. La poétique du regard est mise à l'avant-plan, au détriment de la parole révélatrice. D'ailleurs, la scène romanesque représente généralement un moment significatif, un événement important qui permet de cristalliser un trait de caractère d'un personnage ou une action significative dans le déroulement de l'action. Or, les scènes figurent, dans l'œuvre de Michon, des moments anodins (Balzac à la fenêtre, par exemple), souvent sans action ; et ces moments ne prennent leur valeur que par le regard qu'y porte le narrateur, par l'interprétation que cette scène met en mouvement, mais aussi par l'exercice herméneutique auquel se livre, comme devant une toile ou une photographie, le lecteur.

Si l'image est un moteur au récit, elle en est également son intention : le mouvement de l'écrit à l'image se cristallise chez Michon par ce qu'il appelle sa « stratégie de l'apparition²⁶³ », qu'il mentionne fréquemment dans ses entretiens : « C'est un art d'évocation que je cherche, un art d'apparition. Comme un peintre, c'est une image, une image d'homme, que je veux faire apparaître²⁶⁴ ». Cette stratégie est fondée, je l'ai mentionné brièvement au chapitre précédent, par une mise en scène du regard²⁶⁵ particulière prégnante dans les scènes romanesques et les hypotyposes, et contribue à leur présentification.

Ces scènes, dont certaines ont été abordées précédemment, surgissent ponctuellement dans les moments romanesques, qu'il s'agisse de Balzac à la fenêtre, de Beckett et Faulkner que le photographe prend sur le vif, de la danseuse de Cingria. Le terme déjà l'indique : une apparition ne dure pas, elle est nécessairement fugitive. La stratégie de l'apparition a donc à voir avec la brièveté, la fulgurance qui caractérise le phrasé de Michon : faire durer l'apparition serait lui enlever son immédiateté, à la fois comme construction langagière et comme effet sur le lecteur. L'apparition est également à entendre sur le mode temporel de la présentification : elle est la résurgence du passé, rendu visible, dans les scènes romanesques, par l'utilisation systématique du présent de l'indicatif. Michon affirme d'ailleurs que « la peinture est une métaphore de la création littéraire telle que je l'entends, c'est-à-dire *qui présentifie le monde*, et non pas qui l'abstrait, l'évacue²⁶⁶. »

Les exemples abondent ; revenons sur une scène romanesque mentionnée au premier chapitre, tiré du « Temps est un grand maigre » :

Je n'ai rien trouvé à propos de Nerval et Balzac ensemble *sur le vif* [souligné dans le texte]. *J'aurais pourtant aimé les voir* tous les deux, jeunes chez Nodier au temps des gilets rouges, ou vieillies à la fin des années quarante, avec déjà chacun son œuvre derrière soi, l'un son gros œuvre diluvien, l'autre son œuvre infime de *petits manuscrits chez des petits libraires* [souligné dans le texte] – mais si semblables au fond, l'un et l'autre bénins, violents et doux, bonnement givrés, ayant peur de se tromper. On me dit qu'ils s'aimaient bien. On me dit aussi que Nerval et Baudelaire allèrent dîner ensemble chez Balzac rue

²⁶³ Pierre Michon, *Le roi*, p. 61.

²⁶⁴ Michon, *Le roi*, p. 65.

²⁶⁵ On retrouve d'ailleurs le terme *apparition* dans plusieurs de ses récits, notamment les récits sur Faulkner et Beckett (l'apparition a partie liée avec la puissance photographique) ainsi que celui portant sur Cingria.

²⁶⁶ Pierre Michon, « Fabrique de légendes. Entretien avec Thierry Guichard », *Le Matricule des anges*, n° 103, mai 2009, p. 27-28. Je souligne.

Raynouard, en 1841 : *je pourrais les voir monter vers Passy*, les deux fragiles, diversement fragiles, et être accueillis là-haut par l'homme de fer, mais ces trois ensemble c'est trop, *cette pléthore mythologique est rigide comme un musée Grévin*. Je lis encore, dans une note microscopique, que Pier-Angelo Fiorentino, au bien joli nom, qui tint la rubrique des théâtres au *Moniteur*, au *Constitutionnel* [souligné dans le texte], fut un familier et de Balzac et de Nerval ; la note dit que ce journaliste raconte, dans un texte du 13 mai 1849, un déjeuner que Nerval et lui-même firent chez Balzac aux Jardies. Hélas ! sous quelle poussière dorment les livres du pauvre Fiorentino ? Je n'irai pas les y chercher. *Ce serait si joli pourtant des les voir là* à la mi-mai mangeant sur la terrasse, l'ivresse des hommes, les guêpes ivres, la nappe de nabab, les ombres qui tournent, les brocs de vin et les bosquets, et la treille, et le pampre, et la rose, pour Gérard ; leurs voix de jardin après déjeuner dans les beaux jours ; comme elles sont loin d'ici, les rues Fortunée et Vieille-Lanterne ; et puisque le nom de Fiorentino évoque si fort le pays des peintures, le gros homme vaniteux place son Raphaël dans la conversation. Ah, Raphaël, dit-il. Ce nom le grise comme du vin. Nerval sourit. Il regarde longtemps Balzac. Il a posé sa main sur le bras du gros homme²⁶⁷.

Par trois fois, dans cet extrait, le savoir ouvre non sur l'écriture, mais sur l'acte – ou du moins la possibilité – de voir. Dans le premier cas, le narrateur, sans trouver dans l'archive le *récit* d'un savoir que pourtant il possède, évoque sommairement ce qu'il aurait aimé y voir : par phrases elliptiques, essentiellement nominales, il évoque des périodes et des traits de caractère des deux auteurs, sans toutefois que ceux-ci *n'apparaissent*. Notons l'usage du terme *sur le vif*, emprunté à la peinture – peindre *sur le vif*, c'est peindre d'après nature, *sur le motif* – et qui engage également la dimension *vivante* et *animée* des figures invoquées, qui lui est refusée. C'est également le cas dans la deuxième esquisse : le savoir est à nouveau convoqué sous la forme du *on me dit*. *Cette fois*, les figures mises ensemble – Balzac, Nerval et Baudelaire – offrent un portrait inconcevable, « pléthore mythologique » que le narrateur n'arrive pas à animer.

Il faudra attendre le troisième effort, issu de la lecture de seconde main d'une anecdote concernant Nerval et Balzac, pour que se mette en forme la scène romanesque : la phrase, qui débute au conditionnel (« ce serait si joli pourtant de les voir là »), se transforme en suite descriptive – le regard qui s'éveille – pour se terminer au présent de l'indicatif : sur cette terrasse imaginée par le narrateur, les deux figures apparaissent, au présent, animées par la parole de Michon. Cela prendra trois fois, trois *tentatives* avant que l'épiphanie énonciative se produise, que le verbe se fasse chair.

²⁶⁷ « Le temps est un grand maigre », TA, p. 43-45. Je souligne, sauf indication contraire.

Tentatives : le terme est à nuancer. Le changement d'objet, que Michon met en lumière, constitue une mise en scène de l'écriture, avec ses *repentirs* et ses *ébauches*, comme le dira Michon dans un entretien :

Jamais un portrait écrit n'atteindra, bien sûr, à l'effet d'immédiateté massive du portrait peint, à cette espèce d'assomption de l'Immanence. Mais l'écrit a aussi des avantages : par exemple, dans un texte, on peut laisser visibles ce que les peintres appellent les repentirs, les ébauches, les hésitations, tout ce qui précède et fonde la version définitive²⁶⁸.

Ces *repentirs*, qui figurent l'écriture en marche, permettent de souligner la tension entre l'écrit et l'image, entre le dicible (ou le scriptible) et le visible. Tous les récits de Michon tendent, dans une ferveur presque mystique, à cette apparition potentielle que l'énonciation appelle. Cette tension, encore une fois, répond comme en écho à la tension entre la continuité (qui serait plutôt du côté du dicible), et la discontinuité, que figurent les apparitions chez Michon.

C'est donc la scène romanesque qui, dans l'œuvre de Michon, permet de concilier la figuration de Jenny et celle de Viart, entre l'énonciation et l'image, l'apparition. « Show, don't tell » disait Henry James à propos du roman. Cet adage, qui constitue le fer de lance de la représentation réaliste, traduit le désir d'un récit qui soit comme porté par lui-même, sans intervention extérieure apparente.

Or, chez Michon, le *showing* est indissociable du *telling*. La scène romanesque qui, je le rappelle, est traditionnellement et au plus juste la manifestation du *showing*, est toujours soutenue par la voix qui la porte ; plus encore, c'est dans et par l'énonciation que l'image peut apparaître.

La figuration et le fragmentaire

Si la figuration n'entraîne pas nécessairement le fragmentaire (et inversement), les deux notions sont toutefois contiguës chez Michon, et entretiennent une réciprocity nécessaire. C'est d'abord dans le rapport au savoir que se manifeste cette proximité. Par sa dimension

²⁶⁸ Pierre Michon, *Le roi*, p. 71.

iconique, la figuration suggère plus qu'elle n'impose. Tout comme le fragmentaire, elle ne cherche pas à fixer un sens, mais constitue plutôt une approche exploratoire du sujet, de (et par) la langue. « Tout raisonnement n'est que figure », nous dit Joubert, que Michon cite en exergue de *Corps du roi* : toute idée, toute représentation est avant tout une façon de se figurer la chose, de se tenir face à elle. C'est ce que met en lumière la figuration, débarrassée des contraintes de la représentation traditionnelle :

La représentation réaliste, Philippe Hamon l'a montré de façon définitive, est un "discours contraint" qui redouble et sature les signes référentiels jusqu'à en perdre la réalité au profit d'une typification quasi caricaturale. La figuration selon Michon est un discours non contraint qui joue de *formes malléables* [...], *les substitue les unes aux autres* jusqu'à produire un effet d'intellection sensible. [...] *Contre l'esthétique totalisante* du réalisme naturaliste, *Michon choisit l'objet exemplaire et le fait varier*²⁶⁹.

La figuration s'inscrit contre une représentation totalisante ; chez Michon, ce déplacement passe par la fragmentation, par la variation des figures. Si « Michon tord et retord les figurations qu'il se propose à lui-même, c'est qu'il cherche une vérité qui soit à même de supporter la torsion des images les plus contradictoires, une vérité qui "tienne" au-delà de leur ruine²⁷⁰ », fait remarquer Jenny. Jean-Pierre Richard, dans *Chemins de Michon*, note d'ailleurs que ce sont ces variations du langage et de l'image qui agissent à la fois comme « scène » et « moteur » au récit :

Littérature, peinture : deux aspects d'une seule chorégraphie... Tout ce qu'on sait de lui *ce sont ses phrases, avec la scansion unique, dont elles sont à la fois la scène et le moteur*. Car c'est ainsi qu'avance son texte : *par refrain, variation, déplacement de champ, reprise du même dans l'autre, ouverture de l'autre dans le même*. Toute une drague d'associations croisées, *un système de connotations multivoques*, pour faire vivre, dans le son et dans le sens, avec l'appui thymique d'une voix, ce que Pierre Michon nomme une *épaisseur* [souligné dans le texte] d'écriture²⁷¹.

La figuration doit donc être comprise comme un *mode* fragmentaire de la représentation, un espace de liberté qui n'est pas soumis aux règles de la représentation réaliste. Si Michon utilise certains procédés romanesques, il nous invite par le fait même derrière la scène, nous montrant les ficelles de son art et nous rendant complices de ses apparitions.

²⁶⁹ Dominique Viart, « Un art de la figure », *loc. cit.*, p. 32.

²⁷⁰ Laurent Jenny, cité par Dominique Viart, « Un art de la figure », *loc. cit.*, p. 33.

²⁷¹ Jean-Pierre Richard, *Chemins de Michon*, *loc. cit.*, p. 83-84. Je souligne, sauf mention contraire.

CONCLUSION

Une littérature sous tension

Si le fragmentaire se manifeste dans l'œuvre de Michon sous bien des aspects, il me semble que ce qui ressort de cette lecture est avant tout le lot de tensions qu'il engendre, la dynamique oxymorique²⁷² qui se manifeste à la fois sur le plan formel, discursif et énonciatif. Selon Quignard, le fragment serait d'ailleurs tout entier dans l'« insistante tension entre un souvenir et un désir qui demeurent l'un à l'autre enchevêtrés et obscurs²⁷³. »

Cette tension est déjà présente dans l'idée même d'une *poétique* du fragmentaire. Pierre Garrigues, dans son ouvrage *Poétiques du fragment*, note le paradoxe que soulève son titre : alors que le fragment suggère « le résultat d'un morcellement subi », la poétique, elle, « implique l'idée de faire, de créer, de construire²⁷⁴. » Construire sur, avec la rupture : étrange aporie que relève pourtant Michon.

Je m'interrogeais, en introduction, sur l'hésitation des critiques face à la dimension fragmentaire de Michon. Déjà, on peut relever la charge négative du fragment, négativité qui lui vient de son étymologie et dans laquelle est souvent entraînée la critique du fragment comme du fragmentaire. Quignard, dans son petit pamphlet contre le fragment²⁷⁵, note le caractère « ruiniforme » et « dépressif²⁷⁶ » de cette écriture. Voilà peut-être comment pourrait s'expliquer l'absence du fragmentaire dans les études qui portent sur Michon : son œuvre est tout à fait exempte de cette charge négative. Le fragmentaire ne tend pas au silence, par exemple chez Blanchot, mais, au contraire, relance inlassablement la parole.

²⁷² L'oxymore est d'ailleurs une figure de style abondamment pratiquée par Michon.

²⁷³ Pascal Quignard, *Une gêne technique, op. cit.* p. 47.

²⁷⁴ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995p. 9.

²⁷⁵ Pamphlet joueur par ailleurs, puisque lui-même est marqué par le fragmentaire

²⁷⁶ Pascal Quignard, *Une gêne technique, op. cit.*, p. 50.

La négativité du fragment est également soulevée par Françoise Susini-Anastopoulos, qui considère toutefois l'écriture fragmentaire *aussi* comme un lieu de tensions, entre cette négativité et une certaine productivité :

[L'écriture fragmentaire] est un espace conflictuel, un lieu de tensions et de champs de force, où s'affrontent et se combinent courants négatifs de déconstruction et pratiques d'ouverture et de redéfinitions, confirmant ainsi son statut général d'écriture d'intersection, tant au niveau esthétique et générique que logique et gnoséologique²⁷⁷.

*Déconstruction*²⁷⁸ : le terme est un peu fort, surtout lorsque confronté à l'œuvre de Michon, mais rappelons que lorsque celui-ci fait son entrée en Littérature, la « déconstruction » avait déjà eu lieu, et que le roman était en pièces.

Deuil du roman

Or, si le fragmentaire chez Michon est essentiellement productif, positif, il demeure tout de même en rapport avec une certaine perte, celle du roman. Susini-Anastopoulos note que « dans les recueils de fragments²⁷⁹, le roman a tendance en effet à se profiler comme un livre dans le livre ou plutôt comme un super-livre ou un méta-livre, perdu ou expulsé, mais jamais oublié [...]»²⁸⁰. » Aussi l'écriture fragmentaire peut-elle être envisagée dans cette idée comme le deuil – à la fois perte et réminiscence – du roman.

Le deuil habite la plupart des récits de Michon : la plus grande partie de son œuvre constitue, comme il le dit lui-même, « un dialogue avec les morts²⁸¹. » Or, le deuil n'est pas purement négatif. Au contraire, c'est à partir de ce deuil que sa parole est activée, ce sont les morts qui le font parler, comme il le mentionne dans « Le père du texte » :

²⁷⁷ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire, op.cit.*, p. 258

²⁷⁸ Le terme est ici problématique : Susini-Anastopoulos envisage-t-elle la déconstruction au sens derridien du terme ? J'aurais tendance à croire que non, vu les « courants négatifs » qui y sont rattachés, et surtout par ce qui s'oppose à cette déconstruction, soit « les pratiques d'ouverture et de redéfinition », qui, en fait, constituent le socle de la déconstruction derridienne. Le terme *déconstruction* est donc ici compris dans le sens de déconstruire, détruire.

²⁷⁹ Mais on pourrait également étendre cette idée au fragmentaire.

²⁸⁰ Françoise Susini-Anastopoulos, *Le fragmentaire, op. cit.*, p. 76.

²⁸¹ Pierre Michon, *Le roi*, p.135.

[L]'œuvre est du deuil, mais exulte dans le deuil : et ceci sans masochisme ni romantisme, dans une sorte de jeu, où on joue à la perte et à la sublimation de la perte par l'ivresse du verbe, dans un *fort und da* perpétuel – et à ce jeu en dernier ressort on gagne, car le texte gagne toujours [...] ²⁸² ».

Si Michon parle ici de deuil *réel*, il est toutefois tentant, et peut-être pas si vain, d'y voir également le deuil du roman, forme épuisée lorsque l'auteur fait son entrée en Littérature, et qui pourtant continue de le hanter. Le deuil du roman n'est cependant pas uniquement une perte : il est également une libération, une « exultation » qui lui permet de réinvestir le champ romanesque.

Au sein de ce deuil, on retrouve donc encore une tension, joueuse et productive. Le récit s'obstine à ranimer les morts, à les faire revivre, au présent. Cette résurrection se fait par la parole ; mais l'image, l'apparition vers laquelle tend toute l'œuvre de Michon ne peut s'actualiser que dans le lien complice entre l'auteur et le lecteur.

Cette tension peut également être comprise en rapport à l'incapacité d'écrire qui fonde son rapport à la littérature :

La relation à l'écriture est pour moi quelque chose de sacralisé, de fétichisé : c'est un rapport empêché ou transgressé, jamais évident. C'est en effet ma vocation, c'est exactement ce que je voulais faire, mais c'est quelque chose que je fais en sachant, en pensant ou en fantasmant ne pas pouvoir le faire. Je suis en permanence dans cette situation paradoxale ²⁸³.

Dans ses entretiens, Michon parle fréquemment de ce malaise face à l'écriture, de son « enfance rurale, c'est-à-dire ce qui fonde en indignité et en désir de renverser cette indignité en son contraire ²⁸⁴ », pour qui la Littérature est à la fois oppressante et hors d'atteinte, mais sans cesse convoitée. Si cela est particulièrement prégnant dans *Vies minuscules*, dont le récit tourne autour de l'incapacité du narrateur à écrire, cette tension est manifeste dans toute son œuvre. Paradoxalement, c'est à partir de cette impuissance que le récit réussit à voir le jour.

²⁸² « Le père du texte », TA, p. 86. Dans le même texte, il affirme d'ailleurs vouloir poser [sa] voix où Faulkner a posé la sienne, c'est-à-dire depuis le Royaume des Morts ». (*Ibid.*, p. 86)

²⁸³ Pierre Michon, *Le roi*, p. 269

²⁸⁴ Pierre Michon, *Le roi*, p. 142.

La pulsion fragmentaire

Je demandais en introduction si l'écriture fragmentaire avait toujours sa pertinence dans la littérature contemporaine. Si elle n'était pas plutôt devenue un objet convenu, voire un genre, une finalité. Le pamphlet de Quignard, qui contient ces critiques, est d'ailleurs « né d'une exaspération à découvrir les manuscrits sans coupures, de Blanchot, qu'ensuite il fragmentait²⁸⁵ ». Mais cette question sous-tendait peut-être encore une confusion entre le fragment et le fragmentaire. Or, si le fragment est presque reconnu comme une forme aujourd'hui, le fragmentaire, lui, se faufile dans les textes qui vont jusqu'à s'opposer au morcellement du fragment, qui ne s'affichent pas comme pure rupture.

J'ai évoqué, également, le rapport du fragmentaire aux multiples crises, dont il semble toujours concomitant. Effectivement, le fragmentaire est un symptôme, une façon de représenter, d'assimiler ces crises. Fortement autoréflexif, le fragmentaire est, pour reprendre les paroles de Ginette Michaud, « la *mise en acte* de cette crise de la critique ». Effectivement, le fragmentaire confronte les lieux communs du romanesque dans l'œuvre de Michon, tout en les remettant en jeu. Les scènes romanesques deviennent ainsi le lieu privilégié pour jouer *brièvement* au romancier, pour remettre en jeu le romanesque, son envoûtement et son enchantement, sans toutefois devoir maintenir tout le fatras du roman.

Aussi n'est-il pas étonnant de voir le déplacement qu'effectue le fragmentaire sur la représentation dans l'œuvre de Michon. Le goût de Michon pour la brièveté, pour « l'éclat bouleversant de l'attaque²⁸⁶ », ne peut pas s'exprimer autrement que par instantanés. En effet, si le plaisir de raconter est si vif chez Michon, c'est à cause du ravissement toujours renouvelé, de l'émerveillement toujours recommencé de l'énonciation. La figuration, c'est peut-être cela : ne pas s'encombrer d'autre chose que du désir de raconter, désir qui ne peut alors demeurer que dans l'inaccomplissement et dans la répétition.

²⁸⁵ Jean-Pierre Salgas, « "Ecrire n'est pas un choix, mais un symptôme". Entretien avec Pascal Quignard », *La Quinzaine littéraire*, n° 565, nov. 1990, en ligne : <http://laquinzaine.wordpress.com/2008/10/03/ecrire-nest-pas-un-choix-mais-un-symptome-entretien-avec-pascal-quignard/> (page consultée le 28 août 2012).

²⁸⁶ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard du fragment*, *op. cit.*, p. 62.

On voit bien, à la lumière d'une lecture du fragmentaire de son œuvre, que cette écriture est non seulement un effet ou une réaction, mais aussi, à plus forte raison, un rapport à l'écriture, un ensemble de nœuds et de tensions qui préside à son énonciation. Le fragmentaire serait donc cette tension entre écrire et ne pas écrire, entre le désir et l'impuissance qui, toujours, relance la phrase.

Dans *Le pas au-delà*, Maurice Blanchot affirme que « le fragmentaire s'énonce peut-être au mieux dans un langage qui ne le reconnaît pas²⁸⁷. » Il me semble qu'on touche là à la dimension souterraine du fragmentaire, qui doit être compris non seulement comme une manifestation formelle dont on peut répertorier les effets et les valeurs, mais surtout comme une pulsion énonciative et une appréhension du monde. Cette appréhension du monde, pour Michon, est à la fois marquée par le désir et le rejet du modèle romanesque, par une volonté de réinvestir le récit sans retomber dans les paradigmes du genre : « sortir du roman sans tout détruire », dit-il. Le figuration, concomitante au fragmentaire, permet de trouver une manière de poser sa voix, une façon singulière d'habiter le monde et la langue, à l'extérieur des modèles convenus. « La brièveté, écrit Dessons, si elle n'est pas qu'une forme, si elle dit chaque fois quelque chose du langage et de l'individuation, ne peut en effet que se définir comme une attitude, une *figure* du sujet²⁸⁸. » Plus qu'une finalité, le fragmentaire précède donc l'écriture.

Aussi ne faut-il pas s'étonner de l'absence de la notion dans les nombreux entretiens que Michon a donnés : s'il parle abondamment de son œuvre et de son rapport à la littérature, il n'invoque effectivement jamais le fragmentaire pour parler de ses œuvres passées. Or, dans un article de Michael P. Smith que les éditions Verdier publient sur leur site, on retrouve cette note, mystérieuse : « Ceux qui suivent l'écrivain depuis vingt-cinq ans sont une nouvelle fois ravis d'être abusés par celui dont ils attendent le "grand livre" qui n'est même plus promis puisque *l'auteur annonce une suite fragmentaire aux Onze*²⁸⁹. » Comme quoi le fragmentaire,

²⁸⁷ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, *op. cit.* p. 62. Venant de Blanchot, cette citation est d'autant plus merveilleuse, comme si lui-même n'avait pu se tenir réellement dans la parole fragmentaire.

²⁸⁸ Gérard Dessons, « La notion de brièveté », *op. cit.*, p. 8.

²⁸⁹ Michael P. Smith, (s.t.), en ligne : <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-lesonze-15.html>. (page consultée le 22 juillet 2012). Je souligne. L'article se trouve sur la page des *Onze* de Michon.

déjà bien présent dans plusieurs des récits de Michon, pourrait prendre une place de plus en plus importante dans son œuvre, à ce jour inachevée.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus principal

MICHON, Pierre, *Maîtres et serviteurs*, Paris, Verdier, 1990, 131 p.

MICHON, Pierre, *Trois auteurs*, Paris, Verdier, 1997, 88 p.

MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002, 102 p.

II. Corpus secondaire

MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, 249 p.

MICHON, Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991, 119 p.

III. Corpus théorique

1. Entretiens avec Pierre Michon

BEYLER, Maia, « Pierre Michon : " La littérature a aidé l'homme à devenir plus humain" », *BSC News*, juin 2012, en ligne : <http://bscnews.fr/201206222312/Les-Grandes-Interviews/pierre-michon-la-litterature-a-aide-l-homme-a-devenir-plus-humain.html>.

MICHON, Pierre, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature. Textes réunis et édités par Agnès Castiglione*, Paris, Albin Michel, 2007, 394 p.

MICHON, Pierre, « Entretien », printemps-été 2008, *Siècle 21*, n° 12, p. 7-11.

MICHON, Pierre, « Fabrique de légendes. Entretien avec Thierry Guichard », *Le Matricule des anges*, n° 103, mai 2009, p. 26-31.

MICHON, Pierre, « Le plus beau détail est dans Stendhal », propos recueillis par Pierre Assouline, *L'Histoire*, 23 février 2012, en ligne : <http://www.histoire.presse.fr/web/la-une/pierre-michon-le-plus-beau-detail-est-dans-stendhal-23-02-2012-43688>.

2. Sur l'œuvre de Pierre Michon

CLÉMENT, Anne-Marie et Caroline DUPONT, « Les formes brèves du biographique : statut et fonction du détail dans les actualisations contemporaines du recueil de vies brèves », dans Robert Dion (dir.), *Vies en récit*, Robert Dion, Québec, Nota Bene, 2007, p. 373-399.

COYAULT, Sylviane, « Les illuminations de Pierre Michon », dans Ivan Farron et Karl Kürtös (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, Berne, Éditions Peter Land, Berne, 2003 p. 35-55.

DION, Robert et Frances FORTIER, « Modalités contemporaines du récit biographique : Rimbaud le fils, de Pierre Michon », *Poétiques de l'archive*, Protée, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 91-102.

FARRON, Ivan, « Les maisons de Pierre Michon », 2004, en ligne : <http://remue.net/spip.php?article96> .

GOUX, Jean-Paul, « La scène fantasmée dans *Rimbaud le fils* », dans Anne Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 169-174.

GRATTON, Johnnie, « Du peu de vrai dans la biographie contemporaine : Macé, Michon, Modiano, Quignard », dans Johnny Gratton, Suzanne Guellouz et Gabrielle Chamarat-Malandain (dir.), *Modèles, dialogues et invention. Mélanges offerts à Anne Chevalier*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 313-324.

LARROUX, Guy, « Michon fit un pont », *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, 2007, en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document739.php>.

POUILLOUX, Jean-Yves, « Une prose de voyant », *Critique*, n° 534, nov. 1991, p. 866-873.

RICHARD, Jean-Pierre, « Servitude et grandeur du minuscule », dans *L'état des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1990, p. 87-106.

VIART, Dominique, « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263, 2001, p. 7-33.

VIART, Dominique, « Essais-fictions : les biographies (ré) inventées », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 331-345.

VIART, Dominique, « Les "fictions critiques" de Pierre Michon », dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue. Actes du 1er colloque international Pierre Michon*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 206-216.

VIART, Dominique, « L'imagination biographique dans les années 1980-90 », dans Michael Bishop et Christopher Elson, (dir.), *French prose in 2000*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2002, p. 15-34.

VIART, Dominique, « Pierre Michon : un art de la figure », dans Ivan Farron et Karl Kürtös (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque : actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Zurich le 31 janvier 2002*, New York, Peter Lang, 2003, p. 15-34.

VIART, Dominique, « “Sur le motif” : l’image prise au mot », dans Matteo Majorano (dir.), *Le jeu des arts*, Bari, B. A. Graphis, 2005, p. 41-55.

VIART, Dominique, « L’archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : récits de filiations et fictions biographiques », dans Robert Dion (dir.), *Vies en récit*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 107-137.

VIART, Dominique, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques. XIXe – XXIe siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 35-54.

VIART, Dominique, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, v. 45, n° 3, 2009, p. 95-112.

3. Ouvrages critiques

AUERBACH, Éric, *Figura*, Paris, Belin, 1993 [1944], 94 p.

BARTHES, Roland, « Littérature et discontinu », *Essais critiques*, dans *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 2002 [1964], p. 430-441.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 277 p.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, dans *Œuvres complètes, tome 3*, Paris, Seuil, 2002 [1971], p. 699-870.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, dans *Œuvres complètes, tome 4*, Paris, Seuil, 2002 [1973], p. 217-266.

BARTHES, Roland, *La chambre claire*, dans *Œuvres complètes, tome 5*, Paris, Seuil, 2002 [1980], p. 785-894.

BEAUJAN, Amédée, *Le petit Littré*, Paris, Librairie Générale de France, 1990, 1945 p.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, 974 p.

BLANCHOT, Maurice, *L’entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640 p.

- BLANCHOT, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, 187 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 p.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, 222 p.
- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, juin 1986. p. 68-73.
- BOYER-WEINMANN, Martine, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champs Vallon, 2005, 476 p.
- BUISINE, Alain, « Biofictions », *Revue des sciences humaines*, n° 224, 1991, p. 7-13.
- CARPENTIER, André et Denis SAUVÉ, « Le recueil de nouvelles », dans François Gallays et Robert Vigneault (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, 1996, p. 11-36.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Du fragment au cosmos », *Poétique*, n° 40, 1979, p. 420-431.
- DESSONS, Gérard, « La notion de brièveté », *La Licorne*, 1991, n° 21, p. 3-11.
- DESSONS, Gérard, « Noir et blanc. La scène graphique de l'écriture. », *La licorne*, n° 23, 1992, p. 183-190.
- DUBOIS, Philippe, « La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Éric Auerbach », dans François Aubral et Dominique Château (dir.), *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- DUMARSAIS, César Chesneau, *Des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977 [1776], 322 p.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, 152 p.
- GAILLARD, Françoise, « Barthes : le biographique sans la biographie », *Revue des sciences humaines*, Paris, n° 224, 1991, p. 85-102.
- GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, 508 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, 150 p.
- HENNEBERT, Jérôme, « L'usage du tiret chez Lorand Gaspar ou la décomposition graphique du texte poétique », dans Isabelle Chol (dir.), *Poétiques de la discontinuité. De 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 345-357.

HOPPENOT, Éric, *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, 2006, 175 p.

HUGLO, Marie-Pascale, « Présentation : poétiques de l'archive », *Poétiques de l'archive*, Protée, vol. 35, n° 3, 2007, p. 5-10.

JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, 182 p.

JENNY, Laurent, « L'autofiction », *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, 2003, en ligne :

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/>.

JENNY, Laurent, « La figuration de soi », *Méthodes et problèmes*, 2003, Genève, Département de français moderne, en ligne :

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi>.

KANTOROWICZ, Ernst, *Les deux Corps du roi*, Paris, Gallimard, 1989, 638 p.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, 444 p.

LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin, 1998 [1971], 192 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], 381 p.

LOJKINE, Stéphane, *La scène de roman : méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002, 256 p.

LYOTARD, Jean-François *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, 428 p.

MACÉ, Marielle, « Barthes "romanesque" », *Fabula*, « Colloques en ligne », <http://www.fabula.org/forum/barthes/18.php>. (La communication reprend pour l'essentiel le contenu d'un précédent article publié par Emmanuel Bury dans *L'Information littéraire*, n° 4, octobre-décembre 1999, p. 42-51).

MACÉ, Marielle, *Le temps de l'essai*, Paris, Belin, 2006, 361 p.

MADELÉNAT, Daniel, *La biographie*, 1984, Paris, PUF, 222 p.

MARION, Anaël, « La citation : de la ruine à l'oubli, de la mémoire à la vie », *Espace Blanchot*, 2011, en ligne :

http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=265&Itemid=41.

MATHET, Marie-Thérèse, « Avant-propos », dans Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La scène. Littérature et Arts visuels*, Paris, Harmattan, 2001, p. 7-8.

- MESCHONNIC, Henri, « Pour la poétique », *Langue française*, 1969, vol. 3, n° 1, p. 114-123.
- MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, 320 p.
- MORET, Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, 1997, 425 p.
- QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de la Bruyère*, Paris, Galilée, 2005, 81 p.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, 204 p.
- RABATEL, Alain, « Valeurs représentative et énonciative du « présentatif » *c'est* et marquage du point de vue », *Langue française*, vol. 128, n° 1, 2000, p. 52-73.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les noms de l'histoire : essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, 213 p.
- REY, Alain, « Figure », *Dictionnaire historique de la langue française. Tome II*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 [1992].
- RICARD, François, « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 113-133.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, Paris, Seuil, 2005 [1983], 404 p.
- RIPOLL, Ricard, « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire », 2009, en ligne : <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/view/271/239>.
- RIPOLL, Ricard, « Grésillement de la langue, agression du texte et digression du sens : tensions du subversif et problématiques de l'écriture fragmentaire », *Séminaire GRES – L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, 2000, en ligne : <http://webperso.mediom.qc.ca/~extrudex/articles/gfrag-ripoll.html>.
- SALGAS, Jean-Pierre, « “Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme”. Entretien avec Pascal Quignard », *La Quinzaine littéraire*, n° 565, nov. 1990, en ligne : <http://laquinzaine.wordpress.com/2008/10/03/ecrire-nest-pas-un-choix-mais-un-symptome-entretien-avec-pascal-quignard/>.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, 155 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.

SCHAFFNER, Alain, « Le romanesque : idéal du roman ? », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 267-282.

SCHEFER, Olivier, « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique*, n° 630, nov. 1999, p. 912-925.

SMITH, Michael P. Smith, (s.t.), en ligne : <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-lesonze-15.html>.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, 275 p.

IV. Autre

ARAGON, Louis, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1998 [1971], 868 p.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995 [1975], 169 p.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, 469 p.

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1988 [1975], 220 p.

PONGE, Francis, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, 335 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, 231p.

