

## Pierre Michon : " La littérature a aidé l'homme à devenir plus humain"

📅 Publication : 22 juin 2012

### JUIN 2012

Par Maia Beyler - BSCNEWS.FR

*Débarqué sur la scène littéraire en 1984 avec une fracassante autobiographie, Vies minuscules, Pierre Michon a depuis publié des récits très variés, qui abordent aussi bien la peinture, Maîtres et serviteurs, la littérature, Corps du roi, que l'Histoire, Les Onze, textes qui tous se penchent sur le rapport de l'homme aux Lettres, à l'Art et à la Gloire. Rencontre avec un auteur majuscule attentif aux minuscule.*

*Vos textes mettent en scène des personnages très divers, que ce soit par l'âge, l'extraction sociale, ou la période historique, comme le gardien de cochons du quinzième siècle du Roi du bois, ou le fondateur de la spéléologie du dix-neuvième siècle des Mythologies d'hiver. Quel est selon vous le dénominateur commun entre eux?*

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-même. Dans Le Roi du bois, c'est le rural débarqué à Rome, pour qui ça ne marche pas bien, et dans mon texte sur Goya (Maîtres et Serviteurs), c'est aussi un rural débarqué à Rome, mais pour qui ça finit bien (Note : Pierre Michon est originaire de la Creuse, et petit-fils de paysans.) Par-delà cet aspect partiellement autobiographique, la plupart de mes personnages ont un destin qui passe soit par la langue, soit par ce qu'on appelait l'art ou la beauté. J'achoppe sur ce point. Par exemple, tous les personnages des Vies Minuscules ont pour point d'achoppement une langue qui les dépasse.

*Si tous vos personnages sont éparpillés à travers les âges, les milieux sociaux, et surtout les époques, ils ont en commun une espèce de texture psychologique. Est-ce que vous croyez qu'au quinzième siècle, on rêvait, on aimait et on haïssait comme au vingtième siècle?*

L'amour, la jalousie, la foi, ça ne change pas. Il y a certains très bons sociologues, comme Norbert Elias, qui disent que l'homme était différent. Je pense quand même qu'il y a un fonds commun, sinon, on ne lirait plus Tristan et Yseult, ni l'Illiade. Qu'est-ce qu'il y a dans l'Illiade qui nous est si étranger que ça, à part, peut-être, leurs biceps énormes, et leurs chars ? Quand les ethnologues allaient voir les tribus indiennes, dans les années trente, il y avait évidemment beaucoup de points qui les séparaient, toute la profondeur de l'histoire, mais ces gens communiquaient très bien entre eux. De plus, je crois que si l'homme était bien différent à une certaine époque, c'est la littérature qui l'a changé, ou qui plutôt l'a aidé à devenir plus humain. L'invention biblique et l'invention homérique, ont certainement fait advenir une image de l'homme qui ne pouvait pas ne pas être. Ce sont des textes qui arrivent au moment des grands despotismes, assyriens, égyptiens, et qui redressent la barre du côté de l'humain et non du côté de l'expansion indéfinie de l'état.

*La majorité de vos romans se termine mal pour vos protagonistes : mort au combat, mort suite à l'alcoolisme, mort de froid, abandonné, trahi, désillusionné. Comme on dit qu'il n'y pas d'amour heureux, n'y a-t-il pas de littérature digne de ce nom qui puisse raconter une histoire qui finit bien?*

Pour moi, tout texte est un préparatif au sacrifice. C'est un point sur lequel Bataille m'a d'ailleurs beaucoup marqué. Dans ma fantasmagorie, tout texte que j'écris sacrifie son objet, le héros que j'aime tant. On amène Iphigénie, on la prépare, le père pleure, et quand même, à la fin, le couperet tombe. Les héros ne peuvent pas ne pas mourir, et s'ils ne trépassent pas physiquement, ils meurent à eux-mêmes, comme le personnage à la fin du Roi du bois. Il s'agit pour moi de révéler à quel point terrible la beauté peut être. C'est d'ailleurs le même mécanisme en ce qui concerne ma propre vie : je me lève à quatre heures du matin, je suis défoncé au café, je fume trois paquets de cigarettes dans la matinée, c'est une machine sacrificielle.

*Vos romans sont généralement courts, et vous avez également souvent écrit des textes sous forme d'une série de nouvelles reliées par un même thème. Ce choix de la brièveté, et de la prolifération narrative, est-il lié à un refus de faire du roman traditionnel ?*

Ce n'est pas un refus, c'est que je ne peux pas, ce n'est pas ma façon. Ça n'a rien d'idéologique, ce n'est pas un a priori esthétique. Malgré cela, il me semble aussi tout de même que 1914 a sapé la confiance dans la langue française, et a donc bien sûr changé la façon d'écrire.

*Vos récits évoquent en effet souvent ces hommes d'après 1789 mais d'avant 1914, qui avaient foi en la Langue. Vous semblez éprouver une certaine sympathie pour ces ancêtres que vous jugez néanmoins naïfs ?*

Je les appelle les « barbichus », et j'ai effectivement beaucoup d'affection pour eux. Ce que j'aime, c'est leur courageux « on va continuer sans Dieu, on va quand même continuer sans Dieu », en n'imaginant pas les catastrophes que ça allait donner au vingtième siècle, catastrophes dont ils sont en partie responsables. J'aime aussi leur courage physique : ils étaient spéléologues, paléontologues, et explorateurs, ce qui a d'ailleurs donné directement sur le colonialisme. Le bon, le mauvais, tout cela est inextricable, mais je pense que le rejet dont ces gens sont l'objet est exagéré. C'est comme ceux qui disent « Staline, c'est de la faute à Marx. » Je ne suis pas d'accord : Marx est un bon barbichu, Freud est un bon barbichu. J'aime cette croyance selon laquelle l'humanité ce n'est pas forcément le pire. Or, nous sommes installés dans l'idée que l'humanité c'est le pire. Le pire a été sûr, au dix-neuvième et au vingtième, mais est-ce que cela malgré tout est vrai ?

*Mis à part La Grande Beune et Les Onze, vos textes se concentrent en grande partie sur des personnages historiques, qu'ils soient d'ailleurs majuscules ou minuscules, anonymes ou illustres. En général, l'on a pourtant tendance à associer le roman à la fiction : pourquoi, chez vous, cet intérêt récurrent pour des personnages de chair et d'os ?*

Je n'ai pas d'imagination, peut-être ne suis-je d'ailleurs pas le seul dans ce cas, mais je ne peux pas inventer de toutes pièces, il faut que j'aie vu. Par exemple, dans La Grande Beune, c'est fait de bric et de broc, d'un désir que j'ai eu réellement pour une femme à cet âge-là, de ma mère qui était institutrice, et de l'école où j'habitais à l'époque. Pareillement, j'ai été récemment invité au Palais de Justice, par des jeunes avocats dans le cadre du Cercle de la conférence organisé par le Barreau de Paris. Les sujets sur lesquels ces jeunes garçons planchent ont une relation avec l'invité, et là c'était : « nos vies sont-elles minuscules ? Le poète est-il maudit ? » Il y avait un homme, avec une barbe et le crâne rasé, et tout à coup je vois Vautrin jeune, et là, je me dis, je vais le replacer quelque part. Ça ne me caractérise pas, c'est sans doute la démarche de tout homme qui écrit. Mais effectivement, parfois, des gens m'apparaissent. Cette terminologie de l'apparition dont j'ai sans doute abusé, reste néanmoins vraie, certaines personnes que je vois sont comme des combles d'humanité, que je capte soudainement, et qui réapparaîtront dans mes livres.

*Comment voudriez-vous être lu ?*

Le rêve, c'est bien sûr de parvenir à passer quelque chose au lecteur, dans le déroulement de deux phrases, pas nécessairement dans la totalité des livres qu'on a fait, en deux lignes, c'est

merveilleux, ça suffit. Je pense qu'il arrive quelquefois dans ce que l'on écrit, que l'on le sache ou non, que l'on est en phase directement avec la grande Mère Langue, et avec l'Autre - mais c'est hélas une jouissance qui ne dure pas. Il y a un très beau texte de Péguy, Péguy qu'on ne lit d'ailleurs guère plus, qui s'intitule « Victor Marie, comte Hugo. » C'est un chef d'œuvre : Péguy y raconte comment Hugo tout à coup a senti, c'est son mot, qu'« il couchait avec Dieu. » Voilà, finalement, en écrivant, il arrive des moments où l'on se dit que l'on couche peut-être avec Dieu. Avec Dieu, c'est-à-dire avec la totalité de la langue dans ce qu'elle peut avoir de plus beau, et avec l'Autre, puisque Dieu c'est aussi le genre humain.

*Pour vous, la langue et Dieu sont inextricables ?*

S'il m'arrive de rencontrer quelque chose qui ressemble à Dieu, c'est bien dans ces moments où j'écris : à la fin du Bandy dans Vies Minuscules, de Watteau dans Maîtres et Serviteurs, et à certains moments de La Grande Beune - même si là ce n'est pas Dieu mais plutôt la grande Aphrodite qu'on y découvre.

*Votre œuvre comporte un seul texte sur un écrivain, Rimbaud, et de nombreux récits ayant pour personnages des peintres, comme Goya, Watteau, et Van Gogh, pour ne citer qu'eux. La peinture vous inspirerait-elle plus que la littérature ?*

Il ne faut pas croire que j'ai un sentiment sacralisé de la peinture, je l'aime, ce qui ne veut pas dire que je la vénère. Si j'ai parlé de ces peintres, c'est que je voulais en fait parler d'écrivains, mais c'est très rébarbatif d'écrire sur un écrivain, parce qu'il faudrait les citer, alors que pour un peintre, les images sont immédiatement là. Le référent des Ménines, ou de La Liberté guidant le peuple, est dans l'esprit de tous, il n'y a pas besoin d'expliquer ce que ce tableau représente. De plus, en m'intéressant aux peintres plutôt qu'aux écrivains, il n'y a aucune rivalité, je peux étudier la rencontre avec l'esthétique en étant à la fois très impliqué dans la démarche et complètement désimpliqué dans le champ.

*Vous faites allusion au côté pour ainsi dire démocratique de l'image, « dans l'esprit de tous. » Il y a effectivement certaines images que tous, tous milieux confondus, connaissent. Selon vous, les mots ne suscitent pas une adhésion aussi instantanée ?*

Connaître un tableau, c'est comme savoir par cœur un livre entier, or on ne peut pas considérer que les gens connaissent par cœur des livres entiers. Ecrire sur un écrivain, c'est comme écrire sur un musicien, ces deux arts nécessitent le passage du temps. La peinture, c'est très pratique pour écrire, c'est juste un petit carré d'espace que chacun porte en lui.

*Votre univers, comme d'ailleurs votre style, semble imprégné de christianisme, faisant beaucoup référence à la foi, au doute, au don, et à la grâce. Quel est votre rapport à la religion ?*

Mon lien au religieux est émotionnel et légèrement hystérisé. Je suis un jour allé à la messe de Pâques, et j'ai amené ma fille. Elle me demandait « qu'est-ce qui te fait rire Papa ? » Je pleurais ! Je comprenais que ce que je voyais là, c'était des costumes héritées de la vieille Assyrie, que ces cassolettes d'encens venaient tout droit d'Egypte, et puis c'était merveilleux de se dire, dans ce petit truc-là, Corpus Christi. Et pourtant, en revenant de cette messe de Pâques, j'ai relu Ecce Homo, avec le même assentiment, et le même enthousiasme.

*Dans l'une de vos interviews, vous disiez avoir la fâcheuse impression que certains voulaient vous faire endosser le « vieil habit réactionnaire. » Pensez-vous que cela ait un lien avec vos choix esthétiques, ou avec votre lien avec la religion ?*

Cela est en fait très peu arrivé, mais une fois, j'ai effectivement lu qu'un écrivain disait que Michon, c'est « un peu cureton. » Je le regrette, je n'ai pas du tout cette impression, je ne fais pas de la foi une valeur, mais j'aime me servir, ou plutôt j'aime faire passer, toutes ces émotions religieuses. Je ne peux pas faire sans, mais personne ne peut faire sans. Notre génération fait mine de se passer

de la religion, mais la foi peut se porter sur n'importe quoi, et si désormais elle n'est plus de l'ordre du religieux, elle participe au politique et au social. Maintenant, il est vrai que cette problématique-là, celle de la foi religieuse et chrétienne, qui s'étend des années trente aux années soixante-dix, et qui a directement préoccupé les plus grands, Bataille, Malraux, je ne vois plus personne qui l'aborde. Il faut dire que les retours du religieux de nos jours sont des retours dignes d'avant les Lumières.

*L'on sent dans votre œuvre une influence d'un écrivain que vous citez d'ailleurs volontiers, Georges Bataille, l'auteur d'Histoire de l'œil, philosophe violemment anticlérical et qui prêche la démesure sur tous les plans, sexuel, politique, et social, et qui a été un des penseurs phares de Tel Quel, aimé par Foucault, Barthes et Derrida. Qu'est-ce qui vous rapproche, ou vous sépare, de lui?*

La souveraineté bataillienne, son concept central, m'est totalement étranger. Bataille est totalement nietzschéen, alors que moi je suis cet oxymoron qu'est un nietzschéen chrétien, ça ne peut pas exister. Cela veut dire que Bataille m'aurait détesté, j'en suis sûr, comme un homme qui est dans la recherche d'une conciliation impossible. Et pourtant ce n'est pas une réconciliation, je porte en moi cette dichotomie.

*Quel est votre rapport avec les « écoles » littéraires qui tenaient encore le haut du pavé quand vous êtes venu à l'écriture en 1984? Vous sentez-vous une parenté avec les romanciers du Nouveau Roman, ou les « scripteurs » de Tel Quel?*

Le nouveau roman, c'est Robbe-Grillet, or je n'aime pas Robbe-Grillet. Le ton de Duras, par contre, est une petite musique unique. J'aime la lire, comme j'aime son regard lisse : il y a une grande compétence à voir dans Le Vice-Consul, qui est écrit depuis les deux sexes. Quant à Beckett, la fascination que j'éprouve à son égard est pour moi incompréhensible. Certaines parties de Godot, que je connais par cœur, me servent dans la vie de tous les jours sans arrêt, pour décrire toutes les situations. Il y a un miracle littéraire dans cette pièce. C'est comme l'imitation de Jésus-Christ, à ce niveau-là, ce n'est plus de la littérature. Quant à Tel Quel, je l'ai énormément lu, d'une façon terrorisée. Ils m'ont introduit à Bataille, à Artaud, à combien d'autres, ils sont venus au moment où il devait y avoir une poignée de jeunes gens qui dispensaient pour d'autres jeunes gens ce qui était nécessaire pour cette génération-là.

*Etant vous-même très au fait des théories de l'histoire littéraire, est-ce que vous pensez que de nos jours ce savoir est indispensable avant le passage à l'écriture ?*

Il me semble que ce savoir est de moins en moins pratiqué. Ce sont les inconvénients de la démocratie : comme il n'y a plus de hiérarchie ni de verticalité, tout un chacun se dit pourquoi pas moi - il arrive d'ailleurs que cela porte des fruits merveilleux. Mais pour moi, la littérature ne m'était pas donnée. Dans ma déclaration intérieure des droits de l'homme, il n'y avait pas, tout homme a le droit d'écrire. Il y avait, tout homme doit, c'était en termes de devoir et pas de droit, écrire.

*Vous sentez-vous proche de certains de vos contemporains, comme Pascal Quignard et Pierre Bergounioux ?*

Je me sens beaucoup d'affinités avec eux. Il s'agit, je crois, pour nous tous, d'arriver à un usage de la langue qui n'est pas académique, mais qui ne vit pas dans l'oubli de tout ce qui s'est fait avant, qui connaît toutes les théories, les subtilités, mais qui essaie d'être plus roué, d'une part, que les roueries que nous connaissons, mais aussi d'inscrire leur vérité dans cette lignée-là.

*Percevez-vous certaines tendances dans la littérature contemporaine?*

Il me semble que chacun ne se réclame plus que de lui-même, personne ne se réclame plus d'une certaine vision de la littérature contre d'aucuns qui se réclameraient d'une autre. Il n'y a plus

de polémique dans les lettres, sinon des attrapades entre untel et untel. Est-ce que c'est bien, est-ce que ce n'est pas bien ? Je suis incapable de dire si c'est positif ou négatif.

*Depuis votre tout premier texte, vous alternez entre récits sur les anonymes et récits sur les fameux. Selon vous, qu'est-ce qui sépare une vie minuscule d'une vie majuscule, et que peut bien y changer la littérature?*

Toute vie minuscule dont s'empare la littérature devient majuscule. Ces vies bousillées, massacrées, deviennent des vies sacrifiées, avec l'apparat du sacrifice. Elles ont enfin été sacrifiées selon le rite. Au lieu d'être estropiées, les voilà bellement mortes.

*Maia Beyler : Née à Paris, Maïa Beyler vit en Californie depuis 2005. Elle est l'auteur de plusieurs articles sur la littérature publiés au Canada, en France et aux Etats-Unis, notamment dans les revues Etudes Littéraires et French Forum. Doctorante à l'université de Californie, Berkeley, elle travaille sur le sacré dans les oeuvres de Georges Bataille, Nathalie Sarraute et Pierre Michon. »*

\*\*\*

## **L'un des grands maîtres de la prose française**

### **Michon, la littérature en personne**

**AVRIL 2012**

Article de Daniel Dorvan, 19 avril 2012

Pierre Michon ne s'enivre pas de gloriole : le prix Décembre qu'il a reçu pour Corps du roi et Abbés lui est certes « très cher, dans tous les sens », car il vit de sa plume[1]. Cette récompense envie le comble. Mais de là à faire son Victor Hugo, non.

La maison de Nantes est jolie, enfantine, toute en hauteur, pleine de livres, de jouets, de dessins animés pour sa fille Louise, 4 ans, l'enfant blonde qui a changé sa vie. « Si j'ai survécu si vieux, c'est grâce aux femmes. Elles ont payé de leur personne. »

Pierre Michon, né en 1945 dans la Creuse, est tardivement devenu père. Le sien, de père, quitta le foyer quand il avait deux ans. Il fut élevé seul par sa mère institutrice. Et « les mots et l'amour venaient de la même bouche ». La naissance de Louise est au centre de Corps du roi, un récit autobiographique dédié à la mère de Louise, comme Les Vies minuscules l'étaient à la mère de l'écrivain. « J'étais un fils sans descendance, en bout de chaîne. Et tous ceux qui écrivent en bout de chaîne ne s'adressent qu'à la mort, comme Baudelaire ou Flaubert. Pour faire comme eux, il faut un courage que je n'ai pas eu. » Qu'il a eu : inaugurée par Vies minuscules (1984) l'œuvre se poursuit, rare, elliptique, hachée, dressée comme un pur-sang, travaillée au pèse-nerfs. Et traduite en dix langues (La Grande Beune se dit The Origin of the World, et aurait pu se dire L'Origine du monde).

Lorsque l'enfant paraît, le fils éternel devient père : ce bouleversement nous vaut l'extraordinaire texte qui clôt Corps du roi, « Le Ciel est un grand homme ». Il parle de la cohabitation, dans l'écrivain, du « corps glorieux » de la littérature et de l'enveloppe charnelle. Ainsi en Michon coexistent, non sans heurts, le moine goguenard et la prose française dans sa haute perfection (enfin reconnue, par les 50 000 exemplaires vendus des deux livres couronnés).

« Le Ciel est un grand homme[2] », c'est quatre lectures de Booz endormi, de Hugo, appris à l'école par Pierre. Poème qui lui racontait déjà, enfant, sa future paternité tardive — et « passive », puisque Booz « en bout de chaîne » féconde Ruth en dormant. Michon libère sa plume, desserre quelque peu le corset de la Belle Langue pour offrir au lecteur un mélange de grandiose et de grotesque. Le grand écrivain fête Hugo, sa fille, sa paternité et, emboozé, choit au caniveau. Par ces 88 vers, par cette Annonciation alexandrine, les moissons de l'enfance creusoise entrent dans les Écritures saintes. C'est ça Pierre Michon : la Bible avec des batteuses, Racine avec Ava Gardner en buraliste.

Au premier étage, le bureau avec les signes tangibles, balzaciens, de la littérature comme combat : cartes au mur, soldats de plomb, lit de camp. Et les livres en lesquels s'écrit le Livre, comme il continue de s'écrire sur cet ordinateur portable. Tout se joue ici : « Ce qui fait que le monde, le langage et moi sont en phase, je l'appelle Dieu : le comble de la confiance. » Confiance dans le langage, cet « adversaire loyal » qu'il martyrise, mais accueille sans réserve : « J'écris dans une posture féminine, en état de réception : c'est la connaissance de la jouissance, c'est la Vierge Marie, ce sont les Évangélistes. Quand on les voit en peinture (Le Caravage), ils ont tous quelque chose de féminin. Saint Jean, n'en parlons pas, c'est une femme. Mais même les barbus comme saint Matthieu sont féminins : ils sont mythologiquement parfaits pour l'écrivain. »

Michon aime les activités parfaites, qui n'ont d'autre fin qu'elles-mêmes, lecture, amitié, écriture, amour : depuis qu'il écrit (il publia Vies minuscules à 37 ans), il a pour amis Jean Echenoz, Olivier Rolin, Pierre Bergougnoux. Dans la vie comme en littérature, il n'en fait jamais tout un roman : « Il faut que ce soit violent et bref. » Comme ses textes hérissés de silex, de charrues guerrières, de machines prométhéennes. Sa brièveté, surtout lorsqu'il s'agit de séduction et de stratégie amoureuse, s'appuie toujours sur de l'immémorial. « En Éthiopie, j'assistais à un chantier de fouille. J'allai chercher un appareil photo : à mon retour, les squelettes étaient déjà étiquetés. » L'écrivain, c'est celui qui déclenche avant l'emballage des ossements. L'écriture comme archéologie de soi, où l'on sent que « l'archaïque est là : d'un seul coup on découvre et on détruit. Ce que j'avais mis dans Vies minuscules, tout ce dolorisme de la culpabilité, je l'ai gommé en l'écrivant ; la douleur, je l'ai effacée. »

Au mur : l'affiche du cairn éthiopien (“tumulus is an ancient grave of our ancestors, don't destroy or excavate it”), une scène de bataille, Rimbaud à Aden, arme au pied, des photos de femmes, jambes, visages, tout ce qu'il aime. Mais « le livre est plus fort que l'ivresse, plus fort que les femmes ».

Par terre, un bon mètre de littérature chinoise, promesse d'un livre à venir[3]. Sur une chaise, le Liban en pile, autre promesse : « On m'a invité là-bas, et je me suis mis à étudier l'Islam. » Nous lisons ensemble, avec gourmandise, un épisode de l'enfance de Mahomet. Puis Baltasar Gracian, puis Le Voyage en Orient de Nerval. Le dessin animé de Louise est fini, le nôtre aussi. La petite fille ne veut pas être photographiée, elle a raison ; un livre va s'écrire par cette tête, cette main qui sont Pierre Michon. Qui seront la littérature elle-même à l'instant où ce corps sera traversé par la Chine et le Liban.

Daniel MORVAN.

\*\*\*

## Entretien avec Pierre Michon

**AVRIL 2002**

Propos recueillis par Jean-Louis Tallon - Bruxelles - avril 2002

*Pierre Michon a obtenu le 6 novembre dernier le prix Décembre pour ses deux derniers textes : Abbés et Corps du roi, publiés cette année aux éditions Verdier. Cette distinction vient couronner à juste titre une œuvre majeure et essentielle, amorcée en 1984 avec Vies minuscules et prolongée par des textes aussi lumineux que Rimbaud, le fils, la Grande beune, Trois auteurs ou Mythologies d'hiver. Dans cet entretien réalisé à Bruxelles, en avril dernier, dans le cadre du festival littéraire Le Grand écrit, l'écrivain se confie peu, esquive parfois la systématisation des questions/réponses, se refuse aux remarques stéréotypées, pour nous livrer, en creux, des réflexions d'une savoureuse acuité.*

JLT - Vous avez dit : " L'effet de répétition d'une vérité fait que la troisième fois qu'on la dit, c'est un mensonge. " Multiplier les interviews n'est-il pas le plus sûr moyen d'aller vers le mensonge ?

PM - La phrase n'est pas de moi. C'est une citation. Je ne sais d'ailleurs plus de qui elle est. Ca dépend. Si l'on dit le contraire d'une interview à l'autre, ce n'est plus un mensonge...

JLT - Vous avez dit avoir décidé de publier Vies Minuscules pour jouer avec votre vie, mais également pour remporter le prix Goncourt ? C'était vrai ou ironique ?

PM - Il me semble avoir tenu ces propos à de jeunes journalistes de la revue Scherzo, très dévots en littérature. Je ne pouvais pas abonder dans leur sens. Il me fallait dire : " Il n'y a pas que la littérature ! "

JLT - Il fallait dire une énormité.

PM - Ce n'est pas une énormité. Le prix Goncourt rapporte de l'argent. Je voulais dire en fait qu'il n'y a pas, à mon sens, deux régimes de la littérature. Ca, c'est une absurdité !

JLT - Selon vous, faut-il avoir beaucoup lu pour prétendre devenir écrivain ?

PM - Ca dépend. Certains ont très peu lu mais n'en écrivent pas moins de beaux livres. Cela dit, j'ai plutôt tendance à penser qu'il vaut mieux avoir beaucoup lu.

JLT - Comment s'est déroulée votre enfance ?

PM - Comment s'est déroulée mon enfance ? A la campagne. J'allais étudier dans une école de village. J'ai vécu une enfance sans problème.

JLT - Pourquoi trouvez-vous l'activité d'écrivain burlesque ?

PM - Ecrire n'a rien de burlesque. Contrairement au fait de s'auto-promouvoir dans la publicité ou le service après-vente.

JLT - Dans tous les écrivains qui semblent vous avoir marqué, vous évoquez peu les auteurs du Nouveau Roman. Pourquoi ?

PM - Qu'entend-on par Nouveau Roman ? Dans le groupe formé artificiellement par Jérôme Lindon, j'aime beaucoup Beckett, Duras ou Pinget. Robbe-Grillet m'ennuie, de même que Claude Simon, même si je l'ai lu, par le passé, avec plaisir.

JLT - Ce courant vous a-t-il marqué ?

PM - D'une certaine façon, oui. Pour ce qui concerne Beckett et Duras.

JLT - Quel regard portez-vous sur le paysage littéraire actuel français ?

PM - Certains auteurs me plaisent. Mais il y en a beaucoup que je ne peux absolument pas lire... Le problème aujourd'hui est le suivant : les américains ne nous traduisent pas. Ils envoient sur le marché la nouvelle que la littérature française est morte et les français la répercutent.

JLT - Pourquoi, selon vous, le roman est-il un genre exténué ? Le cinéma l'a remplacé ?

PM - Non. Le cinéma est un autre genre. Le roman est un pur artefact. Ce genre littéraire connaît le même phénomène que la tragédie classique, racinienne au temps de Voltaire. Tous croyaient que la tragédie était le grand genre. Ils ne travaillaient que pour ça, Voltaire y compris. C'était un genre calibré qui devait, selon l'opinion générale, passer le rempart des siècles.

JLT - Comment qualifier vos récits ? Ce ne sont pas tout à fait des romans, ce ne sont pas tout à fait des biographies... Il me semble que vous parliez davantage de recueils...

PM - Oui. Ou parfois, je ne les nomme pas. Sauf pour Vies minuscules que j'avais qualifié de récit.

JLT - Au 19ème siècle, le roman et la poésie étaient les deux grands genres de référence. Depuis 1945, la poésie a disparu des étalages et reste confidentielle. Quelle est votre opinion à ce sujet ? La poésie est morte, mangée par le roman ? Ecrire des poèmes n'a plus vraiment de sens et il vaut mieux aller vers des œuvres telles que les vôtres ? Ou c'est tout simplement une histoire de gros sous ?

PM - C'est bien difficile de répondre. La poésie est enlisée dans un processus post-mallarméen. Elle est peut-être plus en surface. Il m'arrive d'en lire, avec plaisir. Mais, je ne peux pas répondre à votre question. Je risquerais de me laisser aller à des conclusions trop hâtives.

JLT - Il y a parfois, dans vos œuvres, des accents de poésie...

PM - Il y a toujours eu dans les œuvres en prose des moments de poésie. Lisez Hugo. Certains passages de sa prose sont des moments de pure poésie : ils n'ont rien à voir avec la marche de l'intrigue. C'est une très vieille histoire. Seul l'âge classique voulait séparer avec soin la poésie de la prose. Mais dès 1820 - et certainement même avant - Chateaubriand, dans les Mémoires d'outre-tombe, réunit les deux genres : l'effusion se traduit par la poésie et la raison par la prose.

JLT - Pourquoi vous intéressez-vous à certaines vies plutôt qu'à d'autres ?

PM - J'aurais beaucoup de mal à répondre. Pour Vies minuscules, le choix fut facile. D'une manière ou d'une autre, j'avais connu ceux dont j'allais parler : soit après en avoir entendu parler, soit parce que je les avais rencontrés. Pour les autres, je ne sais pas vraiment pourquoi. Peut-être s'agit-il de choisir des vies, quel que soit le domaine, qui font écho à mes préoccupations du moment ? J'ai par exemple écrit, avec Maîtres et serviteurs et Vie de Joseph Roulin, des livres sur des peintres. Je les ai choisis pour des raisons ponctuelles à l'époque. Aujourd'hui, je pourrais sans doute me demander pourquoi j'ai fait une telle sélection ? La commande me réclamait une série sur les peintres. Bon ! Choisissons des peintres. Même chose avec Trois Auteurs, qui porte sur Balzac, Cingria et Faulkner. Ce sont des commandes effectuées par des personnes qui savaient naturellement que j'aimais ces auteurs là. J'ai souvent eu l'idée d'écrire également un ensemble de textes sur des scientifiques du 18ème siècle. Peut-être le ferais un jour ? Et la même question se posera une nouvelle fois : pourquoi s'intéresser à lui plutôt qu'à l'autre ?

JLT - Et dans ce cas-là, écrire sur Balzac, Faulkner, Watteau, c'est-à-dire sur des individus que vous ne connaissez pas et que vous ne pourrez jamais connaître, est-ce une façon de contourner l'autobiographie ? En parlant d'eux, vous parlez de vous-même...

PM - Oui... Mais je pourrais très bien inventer des personnages et écrire les mêmes choses.

JLT - Pourquoi alors n'en inventez-vous pas plus ? Vous avez peur de faire de nouveaux ectoplasmes ?

PM - Oui. J'ai peur de ressentir de nouveau cet écoœurement. Quand je vais dans une librairie, je prends un livre au hasard. Que lit-on ? : " Jean-Paul dit : " Comment vas-tu Jean-Pierre ? " ". Mais qui sont ces deux personnages ? Il faudrait lire tout le bouquin pour le savoir ? Cette création continue de fantômes m'ennuie. Sauf, évidemment, quand c'est bien réussi.

JLT - Partagez-vous le sentiment de Philippe Sollers qui voit dans notre actuelle conception de la modernité une mauvaise relecture du 19ème siècle et d'auteurs comme Baudelaire ou même Rimbaud ?

PM - L'anti-dix-neuviémisme est le cheval de bataille de Sollers depuis vingt ou trente ans. Il est pro " dix-huitième ". Seulement, il est de mauvaise foi et il le sait vraisemblablement lui-même, puisqu'il dit toujours du bien des auteurs du dix-neuvième.

JLT - Oui, mais, selon lui, on les aurait mal compris...

PM - C'est son approche de la question. Laissez le faire. Il lui arrive de dire des choses intelligentes sur ces auteurs dont il prétend qu'on n'a rien compris. La question " Sollers " est très épineuse, car, même s'il est controversé, il dispose malgré tout d'une culture et d'une acuité extraordinaires. Il a des ennemis et des courtisans. On peut aussi garder ses distances vis-à-vis de lui et s'apercevoir raisonnablement qu'il tient une place très importante dans la littérature depuis la mort de Barthes. Seulement, il s'acharne à réduire son rôle par...

JLT - ...ses outrances, ses élucubrations télévisuelles ?

PM - [long silence] Vous savez, j'ai un faible pour Sollers. Avec Tel quel, il m'a appris à lire quand j'avais vingt ans. Je vivais en province, aux Cards, dans la Creuse. Je suis allé à la Faculté des Lettres de Clermont Ferrand. Là-bas, on nous parlait des pierres, des épaves. A la même époque, j'achète cette revue à la mode. J'en ai eu le souffle coupé ! J'ai lu ses numéros avec attention. Il m'a bien fallu attendre vingt-cinq ou trente ans pour en saisir tous les enjeux et les confronter à mes références culturelles. Tel quel m'a appris qu'on n'a pas le droit en littérature de faire n'importe quoi, même à vingt ans. Il faut passer par certaines obligations de déchiffrement. Les auteurs de Tel quel voulaient décrypter les textes. C'était très précieux car, à la même époque, il y avait en face les Hussards aux intentions littéraires louables mais peu innovantes. Pour moi. Cela dit, j'aime beaucoup les Hussards.

JLT - Qu'est-ce que ça vous fait de voir que vous êtes considéré de votre vivant par l'Université comme un écrivain qui compte ?

PM - Ca me fait plaisir, mais ça me fait peur. Un album de la collection Pléiade a été réalisée sur Apollinaire, il y a, vingt ou vingt-cinq ans. André Billy, que tout le monde a oublié aujourd'hui, et qui fut membre de l'Académie Française, a préfacé ce volume. Il écrivait qu'Apollinaire avait rencontré Jarry en 1905. Tous deux s'étaient croisés, car tous deux voulaient rencontrer Jean Moréas qu'ils admiraient inconsidérément. D'ailleurs, je cite, " en 1905, tout le monde admirait Moréas ". Alors, être aujourd'hui accepté par l'Université peut m'inquiéter. Il faut attendre ce qui sortira de la donne littéraire dans dix, vingt, trente ou quarante ans, voire dans plusieurs siècles.

JLT - Pourquoi avoir publié votre premier roman à trente-huit ans seulement ? Vous ne pouviez pas écrire auparavant ?

PM - Si. J'avais écrit des textes.

JLT - Mais rien d'abouti ?

PM - Il s'agissait seulement de débuts, quelques manuscrits qui n'avaient rien à voir avec ce que j'allais écrire plus tard. Voilà aussi la double face de Tel quel qui nous forçait à écrire de manière intelligente, mûrement pensée, mais sans trop s'impliquer, sans y mettre de sentiments... Aussi, tous mes essais préalables, toutes mes tentatives étaient avant-gardistes. A cette époque, j'ai d'ailleurs été très marqué par les œuvres de Pierre Guyotat Tombeau pour cinq cent mille soldats ou Eden, Eden, Eden... Il écrit toujours mais on ne peut plus le lire. Il avait, à l'époque, inventé une sorte d'idiolecte. Ses deux premiers livres étaient très forts. Enfin, bref, je ne savais pas comment m'y prendre pour écrire. Et puis, j'ai trouvé la veine des Vies minuscules, un livre qui me ressemblait vraiment, puisque parler des autres était une façon de parler de moi.

JLT - Pensez-vous qu'un média comme Internet et la littérature puissent faire bon ménage et accoucher de formes littéraires inédites ?

PM - Faire bon ménage, oui. C'est déjà fait. De là à accoucher de formes littéraires inédites, je ne suis pas sûr. Pas plus qu'Hugo n'est inédit par rapport à Virgile ou que Perec n'est inédit par rapport à Xénophon. Vous n'aurez pas tout à fait le même théâtre, ou la même prose, c'est tout. En fait, on ne peut pas savoir ce que la génération, qui a appris avec Internet à trois ou quatre ans, va faire de tous ces outils. Quand Internet sera intégré à l'éducation et à l'apprentissage dès le plus jeune âge, nous verrons sans doute apparaître de nouvelles formes littéraires... mais pas inédites. 2001, l'odyssée de l'espace est une épopée au même titre que l'Illiade. Entre les deux, les différences sont contingentes.

JLT - Avez-vous écrit Vies minuscules et vos textes suivants à la plume ?

PM - A la plume et à la machine à écrire. Maintenant, j'écris à l'ordinateur.

JLT - Est-ce que cela a changé votre style ?

PM - Depuis Vies minuscules, mon style s'est modifié. Est-ce l'usage de l'ordinateur qui a engendré ce changement ? Je ne sais pas.

JLT - Quel regard portez-vous sur l'œuvre de Charles Juliet ?

PM - J'ai beaucoup été marqué par son Journal. Ce doit être l'une des premières publications de POL. Il doit dater de 70 ou 72. J'y ai trouvé des préoccupations similaires, notamment dans la difficulté, voire l'impossibilité d'écrire. J'ai acheté le tome 1 de son Journal à Cahors, je m'en souviens. J'ai également lu l'Année de l'éveil et ses ouvrages sur les peintres.

JLT - Vous avez écrit sur les peintres, sur les écrivains. Vous souhaitez écrire sur des scientifiques. Vous ne me semblez pas envisager d'écrire sur les compositeurs. Pourquoi ?

PM - Je suis totalement sourd à la musique, à l'exception de la chanson sentimentale. Il m'arrive d'entendre - vraiment - un morceau de musique classique au bout de la dixième fois. Ecrire sur de la musique, ce n'est pas pour moi. Mais on peut le faire, c'est évident.

JLT - Quand on lit Rimbaud, le fils, on finit par se demander où est le faux, où est le vrai. Et à quel moment, vous inventez... Comme la scène que vous décrivez où Rimbaud se repose le soir, après avoir écrit toute l'après-midi dans une grande tension.

PM - Oui. Ce ne sont pas des histoires. C'est attesté par de nombreux témoignages. Il a écrit Une saison en enfer en quinze jours ou trois semaines. C'est tout à fait plausible, d'ailleurs, car le texte n'est pas très long.

JLT - Qu'est-ce qui fait que dans le registre du polar ou de la science-fiction, il puisse encore y avoir une place pour le roman ? Pourquoi, dans ces genres-là, ces thématiques-là, les personnages ne sont pas des ectoplasmes ?

PM - Ca serait trop long à expliquer. Déjà, dans le roman noir, il y a toujours le passage obligé du cadavre. Voilà un personnage que l'on ne peut pas éviter. Par ailleurs, j'ai lu beaucoup de romans de science fiction, dans les années 70, comme ceux de Philip K. Dick ou d'Isaac Asimov, avec les Fondations. Mais le genre, aujourd'hui, me paraît peut-être plus essoufflé que le roman noir ou le polar. Je pense notamment à l'œuvre de Robin Cook, qui est extraordinaire. Le plus mauvais dans la littérature, comme le disait à propos de Proust, Céline, qui n'aimait personne et surtout pas Proust : la question est de savoir si Titi va enculer Toto ! Quel suspens !

JLT - Ce qui résumerait, selon vous, toute la littérature contemporaine française ?

PM - Il me semble bien... Mais le phénomène est présent dès la Princesse de Clèves...

JLT - C'est peut-être un peu plus trash maintenant, non ?...

PM - Ca l'a été au début ! Mais maintenant que l'effet hard a disparu...

JLT - Selon vous, l'industrie du livre, associée à la médiatisation, est-elle en train de tuer la littérature ?

PM - Ca fait un moment...

JLT - Et dans un tel contexte, vous n'avez pas peur d'être standardisé ?

PM - On l'est toujours.

JLT - C'était aussi vrai il y a cent ans ?

PM - Sûrement. Il y avait simplement une grande différence : le nombre de lecteurs était plus réduit.

JLT - Pour écrire, faut-il se tenir tranquille, se taire, vivre à l'écart ?

PM - Ca dépend des tempéraments. Il est plus commode de ne pas être à Paris et d'habiter en Province, comme moi à Nantes.

JLT - Vous seriez trop sollicité à Paris ?

PM - A Paris, j'ai beaucoup d'amis qui sont à la fois écrivain et ivrogne.

JLT - Les deux vont-ils ensemble ?

PM - Pas forcément. Je sortirais continuellement et risquerais, à la longue, de faire des impairs. Je me mettrais à dos toute une population " écrivaine ". Là, ils ne me voient qu'une fois tous les mois. Donc, tout va bien ! Si j'habitais à Paris, je risquerais de prendre mon téléphone, de donner rendez-vous à l'un de mes amis qui serait tout aussi désœuvré que moi au même moment. Je lui parlerais alors de son dernier livre en le qualifiant de nul et l'autre me croirait ! Le plus terrible, c'est que les gens se croient entre eux.

JLT - N'a-t-on pas l'envie quand on s'est lancé dans le genre bref, comme vous, de donner l'illusion d'écrire quelque chose d'essentiel ?

PM - Voilà enfin la bonne question. C'est le propre des auteurs d'aphorismes. Et certains en profitent pour afficher une prétention extraordinaire.

# On a cherché le faux Pierre Michon avec le vrai Pierre Michon

## 2013 - 2015

Dimanche 22 mars, en plein Salon du livre, nous publions sur Rue89 la liste des écrivains que nous aimons suivre sur Twitter. Parmi la quinzaine d'auteurs sélectionnés figure Pierre Michon.

Ce que nous aimons, chez lui, c'est sa sensibilité. Sensibilité d'un auteur reconnu – « Vies minuscules » (Gallimard, 1984) est devenu un classique de la littérature française – face à la chose Twitter, ses messages en 140 caractères et sa ponctuation en hashtags.

Le 21 septembre 2013, par exemple, @pierremichon45 tweete :

C'est un peu difficile d'écrire ici. Je suis perdu.

— Pierre Michon (@pierremichon45) 21 Septembre 2013

Il découvre et tâtonne :

Quelqu'un m'a dit que je dois faire des phrases courtes. Comme Hemingway.

— Pierre Michon (@pierremichon45) 21 Septembre 2013

Nous l'imaginons lutter avec son clavier et les noms propres numériques :

C'est la première fois que je utilise le Twitter.

— Pierre Michon (@pierremichon45) 21 Septembre 2013

Pierre Michon tweete peu. 33 messages depuis septembre 2013, date de son inscription. Mais après tout, entre ses ouvrages « Corps du roi » et « Les Onze », sept années se sont écoulées. Deux tweets séparés d'un mois, ça en devient normal si on compte en années Michon.

« Je ne suis pas sur Twitter »

Mais le lendemain de la publication de notre liste Twitter, un certain Pierre Michon écrit dans l'espace réservé aux commentaires :

« Allons bon. L'ennui, c'est que je ne suis pas sur Twitter, et que celui qui y navigue sous mon nom et ma photo est un plaisantin. Et que je ne vois pas comment m'en débarrasser. Ça n'est pas bien grave. »

Il faut tirer cette affaire au clair. Dans le formulaire d'inscription sur Rue89, l'autoproclamé Pierre Michon a laissé une adresse e-mail. Nous lui écrivons pour qu'il nous donne un numéro de téléphone. On vérifie la correspondance des dix chiffres avec le numéro qu'a sa maison d'édition, Verdier.

C'est bien Pierre Michon, le vrai, c'est sa voix, hésitante, ses « oui, oui, oui », ses pauses et ses attentes.

Il connaît l'existence du compte Twitter depuis plusieurs années. Chaque nouveau tweet posté par @pierremichon45 atterrit dans sa boîte mail – l'écrivain a créé une alerte Google sur son nom.

« Je ne suis pas un virtuose du Net »

Pierre Michon n'a pas le profil du geek :

« J'ai essayé de comprendre, sur Twitter, comment m'en débarrasser. Ça semble difficile, il faut je ne sais quels certificats, et je ne suis pas un virtuose du Net. »

Il a donc laissé tomber. Plus flegmatique que résigné. Son « pseudo-Michon », dit-il, n'est pas « animé d'intentions malveillantes ». L'usurpateur parle de littérature, écrit court, cite des extraits d'interviews données par le vrai Pierre Michon. Aucune blague graveleuse, lourdingue ou raciste. Pas de jeux de mots à la Pivot. Ça pourrait être du Pierre Michon. Sauf aux yeux de Pierre Michon.

« Les deux flèches, elles servent à quoi ? »

Au téléphone, nous lui proposons de regarder en détail les propos de son usurpateur. On lui explique comment se rendre sur le faux profil Twitter. D'abord, le moteur de recherche. Taper « @pierremichon45 ». Ouvrir la page. Dérouler le fil. Ça a bien l'air des premiers contacts de l'écrivain avec une plateforme de microblogging. « Là, les deux flèches, elles servent à quoi ? » A retweeter.

L'avant-avant-dernier tweet, daté du 9 janvier 2015, épingle Houellebecq. Il fait référence implicitement aux attentats :

Houellebecq, tu es content maintenant ?

— Pierre Michon (@pierremichon45) 9 Janvier 2015

Au téléphone, Pierre Michon se courrouce : « Ah, non, il s'en prend à quelqu'un ! » Il descend le fil Twitter. Encore du Houellebecq. Une obsession du faux Michon :

Michel Houellebecq 5 - Joël Dicker 2

— Pierre Michon (@pierremichon45) 21 Juin 2014

Lui s'interroge : « Qui est ce Joël Dicker » dont parle le faux Pierre Michon ?

Le sentiment le plus extrême qu'il nous communique est : « Je suis agacé. » Ça a peut-être plus d'impact qu'il ne le pense, dit-il, mais tant pis.

« Je ne suis pas un usager du service. Pour moi, il n'existe donc pas. »

Vantardise et fautes de syntaxe

N'empêche, son irritation s'amplifie au fil du scroll. Il trouve son usurpateur un peu vantard. Il bloque sur le tweet n°21, qui l'indigne.

Je veux que mon ami Le Clézio gagne le Nobel pour la deuxième fois.

— Pierre Michon (@pierremichon45) 8 Octobre 2013

« Il écrit “gagne le Nobel”, non, ça ne se dit pas, on “gagne” le tour de France, mais on “a” le Nobel. »

Le comble. L'autre fait des fautes de syntaxe et les répète. Tweet n°23 : « Je veux que Thomas Pynchon gagne le Nobel. »

« Il y tient, au verbe gagner. Pour être honnête, je n'ai jamais réussi à finir un livre de Thomas Pynchon. »

D'un coup, prise de conscience :

« Ça va dans quel sens [chronologique, ndlr] en fait les tweets ? »

Une « branche internet du bovarysme »

« Mon usurpateur est très branché vie mondaine. Il se met dans ma peau, il imagine ce que je fais, sans doute, c'est comme une forme de mythomanie. Il doit y croire à sa façon. La faculté de se concevoir autre que ce qu'on est. »

Parfois, ça ne fonctionne pas. Parfois, ça fonctionne. Pierre Michon – le vrai – lit un tweet : « Où sont mes muses ? Je ne les trouve pas ».

Satisfaction :

« Ah ! Ça, c'est bien une boutade dans mon genre ».

Quels pourraient être les mobiles de son usurpateur ? Faire ça, avance l'écrivain, c'est appartenir à une « branche internet du bovarysme, peut-être ». Quelqu'un ou quelqu'une, insatisfait(e), et vouant une sincère admiration à Pierre Michon ?

C'est donc par là qu'on va commencer nos recherches pour trouver le vrai détenteur du compte @pierremichon45 : un fan de Pierre Michon.

L'enquête

Les indices sont maigrelets :

des éléments typographiques (pas d'espace avant le deux points dans le premier tweet) ;

« Ah ! Il cite beaucoup la littérature latino-américaine, ce doit être un passionné de cette littérature », devine Pierre Michon ;

les premiers retweets (ça permettrait de deviner le réseau de l'usurpateur).

On identifie quelques candidats à l'usurpation. Un blogueur passionné par Michon, un habitué au pastiche et à la création d'identité numérique... On leur envoie des messages.

Chou blanc. Ils nient. L'un d'entre eux me demande d'« arrêter d'enquêter » sur lui.

J'en réfère au vrai Pierre Michon :

« Si ç'avait été un ennemi, j'aurais eu des indices. Mais c'est peut-être quelqu'un qui s'amuse. Il a peut-être plein d'autres comptes. Je me demande quel bénéfice il en tire... Déréalisation de soi-même ? »

J'envoie plusieurs messages publics à @pierremichon45 : « Pierre Michon veut vous parler. » Pas de réponse.

Dans la préface de son ouvrage « Le roi vient quand il veut », citée dans une émission d'Arte Radio, Pierre Michon partage ses doutes sur l'exercice de l'interview journalistique :

« Parler à un journaliste me paraît le contraire de ce pourquoi on écrit. L'idéal serait d'être glorieux et caché, c'est-à-dire mort. »

Tiens, 134 caractères. Ça rentre dans un tweet... Et si le vrai Pierre Michon me mentait ?

\*\*\*

## "La première phrase d'un livre, c'est la clé. Elle est le son, l'alliage parfait."

Propos recueillis par Martine Laval Publié le 27/10/2007.

### OCTOBRE 2007

*Les livres, il les dévore. Ecrivain depuis plus de vingt ans, il voue un culte aux textes de Flaubert, Faulkner, Melville. Une passion qu'il souhaite partager.*

*Ses amis l'appellent « saint Michon ». Il a la parole tonique, le sourire coquin, et des gestes de timide - parfois, il cache son visage derrière ses mains. Pierre Michon est né dans la Creuse en 1945. Il mène une vie de dilettante et publie son premier livre en 1984, Vies minuscules (éd. Gallimard). D'autres suivront, Vie de Joseph Roulin, Le Roi du bois, à intervalles irréguliers, aux éditions Verdier, savant mélange de fiction et d'autobiographie. C'est que l'homme, lecteur insatiable et écrivain exigeant, a dompté le temps. Ce Pierrot la Lune est peut-être bien un anachronisme. Il dit faire vivre une langue d'un autre siècle, se demande si lui-même n'est pas d'antan. Pierre Michon publie aujourd'hui Le roi vient quand il veut, un recueil d'entretiens accordés à divers journaux. Le farceur n'a pas hésité à remanier des articles afin de les rendre plus « littéraires » - mais celui-ci, il ne l'a pas relu, ouf ! Dans ce volume, vingt années consacrées à la littérature défilent sous nos yeux. Michon y parle des auteurs qui l'accompagnent, de son travail d'écrivain. Le roi vient quand il veut est un ouvrage didactique - mieux : un outil de propagande, efficace, nécessaire, pour qui veut toucher la littérature, en donner le goût aux autres. Un livre tout en générosité.*

*Vous êtes un lecteur invétéré. Comment êtes-vous tombé dans les livres ?*

A l'école primaire. Les instituteurs de la campagne avaient le goût des livres. J'ai le souvenir d'un maître qui nous lisait des trucs bizarres, incompréhensibles pour les enfants que nous étions. J'encaissais Victor Hugo, Gustave Flaubert. Je suis tombé sur un type qui aimait la littérature flamboyante, un peu clinquante, claironnante, non pas patriotique, mais du patrimoine.

*Et cela ne vous a plus quitté...*

Non. Ma grand-mère, une paysanne de la Creuse, a aussi joué un rôle immense. Elle avait un brevet supérieur, je ne sais pas ce que c'est, ce diplôme - un super certificat d'études ? Elle et mon grand-père récitaient des tirades entières de La Légende des siècles. Les gens de cette génération, nés à la fin du XIXe siècle, connaissaient la poésie, et s'en souvenaient. Ce que je

raconte là, c'est durant la petite enfance, j'avais 8, 10 ans. Puis, il y a une éclipse. Durant les années de lycée, il me semble ne pas avoir beaucoup lu. Ensuite, je n'ai plus fait que cela.

*Vous avez un côté effrayant ! Vous semblez avoir tout lu : Bergounioux, la Bible, Proust, Barthes, Volodine, Borges...*

Vous savez, lorsque l'on fait ce genre d'entretien, on bluffe (rires) ! Avoir lu un auteur, c'est bien souvent avoir lu un livre d'un auteur. On oublie très vite. Pierre Bayard a fait un tabac avec son ouvrage Comment parler des livres que l'on n'a pas lus. Quand on cite un écrivain, est-ce qu'on le fait bien ? Est-ce qu'on est juste ? C'est bien souvent une jonglerie.

*Mais vous avez plaisir à le faire ?*

Oui, j'aime citer car j'aime la lecture, ou le souvenir de ma lecture. C'est une façon de faire revivre des mots que l'on a choisis. Les écrivains sont pour moi des frères, j'ai de l'affection pour eux. Nous sommes une famille. Je suis toujours étonné - mieux même : agréablement surpris - lorsque je relis Faulkner, Rimbaud, et bien d'autres. Je leur suis fidèle. Je suis fidèle à tout ce qui est littérature.

*Vous préférez relire les écrivains de votre famille d'adoption plutôt que de découvrir de nouvelles écritures ?*

Tout homme qui vieillit fait cela. Je suis dépassé par la masse des nouveautés. Quand on est jeune, on veut tout lire, surtout si l'on veut écrire. On dévore tout pour savoir où se placer. Mais en vieillissant... Quand j'entre dans une librairie, j'ai peur. Je ne peux pas choisir. Alors que les livres que j'ai déjà lus, je sais que je pourrai les relire avec un plaisir identique, même si ce sont de petits livres. En ce moment, je relis les Latins, Ovide, Virgile, dans de nouvelles traductions. Cet été, j'ai relu François Mauriac. A vrai dire, je ne pensais pas un jour y revenir, mais certains de ses textes, pas tous, sont des chefs-d'oeuvre. Le Mystère Frontenac en est un.

*Vous êtes un touche-à-tout. Qu'est-ce qui vous guide ?*

Je ne sais pas ! J'aimerais écrire un livre à la manière de Vladimir Nabokov, ses cours de littérature sur Kafka, Proust, Dostoïevski... (1) Je me vois bien consacrer un chapitre à chacun des auteurs que je relis sans cesse, qui m'importent. L'un serait sur A la recherche du temps perdu, l'autre sur Moby Dick. Moby Dick : c'est l'un de mes préférés ! Je ne le sais pas par coeur, c'est trop long, mais enfin, presque ! Relire est une belle et grande occupation. On ne relit pas seulement un texte, mais toutes nos lectures passées, tous nos souvenirs de lecture, les événements qui accompagnaient ces lectures. On relit sa vie.

*Vous dites avoir peur de rentrer dans une librairie, et vous publiez en septembre. Que pensez-vous du phénomène « rentrée littéraire » ?*

Rien. Je ne suis pas dans la course ! J'ai juste peur pour moi, pour mon livre, si le lecteur n'ose pas - comme c'est mon cas - entrer dans la boutique ! Comment est né ce livre d'entretiens ? Comme ça ! Au printemps dernier, je me suis beaucoup amusé à relire ces entretiens accordés à des journaux. Je les ai remaniés. Certains, que je trouvais un peu insipides, trop dans l'oralité, sont devenus plus littéraires. Je les aime maintenant ! Je n'ai pas d'idée préfabriquée sur la littérature. Ce que j'avais à dire, je l'ai dit. Ce que je n'ai pas dit, c'est que je ne peux pas le conceptualiser. Je ne sais pas si je dois être satisfait de ce livre, s'il vient à son heure. J'avais peur du côté nécrologique de l'affaire, comme si j'allais me coucher directement dans la tombe après l'avoir publié ! J'aimerais simplement convaincre des lecteurs de la beauté des textes de Flaubert, de Melville, de Faulkner. J'aimerais exalter ces grands bonshommes. Je dis bien exalter, pas en parler intelligemment !

*Rassemblés, ces entretiens mettent au jour une cohérence ?*

Parfois, je ne suis pas d'accord avec moi-même. Ce n'est pas le même type qui raconte tout cela. En vingt ans, on change de peau trois ou quatre fois ! Il y a des sujets que je n'aborde plus. Parce que j'en ai abusé. Vous êtes journalistes, je ne vais pas dire du mal des journalistes... Mais lors des premiers entretiens qui m'ont été demandés, à propos des Vies minuscules, j'ai parlé de « grâce », de « miracle », et hop ! les journalistes se sont emparés de ces mots-là. Pendant des années, j'ai eu le droit aux mêmes questions sur la grâce, le miracle. Et j'étais obligé d'y répondre, sans cesse. Dès que l'on vous pose une question, vous n'êtes plus libre, il faut répondre à la question... Dès que l'on est publié, on n'est plus seulement soi, on est soi plus tous les commentaires, bons ou mauvais, qui sont faits. C'est difficile de résister à cela. On se sent contraint d'aller dans le sens de ceux qui vous caressent... dans le sens du poil !

*La littérature et la vulgarisation sont-elles compatibles ?*

Il y a toujours eu du battage médiatique autour d'ouvrages qui n'en valaient pas la peine. Aujourd'hui, nous assistons à la démocratisation de l'écrit. Tout le monde écrit, et c'est plus facile de se faire publier qu'il y a cent ans. Mais on ne peut pas tout lire. C'est inhumain. Je lis la presse littéraire. Tous les journaux parlent des mêmes livres. Pourquoi ? Par crainte de pas être dans le coup ? D'être trop différent ?

*Vous évoquez la « non-littérature », les livres de rien. Sommes-nous envahis par les non-livres ?*

Bien sûr. Mais il y a une certaine inélégance à le dire. Les auteurs de non-livres - je ne citerai pas de noms - ont fait tout leur possible pour faire un livre. On ne peut pas les mettre à mort, comme ça, en deux mots. Je me sens solidaire des auteurs de non-livres parce qu'ils ont essayé d'accéder à la littérature. Sans doute tout écrivain pense qu'il n'y a que des auteurs de non-littérature, sauf lui. Vous voudriez que je dise du mal de mes semblables ?

*On vous consacre des colloques, des essais, on vous étudie dès le collège. Seriez-vous devenu un auteur classique ?*

C'est inquiétant. Savez-vous qu'en 1910 le grand auteur classique que l'on étudiait et que Proust lui-même prenait pour maître s'appelle Anatole France ? Qui lit Anatole France aujourd'hui ? Vous voyez, c'est très inquiétant. Et Victor Hugo ? Lui, quand même, il vend plus que moi ! Victor Hugo, un de mes préférés, a été victime d'André Gide. Quand on lui demande : « Quel est le plus grand poète français ? » Gide répond : « Victor Hugo, hélas ! »

*Avez-vous l'impression que l'on s'est mépris sur vous, sur votre oeuvre ?*

Non, jamais, j'ai eu de la chance. Mes premiers lecteurs étaient intelligents ! Ils ont accepté d'être malmenés. Je pratique l'ex abrupto, l'entrée abrupte, en falaise, raide, sans préambule. Le lecteur suit, ou pas. Je suis assez despotique avec le lecteur.

*Etre écrivain, est-ce un métier ?*

C'est le mien. A plein temps. Même si je n'écris qu'un mois par an. Je ne pense à rien en dehors de cette sphère-là.

*Vous aimez les images ?*

J'ai écrit beaucoup de récits sur des peintres. Désormais, l'image me sert quand je suis sec. Dans ma nouvelle chambre, il n'y a plus une seule image sur les murs. Mystère. Celle qui m'a suivi le plus longtemps est un tableau attribué à Rembrandt, aujourd'hui cela semble exclu, L'Homme au casque d'or. Longtemps, j'y ai vu l'image du père. Un casque mirobolant, comme une carapace dorée, dessous une tête ravagée par la mélancolie, la mort, le destin. Ce tableau est pathétique, puissant. Ce type ravagé par l'adversité ne se plaint pas. Ce tableau m'a servi d'image du père

mais aussi d'image idéale de moi-même. Comme si ce qui m'importait n'était pas ce visage endolori, mais le casque d'or dont il est vêtu, comme si la littérature elle-même me couvrait, me protégeait. C'était à une époque où j'avais beaucoup de complaisance envers moi-même, de narcissisme douloureux. Aujourd'hui, je relativise. Je suis, à la fois, moins et plus complaisant. Moins, parce que je sais me dire : « Ça va, arrête ton cinéma » ; et plus, parce que je me rassure : « Ça va, tu es sauvé. »

*N'exagérez-vous pas un peu lorsque vous prétendez qu'il suffit d'écrire la première phrase et qu'après, c'est tout bon ?*

Ah, mais c'est vrai ! La première phrase est la clé. C'est le son, l'alliage parfait, l'aloï. L'aloï, c'est le son que fait une pièce de monnaie lorsqu'elle tombe. Il faut que le son soit juste. La première phrase, c'est cela, je vous assure. J'ai écrit dix fois la première de Vie de Joseph Roulin. Cela a duré dix mois. Je ne trouvais pas. Quand la phrase est tombée, je l'ai entendue. Elle sonnait juste. C'est elle qui donne la couleur, la colorature, comme disent les musiciens. Elle donne tout. Non pas que tout soit fini, il y a du boulot après, mais tout le texte se met sous cette tessiture-là.

*Vous êtes à l'aise rangé dans la catégorie des écrivains d'autofiction ?*

Le moi est fiction ! Le modèle de l'autofiction, c'est A la recherche du temps perdu. Mes fictions autobiographiques parlent de ce que j'ai perdu, de l'infini de mon passé. L'autofiction des écrivains d'aujourd'hui, ce serait peut-être l'infini du présent, ce qui est moins palpitant. Je prends des libertés avec la vie. Par exemple, Corps du roi : le récit est authentique, mais je mens un peu, je raconte que je me suis fait casser la gueule dans un bistrot, alors que j'ai juste été viré de ce bistrot. La réalité est plus penaude.

*Vous écrivez toujours de quelque part, d'un endroit, d'un moment de l'histoire...*

C'est en moi, je ne peux contrefaire cela, je navigue entre l'historien et le géographe. Ce n'est pas du réalisme, pas du naturalisme. Qu'est-ce que c'est ? Je ne sais pas. J'ai une perception très visuelle de ce que j'écris. J'en reviens à l'image, même sans image. Je fantasme le texte. Il y a dans ma façon d'aborder le récit quelque chose qui tient du fantasme sexuel. Une présence hallucinatoire. Je ne peux pas écrire de façon abstraite, « décorporée » - c'est un mot à la con, mais pourquoi pas ?

*La forme courte vous va bien ?*

Ça a marché pour les Vies minuscules. J'ai continué. Pourquoi changer ? Je crois être l'un des initiateurs de cette façon d'agir, par petits blocs de textes et deux alinéas. C'est très à la mode maintenant. Mais je l'ai fait le premier ! Je galèje... Je serais content si, au moins, j'étais en phase avec mon époque. Mais je ne suis pas dans l'air du temps. Parce que j'ai une conception archaïque de la littérature : j'ai recours à la beauté, et ce n'est pas ce que cherchent la plupart des écrivains, il me semble.

*Lorsque vous écrivez, vous avez l'impression de fuir ?*

Je fuis tout le temps, mais jamais quand j'écris. Là, j'ai l'impression de combattre. Non : de remporter la victoire ! Je n'aime pas perdre, c'est pour cela que j'écris peu. Si je sens que je suis en échec, j'arrête. Ecrire, c'est à la fois la liberté et l'emprisonnement. Mystique est un mot qui vous plaît ? Ecrire s'apparente pour vous à une sorte de résurrection ? Mystique, non. Je suis foncièrement catholique. Le concept de résurrection me touche, c'est pour moi la transformation du deuil en beauté, de la douleur en beauté.

*Vous aimez la solitude ?*

Non, je la cherche pour travailler. Je n'ai pas un tempérament de solitaire. Je ne suis pas sociable non plus. Jamais content ! Les autres me font peur et, quand je suis seul, j'ai peur de moi. Je crois que si... je ne peux pas parler de cela, ma mère a tellement été seule que c'est toujours douloureux pour moi.

*Vous vous sentez à votre place, écrivain ?*

J'ai longtemps craint d'être un imposteur. Je ne me sentais pas digne de ce statut et de cette statue qu'est pour moi un écrivain. Être à la hauteur de ceux que j'aime, Flaubert, Faulkner, Rimbaud, Hugo, c'est dur. Mais j'en ai pris mon parti !

(1) Ed. Fayard.

\*\*\*

## Devant le tableau : une lecture des « Onze » de Pierre Michon (« Poétique » n°161)

12 août 2011

By Annie Mavrakis

### AOÛT 2011

« Qu'est-ce qu'un grand peintre ? » se demandait Pierre Michon au temps de Maîtres et Serviteurs[1]. De quoi est faite l'exception mystérieuse qui constitue un maître ? Comment devient-on Goya, Watteau, Van Gogh ? Dans Les Onze[2], l'auteur semble revenir sur cette énigme lorsqu'évoquant « cette poignée de peintres qui ont été élus on ne sait pourquoi par les foules, ont bondi dans la légende quand les autres demeuraient sur le rivage, simplement peintres », il glisse le nom du personnage fictif des Onze dans la litanie de ceux qui sont « plus qu'ils ne furent » : « Giotto, Léonard, Rembrandt, Corentin, Goya, Vincent Van Gogh » (pp. 65-66). Est-ce à dire que l'ancien questionnement reste à l'ordre du jour ?

Certes, le lecteur de Michon croit se trouver dès les premières pages en terrain familier. Il reconnaît le « je » quelque peu flottant du témoin ou du biographe qui, cherchant à approcher son objet (un peintre, un écrivain), brode en marge de la vulgate, des « on sait » et des « on dit ». Et en effet le thème autobiographique de l'échec frôlé et du salut in extremis n'est pas étranger aux Onze : comme le Saint-Martin de « Fie-toi à ce signe »[3], par exemple, le chef-d'œuvre de Corentin, fruit d'une commande inattendue, « improbable », est « peint de la main de la Providence » (p. 44). Cette fois pourtant, le livre n'est pas principalement construit autour d'un artiste que la « chance » (p. 43) tire d'affaire. Pierre Michon en a fini avec cette problématique venue de Vies minuscules[4], même si on la retrouve sur le mode mineur quand est évoquée la faillite, en tant qu'écrivains, des « onze » figures du tableau de Corentin, des onze icônes révolutionnaires qui sont aussi onze fois Corentin « de la Marche », le père du peintre.

Le titre des Onze vient d'un tableau parce que c'est d'un tableau qu'il s'agit avant tout dans ce livre, tableau qui « avait tout pour ne pas être » (p. 43) et que le récit arrache à l'inexistence, posant la question de la survie de la peinture à travers le rapport que nous entretenons avec elle. C'est pourquoi le récit prend la forme – théâtrale – d'un monologue, adressé à un lecteur en passe de (re)devenir spectateur.

On peut dire que Les Onze est l'exact inverse du Saint-Martin de « Fie-toi à ce signe »[5] : il importait alors que Lorentino, pour son salut, produisît un chef-d'œuvre, même inconnu[6]. La « sacro-sainte toile des Onze » (p. 107) est au contraire « le tableau le plus célèbre du monde » (p. 113) et elle est en sécurité au Louvre. C'est en sa faveur que s'est ouverte « la poche de la chance » et déliée « la bourse spéciale pour la solde des choses impossibles » (p. 44). Corentin n'étant qu'un instrument, on ne le verra pas aux prises avec le doute, ni dans ce moment critique où tout se « décide », comme dans les autres « vies » de peintres michoniens (Maîtres et Serviteurs, Vie de Joseph Roulin ou même Le Roi du Bois)[7]. D'ailleurs, quoique qualifié de « hasbeen » (p. 88), l'ancien disciple de Tiepolo est déjà, et incontestablement, un « maître ». La perspective d'« honorer une commande » l'amuse et même, dit-il, le « rajeunit » ; on est loin de Frenhofer jouant sa vie sur sa Belle Noiseuse[8]. En somme, Corentin s'est trouvé là au moment où on avait besoin d'un peintre et c'est « tombé sur lui » : parce qu'il a connu jadis l'un des commanditaires, Collot d'Herbois, et aussi sans doute parce qu'il est accommodant, s'étant recyclé sans heurt apparent dans la mythologie révolutionnaire au service de David, ce qui le qualifie a priori pour cette mission : « Tu sais peindre les dieux et les héros, citoyen peintre. C'est une assemblée de héros que nous te demandons » (p. 90).

D'autres raisons, plus essentielles, interviennent dans le choix de Corentin ou plutôt dans son élection comme auteur des Onze. Elles ont à voir avec ce qu'il est, sa donnée biographique ou généalogique et surtout sa capacité peu commune de mettre « son temps à son service » au lieu de se « mettre au service de son temps »[9], c'est-à-dire tout le contraire de ce qui est attendu de lui ; mais les « trois sorciers » qui l'ont convoqué une nuit de janvier 1794 ne s'en doutent guère ; ils ne voient en Corentin qu'un exécutant commode pour leur visée politique : dénoncer la folie de grandeur de Robespierre et des « robespierrots » du Comité ou à défaut leur rendre hommage[10].

L'essentiel, la donnée première, incontestable, c'est donc le tableau, quel que soit le prix que sa réalisation a pu coûter. Ainsi s'explique le fait que, cette fois, les affres de la création sont épargnés au peintre. Pas de « galères » ni de « rames de plomb » comme pour Goya dans « Dieu ne finit pas »[11] : la mer est « signée » du premier coup. Commande vaut exécution : le tableau, sera, on le devine, peint en quelques jours, dans l'euphorie et l'exultation. Magiquement.

Ainsi le destin de Corentin apparaît-il subordonné à une instance supérieure : ce pourrait être l'Histoire ; ou le Peuple car non seulement la toile qui donne son nom au livre est le fruit de la Terreur mais, montrant les chefs révolutionnaires, elle est aussi la revanche des calibans éternels, ceux, originaires du Limousin et de la Marche, que l'on exploitait à mort sur les chantiers de construction, et les autres. Les petits, les sans-grade, les damnés de la terre relèvent la tête dans le tableau de Corentin où, sous les traits de leurs représentants les plus terribles, ils peuvent enfin nous toiser de haut comme des cardinaux de Philippe de Champagne. Ce sont eux les vrais commanditaires : « les enragés de l'Hôtel de Ville, la Commune, les féroces enfants à grandes piques, les tribuns limousins » (p. 44). Leur revanche est d'autant plus éclatante que Les Onze est le fleuron du Louvre : Michon s'enorgueillit de l'y avoir installé de force.

« Historique » ou politique, son livre ne l'est pourtant que secondairement. C'est surtout d'art qu'il nous parle, de la peinture, cette « puissance » qui englobe tout dans une miraculeuse résolution des contraires. Car l'art est plus fort que le pouvoir, « l'art baise la politique : voilà ce que dit ce tableau »[12]. Or la Terreur révolutionnaire est la contradiction en acte : ses chefs s'aiment et ils s'entretuent ; ils se soucient de l'éducation du peuple et le persécutent. Les têtes tombent par milliers au nom d'un idéal élevé d'humanité. Ce qu'il s'agit donc de peindre, à travers cette entité éminemment instable qu'est le Comité de Salut Public, c'est ce qui ne peut se peindre : la virulence même de l'antagonisme, le tranchant du couperet ; les rêves abandonnés, les échecs de ceux qui aspirèrent jadis à s'illustrer autrement.

Corentin ne mesure pas tout de suite le défi que représente une commande acceptée contre un tas d'or mais un regard sur son vieil ami Collot d'Herbois, l'ancien acteur shakespearien propulsé sur la scène grandeur nature du monde, lui révèle à la fois que la contradiction est irréductible et qu'elle peut s'incarner, donc se représenter : « le zèle compatissant pour les malheureux et la

plaine des Brotteaux, la table hospitalière et la lande de Macbeth, la main tendue et le meurtre, nivôse et avril, c'est dans le même homme. C'est dans Collot, un de ces onze hommes qu'il va peindre. Il se dit encore que tout homme est propre à tout. Que onze hommes sont propres à onze fois tout. Que cela peut se peindre » (p. 119, je souligne).

Alors que la rencontre avec les trois commanditaires (et les supputations qu'elle inspire à ce « bonimenteur » qu'est le narrateur[13]) occupe deux des quatre chapitres de la deuxième partie des Onze, quelques lignes suffisent pour évoquer la conception, il faudrait presque dire la révélation, du tableau ; ce passage capital, après lequel le peintre disparaît, donne une fois de plus à l'inspiration artistique les couleurs de la grâce, entre le Caravage de la Conversion de Paul et Pascal :

« Sa joie grandit. Sa joie sonne. Il écoute le souvenir des cloches. Il les entend quand elles s'ébranlent, quand elles croissent, quand elles sont à leur plein, quand elles décroissent. Quand elles s'arrêtent. Ses larmes de joie Collot ne les voit pas dans le noir, ou il croit que c'est de froid. Il est trois heures de la nuit. Allons, il est temps de se quitter, Collot déjà va seller l'autre cheval. Il l'amène sous le porche, il tient la bride : le cheval, les deux hommes, parmi les cloches enclouées. La lanterne, ils l'ont éteinte. Ils s'embrassent. Ils ne se reverront plus. (p. 119) »

## Corentin

Il ne reste donc que Les Onze. Et si les circonstances de la biographie de son auteur[14], si sa généalogie nous intéressent, c'est parce qu'elles tiennent de très près à ce dont le tableau du Louvre est fait.

Corentin est censé être parfaitement documenté, comme l'atteste la « très longue tartine, la tartine qui occupe tout le mur de droite en entrant » » dans « la petite antichambre explicative » (p. 52) ; mille biographes se sont occupés de lui, ont confectionné sa légende. Pourtant nous ne disposons, sur sa vie et sa carrière, que de rares repères. Peu de dates et de précisions autres que généalogiques : la naissance en 1730 à Combleux, dernière écluse du canal d'Orléans creusé sous les ordres de Louvois par son grand-père Elie, un vieux huguenot apostat. L'ancêtre paternel, limousin lui aussi, s'est enrichi plus modestement dans le commerce du vin et du vinaigre. Tous deux ont « bondi » au-dessus de leur condition, l'un plus haut que l'autre. François-Elie héritera de leur force ou de leur chance[15]. En attendant, il a grandi à Combleux, idolâtré par sa mère et sa grand-mère, le père ayant déserté le foyer familial.

Une série de jalons très espacés permet de suivre, de loin, sa carrière. Il est vers 1750 l'apprenti de Tiepolo à Würzburg, après quoi rien pendant un quart de siècle. La gloire des Onze semble avoir escamoté après coup la plupart de ses productions antérieures et fait ensuite le vide. Seules émergent trois dates (1774, 1784, 1794), déterminées à la fois par le millésime de Vies minuscules (1984) et par celui de la commande. Vers 1774, Corentin aurait exécuté une œuvre destinée au « grand hall à Louveciennes » à la demande du marquis de Marigny pour la Pompadour[16], œuvre dont nous ne saurons rien sinon qu'elle paya le petit hôtel parisien où le peintre vit encore vingt ans plus tard, en ventôse an II, à l'époque des Onze. En 1784, Les Sibylles, encore une grosse commande, lui permet de liquider le souvenir de sa mère et de sa grand-mère, fille et femme d'Elie, par cette « opération magique » qui transforme en terreur – c'est-à-dire en absolu – l'amour des femmes[17]. Une chose est sûre : dix ans avant Les Onze, c'en est définitivement fini du jouvenceau tiépolien : le peintre a déjà la tête du cordonnier Simon.

De ses parents, François-Elie a reçu une hérédité significativement clivée, clivage déjà perceptible dans le double prénom malgré l'effort de la liaison[18] pour combler la fêlure originelle et faire tenir ensemble les parties disparates qui le constituent. Déjà Suzanne, la mère, est le fruit du mariage contre nature du vieil ogre Elie avec une timide aristocrate, ce qui fait d'elle une « belle » de conte de fée mais aussi quelqu'un « qui aim[e] le désir »[19]. Son mari François Corentin dit « de la Marche », poète-abbé défroqué monté à Paris « en pure perte » pour y être écrivain, porte en lui, « dissimul[ées] sous le petit collet » ou sous les plumes, « cette indignité secrète, cette puissance de

reniement » (p. 41), ce « déchirement » qui le désignent pour être le père du « Tiepolo de la Terreur » François-Elie Corentin.

C'est via le nom de « Combleux » que se transmet la dialectique du « comble » et du « manque » qui commande Les Onze, le tableau comme le récit. Le comble semble être le legs d'Elie, le maître de Combleux, qui sut satisfaire son appétit sexuel de pouvoir. Le manque, l'inconsistance (à laquelle n'ont remédié ni la fausse particule, ni la vocation littéraire), vient de François, que « les mille biographes de François-Elie sont bien en peine de [...] faire paraître à Combleux » (p. 46). Ce n'est pas un endroit pour lui, en effet, quoique l'hérédité qui fonde le peintre et son tableau soit assez retorse pour qu'il y ait aussi du « comble » du côté de François Corentin le renégat, le « Limousin déguisé » (p. 41) ; sa faillite en tant qu'auteur l'apparente en effet aux onze commissaires (tous ou presque écrivains faillis), aux onze agents de la Terreur, « comble de l'histoire » (je souligne) que peindra un jour son fils.

Avec le nom d'Elie, celui-ci a reçu à la fois la nature ogresse de l'aïeul huguenot et celle du prophète biblique ; de son père, il tient celui de François, féminisé par la liaison (« François' ») mais aussi ce qui, en lui, fera signe quand on aura besoin d'un peintre : le manque appelle sa compensation, sa « consolation »[20], comme le vide appelle l'excès, constitutif de ce comble de la peinture qu'est Les Onze[21].

A tout cela s'ajoute la note claire, vénitienne, de « Combleux » (« e blanc » disait Rimbaud), que comporte aussi l'héritage de François-Elie et qui sans doute, à sa façon, rend possible Les Onze[22] :

« A Combleux tout est clair. C'est l'enfance. C'est bien avant Les Onze, bien avant le grand tableau d'ombre dans lequel la clarté pièce à pièce est enfouie, bien avant que l'or et le soufre, le bleu, le blanc, le rouge, les couleurs trines de la République une et indivisible, dansent dans le noir, se lèvent calmement au fond de la nuit. A Combleux il fait jour. (p. 59) »

Mais par-delà cette puissante surdétermination généalogique et phonique, la grande force de Corentin, qui le désigne comme auteur des Onze, est son aptitude à s'élever au-dessus des écoles et des querelles partisans. Baroque passé chez l'ennemi néoclassique[23] via le caravagisme, il transcende les styles et même les savoir-faire : « Toutes les techniques, il se les annexe, les vieilles comme les nouvelles »[24].

Les précisions données sur le tableau indiquent d'ailleurs, non une fade neutralité mais l'absence d'un style daté, reconnaissable. « Très simple », « sans l'ombre d'une complication abstraite » (p. 44), le tableau se définit surtout par ce qu'il exclut : « pas de plumes d'oie ni de muses, pas de front pensif, pas d'intériorité intempestive » (p. 57, je souligne). Juste onze personnages dans le costume civil ou militaire de leur fonction, auquel adhèrent toutefois quelques lambeaux précieux de jupe[25] : ceintures de soie tricolore « extravagantes », « somptueuses, cléricales » (p.101), cols alla paolesca, c'est-à-dire à la manière de Véronèse (« C'est un tableau vénitien, Monsieur, ne l'oubliez pas », p.105).

Au sens propre « intempestif, c'est-à-dire d'aucun temps »[26] et pour cela placé par Les Onze « au zénith », « sous l'aura »[27], Corentin vaut pour tous les peintres. Sans doute est-ce pour cela que son image ne parvient pas à se fixer. Sans visage, souvent vu de dos ou dans l'ombre, il se dérobe à toute identification. Devenu célèbre à cause du fameux tableau, il est à la fois partout (on ne cesse de le reconnaître) et nulle part : ses portraits connus sont récusés l'un après l'autre. Seul a résisté, reflet ou trace de l'enfant blond, du bel adolescent insolent de jadis, le détail d'un plafond de Tiepolo peint à Würzburg. Corentin y aurait été représenté à vingt ans sous les traits d'un page à quoi « je suis sûr, affirme le narrateur, qu'il ressemblait » (p. 22). Pourtant, ce page, « ce n'est personne » (p. 12). Entre le « jeune homme tout de lumière » de Tiepolo et le « vieux crocodile »[28], sosie du cordonnier Simon, « nous ne possédons rien qui lui ressemble » (p. 13).

Après la scène de la commande en janvier 1794, c'est comme si le peintre s'était volatilisé ou avait bondi quelque part dans Les Onze, cette cène que Michon dit « lestée de l'absence » d'un douzième participant [29]. Lui ?

### « Nous sommes là devant »

Ce vide, qui suggère, autant que l'absence, une présence trop forte pour être enregistrée ou même perçue caractérise également le tableau dont seul Michon sait comment il a atterri au Pavillon de Flore[30]. Pour abriter ce tableau « définitif » (p. 78), ce « joker » (p. 112), il fallait bien le « saint des saints », la « chambre terminale » du Louvre (p. 114) : à cause de la célébrité du musée bien sûr mais aussi parce que le Comité de Salut public s'y réunissait, dans la salle même où Corentin l'a ressuscité en effigie.

Métaphoriquement, la forme même des bâtiments, « la flèche colossale du Louvre » (p.133) rappelle en outre ce que dit Michon de la « forme brève [qui] n'a que son incipit et sa chute » et, « comme la flèche de l'archer, n'est déterminée que par la décision de l'archer et la cible »[31]. Le récit est d'autant plus inspiré et puissant qu'il est cette flèche vibrante encore de l'élan initial au moment où la cible est atteinte. En cela la peinture est enviable, « elle qui dans le même moment et la même main tient son incipit et sa chute »[32]. Il s'agira pour le narrateur tyrannique que Michon a installé aux commandes des Onze et dont la main ferme ne nous lâche jamais, de ramasser le récit autour du tableau, dont la composition horizontale, avec ses personnages alignés de gauche à droite, évoque à la fois une flèche et – par sa symétrie – une cible, dont le cœur est Robespierre.

Il y a donc entre le récit d'une part, le lieu et le tableau d'autre part, de secrètes affinités. Les Onze n'est pas juste un tableau exposé au Louvre ; comme nous l'apprend la fin du livre, il « est le pourquoi en dernière instance du Louvre ; sa cible ultime » (p. 133), il est la Peinture :

« La flèche colossale du Louvre, la colonnade où l'on entre, la Cour carrée qu'on traverse comme le vent, la galerie d'Apollon qu'on franchit en trois pas, les quatre cent quarante-sept mètres de la galerie du Bord-de-l'Eau qu'on passe au grand galop, [...] tout cela n'a peut-être été en dernière analyse pensé par le Grand Architecte que pour nous porter au cœur de cette cible dans laquelle le Louvre s'enfonce sans un pli. » (Ibid..)

Sans le miraculeux trait d'union des Onze, peut-être n'y a-t-il plus de Louvre et plus de récit, plus de peinture ni de littérature. Le narrateur l'a admis dès le 1er chapitre : il ne saurait « faire tenir debout cette histoire des Onze » que « par la seule existence indubitable des Onze » (p. 23, pas d'italiques dans le texte). Aussi fallait-il l'exposer aux yeux de tous et y ancrer l'énonciation. Nul besoin de préciser qui est le « il » de l'incipit (« Il était de taille médiocre, effacé, mais il retenait l'attention par son silence fiévreux... ») : avant même que le mystère du titre ne soit levé, nous savons qu'il ne peut s'agir que de Corentin. Nous le savons parce que nous sommes devant Les Onze, que nous y sommes depuis le début, embarqués, sous hypnose.

Jamais un récit n'aura impliqué à ce point pour le lecteur une place à occuper, point – d'ailleurs incertain – à partir duquel se construit la visibilité (ou l'opacité) de l'image anamorphique qu'est le tableau. Les Onze impose des détours, le respect d'un protocole. Il est au Louvre mais ne se laisse pas aborder sans précautions. Voilà pourquoi le narrateur se fait guide ou interprète. Au chapitre III de la 1ère partie, c'est pour cet aveugle qu'est a priori tout lecteur que sont énumérés avec jubilation les noms des personnages[33] : « Vous les voyez, Monsieur ? Tous les onze, de gauche à droite : Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André. Invariables et droits. Les Commissaires. Le Grand Comité de la Grande Terreur. Quatre mètres virgule trente sur trois, un peu moins de trois. Le tableau de Ventôse. » (p. 43).

La scansion magistrale de cette liste de noms[34], suivie des dimensions et de la datation, constitue l'acte de naissance littéraire du tableau, en attendant que toutes les images, tous les

mots dont il est fait se soit superposés sur la « page de ténèbres » (p. 16), au gré des réminiscences ou des visions du narrateur. Ainsi se tisse le lien lecteur/narrateur qui rend possible le sortilège ou l'enchantement, qui « prouve » Les Onze, faisant du tableau ce « bloc formel d'existence » (p. 30), « tangible », « invariable », « sans réplique », sans quoi tout s'écroule.

Michon a donc besoin du lecteur et il charge régulièrement le narrateur de s'assurer par des questions ou des injonctions que le contact n'est pas rompu, que nous sommes bien avec lui où il veut que nous soyons, que nous le suivons dans ses « désirs », ses « envies », ses conjectures, que nous descendons dans la boue de la Loire s'il l'exige, que nous nous déplaçons devant la vitre des Onze quand c'est nécessaire, ce qui n'est pas la même chose, prenons-y garde, que de nous demander de regarder la toile. Page 73, il juge que « nous pouvons revenir au tableau. Nous pouvons de nouveau nous tourner vers Les Onze », ce qui implique que notre attention a été sollicitée ailleurs. Un peu plus loin, il dit : « sous nos pieds, sous Les Onze (p. 98). « Là devant nous dans le tableau du Louvre », lit-on, page 129.

Mais cela ne suffit pas encore : car tout se défait et se recompose en fonction de la position de qui regarde, de sa capacité à ne pas se laisser détourner vers d'autres images, et elles sont nombreuses comme l'anecdote mise en cadre, trop belle pour être vraie, du « mot d'enfant » sur les Limousins curant le canal (« Ceux-là ne font rien, ils travaillent », p. 67, souligné par l'auteur) ou même le sublime plafond de Tiepolo à Würzburg qui a « rassemblé le monde dans sa recension exhaustive » (p. 12). Images moins déroutantes, moins crues et dont la fonction est de retarder le moment où il ne restera plus à voir, dans sa nudité, que l'œuvre de l'autre, du « Tiepolo de la Terreur ». C'est que « Les Onze ne sont pas de la peinture d'histoire », que nous pouvons analyser et comprendre, c'est « une pure terreur », « c'est l'Histoire » (p. 132) et l'Histoire, c'est trop fort pour tenir sur une surface de 4,30 m sur 3. Voilà pourquoi dès les premières pages le lecteur, l'éternel Pierrot michonien, réclamait un répit au narrateur :

« Puisque vous m'en priez, Monsieur, je veux bien que nous restions un instant encore dans le grand escalier. Visitons ce monceau de tonnes de marbre qui semblent voler dans les airs. Visitons, comme des niais que nous sommes. Levons le nez. (p. 18) »

Michon l'a souvent dit : ce sont des dieux que nous montre la grande peinture de portrait : le tableau exposé au Pavillon de Flore est « un fétiche à onze têtes » et ces onze têtes nous regardent. Il ne saurait être décrit[35]. D'ailleurs, devant cette image qui ne se donne que par fragments et en éclipse, la place juste n'existe pas :

« Voyez comme les reflets changent sur la vitre quand on se déplace un peu. Comme je vois clairement l'habit noir de Couthon, soudain, sur sa chaise d'or acide. Non, pas de l'or, du soufre, l'or est pour Saint-Just. Et si je fais deux pas quel luxe sur les franges espagnoles de l'écharpe aux trois couleurs du représentant Saint-André, à l'autre bout. Deux pas encore et tout est sombre. Que regardent-ils là-dessous, Monsieur ? Quelle revanche, quelle défaite ? (p. 58) »

Le chef-d'œuvre absolu de Corentin nous ramène ainsi au Chef-d'œuvre inconnu de Frenhofer [36], pas comme à un échec mais comme à une piste possible. Il y a bien au Pavillon de Flore un tableau et un tableau magnifiquement accompli, mais on n'y accède pas par les voies habituelles, en tout cas pas par l'ekphrasis, cette médiation artificielle et toujours insuffisante. Il faut tenter autre chose. C'est ce que fait le narrateur depuis le début avec ses manœuvres dilatoires et c'est pour cela qu'il a besoin de Michelet.

### **Voir et faire voir**

Voir est l'enjeu majeur et aussi la difficulté. Les regards ricochent sur la vitre et s'égarer. En posant le livre, on a ce moment de flottement qui suit le réveil. Pourquoi, convoqué devant le portrait collectif des Commissaires de la Terreur, nous souvenons-nous si intensément d'un enfant blond qui descend les marches de la maison familiale, d'un Limousin enfoncé dans la boue qui désire une belle aristocrate, de cette même aristocrate désirant le Limousin embourbé ou entrant

nue dans un château sadien, d'un page montant quatre à quatre l'escalier céleste d'un palais à Würzburg, d'un vieux peintre en manteau clair longeant un canal, d'une cène caravagesque dans une sacristie parisienne ? Qu'avons-nous vu au juste ?

Commandé une nuit d'Épiphanie, Les Onze est moins une apparition qu'un palimpseste ou un écran qui a la propriété de faire voir bien plus que ce que le tableau est censé représenter. C'est pourquoi le dispositif narratif est hallucinatoire : l'incantation hypnotique vise à confondre narrateur et spectateur dans une même contemplation :

« [...] je vois de la pluie sur le monde ; je vois les chalands embâclés et parmi eux, plus haute, féminine, ventrue, cette énorme gabarre de Nantes échouée depuis novembre 1783 face à Chécý sur le plat-bord de poupe [...] – je vois ce prodigieux alambic gorgé d'eau se défaire en planches pourries sous deux ou trois corneilles. Je vois les saules nus de mars et les vols de hérons ; je peux voir aussi sous leur chapeau crevé les va-nu-pieds qui hantaient alors les écluses, les trépas de fleuve [...] ; je les vois pleurant de faim affalés sur les grandes levées invariables et droites, le corset de pierres dures, le corset qui ne varie pas sous les variations de l'eau ; tout le pittoresque et le pictural, le fret universel qui fait les beaux tableaux, je le vois, comme Tiepolo, comme Fragonard ou Robert, comme Corentin » (p. 61-62, je souligne).

Et justement, ces peintres, il faudrait les imiter et se taire mais c'est impossible car le tableau est fait de mots à nous adressés :

« Comme je voudrais le voir vraiment et me taire, m'absorber dans ce que je vois, au lieu de vous casser les oreilles avec mes théories approximatives [...] Comme je voudrais le voir, là – les voir tous les trois (comme à cet instant nous voyons Les Onze) elles et lui, arrêtés sur la levée, un peu par en dessous, comme si j'étais en contrebas un Limousin sous une hotte de boue, dans la boue de Loire jusqu'aux cuisses, tout à ma besogne de ténèbres un jour de juillet ; comme un Limousin regarderait un tableau, si les Limousins et les tableaux se rencontraient. Et il se peut que nous soyons ce Limousin, vous ou moi » (p.70).

« Vous ou moi ». Le narrateur ne pouvait mieux demander au lecteur de prendre le relais pour que la distance qui les sépare se réduise le plus possible et qu'enfin il nous soit donné de voir. Tout au long du récit, il a fait miroiter le tableau à notre intention comme un « prestidigitateur »[37]. Et c'est peut-être cela, Les Onze, sous sa vitre : un chatolement, un miroitement. Tous les tableaux du Louvre en un seul. Le narrateur y est pris lui-même : « je ne peux m'empêcher de voir comme dans un reflet en surimpression le vieux crocodile en manteau blanc errer lentement sur les jetées » (p. 61, je souligne). Certaines choses sont visibles pour les uns et pas pour d'autres, aussi nous prend-il à témoin, comme si nous étions garants d'une certaine vérité, contre Michelet ou d'autres commentateurs : « Moi, dit-il, je ne vois pas la lanterne carrée, là, devant nous, dans le tableau du Louvre » (p.129, je souligne).

Qu'a donc vu le « Michelet » de Michon au Louvre dans sa jeunesse ? Pas Les Onze d'après le narrateur. « Falsification » ou « reconstruction de mémoire » (p. 128), d'autres images sont venues à la rescousse : peut-être le Tres de Mayo à cause de la fameuse lanterne, ou une esquisse de style caravagesque de Géricault : Corentin recevant l'ordre de peindre Les Onze, à moins que ce ne soit une pure et simple reconstitution à partir du « pèlerinage » fait sur les lieux, à la sacristie de l'église Saint-Nicolas, par l'historien en 1846. Toujours est-il que c'est la scène (la cène) de la commande qui est décrite dans les douze pages facétieusement « ajoutées » par Michon, à sa façon borgésienne, au chapitre 3 du seizième livre de l'Histoire de la Révolution française.

Et là, surprise : l'ersatz des Onze est peut-être ce qui donne accès aux Onze. Car « cette fable [...] qui vient de sortir de [l'] esprit [de Michelet] » et « l'enivre, l'emporte, et il l'enfourche sans ambages » (p.129, je souligne), cette fiction est « juste ». Ce n'est qu'une extrapolation ou une falsification, mais elle nous suggère que, pour voir, il faut inventer. Tel est, en effet, le paradoxe auquel nous confronte le livre. Toute vision s'accomplit sur le mode inchoatif : en principe, chacun peut voir, au présent de cette énonciation tantôt fracassante, tantôt mélancolique qui est celle du narrateur légitimé

par sa vieille « fréquentation » du tableau (p. 63) ; mais nul ne peut dire ce qu'il a vu. Réunis, « comme des frères », alignés et costumés par Michon / Corentin [38], les onze se dressent devant nous et nous aveuglent. Le lecteur doit tenter l'épreuve du voir, ici et maintenant, en faire l'expérience forcément intransmissible.

« A sa table d'écriture, venant d'inventer et d'énoncer sa propre fable d'un cheval riant dans la nuit » à partir du « bric-à-brac prodigieux et prodigieusement encombré qui lui tient de mémoire, utilisant « pour guides et repères d'autres peintures, l'Officier de chasseurs de Géricault, une bataille de Rubens, les illustrations que fit pour Macbeth Füssli, ou la jument emblématique du Cauchemar de ce même peintre » [39], Michelet ne décrit pas le tableau mais peut-être a-t-il trouvé une voie qui y conduit. Sous l'effet du « choc »[40], « dans le grand vent de lumière qui au Louvre vers 1820 [le] fit chanceler » (p. 130), il a décelé dans l'œuvre de Corentin ce que la fiche du Louvre, la notice de la petite antichambre et même la vision du narrateur n'indiquaient pas :

« Il y a vu une cène laïque, précise-t-il, celle où bravement on sacrifie encore le pain et le vin en l'absence du Christ, malgré cette absence, par-dessus cette absence, car on est devenu plus fort que cette absence ; il a vu et bien vu que c'était une véritable cène, c'est-à-dire en onze hommes séparés une âme collective, et non pas une simple collection d'hommes. Et en cela il n'est pas sans raison [...]. Et puisque c'était une cène, il fallait bien qu'il y eût une table, et sur celle-ci les pains de quatre livres et le vin de Clamart ; aussi les extrapola-t-il, pain et vin (p. 130). »

Le narrateur refuse d'abord de « suivre » celui qu'il appelle Michelet. Mais il se ravise. Comment être sûr ? « Quelque chose pourtant comme une lanterne éclaire bien Les Onze, mais quoi ? Je ne vois pas non plus la sainte table, quoique sans doute il faille bien qu'il y ait quelque chose comme une table pour recevoir à mi-hauteur le chapeau de Prieur de la Marne qui ne tient pas tout seul, qui ne flotte pas en l'air à la hauteur de sa ceinture par la seule vertu du Saint-Esprit. Et surtout je ne vois pas les chevaux. Et vous, Monsieur, les voyez-vous ? ».

Oui, nous les verrons mais au préalable une opération est encore nécessaire : quitter le Pavillon de Flore et, seul cette fois, refaire tout le chemin qui conduit au tableau, à la Peinture : « de nouveau faites volte-face, de nouveau par artifice pénétrez dans la grande salle où à l'exclusion de tout autre tableau se tient Les Onze ; si vous vous arrêtez alors sur le seuil et regardez Les Onze comme si vous les voyiez pour la première fois – alors oui vous savez presque à quoi cela vous fait penser » (p. 135).

Les chevaux y sont bien en effet. « Michelet dans son rêve ne s'est pas trompé tout à fait [...], il y a au Louvre onze formes semblables à des chevaux, onze créatures d'effroi et d'emportement » (p.136). Leur surgissement est emblématique de ce dont, depuis Lascaux, depuis « le commencement de tout », la peinture s'est occupée comme le montre la superbe énumération de la dernière page. Non pas simplement de représenter le monde, mais, « tyranniquement », de faire exister ce qui « nous ressemble » et qui n'est « pas nous » : « les forces, les puissances » (p. 137).

(Le texte ci-dessous est paru dans le numéro 161 de Poétique (février 2010). Deux autres textes sur Les Onze sont disponibles sur le présent blog : Corentin le fils et Relire Les Dieux ont soif à la lumière des Onze. A lire donc en attendant une étude plus vaste, en préparation, portant sur l'oeuvre de Pierre Michon)

[1] Maîtres et Serviteurs, éditions Verdier, 1990, 4e de couverture. Souligné par l'auteur.

[2] Editions Verdier, 2009.

[3] Maîtres et Serviteurs, op cit.

[4] Gallimard, 1984.

[5] Maîtres et Serviteurs, op. cit.

[6] On se souvient que le Saint-Martin de Lorentino, « peut-être la plus belle chose qu'on ait faite sur la terre » (p. 130) finit par boucher un trou dans le mur.

- [7] Parus chez Verdier. J'ai étudié ensemble ces figures de peintres michoniens dans le chapitre intitulé « Le polyptyque de Pierre Michon » de mon livre *La Figure du Monde*, pour une histoire commune de la littérature et de la peinture, L'Harmattan, 2008, p 213 à 230.
- [8] Frenhofer, on s'en souvient, avait poursuivi jusqu'au bout sa folie démiurgique. Dans son histoire, la peinture apparaît comme une tentation funeste. Rien de tel dans *Les Onze* même si finalement le peintre michonien est « tué » par son tableau (au moins dans la fiction) comme son collègue balzacien.
- [9] Interview Daniel Martin, *La Montagne*, 7 juin 2009.
- [10] « En cas d'échec il montrera la soif de gloire du Comité de salut public, son penchant pour la tyrannie. En cas de succès, il passera pour une célébration anticipée de leur légitimité démocratique » (interview de Pierre Michon parue dans *L'Humanité* du 7 mai 2009). En ce sens c'est un « joker ».
- [11] Dans « Dieu ne finit pas », Goya assimile le travail du peintre à celui du galérien : « ce qu'est peindre, c'est travailler comme sur la mer un galérien rame, dans la fureur, dans l'impuissance ». Il a longtemps attendu ce miracle : que le monde naisse de sa main, « que le galérien signât de sa main la mer », *Maîtres et Serviteurs*, op. cit., pp. 32-33.
- [12] Interview de Michon par Daniel Martin, *La Montagne*, 7 juin 2009.
- [13] Cf. interview de *L'Humanité* (op. cit.) : « Le narrateur est un bonimenteur qui s'adresse au lecteur avec ce « Monsieur » perpétuel. »
- [14] Ces circonstances renvoient évidemment à l'autre auteur des *Onze*, c'est-à-dire du livre. Michon lui-même a attiré l'attention sur les ressemblances entre *Corentin* et lui. L'âge par exemple : 63 ans ainsi que l'origine limousine. Il a aussi précisé : « le portrait physique de *Corentin*, c'est moi » (*Matricule des Anges*, mai 2009) et fait remarquer que le livre et le tableau sont le fruit d'une commande : par le directeur de Verdier, Gérard Bobillier pour le livre, par Proli et ses deux acolytes pour le tableau.
- [15] Jean-Pierre Richard notait « la faiblesse des rôles masculins » dans *Vies minuscules* et en particulier l'inconsistance « la débilité des deux grands-pères » (*Chemins de Michon*, p. 19). *Les Onze*, a-t-on envie de dire, c'est un peu la revanche du grand-père.
- [16] Autant qu'à la « maman-putain » et à son frère, l'allusion à *Louveciennes* nous renvoie à la du Barry et à Fragonard, autre « hasbeen » et auteur pour *Louveciennes* d'une série de toiles montrant la jeune fille « s'éveillant à l'amour ». On se plaît alors à imaginer que le peintre des *Onze*, l'auteur de la « page de ténèbres », a habité un temps la « défroque » de Fragonard...
- [17] « C'est de la même façon que sa mère, sa grand-mère, les créatures d'amour souffrant, sont devenues sous sa main les terribles Sibylles, cinq fois comme il y a cinq Sibylles » p. 118.
- [18] Prononcer : « Françoiszélie » p. 70.
- [19] Le côté « sadien » avec « l'ombre du vieillard » (p. 33), dont on ne parle pas mais qui a pourtant été transmis à François-Elie par les femmes. Sa mère « aimait le désir à cause des dix lieues de désir satisfait visibles depuis Orléans jusqu'à Montargis » (p. 41).
- [20] Michon explique dans son entretien avec Daniel Martin qu'« en dernière analyse, même en le massacrant, *Corentin* console la vie bousillée de son père, le fantôme de son père. » (op. cit.)
- [21] Comme son auteur est le comble du peintre, tel son maître, le magicien Tiepolo, « des pieds à la tête à lui-même adéquat », p. 21.
- [22] Sans compter le « con bleu » (de l'héritière à sang bleu de Combleux), attesté dans une comptine populaire locale dont m'a parlé Pierre Michon (« Combien y a-t-il de filles à Combleux... »). Tout cela en dit long sur les pouvoirs du signifiant dans ce texte.
- [23] C'est-à-dire David.
- [24] Interview Daniel Martin, *La Montagne*, 7 juin 2009.
- [25] Celle, tiépolienne, de Béatrice de Bourgogne et celles de la mère et de la grand-mère, dans lesquelles il a fallu trancher (cf. p. 22)
- [26] Ibid.
- [27] P.133
- [28] Dixit Diderot une trentaine d'années plus tard. Notons au passage que, comme me l'a signalé l'auteur, dans les quatre parties du monde représentées par Tiepolo à Würzburg, il y a un crocodile... Les deux « images » de *Corentin* sont donc empruntées au Vénitien.
- [29] Cf. interview de *L'Humanité* (op. cit.).

[30] Michon a choisi de ne pas le dévoiler mais a promis de publier un jour les passages non retenus pour le livre.

[31] *Le Roi vient quand il veut*, Editions Albin-Michel, 2007, p. 208.

[32] Ibid.

[33] Michon a expliqué à plusieurs reprises que « le “visuel” [est] un effet de cette énumération. » (Ibid, Livre Hebdo n° 772)

[34] J'ai commenté ailleurs le rythme étonnant de cette phrase (cf. « Corentin le fils, le sixième peintre de Pierre Michon », écrit en avril 2008 à propos des trois chapitres alors disponibles (Dalhousie French Studies n°87, ou sur le site des éditions Verdier, à la page des Onze).

[35] « C'est du visuel. J'ose espérer qu'il en résultera quelque chose comme une vision pour le lecteur. Pour moi, je n'ai cessé de voir le tableau que peint Corentin, mais ce n'était jamais à chaque fois tout à fait le même tableau : d'où mon parti pris de ne jamais véritablement le décrire ; on connaît l'ordre des noms dans lesquels sont désignés les onze terroristes [...], on connaît leur visage par l'archive, j'ai inventé leur vêture, on sait que ces hommes sont debout (sauf Couthon, le paralytique sur son trône). Peut-être que cela suffit. » (Livre Hebdo n° 772, 10 avril)

[36] « Il y a une femme là-dessous » s'exclamait Poussin devant la « muraille de peinture » de Frenhofer d'où émergeait un pied parfait, quasi vivant). Par une réminiscence significative, le mot de « muraille » qui qualifiait le tableau du peintre balzacien s'est retrouvé sous la plume de Michon (p. 132 : « la très énigmatique muraille de onze hommes sur quoi l'histoire s'est juchée ».)

[37] Le mot est de Michon (cf. interview d'Irigoyen sur le blog d'Arte Info)

[38] Le costume des conventionnels est présenté comme l'œuvre de Corentin et même comme ce qu'il a fait de mieux avant *Les Onze*.

[39] Pp. 128-129. Michon dont « Michelet » est évidemment une modalité (quelle chance supplémentaire que cette presque homonymie !) a procédé de la même façon, en s'inspirant de tableaux d'Uccello, de Goya, de Champaigne, etc., présentés comme les « précédents » de l'œuvre de Corentin.

[40] « Et certainement que Michelet, dans le premier choc que lui causa le tableau (il a cru s'évanouir, écrit-il, et on veut bien le croire) a eu sur le champ la révélation dont il tirera plus tard la célèbre exégèse qui tient en douze pages », p. 130.

Tags: Collot d'Herbois et Shakespeare, François-Elie Corentin, Jacques-Louis David, Jean-Pierre Richard, Lorentino, Maîtres et Serviteurs de Pierre Michon, Michelet, Michon et Goya, Michon et van Gogh, Pierre Michon *Les Onze*, revue "Poétique" au Seuil, Terreur, Tiepolo, Watteau

\*\*\*

## Pierre Michon et la corporation des écrivains : une lecture de *Corps du roi*

David Vrydaghs

2005

Résumé

Dans *Corps du roi*, paru en 2002, l'écrivain français Pierre Michon développe l'idée que les écrivains appartiennent, au-delà du temps terrestre, à un même corps : celui de la littérature. Cette idée est, dans le même temps, contestée. Nous montrons alors, par une analyse des cinq textes de ce recueil, que l'ambivalence de Michon pose la question de la croyance en la littérature et met en évidence la fragilité de celle-ci, en même temps que sa nécessité.

Abstract

In *Corps du roi*, published in 2002, the French writer Pierre Michon develops the idea that all writers, beyond worldly time, belong to the same body: the body of Literature. And yet, at the same time, this idea is questioned. Through the analysis of five texts in this collection, we will show that Michon's ambivalence asks the questions of the belief in Literature and highlights its fragility at the same time as its necessity.

Avançons dans la genèse de mes prétentions.

Pierre Michon, *Vies Minuscules*

1

Dans *Corps du roi*[1], paru en 2002, l'écrivain français Pierre Michon développe l'idée que les écrivains appartiennent, au-delà du temps terrestre, à un même corps : celui de la littérature. *Corps du roi* propose en effet dans ses premières pages une doctrine corporatiste, qui a cours dans l'ensemble du recueil. Pourtant, dans la plupart des chapitres, la doctrine est contestée. Nous allons tenter ici de rendre compte de l'ambivalence de Michon à l'égard de l'idée d'une possible communauté des écrivains. Nous partirons d'une lecture de la doctrine proposée dans le premier texte de *Corps du roi*.

« Les deux corps du roi » : une corporation d'écrivains

2

Inspirée de la doctrine juridico-politique élisabéthaine des deux corps du roi, étudiée notamment par l'historien allemand Ernst Kantorowicz[2], la doctrine énoncée dans le premier texte du recueil de Michon est la suivante :

Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires ; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a des bagues et l'oeil myope, ahuri, seulement Shakespeare et c'est un bon gros rentier à fraise élisabéthaine[3].

3

Michon puise donc dans l'étude de Kantorowicz : il en retient la partition entre les deux corps — l'un biologique et l'autre immatériel — et la distinction entre deux temporalités — l'une marquée par la rupture, l'autre par la continuité. Autre parallèle à signaler : à l'époque élisabéthaine, le Roi entrait dans le corps immortel lors de son couronnement ; l'écrivain y a accès par ses oeuvres. La doctrine littéraire des « deux corps du roi » entend donc poser, comme sa soeur aînée, que les écrivains sont les membres d'un même corps éternel : c'est en cela qu'elle est corporatiste.

4

Quel est ce corps ? S'agit-il de la Littérature[4] ? Ou est-il seulement question d'une lignée d'écrivains remarquables[5] présents au sein de celle-ci ? C'est là l'ambivalence première de la doctrine. S'applique-t-elle à tous les écrivains sans exception — ce que laissait entendre Pierre Michon dans un entretien réalisé au moment de la parution de *Corps du roi*[6] ? Ou vaut-elle seulement pour des écrivains d'exception ? Michon retient vraisemblablement les deux propositions. Il inscrit en effet le nom de Beckett dans une lignée que Beckett a lui-même constituée — la lignée « Bruno, Dante, Vico, Joyce » est la citation du titre d'un des premiers articles de cet écrivain[7]. Michon fait donc ici de la lignée une corporation. Il signale également qu'en Beckett, c'est la « littérature en personne » qui parle[8]. Beckett devient alors un élément du corps « littérature » : le support de la voix de celle-ci.

5

La doctrine corporatiste voit sa portée limitée par un autre phénomène : dans « Les deux corps du roi », Pierre Michon entend affirmer la royauté du seul Samuel Beckett. Alors que les rois mentionnés ici, malgré leurs différences physiques (le bonnet de Dante, la fraise de Shakespeare,

l'oeil myope de Joyce et celui de glace de Beckett), devraient être la même personne immortelle (la littérature), il semble que l'un d'eux, le dernier maillon de la chaîne, soit différent. Premièrement, parce que les noms des rois anciens apparaissent du fait de son propre règne. Pour le dire autrement : c'est à partir de Beckett que se constitue la lignée d'écrivains-rois, et non Beckett qui rejoint celle-ci, déjà constituée[9]. Les rois présents le sont donc par son intermédiaire.

6

L'utilisation d'un stéréotype littéraire renforce encore ce fait. Beckett possède en effet les principaux attributs du stéréotype moderne du grand écrivain, à savoir la supériorité, la singularité, la postérité. Est-ce à dire que la doctrine est caduque ? Seule l'interprétation de ce stéréotype pourra nous éclairer.

« Les deux corps du roi » : doctrine ou farce ?

7

Un stéréotype est une représentation identitaire[10] circulant dans un espace discursif où elle se répète, est reprise et parfois transformée. Ce type de représentation présente encore les caractéristiques suivantes : elle est schématique et possède une valeur catégorique. Elle est schématique parce qu'elle procède par simplification de la diversité réellement observable ainsi que par généralisation (tous les grands écrivains possèdent ces attributs). Du fait de ce caractère schématique et de sa circulation dans l'espace public, une telle représentation, immédiatement disponible, est érigée en catégorie de référence pour penser le phénomène identitaire auquel elle s'applique. Dans le cas présent, le stéréotype du grand écrivain a ce rôle catégorique et ce schématisme puisqu'il s'agit de penser sous cette forme la diversité réelle de l'oeuvre de Beckett et d'assigner à cet écrivain une identité reconnue et reconnaissable.

8

Un stéréotype n'est cependant pas une forme figée. Au sens strict, une forme figée ne connaît pas de commutation de ses signifiants sur le plan de l'expression[11]. Il s'agit davantage d'un ensemble stable d'attributs, définissant une identité. Ces attributs peuvent être « épars » dans un texte et lisibles uniquement sur le plan du contenu : on dira alors qu'ils sont « implicites[12] ». C'est le cas ici, puisque les attributs qui déterminent l'identité stéréotypée du grand écrivain (la supériorité, la singularité et la postérité) sont présents sur le plan du contenu, où ils constituent autant de sèmes : /superlatif/, /singulier/, et /duratif/[13]. Ces sèmes appartiennent à des lexicalisations des plus diverses : « roi », « Auteur », « Verbe vivant », « enfance de l'art », « beau », « éternel » etc. Appliqués à Samuel Beckett, ils servent essentiellement à assurer le lecteur de cette grandeur moderne de l'écrivain. L'oeuvre et la personne sont hors du commun, indépassables : « Rien n'existe en France pour lui faire pièce ou lui disputer ce trône sur quoi il est assis[14]. » L'oeuvre est encore singulière, et cette singularité rejaillit sur l'écrivain lui-même : « À la différence de Dante ou Joyce il est beau[15]. » Enfin, l'oeuvre et l'auteur sont constamment évalués positivement par le narrateur : ce dernier est ignorant, alors que « tout cela, Beckett le sait[16] ».

9

L'affirmation de la royauté de Beckett s'appuie donc en partie sur le stéréotype littéraire du grand écrivain. Ce fait n'est pas encore suffisant pour créditer Beckett d'une place à part dans cette dynastie. Dante, Shakespeare, Bruno, Vico, Joyce ne le sont-ils pas également ? Ils ont été rois, et lorsque l'on regarde les attributs qui définissent le corps immortel du roi (ce corps qu'ils sont censés partager), force est de constater qu'ils sont identiques aux attributs qui caractérisent le grand écrivain en régime de modernité : ce « même corps » est « immortel », « éternel, dynastique », autrement dit /superlatif/, /singulier/, /duratif/.

10

Dante, Shakespeare, Bruno, Vico, Joyce ont encore, comme Beckett, un corps mortel, la « défroque », le saccus merdae. Et c'est là qu'entre eux l'écart se creuse. Le corps mortel des premiers a les caractéristiques inverses du corps immortel de la littérature : il est /dépréciatif/, /

commun/ et /régressif/. C'est le « corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne[17] ». Certes, Beckett a lui-même un corps mortel. Mais ce corps est plus apte que les précédents à accueillir le « Verbe vivant[18] » : il est « beau » (/superlatif/ par rapport au « nez camus » de Dante, à la « fraise » de Shakespeare, à « l'oeil myope et ahuri » de Joyce), il est marqué de stigmates (/singulier/), et est intouchable depuis sa naissance (« le noli me tangere qu'il porte de naissance[19] » indexe le trait /duratif/). En somme, contrairement à ses prédécesseurs, le roi Beckett a un corps qui convient, dès sa naissance, à ses fonctions futures. Les attributs stéréotypés du grand écrivain sont déjà présents dans ce corps mortel. Ils en assurent la prestance. Cela est encore confirmé par « le look roi Lear[20] » de ce grand écrivain :

Lear – Dost thou know me, fellow ?

Kent – No, sir, but you have that in your countenance which I would fain call master.

Lear – What's that ?

Kent – Authority[21].

L'autorité, trait sémantique que la référence intertextuelle permet d'actualiser, assure bel et bien le lecteur de la prestance du grand écrivain. D'autres rapprochements accentuent encore celle-ci. Le portrait photographique de Beckett réalisé par Özkök est explicitement comparé à ceux qu'ont pu réaliser Titien ou Champaigne[22] et qui confèrent aux sujets peints un « grand air classique[23] », c'est-à-dire, si l'on voit ces tableaux, un air empreint d'autorité, d'austérité, de retenue, de gravité, etc. Les dernières phrases de ce texte, où le portrait de Beckett est comparé aux nombreux portraits que l'on a de Bogart et de Guevara fumant, achèvent de convaincre le lecteur de la prestance physique de Beckett : « Il tend la main, il prend et allume un boyard blanc, gros module, il se le met au coin des lèvres, comme Bogart, comme Guevara, comme un métallo[24]. » Ces icônes ont non seulement de la prestance, mais encore de la force, celle du révolutionnaire, celle du « métallo » (où l'on voit poindre un autre stéréotype, social celui-là, qu'est la représentation suivante du métallo : homme costaud, fumant). Un dernier élément assure encore au corps de Beckett de la valeur : les éléments chrétiens dont ce corps est marqué — les stigmates, le noli me tangere — concourent en effet à faciliter « cette opération magique[25] » qu'est l'incarnation de la littérature dans le corps d'un écrivain et dans son texte[26].

11

Le stéréotype, en s'appliquant au corps littéraire de Beckett (qu'il partage avec Dante, Shakespeare, Joyce, etc.) ainsi qu'au corps physique de ce dernier, contribue donc à le différencier de ces prédécesseurs, en le valorisant. En cela, il nuance l'énoncé de la doctrine : certes, la littérature s'inscrit dans les corps de tous ces écrivains, mais « cette opération magique est plus facile » pour certains d'entre eux.

12

Si l'on regarde maintenant la structure d'ensemble du recueil, et si l'on compare « Les deux corps du roi » aux autres textes de ce genre produits par Pierre Michon depuis *Maîtres et serviteurs*[27], on s'aperçoit que ce texte possède des particularités qui renforcent encore la visibilité de la supériorité de Samuel Beckett. Voyons cela en détail.

13

À première vue, *Corps du roi* rassemble des textes de critique littéraire. Dans ces textes, un commentaire des œuvres approchées est esquissé. Les postures des narrateurs affectent l'objectivité[28]. La documentation, puisée à de nombreuses sources (biographies, études critiques et historiques, documents d'époque, iconographie), est abondante. Le genre pratiqué par Michon possède cependant plusieurs caractéristiques qui l'éloignent assurément de la critique littéraire. Par exemple, dans « Corps de bois » ou « L'éléphant », textes respectivement consacrés à Flaubert et Faulkner, c'est l'attention portée aux affres et aux doutes de la création, saisissant les écrivains commentés dans des périodes de leur vie où ils ne savent pas encore qu'ils sont de grands écrivains, qui joue ce rôle. Autre exemple : le recours à la fiction, pour rendre compte de ces périodes de doute, ce qui fait dire au narrateur de « L'éléphant » que « tout cela n'est qu'affabulation de lecteur[29] ». On préférera donc parler, avec Dominique Viart, de « fiction critique[30] », pour rendre compte de cette pratique générique.

14

Or, il existe une nette différence dans la façon même dont est pratiquée la fiction critique entre « Les deux corps du roi » et le reste du recueil, voire de l'oeuvre de Pierre Michon. Ce texte, qui a pourtant une structure narrative proche d'un autre texte du recueil[31], fait figure de cas unique en ceci que l'écrivain « commenté » n'est pas présenté au travers de ses doutes mais bien de ses certitudes. C'est là évidemment un effet du stéréotype. Beckett sait qu'il est la littérature en personne :

Il dit : Je suis le texte, pourquoi ne serais-je pas l'icône ? Je suis Beckett, pourquoi n'en aurais-je pas l'apparence ? J'ai tué ma langue et ma mère, je suis né le jour de la Crucifixion, j'ai les traits mélangés de saint François et de Gary Cooper, le monde est un théâtre, Dieu ou le rien exulte, jouons tout cela dans les formes. Continuons[32].

L'absence du moindre doute dans les paroles de Beckett est encore renforcée, dans l'extrait présent, par l'usage de l'impératif « continuons », dans lequel on peut reconnaître les derniers mots de L'innommable, déformés cependant puisque, dans ce texte de Beckett, il était bien question de doute : « Là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurais jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer[33]. »

15

On pourrait même considérer que « Les deux corps du roi » est un hapax dans l'oeuvre de Michon, pour cette seule raison. Celle-ci, commencée dans le genre romanesque avec Vies minuscules, alterne depuis lors récits[34] et fictions critiques[35]. Ces dernières commentent autant les vies que les oeuvres des artistes (écrivains et peintres) sur lesquels elles portent. Les commentaires naissent généralement d'une même question, que l'on trouve formulée à la fin de Rimbaud le fils : « Qu'est ce qui relance sans fin la littérature ? Qu'est-ce qui fait écrire les hommes ? Les autres hommes, leur mère, les étoiles, ou les vieilles choses énormes, Dieu, la langue[36] ? » La question de Michon touche autant à la genèse d'une oeuvre personnelle (celle de Rimbaud, notamment) qu'à celle d'une oeuvre collective et ancestrale (la littérature). Les narrateurs des essais de Michon cherchent systématiquement des réponses dans les vies et les oeuvres des autres, au moment où elles se réalisent et s'écrivent, et non dans la façon dont aujourd'hui elles nous apparaissent. Le critique Jean-Pierre Richard a déjà pu montrer que cette question est fondamentale chez Michon :

Comment devient-on Goya ? Voilà bien la question, primordiale, que pose, sans tout à fait le dire, le beau chapitre de Maîtres et serviteurs intitulé Dieu ne finit pas. Et Pierre Michon n'en finit pas non plus d'interroger, ou réécrire l'art, et la littérature, pour approcher un tel mystère[37].

16

Et Pierre Bergounioux, écrivain et ami de Michon, faisait naguère remarquer que :

Michon s'occupe, après avoir fait, en personne, l'expérience générique de la création, [...] des figures fascinantes qui l'ont, autrefois, enlevé à lui-même. Mais il les montre en deçà de ce qu'elles sont, aujourd'hui, pour nous : en proie, comme lui, comme chacun d'entre nous, au doute, au désespoir, au présent. [...] Il retrace le laborieux devenir, quand ils étaient encore obscurs, de ceux que, par une illusion rétrospective, on imagine en pleine et facile possession de leur matière et de leur manière[38].

L'insistance à présenter Samuel Beckett en pleine possession de ses moyens répond certes à l'exigence d'exemplum de la doctrine. Cela contribue pourtant à affaiblir encore davantage son pouvoir d'application : elle est étrangère au « laborieux devenir, quand ils étaient encore obscurs, de ceux que, par une illusion rétrospective, on imagine en pleine et facile possession de leur matière et de leur manière », pour reprendre les mots de Bergounioux, comme elle est étrangère à la majorité des fictions critiques que Michon a produites.

17

En résumé : parce que le nom de Beckett commande l'instauration des lignées ouvertes par Bruno et par Shakespeare, et non l'inverse, parce que le stéréotype littéraire du grand écrivain s'applique aussi au corps mortel de Beckett, parce que ce corps est sacralisé, parce que « Les deux corps du roi » est un hapax dans une oeuvre où les écrivains sont majoritairement présentés comme des êtres en proie aux doutes les plus profonds, la doctrine qui veut que tous les écrivains participent d'un même corps se révèle caduque.

18

Reste que « Les deux corps du roi » s'achève sur un finale comique : Beckett est tour à tour comparé à Bogart, à Guevara et à un métal. Cette note a son importance, en ceci qu'elle réduit la portée de l'admiration dont Beckett est l'objet. Comparer la prestance d'un grand écrivain à celle d'un métal introduit une distance critique, qui rend la croyance en la grandeur absolue de Beckett incertaine. Aujourd'hui, celui qui pense Beckett au travers de cette catégorie stéréotypée encourt en effet le risque de voir son propos tomber dans le lieu commun[39]. Nombreux sont les écrivains contemporains, les critiques, les lecteurs à penser que Beckett possède ce titre. Certains y voient un maître à penser (c'est le cas, par exemple, de Charles Juliet dans son Journal[40]). Michon lui-même, dans une interview, le tient pour « irremplaçable[41] ». D'autres encore signalent la difficulté d'écrire « après Beckett », comme cette romancière interrogée en 1990 par la sociologue Nathalie Heinich : « À l'heure actuelle, je me demande comment on peut écrire après Beckett en dépit de ces monuments qui nous entourent dans la littérature[42]. » Toujours est-il que parmi la communauté même de ceux qui adhèrent à cette idée, il en est pour qui elle fut un obstacle, et d'autres pour qui elle fut, à des titres divers, féconde : « c'est une leçon de vie », signale encore Michon. Loin d'être alors un geste unanimement salué comme légitime et gratifiant pour celui qui s'y livre, énoncer l'admiration que l'on a pour Beckett peut frapper votre propos du sceau de la banalité, voire même de l'infériorité. D'où l'importance de ce finale, qui vient en quelque sorte répéter ce que Michon lui-même disait dans une interview : « Il y a dans tout lecteur une petite voix de dessous qui dit à la chose écrite : cause toujours[43]. » La « petite voix » est ici celle du métal[44]...

19

En somme, le stéréotype qui contribuait à infléchir le contenu de la doctrine de l'appartenance à un même corps vers la singularité et la prestance d'un seul de ces corps[45] est lui-même nuancé et, en quelque sorte, désarmé, par le stéréotype du métal, qui renforce pourtant l'idée de prestance, mais sur le mode ironique du « cause toujours » cher à Michon.

### Une couronne fragile

20

L'idée que les écrivains puissent se réunir en une corporation qui prendrait le nom de « Littérature » ou la forme d'une lignée est donc compromise dès le premier texte de Corps du roi, qui affirme la supériorité d'un écrivain, sacralise son corps et en fait « la littérature en personne ». La doctrine littéraire des deux corps du roi n'est pas pour autant frappée d'inanité. On trouve en effet d'autres indices de l'idée corporatiste dans Corps du roi. Sa portée est cependant moindre, comme on va le voir.

21

Dans « Corps de bois », par exemple, consacré à Flaubert. Michon renoue ici avec sa pratique coutumière de la fiction critique : l'écrivain nous est présenté au travers de ses doutes, dans des moments de son existence où il n'a encore rien prouvé, ou presque. Dans ce récit, Flaubert, occupé à écrire Madame Bovary, n'est pas encore roi : il est encore « piégé entre l'appât des lettres et l'incommensurable obstacle qu'est Victor Hugo[46] ». Il est toutefois « obligé d'écrire, c'est-à-dire de devenir le Grand Crocodile, la suprême instance, ou rien, bien moins qu'un avocat — un littéraire[47] ». Si le récit s'achève comme il a commencé, en nous montrant Flaubert dans son jardin de Croisset, encore inconnu mais néanmoins heureux d'avoir écrit la première partie de Madame Bovary, le narrateur annonce que l'écrivain réussira son pari : il deviendra roi. Il donnera

même naissance à une lignée : le narrateur le présente en effet comme le père de Mallarmé, de Bataille, de Proust, de Genet, de Duras, de Leiris, et même de Beckett[48]. L'idée de corporation réapparaît donc ici, puisque Flaubert se trouve à l'origine d'une lignée que le narrateur lui-même reconnaît comme étant la sienne : Flaubert est, écrit-il, « notre père en misère[49] ».

22

« L'éléphant » comporte le même type d'argument : Faulkner, puisqu'il s'agit maintenant de lui, se heurte « au mur de pierre » de la littérature, lui « qui voudrait devenir un grand écrivain et qui dans ce but lit des journées entières, avec passion et terreur[50] ». La seule ressource, « pour faire voler en éclat ce mur inexpugnable derrière lequel s'ébattent, sommeillent et chargent l'éléphant Shakespeare, l'éléphant Melville, l'éléphant Joyce », c'est « de devenir soi-même éléphant[51] ». Il y arrivera, avec *Le bruit et la fureur* : « Son maître est apparu en lui, il se rit des rois et de ceux qui ne sont pas rois [...]. Il est calme, il a écrit *Le bruit et la fureur*, il est le grand rhéteur, l'éléphant[52]. » Le schéma est bel et bien identique : Faulkner, comme Flaubert, est empreint de doutes mais espère entrer dans la famille qu'il s'est choisie, celle des grands écrivains qui, pour lui, compte les noms de Joyce, Shakespeare, Melville, etc. Il y parvient grâce à un livre. Il est maintenant roi. Et si l'on se souvient que Michon l'avait déjà présenté, cinq ans plus tôt, comme « le père du texte[53] », on constate que Faulkner, comme Flaubert, ouvre aussi une lignée dans laquelle on retrouve in fine Pierre Michon.

23

La couronne qui échoit à Flaubert comme à Faulkner est cependant fragile : elle semble certes nécessaire et suffisante pour assurer leur incarnation en Crocodile ou en Éléphant, mais la pertinence de celle-ci est immédiatement remise en cause.

24

Dans les deux cas, par les affres que connaissent leurs personnes terrestres. L'un et l'autre ont, comme Dante, Shakespeare et Joyce, une apparence physique qui trahit leurs imperfections. Flaubert a « un beau gros visage[54] », porte « une grosse moustache de clown[55] », a un « corps de colosse » et « dans ses jeunes années [...] une beauté blonde, irrésistible — vite flétrie, mais on ne peut pas tout avoir[56] ». Il est surtout affublé « d'une bizarre passion, ou phobie, de la bêtise [qui le rend] un peu bête, bovin, lourdingue, flaubertien[57] ». Quant à Faulkner, sa personne répète :

l'incroyable erreur de la Création ; cette figure donc qui, comme n'importe lequel des Sartoris, des Compson, des Stutpen, des Snopes, est à la fois consternée et triomphante, puissante et veule, tragique et roublarde, indifférente mais fascinée, morne mais forcenée, intraitable mais infiniment corruptible — énorme et futile[58].

Il est encore un « petit jeune homme réputé raté, pochard et mythomane, et qui l'est[59] ». Le corps biologique de ces écrivains, loin d'être aussi singulier que celui de Beckett, correspond aux doutes qui les assaillent et les empêchent pleinement de se penser comme de grands écrivains, alors que Beckett, lui, savait en être un. Et l'on aura aussi remarqué que les éléments chrétiens, qui assuraient de la prestance de Beckett, affirment ici l'imperfection de Faulkner.

25

Dans « *Corps de bois* », la couronne perd aussi de son importance à partir du moment où l'existence d'une « bonne littérature » est mise en doute :

Qu'il n'y ait pas de bonne littérature, qu'on déduirait par opposition à une autre, mauvaise, c'est suggéré dans *Madame Bovary*. Homais affirme en effet qu'il existe de la mauvaise littérature, et on sait que tout ce que dit Homais relève de l'opinion, de la bêtise, de ce qui ne doit pas être[60].

S'il n'y a plus de grande littérature, la couronne peut échoir à n'importe quel écrivain. Accepter cela conduit certes à donner une extension maximale à l'idée corporatiste, puisque tous les écrivains

font désormais partie de ce corps immortel. Mais cela conduit tout autant à la dévaluation de la valeur de la couronne.

26

Dans « L'éléphant », le narrateur doute également de la pertinence de la catégorie de « grand écrivain », lorsqu'il montre Faulkner se riant, à la manière du « cause toujours » évoqué plus haut, « des rois et de ceux qui ne sont pas rois ». À ce moment du récit, Faulkner est lui-même roi aux yeux du narrateur et à ses propres yeux, puisqu'il vient d'achever *Le bruit et la fureur*.

27

Ici le rire, là la bêtise d'Homais sapent donc en profondeur la croyance en la position de supériorité que détient le roi, la « littérature en personne ». Ils se distinguent encore en cela de Samuel Beckett, qui « le sait », c'est-à-dire qui accepte la royauté. Et l'on voit alors que l'idée de corporation est profondément liée à la croyance. Soit la croyance en la couronne est forte, et la corporation ne peut réunir que des écrivains d'excellence, néanmoins amenés à reconnaître parmi eux un maître, celui qui fait exister la lignée. C'est le cas de Beckett, dont le nom seul détermine la présence d'autres noms : en l'occurrence ceux de Bruno, Vico, Dante, Shakespeare et Joyce. Soit la croyance en la couronne est faible, et la corporation peut réunir tous les écrivains, médiocres ou de qualité. Ils se voient tous couronnés, et participent de ce fait à la Littérature. Pourtant, l'idée de lignée subsiste : Flaubert et Faulkner en ouvrent chacun une.

## Réconciliations

28

La corporation semble donc néanmoins possible. Le dernier texte du recueil, « Le ciel est un très grand homme », apporte de ce point de vue des précisions. Notons au préalable que ce texte introduit dans l'organisation du recueil une nouvelle rupture générique. Certes, il y est principalement question de « Booz endormi ». Ce poème de Victor Hugo est commenté à plusieurs reprises. Cependant, le commentaire surgit toujours devant divers événements de la vie de Michon. Celui-ci récite le poème à la naissance de sa fille ; il voit encore, en une femme éthiopienne rencontrée lors d'un voyage, l'incarnation d'une des « glaneuses » de « Booz » ; il doit enfin le réciter et en parler dans une université, à la Bibliothèque nationale de France, à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Victor Hugo. Chacun de ces événements renvoie le narrateur au poème de Victor Hugo, dans lequel il voit le reflet des événements qu'il vit, et par l'intermédiaire duquel il participe à la corporation des écrivains[61]. On reconnaîtra là l'un des traits majeurs de l'autoportrait, genre où il n'est pas question de se raconter selon un ordre chronologique, mais de dire qui l'on est à partir des références de sa culture[62].

29

Que signifie cette nouvelle rupture générique ? Il faut la mettre en rapport avec la résurgence de l'idée de corporation, sous son extension maximale cette fois. Le premier texte présentait la corporation des écrivains comme une réunion d'hommes d'excellence surpassés par Samuel Beckett. Les autres textes du recueil infirmaient cette idée, que des procédés d'ironisation avaient déjà rendue caduque dans « Les deux corps du roi ». Ces textes n'arrivaient toutefois pas à imposer l'idée que tous les écrivains puissent pareillement participer à la Littérature. Les doutes y étaient trop nombreux pour que l'idée puisse s'imposer. C'est pourtant ce que réussit à dire « Le ciel est un très grand homme ».

30

La corporation trouve en effet sa pleine expression à la fin du récit :

Je restai allongé où j'étais. J'étais bien. Le ciel au-dessus de Paris n'était pas vide, il était plein d'étoiles. Je me dis : tu es Booz, tu es couché, tu dors. Tu en as le droit. Tu as tout le jour travaillé en ton aire. J'avais rejoint le vieux. On m'avait sagement couché à ma place ordinaire, près du vieil homme endormi avec qui j'ai partie liée. [...] Je voyais les étoiles que porte l'air. Nous aussi, nous

sommes comme cela en l'air. Le ciel nous porte. Le ciel est un très grand homme. Il est père et roi à notre place, il fait cela bien mieux que nous[63].

Le narrateur s'autoproclame roi, avant de se défaire de la couronne au profit du ciel. Le corps corporatiste est maintenant reconstitué. Il y a certes encore un roi au-delà des autres, mais il n'est plus écrivain, il est immatériel, il est le corps commun (« nous sommes comme cela en l'air »). On notera aussi, dans cet extrait représentatif de ce point de vue du chapitre en son ensemble, l'absence de doutes chez le narrateur : il est « bien », il a « le droit » de dormir et de gagner la corporation, il reconnaît la grandeur du ciel et la petitesse des hommes.

31

Enfin, on remarquera que la corporation peut pleinement exister, soit sous sa forme maximale, soit sous sa forme minimale, à la condition que Michon abandonne sa pratique générique habituelle pour d'autres pratiques, où les doutes ne sont plus. En effet, tant « Les deux corps du roi » que « Le ciel est un très grand homme » constituent des hapax dans une oeuvre où le genre critique s'intéresse principalement à imaginer les doutes qui tiraillaient de grands hommes avant qu'ils ne soient reconnus comme tels. Il faut alors établir un lien entre l'existence de l'idée de corporation et la croyance : lorsque cette dernière est forte, lorsque donc les doutes sont absents, la corporation peut se constituer. Dans le cas contraire, elle n'est qu'un mirage.

32

On le voit maintenant : la doctrine initiale provoque des répercussions dans tout le recueil, en assurant la participation de tous les écrivains à la même entreprise. Mais le profit qu'ils en retirent est de faible portée. Beckett est la littérature en personne, mais aussi Flaubert, et sans doute Faulkner, et même peut-être Michon. Il y a des rois, des « grands crocodiles », et des ratés, des littérateurs, mais également, puisque l'on ne peut croire Homais, il n'y a pas de mauvaise littérature, et donc pas de littérateurs, seulement des rois. Si l'on s'en tient aux propos des narrateurs de Corps du roi, on ne peut convenir que d'une seule chose : la couronne de grand écrivain ne tient qu'à un cheveu, celui de la croyance. Ce qu'illustre ce passage du dernier chapitre du recueil, où le narrateur, qu'un « lien de parenté » unissait au poème « Booz endormi », finit par rompre ce lien lorsqu'il n'y croit plus : « Ce poème, je n'y croyais plus, mais j'y faisais croire aussi bien que si j'y croyais, peut-être mieux[64]. » Il reste donc, après la rupture du lien, quelque chose de la croyance. Ainsi, davantage qu'un livre d'admiration, Corps du roi est un livre sur la croyance en de grands écrivains et sur son envers : non pas l'absence de croyance, mais la fragilité de celle-ci. Toute croyance peut se modifier, être tour à tour absolue (Beckett est le plus grand) et relative (nous sommes tous les tâcherons de la même chose), jusqu'à s'achever dans le « cause toujours ».

33

Dans Abbés, recueil de contes que Michon consacre aux premiers bénédictins venus s'établir en Vendée pour y fonder des monastères, il y a cette phrase, que l'on retrouve dans chacun des récits : « Toute chose est muable et proche de l'incertain[65]. » Les corps mortels et immortels des rois aussi, de même que la croyance en ceux-ci et en leur couronnement...

Collaborateur

David Vrydaghs

Il est aspirant du Fonds national belge de la recherche scientifique attaché à l'Université de Liège. Il achève actuellement, sous la direction de M. Jean-Marie Klinkenberg, une thèse de sociopoétique consacrée aux représentations et aux stéréotypes de la littérature et de l'écrivain dans l'oeuvre d'Henri Michaux.

Notes

[1]

Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002. Il s'agit d'un recueil de cinq textes consacrés à autant d'écrivains. Dans l'ordre d'apparition des chapitres, nous rencontrons les portraits suivants : de Samuel Beckett dans « Les deux corps du roi », de Gustave Flaubert dans « Corps de bois », d'Ibn Manglî dans « L'oiseau », de William Faulkner dans « L'éléphant » et enfin de Victor Hugo dans « Le ciel est un très grand homme ».

[2]

Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1989. Rappelons en quelques mots l'objet de l'enquête de Kantorowicz : le point de départ en est l'existence d'une fiction juridique et politique que celui-ci a rencontrée dans les écrits des juristes anglais sous Elisabeth et les premiers Stuart. Cette fiction consiste à créditer le roi de deux corps : l'un est naturel, humain et donc mortel ; l'autre est politique, éternel et ne peut être vu ni touché. Ce dernier corps est encore, par son immuabilité même, élevé aux hauteurs angéliques. La personne du roi appartient donc de ce fait à deux temporalités distinctes : l'une, limitée, a pour horizon la rupture qu'est la mort ; l'autre, illimitée, est le vecteur de la transmission d'un héritage culturel et politique. La doctrine compte également nombre d'éléments chrétiens, ce qui incita Kantorowicz à rechercher dans les doctrines théologiques et politiques de l'ère chrétienne des précédents à la doctrine des « deux corps du roi ». L'enquête commence avec les discussions de Nestorius autour des deux natures du Christ, et se poursuit avec l'analyse des doctrines théologique et politique du *corpus mysticum*. Celui-ci, à partir de la fin du Moyen Âge, représente autant la société chrétienne, l'Église, dont le Christ est la tête et le Pape le représentant, que les sujets d'un Royaume et leurs terres, dont le Roi est la tête et l'homme couronné le représentant. Ces éléments se retrouvent sous une autre forme dans la doctrine des deux corps du roi, ce qui permet à Kantorowicz d'affirmer que cette doctrine est d'origine chrétienne, et non païenne. Cette affirmation fut depuis lors contestée par Giorgio Agamben dans son *Homo sacer*. Le pouvoir souverain et la vie nue, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997.

[3]

Pierre Michon, op. cit., p. 13-14.

[4]

À laquelle Pierre Michon prête, dans *Trois auteurs*, une voix spécifique qui peut miraculeusement se faire entendre dans certaines phrases écrites par des hommes. Michon voit, par exemple, dans une page du roman *Absalon ! Absalon !* de Faulkner « un de ces petits morceaux de l'histoire des lettres où c'est presque l'inconcevable bouche de la Littérature qui parle, en personne » (Pierre Michon, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 87).

[5]

Dont Daniel Oster disait qu'elles étaient le signe de « la Littérature même comme institution ». Daniel Oster, « D'un statut d'évangéliste », *Littérature*, no33, février 1979, p. 114. Les lignées ou familles d'écrivains sont donc des constructions établies par des rapprochements entre écrivains.

[6]

« Nous sommes tous les tâcherons de la même chose », déclare Michon à Jean-Baptiste Harang, « Michon accompli », *Libération*, Cahier Livres, jeudi 10 octobre 2002.

[7]

Samuel Beckett, « Dante... Bruno. Vico... Joyce », *Transition*, 1929. On remarquera que Michon ne donne pas les noms dans le même ordre que Beckett. Y a-t-il une raison à cela ? « Beckett a expliqué ainsi, nous informe Jane Hale, la ponctuation irrégulière de son titre : de Dante à Bruno, il y a environ trois siècles ; de Bruno à Vico, à peu près un ; et de Vico à Joyce, environ deux. Il traite pourtant ses sujets achronologiquement ; vouant la première moitié de l'essai à Giambattista Vico, "l'historien scientifique", et à ses théories de la "progression circulaire inéluctable de la Société" et des "origines de la poésie et du langage, et la signification des mythes". Au milieu de l'essai, Beckett parle du *Work in progress* de Joyce, le liant à la fois à la poétique de Vico et à la poésie (et au Purgatoire) de Dante. Giordano Bruno ne fait qu'acte de présence dans ces pages,

pour exposer brièvement sa philosophie de l'identité des contraires dans leurs états maximum et minimum, notion sur laquelle Vico aurait basé sa *scienza nuova* de l'histoire » (Jane A. Hale, « Dante... Bruno. Vico... Joyce, Beckett », écritures, no2, printemps 1992, p. 18). On peut penser qu'en commençant la série par Bruno, Michon attire déjà l'attention sur le fait qu'il va ici réunir dans une même corporation des écrivains « contraires » (se reporter à la suite de notre analyse).

[8]

Pierre Michon, op. cit., p. 15.

[9]

Nous l'avons vu supra, lorsque nous avons indiqué que la série de noms citée dans « Les deux corps du roi » était un calque du titre d'un des premiers textes de Beckett.

[10]

Ce type de représentation s'applique en effet aux groupes (économiques, sociaux, ethniques, etc.), aux genres (homme, femme, hétéro ou homosexuels, etc.), et enfin aux pratiques (littéraires ou autres), pour lesquels elle constitue une définition générale. Voir les définitions du stéréotype en psychologie sociale (pour exemple : Jacques-Philippe Leyens et Olivier Corneille, « Perspectives psychosociales sur les stéréotypes », dans Christian Garaud [dir.], *Sont-ils bons ? Sont-ils méchants ? Usages du stéréotype*, Paris, Champion, 2001, p. 15-25) et en théorie de la littérature (pour exemple : Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'oeuvre », 1991, ainsi que Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1997).

[11]

C'est le cas, par exemple, du cliché de style ou du proverbe.

[12]

Nous empruntons ces deux termes, qui caractérisent l'économie textuelle des stéréotypes et leur mode d'actualisation dans un texte particulier, à Ruth Amossy, « La force des évidences partagées », *Études de linguistique appliquée*, no117, juil.-sept. 1997, p. 265-278.

[13]

Nous empruntons le concept de « sème » à François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2001, p. 302 : un sème est un « élément d'un sémème [le sémème étant le signifié d'un morphème]. Le sème est la plus petite unité de signification définie par l'analyse ».

[14]

Pierre Michon, op. cit., p. 13.

[15]

Ibid., p. 14.

[16]

Idem.

[17]

Ibid., p. 13.

[18]

Ibid., p. 14.

[19]

Idem. Notons que, dans la doctrine élisabéthaine, l'intouchabilité de la personne concerne son corps immortel. Ici il est accordé au corps mortel, frappé comme le corps mortel du fils de Dieu du

noli me tangere. Il s'agit là en effet des paroles que Marie-Madeleine adressa à Jésus lors de leur première rencontre.

[20]

Ibid., p. 15.

[21]

William Shakespeare, King Lear, dans Jean-Michel Déprats (dir.), Tragédies II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 48. Voici la traduction du passage cité :

Lear – Me connais-tu, mon garçon ?

Kent – Non, monsieur, mais il y a quelque chose dans votre allure qui me porte à vous appeler maître.

Lear – Quoi donc ?

Kent – L'autorité.

[22]

Titien a fait les portraits de Charles Quint, François Ier, Philippe II, et les Douze Césars ; et Champaigne a peint Richelieu, Louis XIII.

[23]

Pierre Michon, op. cit., p. 14.

[24]

Ibid., p. 15-16.

[25]

Ibid., p. 14.

[26]

Daniel Fabre soulignait récemment l'importance, dans le processus de sacralisation que connaît la littérature depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de montrer les corps des écrivains et d'inscrire leurs souffrances dans la représentation qu'on donne de ces corps : « Comme le corps des rois révélait tous les symptômes de leur fonction, et aussi des risques qu'elle leur faisait encourir, le corps des écrivains s'expose et donne à voir tous les effets internes de l'oeuvre se faisant. Corps pathétique donc, pour la plupart, corps qui n'est point un attribut superficiel, une pièce ostensible de la panoplie moderne de l'homme de lettres, mais la preuve toujours renouvelée que la nouvelle sacralité de la littérature très exactement s'incarne » (Daniel Fabre, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, no25, 1999, p. 2-3).

[27]

Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990. Il s'agit d'un recueil de trois textes consacrés à des peintres aujourd'hui célèbres. Le narrateur s'intéresse cependant aux moments de leur vie où ceux-ci n'avaient pas encore atteint leurs objectifs de gloire et de réussite.

[28]

Notamment en recourant aux locutions suivantes : « on le sait », « je ne le sais pas », « c'est de supposer que » (Pierre Michon, *Corps du roi*, op. cit., p. 13, 15 et 44).

[29]

Ibid., p. 49.

[30]

Dominique Viart, « Les fictions critiques de Pierre Michon », dans Agnès Castiglione (dir.), Pierre Michon, *l'écriture absolue*, Actes du premier colloque international Pierre Michon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 203-219.

[31]

Ces deux textes sont en effet respectivement précédés des photographies suivantes : le portrait de Beckett par Lutfi Özkök (1961) et celui de Faulkner par James R. Cofield (1931). Ces photographies attirent par ailleurs l'attention sur un procédé d'écriture commun à ces textes : la réflexion critique du narrateur sur ces auteurs s'inscrit dans la narration de l'instant où ils furent photographiés. Soulignons encore que ces textes s'ouvrent et s'achèvent par des phrases similaires.

[32]

Pierre Michon, *Corps du roi*, op. cit., p. 15.

[33]

Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 213.

[34]

Comme *La grande Beune*, 1996 ; *Mythologies d'hiver*, 1997 ; et le récent *Abbés*.

[35]

Comme *Maîtres et serviteurs*, 1990 ; *Rimbaud le fils*, 1991 ; et *Trois auteurs*, 1997.

[36]

Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 110.

[37]

Jean-Pierre Richard, « Devenir Goya », dans *Quatre lectures*, Paris, Fayard, 2002, p. 97.

[38]

Pierre Bergounioux, *La cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé, 1995, p. 89.

[39]

Le lieu commun ou idée reçue est une pensée banale, marquée au sceau du conformisme. Il est distinct du stéréotype en ceci que ce dernier est une représentation identitaire marquée au sceau de l'ethnocentrisme ou, comme ici, du corporatisme. Il ne s'agit donc pas du même ordre de phénomènes. Des collusions entre ces deux ordres peuvent toutefois se produire. Un stéréotype peut en effet tomber dans le lieu commun à partir du moment où la représentation que l'on se fait d'un groupe est conforme à l'idéologie sociale en cours (le terme d'« idéologie » étant pris ici au sens de répertoire d'idées reçues). Mais c'est là un fait occasionnel. Le concept critique de « lieu commun », rendant compte de tous les aspects de la pensée conformiste, ne s'applique qu'occasionnellement aux aspects identitaires de cette pensée. Nous devons l'essentiel de ces réflexions à une discussion que nous avons eue avec Pascal Durand, auteur d'un essai de classification des différentes formes doxiques ; voir Pascal Durand, « Lieu commun et communication », dans Pascal Durand (dir.), *Médias et censure : figures de l'orthodoxie*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2004, p. 83-108.

[40]

Charles Juliet tient cependant à marquer une prise de distance : « Il m'a fallu m'éloigner de son oeuvre », écrit-il dans *L'autre faim*, *Journal V*, 1989-1992, Paris, P.O.L., 2003, p. 279.

[41]

À un journaliste qui l'interrogeait sur la présence de Beckett dans *Corps du roi*, Michon répondit : « Vous savez, Beckett est irremplaçable. Je connais Godot par coeur, cette façon de donner un coup de pied et de remonter, c'est une leçon de vie » (Jean-Baptiste Harang, « Michon accompli », op. cit.).

[42]

Cité par Nathalie Heinich, Être écrivain. Création et identité, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, p. 151. Le droit à l'anonymat était inscrit dans le protocole de cette enquête menée sur une population d'une trentaine d'écrivains en activité.

[43]

Thierry Bayle, « Un auteur majuscule », Le Magazine littéraire, avril 1997.

[44]

Remarquons encore que ce finale n'est pas sémiologiquement homogène, en ceci que les icônes de Bogart et Guevara sont des clichés (au sens photographique comme au sens d'expression figée), alors que celle du métallo est un stéréotype. Il y a là un effet de discordance qui s'ajoute à l'effet déjà observé de démarcation ironique par rapport au stéréotype du grand écrivain.

[45]

La présence d'un terme contradictoire dans la série d'écrivains constituant le même corps était déjà annoncé, on s'en souvient, par l'inversion que Michon avait opérée dans le titre du texte de jeunesse de Samuel Beckett.

[46]

Pierre Michon, Corps du roi, op. cit., p. 33.

[47]

Ibid., p. 33. La métaphore du crocodile pour désigner le grand écrivain est d'abord employée par Michon, à la même page, pour caractériser Victor Hugo, ce « Crocodile, pour qui tous les écrivains de son temps n'étaient que petits poissons pilotes, oiseaux pique-boeufs, et qu'il traitait en conséquence avec grande mansuétude, grande patience et indifférence ».

[48]

Ibid., p. 23.

[49]

Idem.

[50]

Ibid., p. 66.

[51]

Ibid., p. 67.

[52]

Ibid., p. 68.

[53]

Pierre Michon, « Le père du texte », dans Trois auteurs, op. cit., p. 77-88.

[54]

Pierre Michon, Corps du roi, op. cit., p. 19.

[55]

Ibid., p. 21.

[56]

Ibid., p. 32.

[57]

Ibid., p. 34-35.

[58]  
Ibid., p. 58-59.

[59]  
Ibid., p. 66.

[60]  
Ibid., p. 28-29.

[61]  
Voir infra pour plus de détails.

[62]  
Pour une définition et une approche historique de ce genre, voir : Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

[63]  
Pierre Michon, *Corps du roi*, op. cit., p. 101-102.

[64]  
Ibid., p. 97.

[65]  
Pierre Michon, *Abbés*, op. cit., p. 32, 52 et 71.

\*\*\*