

LE MINUSCULE :
SINGULARITÉ, SENS ET SUJET CHEZ PIERRE MICHON

par
Guillaume Ménard
Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Décembre 2016

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade M.A.
en langue et littérature françaises

RÉSUMÉ

Ce mémoire se penche sur l'œuvre de l'écrivain français Pierre Michon (1945-...), plus particulièrement sur ses récits *Vies minuscules* (1984), *Vie de Joseph Roulin* (1988) et *Rimbaud le fils* (1991). L'objectif est d'interroger la notion de *minuscule* en tant que forme singulière d'individuation, ce concept étant ici à entendre comme le processus par lequel un sujet se constitue langagièrement. De ce concept résulte la possibilité d'analyser le minuscule michonien non pas seulement comme un statut social misérabiliste, mais aussi comme une pensée de l'individu et de ses modes d'être à soi et au monde. L'analyse se fera en trois chapitres. Le premier vise à dégager une poétique du « bloc de prose », terme par lequel Michon désigne sa pratique d'écriture, dont l'une des spécificités est de réfléchir aux rapports indissociables entre la prose et la poésie. Un enjeu de singularité s'y joue, au sens où il s'agit de montrer l'organisation unique d'un discours, c'est-à-dire sa singularité inimitable. Le deuxième chapitre étudie la question de la fabrication du sens chez Michon, qui oscille entre une conception sacralisée de la littérature (essentialisation) et une vision historique de celle-ci. Le troisième chapitre portera en propre sur le minuscule. Les analyses déployées dans les deux premières parties serviront à proposer une définition de cette forme d'individuation, largement centrée autour de la notion de personnage, mais également étudiée dans ses dynamiques avec les formes langagières qui parcourent l'œuvre de Michon.

ABSTRACT

This thesis examines the works of the French writer Pierre Michon (1945-...), more precisely his *Vies minuscules* (1984), *Vie de Joseph Roulin* (1988) and *Rimbaud le fils* (1991). My aim is to question the notion of *minuscule* as a singular form of individuation, where individuation is to be understood as the process through which a subject is constituted in language. This leads to the possibility of analyzing the Michonian minuscule not only as a miserabilist social status, but also as a reflection on the individual and his modes of being-to-oneself and in-the-world. This analysis will be carried out in three chapters. The first chapter is an attempt at understanding the “bloc of prose”, the term Michon uses to refer to his writing practice, as a poetical form that reflects on the inseparable relation between prose and poetry. The stakes here are of singular importance inasmuch as it is a matter of showing the unique organization of a discourse, meaning its inimitable singularity. The second chapter studies the question of the production of meaning in Michon, who oscillates between a sacralised conception of literature (essentialization) and a historical vision of it. The third chapter focuses on the minuscule on its own terms. The analysis developed in the first two parts will serve as the basis for a definition of this form of individuation, one that is largely centered on the notion of character and its interactions with language.

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à ma directrice, Isabelle Daunais, lectrice des plus rigoureuses et des plus attentionnées. Son aide inestimable fait littéralement de l'écriture de ce mémoire un travail à deux. Je la remercie aussi pour l'appui financier qu'elle m'a offert durant ma maîtrise, notamment par l'entremise d'un assistantat de recherche dans le groupe du Tsar.

Je désire également remercier certains amis : Samuel, pour toutes les discussions échevelées mais passionnantes; Florence, pour le soutien moral partagé durant l'écriture de nos mémoires respectifs; Pink, pour ton indéfectible amitié; et Geneviève, pour ta présence de tous les instants.

Merci enfin à Pierre Michon de m'avoir accueilli chez lui, au printemps 2016, pour une grande et inspirante conversation. J'en conserve un souvenir impérissable.

*Ce mémoire
pour mes parents minuscules,
qui en parcourent en silence chacune des lignes.*

Table des matières

INTRODUCTION	6
L'homme infâme et le minuscule.....	6
État des lieux de la critique sur Michon	9
Le minuscule comme forme d'individuation langagière	12
1. LE BLOC DE PROSE	18
1.1 Lisibilité de Michon	18
1.2 La prose et les mots comme des tambours	20
1.3 Le silence des modernes.....	24
1.4 L'ellipse hyperbolique	27
1.5 La diction ou fasciner l'assemblée de prolétaires.....	34
1.6 Singularité sociologique; singularité langagière	41
2. LA RELANCE ÉTERNELLE DE LA LITTÉRATURE	44
2.1 Foucault (père)	44
2.2 Métaphysique du sens.....	48
2.3 Le « poème que nous écrivons ».....	55
2.4 Joseph Roulin	60
2.5 Individuation, sens et valeur	65
3. L'HOMME DU HUITIÈME JOUR	67
3.1 Le fond noir de l'énonciation	67
3.2 L'infinie narration des étoiles	71
3.3 Le minuscule	77
CONCLUSION	84
BIBLIOGRAPHIE	88

INTRODUCTION

L'homme infâme et le minuscule

Le mot *minuscule*, qui apparaît d'abord comme épithète dans le titre du premier livre de Pierre Michon, *Vies minuscules*, connaît par la suite une substantivation, notamment sous la plume du critique Jean-Pierre Richard dans « Servitude et grandeur du minuscule » : « *le minuscule*¹. » Imperceptiblement, l'adjectif semble suivre le même déplacement au sein de l'œuvre de Michon, passant de sa ponctualité initiale, à titre d'adjectif, à une notion dont la dynamique semble gouverner les textes de façon globale, même si le terme ne figurera plus dans les livres de l'écrivain aussi nettement et fréquemment qu'il ne le fait dans *Vies minuscules*. Étant donné la condition sociale de plusieurs des personnages michoniens, il serait aisé, au premier abord, de relier le minuscule à une forme de misérabilisme, mais il n'en est rien. L'écrivain rejette catégoriquement de telles interprétations : « il n'y [a] pas de misérabilisme dans cet adjectif². » Précisant sa pensée, il affirme nommer « minuscule tout homme dont le destin n'est pas tout à fait à la hauteur du projet, c'est-à-dire tout le monde³ ». Bien plus qu'une façon de nommer seulement la pauvreté, le minuscule semble renfermer une réflexion de fond sur l'existence : il concerne effectivement *tout le monde*. Débordant les catégories grammaticales de l'adjectif ou du mot, le minuscule serait donc chez Michon une notion dont l'étendue conceptuelle reste à déployer, quelque chose comme une pensée de l'individu et de ses formes d'être.

L'adjectif minuscule trouve son origine dans un texte de Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », qui devait initialement servir de préface à un recueil dont l'objectif était de

¹ J.-P. Richard, « Servitude et grandeur du minuscule » dans *Chemins de Michon*, p. 31. C'est moi qui souligne.

² P. Michon, « Cause toujours », propos recueillis par Thierry Bayle, dans *Le roi vient quand il veut*, p. 151. Pour abrégé, les prochaines références de ce titre seront contractées : *RVQV*.

³ *Ibid.*

« rassembler quelques rudiments pour une légende des hommes obscurs, à partir des discours que dans le malheur ou la rage ils échangent avec le pouvoir⁴ ». Pierre Michon confirme : « je dois mon titre à Foucaults. » Or Michon paraît trouver dans le texte foucauldien quelque chose comme une méthode, la définition d'un projet : « une légende des hommes obscurs ». Alexandre Gefen, dans un article sur les politiques de Michon, propose quant à lui que l'écrivain est, sinon l'héritier, du moins « l'exécuteur testamentaire de la philosophie de Michel Foucault⁶ ». Dans son texte, le philosophe analyse d'abord, sur le mode de l'enquête historique, une reconfiguration qui a eu lieu au tournant du XVII^e siècle dans l'ordre des discours : lettres de cachet, puis archives de police, comprenant des notes de mouchardage et d'enquête, témoignent d'un renouvellement des relations qui unissent les instances de pouvoir et les existences ordinaires, saisies à partir de la criminalité. S'intéressant à « la prise de pouvoir sur l'ordinaire de la vie⁷ », Foucault analyse le passage d'un paradigme de pouvoir à un autre : « agencement administratif et non plus religieux; mécanisme d'enregistrement et non plus de pardons⁸. » Ce qu'observe Foucault, c'est la manière dont le pouvoir, désormais administratif, plutôt que d'effacer la faute des hommes infâmes en même temps que son aveu, sur le mode de la confession-pardon (religion), retient, compile, cartographie et enregistre le mal ordinaire. Ce que signifie cet état de choses, c'est la formation d'un nouveau savoir (celui de la vie ordinaire, de l'homme infâme) et d'une forme qui est son corollaire : l'archive. L'homme infâme, autrefois délaissé, voué à l'oubli, s'inscrit durablement dans ces archives et ces documents dans lesquels les pouvoirs compilent les crimes et, à leur suite, l'existence scripturale de leurs auteurs, l'infime tissu de paroles et de gestes constituant leur vie

⁴ M. Foucault, « La vie des hommes infâmes », p. 241.

⁵ P. Michon, « Pirate au long cours », propos recueillis par Bertrand Leclerc, dans *RVQV*, p. 320.

⁶ A. Gefen, « Politiques de Pierre Michon », p. 375. Gefen ajoute que Michon « suit [Foucault] dans son objet (le dévoilement de la dimension secrètement oppressive d'une modernité faussement émancipatrice), dans son éthos (une profonde inquiétude quant à la souveraineté de l'homme), comme dans sa méthode (la recherche des logiques sourdes cachées par les rationalisations factices). »

⁷ M. Foucault, « La vie des hommes infâmes », p. 245.

⁸ *Ibid.*

ordinaire. Autrement dit, l'attention que Foucault porte aux hommes infâmes est rendue possible par la visibilité que cette réorganisation du pouvoir lui confère.

Explicitant les critères, en ce qui concerne plus spécifiquement le choix des vies devant faire partie de son recueil, Foucault explique qu'il doit s'agir de « personnages ayant existé réellement », que leurs existences doivent avoir été « à la fois obscures et infortunées », être brèves et « que ces récits ne constituent pas simplement des anecdotes étranges ou pathétiques, mais que d'une manière ou d'une autre [...] ils [fussent] partie réellement de l'histoire minuscule de ces existences, de leur malheur, de leur rage ou de leur incertaine folie ». Enfin, « que du choc de ces mots et de ces vies naisse pour nous encore un certain effet mêlé de beauté et d'effroi⁹ ». Dominique Viart a commenté ces lignes foucauldienne : « Presque chacun de ces termes vaut pour les *Vies minuscules*, comme si Pierre Michon n'avait eu de cesse de mettre en littérature ce qui commençait d'être restitué par une certaine histoire¹⁰. » De ces principes émis par Foucault, et à partir de sa notion d'homme infâme, deux grands axes se dégagent, qui influencent pour une grande part l'œuvre de Pierre Michon. Le premier, éthique et politique, concerne l'indication lancée par Foucault en direction des existences « obscures et infortunées ». Chez Michon, la réponse à cette indication prend la forme d'une mise en mémoire (d'une archive pourrait-on dire) de la vie d'individus minuscules. Le second, complémentaire au premier, est formel. Le récit bref de ces existences, en contraste avec l'affect puissant qui en émane, « la beauté et l'effroi », sert d'« art poétique » à Pierre Michon, en particulier pour l'écriture de ses *Vies minuscules*, mais aussi pour son œuvre de manière plus générale. Michel Foucault montrait en effet que l'homme infâme et le savoir qu'il entraîne sur la vie ordinaire avaient contribué à la naissance d'un programme nouveau

⁹ M. Foucault, « La vie des hommes infâmes », p. 239.

¹⁰ D. Viart, *Vies minuscules de Pierre Michon*, p. 113.

pour la littérature, apparu avec la modernité : le « devoir de dire les plus communs des secrets¹¹. » L'œuvre de Michon s'inscrit sans aucun doute dans ce tournant qu'a emprunté la littérature en particulier à partir du XIX^e siècle.

État des lieux de la critique sur Michon

Plusieurs commentateurs de Michon, à l'instar de Gefen et Viart, n'ont pas manqué de souligner l'apport de la pensée foucauldienne dans les textes de l'écrivain, en plus de celui de sociologues comme Pierre Bourdieu. Sans nécessairement référer à des concepts spécifiques comme celui de l'homme infâme, la connivence de l'œuvre de Pierre Michon avec les avancées des sciences humaines de son époque, de même que le regard avisé que l'auteur porte sur l'individu et son rapport au monde social sont mis en avant dans plusieurs analyses. La pensée sur l'individu qui parcourt les récits michoniens est ainsi tour à tour analysée à partir de grilles sociologiques, stylistiques et esthétiques. En favorisant d'abord l'approche sociologique pour étudier l'œuvre de Michon, les commentateurs s'appuient sur la familiarité de l'écrivain avec les théories bourdieusiennes de la distinction et du champ littéraire. Dominique Viart, dans « Puissances du désir. Pour une anthropologie érotique et sociale de Pierre Michon », souligne « l'acuité sociologique¹² » de l'auteur des *Vies minuscules*, affirmant que :

Tout cela se lit avec la sociologie de la distinction, celle des déterminismes et des séparations que fait magistralement résonner aussi l'œuvre de Pierre Bergounioux. C'est la pensée de Pierre Bourdieu que l'on reconnaît dans le filigrane des lignes et des idées. Pierre Michon la concentre en véritables aphorismes littéraires, comme dans cette phrase terrible et terriblement juste : « Il ne sait pas encore qu'à ceux de sa classe ou de son espèce, nés plus près de la terre et plus prompts à y basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur¹³. »

¹¹ M. Foucault, « La vie des hommes infâmes », p. 252.

¹² D. Viart, « Puissances du désir. Pour une anthropologie érotique et sociale de Pierre Michon », p. 37.

¹³ *Ibid.*, p. 37. Le passage cité par Viart est tiré de : P. Michon, *Vies minuscules*, p. 11.

Le minuscule, dans cette perspective, s'envisage en fonction des classes sociales. La langue, conçue comme élément de distinction et, partant, de domination, ne réserve aux personnages minuscules de Michon que la « nostalgie et le désir de la grandeur ». Les personnages de Michon, en particulier ceux de *Vies minuscules*, mettent en lumière le pouvoir symbolique inhérent à tout langage : le personnage minuscule subit cette forme de pouvoir, qui le contraint à une position sociale désavantageuse, dépourvue de toute autorité en ce qu'il ne maîtrise pas les codes langagiers des dominants.

Les analyses stylistiques comportent également des enjeux de langage, mais plutôt que d'étudier ces enjeux du point de vue des rapports de dominations, elles s'y intéressent dans une perspective poétique. En se penchant moins sur l'aspect social du langage que sur ses formes (figures de style, lexique, syntaxe, prosodie, rythme), cette perspective offre une compréhension de l'œuvre de Michon qui s'éloigne en effet de l'interprétation qui donne le minuscule comme lacune linguistique. Toutefois, comme le suggère Gérard Dessons dans l'article « Les enjeux de la manière », « l'idée de style débouche [...] davantage sur une sociologie que sur une poétique : le style artiste, le style nouveau-roman¹⁴ ». Dessons explique qu'en ayant recours à l'étude des formes, le style se détache des œuvres analysées, car l'effet de la stylistique est de se détacher de la spécificité des œuvres : le style y est *reproductible et imitable*, on l'associe au « style artiste », au « style nouveau-roman ». Chez Michon, la conclusion la plus largement partagée est celle selon laquelle l'écrivain présente un *style classique*. Dès lors, un théoricien comme Ivan Farron peut effectuer une étude stylistique ouvrant sur une sociologie. Dans « Terre(s) du désir. *La Grande Beune ou l'écriture absolue* », Farron propose en effet que « l'écart entretenu dans les *Vies*

¹⁴ G. Dessons, « Les enjeux de la manière », dans *Langage*, n° 118, Juin 1995, p. 60.

minuscules entre l'indignité du référent et les apprêts du grand style¹⁵ » se lit aussi dans *La Grande Beune*. Il ajoute que « pour être un témoin digne de foi, le personnage michonien doit être un failli, autrement dit un minuscule¹⁶ ». Le style soutenu ou, dans les mots de Michon, le Grand Parler, s'oppose au minuscule. Mieux, ce dernier révèle précisément l'état de minuscule des personnages. Le style expose des distinctions de nature sociologique. Les minuscules y sont alors réduits à incarner un statut social, plus précisément une classe sociale économiquement et linguistiquement inférieure.

L'analyse de Farron sur le style de Michon débouche sur une autre approche dans les études sur l'œuvre de Michon : « L'imposture de l'œuvre [...] constitue pour Michon un des éléments irréfragables de l'entreprise esthétique. Le créateur reste toujours un minuscule, dont l'œuvre, si géniale fût-elle, ressortit [...] à la frime et au néant¹⁷. » L'imposture, qu'elle soit celle de l'écrivain ou celle de ses personnages vis-à-vis de la langue des dominants, se transforme, dans la perspective d'une analyse esthétique, en une valeur universelle de la sensibilité humaine : elle est analysée comme un élément de la nature humaine et donc, en cela, partageable par tous. En conséquence, dans les études de Farron, le lecteur serait engagé dans un rapport à l'écrivain et aux personnages minuscules en termes d'identification. Plus explicitement, les difficultés d'accès au pouvoir symbolique, en particulier langagiers, sont dans les analyses de Farron « élevées à une dimension universelle qui permet à chacun de s'y reconnaître¹⁸ ». Pierre Ouellet formule aussi une lecture qui ressortit au domaine de l'esthétique. Dans « Vies d'autrui : l'existence par procuration », il analyse les vies écrites par Michon. En vertu de la condition humaine et de l'impossibilité pour toute

¹⁵ I. Farron, « Terre(s) du désir. *La Grande Beune* ou l'écriture absolue », p. 62.

¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸ I. Farron, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, p. 19.

personne « [d]’appréhender la totalité de [sa] propre vie¹⁹ », Ouellet fait de « toute littérature²⁰ » ce qui doit « faire apparaître *la* vie²¹ » en en donnant à « partager le sens obscur²² ». Autrement dit, il y aurait une essence de *la* littérature (« toute littérature ») qui serait de donner à lire le sens négatif de *toute* vie (« son sens obscur »), c’est-à-dire son incomplétude fondamentale. Ce faisant, cette analyse place la littérature dans le paradigme, cher à la tradition esthétique, de l’effet de vie. Elle y est une question d’analytique du sensible et cet effet mimétique donne à reconnaître un élément universel : l’incomplétude ontologique de l’individu. Ce qui est mis en évidence dans ce type d’étude, c’est la faculté du littéraire à fournir un miroir de et à la nature humaine.

Le minuscule comme forme d’individuation langagière

Dans son *Foucault*, Gilles Deleuze prétend que « La vie des hommes infâmes » marque une crise dans la pensée du philosophe, qui se serait « enfermé dans les rapports de pouvoir²³ ». Pris dans les dynamiques du savoir et du pouvoir, Foucault aurait assujéti le sujet à des formes (de savoir) et des forces (de pouvoir) lui étant extrinsèques, ce dont il aurait convenu lui-même, dans ce passage de « La vie des hommes infâmes » cité par Deleuze : « On me dira : vous voilà bien, avec toujours la même incapacité à franchir la ligne, à passer de l’autre côté, à écouter et faire entendre le langage qui vient d’ailleurs ou d’en bas; toujours le même choix, du côté du pouvoir, de ce qu’il dit ou fait dire²⁴. » Le tournant que souligne Deleuze à propos de la pensée foucauldienne, annoncé avec les hommes infâmes et amorcé, concrètement, dans *L’histoire de la sexualité*, est celui d’une réflexion sur l’individuation. L’homme infâme, pour Deleuze dans *Pourparlers*, est « un “petit”

¹⁹ P. Ouellet, « Vies d’autrui : l’existence par procuration », p. 497.

²⁰ *Ibid.*, p. 500.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 510.

²³ G. Deleuze, *Foucault*, p. 101.

²⁴ M. Foucault, « La vie des hommes infâmes », p. 241.

concept [à] grande résonnance²⁵ », dans la mesure où, comme forme particulière d'un mode d'existence, il interroge le devenir individuel. Ce qui intéresse Foucault avec l'homme infâme, plus encore que sa « très petite condition²⁶ » en regard des grands pouvoirs institutionnels ou royaux, et malgré l'effroi de beauté qu'il impose dans sa confrontation désespérée avec le pouvoir (ou plutôt grâce à cet effroi), c'est sa formidable « intensité », son « ardeur », son « énergie²⁷ ». Pourtant ce n'est pas tant l'effet littéraire de cette énergie qui importe que l'interrogation qu'elle rend possible. En dehors des rapports de force institués par les savoirs et les pouvoirs, Foucault tente effectivement de penser une force qui va de soi à soi. Une force de transformation inhérente au sujet, c'est-à-dire une individuation, que la vigueur des hommes infâmes indique sans définir²⁸.

En reprenant l'adjectif minuscule de ce fameux texte de Michel Foucault, il semblerait, intuitivement ou non, que Michon ait transporté dans son œuvre ce travail de réflexion sur l'individuation. Du moins, c'est l'hypothèse que je propose pour ce mémoire : *le minuscule serait une forme d'individuation, qui plus est langagière*. Il importe de définir ici le concept d'individuation. Déjà, on en trouve une clarification dans le travail de Foucault qui, selon Deleuze, recherche une force non plus externe à l'individu (ce dont le structuralisme s'est déjà chargé), mais qui irait de soi à soi. Plus précisément, il s'agit d'envisager que l'individu soit sa propre cause et que la forme de son existence ne soit pas imposée par des structures sociales et langagières lui étant externes. Ces structures sont, à tout le moins dans *Les mots et les choses*, la vie (au sens biologique), le travail et le langage. Pour sa part, Gérard Dessons précise, dans *Émile Benveniste, l'invention du discours* :

²⁵ G. Deleuze, « Fendre les choses, fendre les mots », dans *Pourparlers*, p. 123.

²⁶ M. Foucault, « La vie des hommes infâmes », p. 249.

²⁷ *Ibid.*, p. 238, p. 240 et p. 240.

²⁸ Sur la question du rapport de soi à soi chez Michel Foucault, voir G. Deleuze, « Les plissements, ou les dedans de la pensée (subjectivation) », dans *Foucault*, p. 101-130.

Notion philosophique, l'individuation désigne le processus de constitution de l'individu. Elle met en jeu les caractères corrélés d'unité (cohésion et totalité) et d'unicité (différenciation). Notion anthropologique, elle désigne le processus par lequel un locuteur se réalise comme quelqu'un, c'est-à-dire comme une entité individuelle et subjective. *Dans ce sens*, individuation est alors un synonyme de subjectivation²⁹.

Mis en relation avec la subjectivation, le concept d'individuation gagne en précision : le cadre épistémologique à partir duquel un tel rapprochement est permis est celui d'Émile Benveniste. L'individuation devient alors, avec la prémisse de Benveniste qui « pose entre l'homme et le langage une relation de nécessité³⁰ », le processus de constitution de l'individu (unité et unicité) dans et par le langage. La question que pose l'individuation langagière, étant celle du devenir individuel, est donc celle de la transformation réciproque entre l'individu et le langage.

Cette définition posée, il faut désormais se demander ce qu'il sera concrètement question d'étudier en se penchant sur la notion michonienne de minuscule comme forme particulière d'individuation. Au premier coup d'œil, les approches sociologiques, stylistiques et esthétiques fournissent une compréhension diversifiée de la pensée de l'individu présente chez Pierre Michon. En s'intéressant aux relations entre les personnages et le monde social, entre ceux-ci et le pouvoir symbolique du langage, de même qu'en étudiant les aspects universels de la nature humaine qu'ils donnent en représentation au lecteur, on se trouve à observer selon divers angles des processus d'individuation. Pourtant, lorsqu'interrogé sur la proximité de son œuvre avec ces différentes approches, Michon oppose un refus catégorique : « Je ne suis pas sociologue³¹ », affirme-t-il en entretien et, ailleurs : « mon projet, s'il existe, n'est pas d'ordre esthétique³². » Ce que montrent ces déclarations de l'auteur, autre qu'une manifestation d'humilité, n'est pas le désir de masquer les enjeux sur l'individualité ancrés dans son œuvre, mais de préciser qu'il les aborde selon un

²⁹ G. Dessons, *Émile Benveniste : l'invention du discours*, p. 100-101.

³⁰ *Ibid.*, p. 98.

³¹ P. Michon, « La mer est belle », propos recueillis par Jérôme Giudicelli, dans *RVQV*, p. 49.

³² *Ibid.*, p. 56.

autre angle. L'écrivain semble en effet déplacer la perspective d'analyse, passant de grilles sociologiques et esthétiques à des catégories de pensée qui émanent plus directement des domaines littéraires et langagiers. C'est du moins ce que laisse croire le point de vue qu'il formule sur les discours théoriques et commerciaux sur la mort et le retour du sujet en littérature, lors d'une enquête sur l'avenir de la littérature française parue dans *La Quinzaine littéraire* en mai 1989 : « il n'y a pas de retour, puisqu'il n'y a pas eu d'éclipse³³. » Poussant la réflexion, il formulait une distinction primordiale permettant de mieux comprendre son refus des approches provenant des sciences humaines pour analyser l'individu, remarquant que s'il y a bel et bien un retour en force du sujet, c'est le retour du « *je* de l'individualisme, expressif, effusif³⁴ ». Se dissociant de cette forme de l'individualité (dogmatique – *individualisme* – et généralement associée à l'époque contemporaine), Michon affirme pour sa part interroger « le *je* de l'énonciation tyrannique, celui qui métamorphose le sujet en pure littérature et le délivre miraculeusement de l'individu qui le porte³⁵ ». Comme le spécifie Michon, cette délivrance miraculeuse de l'individualité est le signe que « l'homme dont parle la littérature n'est pas celui qu'interroge la sociologie³⁶ ».

Comment bien comprendre cette distinction entre l'homme de la sociologie et le *je* de l'énonciation tyrannique? La distinction qu'établit Michon, si elle paraît d'abord intuitive, concerne en réalité deux façons complètement différentes d'étudier le sujet, ou l'individu : la première désigne l'idée de personnage alors que la seconde, qui correspond au *je* de l'énonciation tyrannique, se réfère à l'instance qui organise le discours, en l'occurrence le texte littéraire. Ainsi, lorsque Michon refuse la théorie selon laquelle le sujet en littérature serait mort, puis, récemment, revenu, il analyse le sujet de la littérature non pas en fonction du personnage mais selon

³³ P. Michon, « D'abord, contemporain », dans *RVQV*, p. 15.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ P. Michon, « Cause toujours », propos recueillis par Thierry Bayle, dans *RVQV*, p. 155.

l'énonciateur qui assume le texte littéraire. Commentant les lectures de l'œuvre de Samuel Beckett, Gérard Dessons souligne la confusion entre différents sujets : il y a « confusion entre le sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation³⁷ ». Le critique ajoute que ces sujets « représentent deux plans différents d'énonciation³⁸ ». Comme Michon le fait en entrevue, Dessons rapporte, à propos de cette confusion, que c'est « la même naïveté qui nourrit les commentaires sur la disparition du sujet dans la littérature moderne – chez Beckett, par exemple –, soit parce que le texte le dit : “C'est fini pour moi. Je ne dirai plus je” (*Malone meurt*), soit parce que la forme “je” a disparu de l'écriture³⁹ ». En d'autres mots, si le personnage est aboli dans la trame narrative de la littérature, le sujet de la littérature ne disparaît pas pour autant, car ce sujet, du point de vue linguistique, est celui qui prend en charge l'énonciation du texte littéraire. Tant qu'il y a texte, ce dernier existe.

Ainsi, le minuscule comme forme d'individuation ne prend pas uniquement comme objet d'analyse le personnage (ou le sujet de l'énoncé), mais le sujet de l'énonciation. Si les approches sociologiques, stylistiques et esthétiques isolent les personnages de l'œuvre de Michon pour en fournir un éclairage de sa position sociale illégitime, de ses lacunes linguistiques ou du supplément esthétique qu'il incarne en regard de l'incomplétude existentielle de toute vie, l'analyse du minuscule comme forme d'individuation se penche sur le sujet de l'énonciation ou, dans les termes de Michon, le *je* de l'énonciation tyrannique. L'individuation, dans les textes de Michon, ne s'occupe pas seulement des formes d'existences, de vies et de destins découpés, c'est-à-dire des personnages, elle concerne l'ensemble des marques du discours (système consonantique et vocalique, lexique, prosodie, rythme, etc.) et des différents thèmes et figures que commande le genre (thématiques, personnages). Plutôt que d'opposer le style classique de Michon au statut

³⁷ G. Dessons, *Émile Benveniste : l'invention du discours*, p. 170.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 171.

social de ses personnages, il s'agit de penser comment Michon agence d'une manière inédite des formes de langage à des formes d'existence, qui, par leur addition, débordent les considérations de distinctions linguistiques ou sociales. J'analyserai ces formes d'existence dans trois chapitres qui prendront pour angle d'analyse la question de la *singularité*, celle du *sens* et celle du *sujet*.

1. LE BLOC DE PROSE SUR LA SINGULARITÉ

Mais il a de la peine et il cherche à le cacher à se donner lui aussi du courage C'est pour ça qu'il parle tant Parce que tout ce qu'il a à sa disposition c'est seulement cela cette pesante obstinée et superstitieuse crédulité – ou plutôt croyance – en l'absolue prééminence du savoir appris par procuration, de ce qui est écrit, de ces mots que son père à lui qui n'était qu'un paysan n'a jamais pu réussir à déchiffrer, leur prêtant, les chargeant donc d'une sorte de pouvoir mystérieux, magique...⁴⁰

1.1 Lisibilité de Michon

L'œuvre de Pierre Michon a mis un certain temps avant de trouver son public. Hors des milieux universitaires et intellectuels, il demeure relativement peu lu. Il faut peut-être en imputer la faute à la « difficulté » du style michonien, dont la phrase à la facture à la fois classique et traversée de patois, qui plus est conjuguée à l'érudition qui parcourt les récits, peut déstabiliser le lecteur contemporain, voire le rebuter. C'est du moins l'hypothèse formulée par les préfaciers des actes du colloque de Cerisy-La-Salle, *Pierre Michon. La lettre et son ombre* :

L'œuvre d'un écrivain exigeant, dont l'écriture n'est pas immédiatement accessible parce qu'elle est difficile – et même sans concession –, a besoin d'un certain temps pour conquérir sa véritable audience. Il lui faut progressivement franchir des seuils, lever des malentendus, passer des étapes, avant de devenir à proprement parler *lisible*⁴¹.

⁴⁰ C. Simon, *La route des Flandres*, Paris, Minuit, p. 40.

⁴¹ P.-M. De Biasi, A. Castiglione, D. Viart, « Introduction », p. 7.

Si tout l'art de Michon est d'obliger le lecteur à relire – son œuvre demande effectivement du temps – et si la lisibilité des récits de l'écrivain n'est pas d'emblée assurée, il n'en demeure pas moins que ceux-ci ont une étonnante capacité d'envoûtement auprès des lecteurs qui y accèdent.

Dans *Chemins de Michon*, Jean-Pierre Richard commente l'attraction des textes de l'écrivain : « Que dire de la séduction immédiate, presque brutale, provoquée chez moi par un texte de Michon? C'est l'effet, il me semble, d'une énergie de langue, d'une très singulière vitalité d'énonciation [...].⁴² » Cette façon impressionniste de commenter l'œuvre de Michon laisse évidemment place, chez Richard, à une fine analyse stylistique, qui permet de mieux saisir le fonctionnement de la prose de l'auteur des *Vies minuscules*. Dans son étude minutieuse de la prosodie michonienne, Richard non seulement expose l'importance et le fonctionnement de quelques figures de langage (l'alexandrin comme « forme structurante⁴³ » de *Rimbaud le fils*, par exemple, ainsi que le rôle majeur de la métaphore ou de l'ellipse chez Michon plus généralement), mais éclaire aussi la question de l'adhésion du lecteur, suscitée par « le rythme plus physique de la phrase », « sa vivacité orale », « sa véhémence anaphorique », « ses inventions figurales⁴⁴ », de même que par le jeu des personnes linguistiques, où le *nous*, à titre d'exemple, « fabrique, avec divers degrés d'intimité, une complicité plus sage entre le narrateur et son auditoire postulé⁴⁵ ». En somme, Richard expose comment la « singularité inimitable⁴⁶ » de Michon, malgré son apparente fermeture, contient en elle-même la marque de son destinataire et, partant, comment elle prend une dimension collective.

En poursuivant les indications données par les lectures de Jean-Pierre Richard et d'autres commentateurs, particulièrement Ivan Farron, je propose d'analyser ce basculement de la prose

⁴² J.-P. Richard, *Chemins de Michon*, p. 7.

⁴³ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 72.

michonienne qui va d'une *individuation singulière* à une *individuation collective*. Pour dégager la « singularité inimitable » de la prose de Michon, il convient d'abord d'en montrer l'historicité, c'est-à-dire de la situer en tant que discours pris dans des relations interdiscursives et d'exposer ce qui, par la diction, se crée et perdure dans l'écriture. L'étude de la prose dans son conflit avec la poésie et le vers permettra de dégager ces enjeux.

1.2 La prose et les mots comme des tambours

L'œuvre de Pierre Michon hésite à la frontière de plusieurs genres. Autobiographies obliques, biofictions, vies, hagiographies, néo-hagiographies, fictions critiques, voire historiques (ses livres sur les peintres et les écrivains), sont les nombreux genres et sous-genres les plus fréquemment accolés aux textes de l'écrivain, si bien que, pour faire usage d'une formule rebattue par les lecteurs de Michon, la pratique générique de ce dernier fait montre d'une indécidabilité. Or, si une chose est certaine, le genre romanesque est complètement écarté de l'équation, le roman étant aux dires de l'écrivain « [...] ce fourre-tout encombré de digressions, de dialogues, d'effets de vérité, où l'énonciation se perd [...]»⁴⁷. En contrepartie, le rejet du roman permet à Michon de préciser quelle est la forme privilégiée de son écriture : « je travaille à autre chose : pas des romans, des blocs de prose.⁴⁸ » Cette précision, en ce qui concerne la prose, est fort utile, et ce, pour deux raisons. La première est que la notion de « bloc de prose » permet de déjouer les classements opérés en fonction des genres, surtout utiles, au fond, à la critique, puisqu'ils sont en réalité très peu évoqués par Michon lui-même, si ce n'est que pour se distancier du roman. La seconde raison est que le bloc de prose ouvre la possibilité d'une réflexion sur l'individuation minuscule, car il permet de penser

⁴⁷ P. Michon, « Contemporain de la légende », dans *RVQV*, p. 24.

⁴⁸ P. Michon, « Je me parle en patois », propos recueillis par Jean-Christophe Millois, dans *RVQV*, p. 245.

cette « singularité inimitable » par le fait qu'il représente une unité subjective et spécifique du discours michonien.

Dans l'entrée « prose » du *Dictionnaire littéraire*, Éric Bordas rappelle que celle-ci est souvent définie par la négative, c'est-à-dire comme ce qui n'est pas du vers⁴⁹. La prose, assimilée à l'ordinaire du langage, au récit, à la raison et à l'absence de rythme, est communément opposée à la poésie, gardienne du vers et du sens de la rythmique. Loin d'un tel binarisme réducteur, que l'on croise plus dans la théorie que dans les pratiques d'écriture, Michon pense plutôt la prose dans un rapport pluriel à la poésie. C'est d'ailleurs presque en contradiction avec l'affirmation selon laquelle il écrit des blocs de prose que, paraphrasant Mallarmé, il suggère : « Il n'y a pas de prose. Il n'existe que du vers plus ou moins rythmé⁵⁰. » Michon paraît ainsi éluder la prose au profit du vers et de la poésie, abandonnant à elle seule les questions de rythme, de prosodie et de scansion. Cependant, ce que suggère Michon par cette affirmation n'est pas tant le rejet de la prose que le rejet de l'idée de la prose comme langage ordinaire privé de rythme. Cela dit, il ne s'agit pas non plus pour Michon d'assimiler la prose à la poésie.

Sa réponse à la réaction d'une lectrice qui rapportait le style d'écriture des *Vies minuscules* à la poésie explicite ses positions à cet égard :

À vrai dire, elle [la réaction de la lectrice] m'inspire le plus vif désagrément : ce qu'on appelle prose poétique, ce genre hybride qui cumule la mollesse de la prose et les artifices emberlificotés (l'ineffable, les adjectifs flous) de ce qu'on croit être le *poétique*, sans avoir l'efficacité de l'une ni de l'autre, me paraît le comble de l'amateurisme. [...] Nietzsche disait que la poésie est dressée contre la prose. La réciproque est sûrement vraie. Reste que les vieux procédés *rythmiques* de la vieille poésie décomptée sont très présents dans mes textes, qui abondent en alexandrins, en rimes rampantes, etc. [...] ⁵¹.

⁴⁹ Voir E. Bordas, « Prose », p. 616-618.

⁵⁰ P. Michon, « Qu'as-tu fait de tes talents », propos recueillis par Catherine Argand, dans *RVQV*, p. 184.

⁵¹ P. Michon, « Entretien. Pierre Michon / Siècle 21 », p. 7.

D'une part, Michon refuse la « mollesse » de la prose qui, à cause de sa grande liberté formelle, serait dénuée de toute règle, de toute rigueur langagière, de même qu'il écarte une vision réductrice de la poésie qu'on associerait à la déraison : l'indicible du monde (l'ineffable) serait traduit, voire mimé, par un approximatif dans le dit (adjectifs flous). Il rejette en bloc l'amalgame des deux postures, qu'il nomme prose poétique. D'autre part, par l'entremise de Nietzsche, l'écrivain des *Vies minuscules* braque la poésie contre la prose sans toutefois réserver les procédés rythmiques à la première. S'il reconnaît qu'il y a une distinction à faire entre les deux formes, il pense tout de même la prose en fonction d'une rythmique. Chez lui, la prose, loin d'être réduite à des problèmes de fond (le récit, l'organisation logique d'évènements contingents, l'exposition d'idées), est liée à des enjeux prosodiques en ce qu'elle comporte un rapport particulier au silence et à la diction.

À propos de l'ivresse qui caractérise, selon eux, l'écriture de l'auteur, Anne-Sophie Perlat et Franz Johansson soulignent lors d'une entrevue avec lui sa propension (ils disent son « insistance ») à faire l'usage de mots comme l'Ineffable, le Sens, l'Absolu, le Salut, la Grâce ou Dieu. Ce à quoi Michon répond :

Ce n'est pas le sens de ces concepts qui est important, c'est le fait que par leur profération, par leur aspiration vide, ils relancent les mots-forces, en amplifient la résonance, décuplent leur puissance émotionnelle. C'est comme le retour de son à la rime. Ces mots creux comme des tambours ont fait rebondir la littérature occidentale depuis qu'elle existe⁵².

Enchaînant avec un exemple, Michon paraphrase Roland Barthes et affirme que « le seul mot dans le dictionnaire qui était un gouffre, le mot par lequel tout le dictionnaire *fuyait*, c'était le mot Dieu⁵³ ». Deux éléments s'imposent ici. Le premier est que l'usage de ces mots affectionnés par l'écrivain est lié au vide, au silence, ces mots se caractérisent par l'absence de référent ou, du

⁵² P. Michon, « Je ne suis pas ce que j'écris », propos recueillis par Anne-Sophie Perlat et Franz Johansson, dans *RVQV*, p. 173.

⁵³ *Ibid.*

moins, par la difficulté, voire l'impossibilité, de situer ce référent : le mot « Dieu » en est un exemple éloquent. Ce type d'ellipses hyperboliques, comme les qualifie Michon en entretien, traverse sa prose selon une échelle qui va du mot aux récits de vie (troués de toutes parts par des manques biographiques) et occupe un rôle rhétorique en ce qu'il force, par l'absence de référent, l'interprétation du lecteur ou, du moins, attise son désir d'interprétation. Le second élément est celui de la rythmique de la prose, ce que Michon désigne comme l'amplification, la résonance, c'est-à-dire l'effet « tambour » que provoque l'usage de ce lexique, la plupart du temps religieux : on retrouve ici l'attention particulière de l'auteur à la scansion, qui se manifeste, comme le note Ivan Farron, par un usage et un jeu soutenu sur la sonorité des consonnes, ce qui rattache Michon, par ce trait formel, à la modernité littéraire⁵⁴.

Or, à ces considérations techniques sur la prose, Michon adjoint un autre élément : la profération. En désignant l'importance de l'action du proférer, l'écrivain introduit un aspect dans sa réflexion sur la prose qui permet de penser la singularité du discours sur un autre plan. Ce nouveau pan se décline en deux points. D'abord, la profération, qui dans sa définition la plus courante signifie exprimer à haute voix, ressortit à l'acte énonciatif, qu'Émile Benveniste définissait ainsi : « L'énonciation suppose la conversion individuelle de la langue en discours⁵⁵. » La profération, comme forme d'énonciation, met en évidence la transformation individuelle de la langue (code virtuel) en une prose singulière. En outre, en désignant l'importance de l'action de proférer, Michon introduit une dimension orale dans sa réflexion sur la prose. À la conversion individuelle de la langue en discours unique s'ajoute la voix physique, autrement dit la corporéité de l'énonciateur. La recherche de la trace de la voix physique dans la voix métaphorique (son style unique) permet de relever le caractère historique de la prose michonienne. Chez Michon, le conflit

⁵⁴ I. Farron, *Pierre Michon. La Grâce par les œuvres*, p. 79.

⁵⁵ E. Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problème de linguistique générale*, 2, p. 81.

d'abord essentiellement formel entre la prose et la poésie s'efface au profit de préoccupations qui sont de l'ordre de l'individuation : « Et vous vous trompez, ce n'est pas de poésie qu'il s'agit avec le nom de Rimbaud [...]. Ce n'est pas le duel lilliputien entre poésie et prose qui rend compte de Rimbaud, c'est ce frottement de soi contre soi, plein de brutalité et de dérision⁵⁶. »

Ce qu'il importe de souligner, en somme, c'est le basculement d'une réflexion formelle opposant la prose et la poésie vers une pensée de la prose fondée sur les notions d'énonciation et d'individuation. Les différentes formes du silence, dont l'ellipse est chez Michon un exemple probant, ainsi que la marque de la profération au sein même de la prose, composent, sur deux plans différents, des signes majeurs de la singularité inimitable de Pierre Michon, que les deux sections suivantes prendront pour objet d'étude.

1.3 Le silence des modernes

Dans *Pierre Michon. La Grâce par les œuvres*, Ivan Farron analyse, en vertu d'un paradigme largement moderne, le langage de l'auteur en termes de ruptures. Prenant plus particulièrement appui sur *Vies minuscules*, Farron observe que « le texte michonien s'installe ainsi – non sans difficultés – dans le défaut et la fragilité de la langue [...]»⁵⁷. L'étude de Farron repose effectivement en grande partie sur l'idée selon laquelle l'œuvre de l'écrivain est construite autour du défaut de langage, défaut qui se traduit par une suite d'empêchements (nommer le réel, ressusciter les morts – désir vaguement évoqué à la toute fin de *Vies minuscules*), qui constituent cependant le moteur des récits en ce qu'ils deviennent l'un des objets mêmes de la narration. Toujours selon Farron, « le langage littéraire aspire à des pouvoirs qui dépassent ses propres

⁵⁶ P. Michon, « Rimbaud et Bernadotte », propos recueillis par Mehdi Belhaj Kacem, dans *RVQV*, p. 115.

⁵⁷ I. Farron, *Pierre Michon. La Grâce par les œuvres*, p. 30.

possibilités et ne peut se satisfaire de la communication qu'il institue⁵⁸ ». Autrement dit, le langage est conçu chez Michon comme médiation, mais une médiation imparfaite, qui expose sa relativité.

Deux exemples, l'un tiré des *Onze*, l'autre, de *Rimbaud le fils*, permettent d'illustrer la thèse de Farron. Le silence des modernes, qui, particulièrement attentifs au défaut du langage, le préfèrent à toute parole, est effectivement redit partout chez Michon, de même que le mutisme des minuscules, ce qui vient appuyer les analyses des silences d'un point de vue mallarméen. Dans *Les onze*, l'écrivain établit un parallèle entre le Dauphin de la Maison de France, dont la lecture du latin lui renvoie l'image « de ce qui est et doit être, dont il fait lui-même partie » et François-Élie Corentin, un homme de pauvre condition, qui voit dans cette même langue « la négation de lui-même, qui n'est pas; il y voit ce qui est, même et surtout si ce qui est paraît beau, l'écrase comme du talon on écrase une taupes⁵⁹ ». Corentin est rejeté du côté du patois, langue des dominés. C'est un phénomène de domination linguistique qui se lit ici. Un autre exemple, tiré de *Rimbaud le fils*, confirme : « Alors vous fuyez, vous êtes déjà à la Gare d'Autzerlitz, les trains dans le soir sont si beaux quand on s'est défait du fardeau de devoir en parler.⁶⁰ » Imparfait à dire le monde, le langage se tait pour laisser l'Être du monde apparaître dans tout son éclat.

Dans cette perspective, le silence constitue la limite extérieure du discours, spécialement quand il s'agit, comme le fait Farron, de rapporter l'entreprise littéraire de Michon à « l'échec du "moment Mallarmé" [...]. L'écrivain n'écrit pas et le monde reste absent⁶¹ ». Farron développe les conséquences épistémologiques, sociologiques et littéraires que comporte cette « grille mallarméenne » de lecture:

Dans son premier grand livre, Foucault considérait la folie comme le dehors nécessaire à la constitution de l'édifice rationnel occidental. Dans un certain sens, les *Vies minuscules*

⁵⁸ I. Farron, *Pierre Michon. La Grâce par les œuvres*, p. 31.

⁵⁹ P. Michon, *Les onze*, p. 39.

⁶⁰ P. Michon, *Rimbaud le fils*, p. 42.

⁶¹ I. Farron, *Pierre Michon. La Grâce par les œuvres*, p. 141.

accomplissent le même travail avec la littérature. En retraçant le destin de personnages en prise avec le langage et condamnés soit au mutisme soit à l'impuissance à l'aide d'un langage lui-même sans cesse menacé par le mutisme ou l'impuissance, en inscrivant des vies infâmes dans des dispositifs légendaires, Michon accomplit un projet dont sa difficulté même définit les enjeux. Sommée d'abdiquer devant d'irréalisables ambitions [...] la littérature de Michon se situe sur un interstice fragile entre la possibilité de parole et le silence. Introduisant le non-narrable et le dehors de la littérature dans un projet littéraire, cette entreprise est sans cesse guettée par l'absence d'œuvre théorisée par Foucault à propos de Nietzsche, Artaud, Van Gogh et Hölderlin. Écrire le minuscule correspondrait alors à « l'escarpement sur le gouffre de l'absence d'œuvre » et au vœu d'un langage plein où le sujet se réconcilierait avec sa propre origine⁶².

L'œuvre de Michon, dans la lecture de Farron, est incessamment menacée par une dérobade, par le passage du rationnel à l'irrationnel, de la parole au mutisme, du langage au silence, en somme, de l'œuvre à sa propre absence. Pourtant, si la place assignée au silence est d'abord le dehors de l'œuvre, on voit bien comment le critique manœuvre habilement afin de le replacer à l'intérieur de celui-ci : Michon introduit « le non-narrable et le dehors de la littérature » dans son entreprise littéraire. Le défaut de langage, l'impossible maîtrise du langage (thématisée de même que performée par l'écriture) deviennent le prétexte même de l'écriture. L'œuvre se fait, pour le dire ainsi, à partir de sa négativité. On reconnaît ici le double héritage heideggérien et blanchotien, que soulève Aurélie Adler dans *Éclats des vies muettes*⁶³.

Malgré ce travail de « recentrement » du silence, il n'en demeure pas moins que cette perspective d'analyse, qui découle largement d'une lecture mallarméenne, confine le minuscule, selon la formule foucauldienne, à « l'escarpement sur le gouffre de l'absence d'œuvre⁶⁴ ». Plus significativement encore, Farron, en amalgamant le mutisme sociologique des minuscules à un silence essentialiste (limite ontologique du langage), confine les personnages de Michon à une

⁶² I. Farron, *Pierre Michon. La Grâce par les œuvres*, p. 63. La citation incluse dans le passage de Farron est de Michel Foucault, tirée de *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 598.

⁶³ A. Adler, *Éclats des vies muettes*, p. 223. Elle explique : « Héritée de Heidegger et de Blanchot, cette conception de la littérature comme entreprise tournée vers son autodestruction fait l'objet d'une mise en scène récurrente, dans les récits contemporains, à travers les thèmes de la maladie, du désœuvrement ou du suicide de l'écrivain. »

⁶⁴ M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 598.

absence de devenir : « Raconter la vie des minuscules ou la sienne propre comme l'impossible "devenir-je" d'un moi insuffisant sera se confronter de façon directe à la question des moyens de représentation et de l'accès au symbolique.⁶⁵ »

L'analyse de Farron est certes juste, mais seulement si on se concentre sur le plan « thématique » ou sociologique de l'œuvre de Michon. Or il importe de penser le silence non seulement dans sa continuité avec le langage, c'est-à-dire comme forme significative du langage, mais également dans le continu des différents « niveaux » de silence, qui s'interpénètrent les uns les autres, et cela, à l'encontre des critiques qui notent plutôt la discontinuité que représente le silence, en faisant de ce dernier le dehors du langage, en le reléguant à du non-langage. Montrer sa situation dans l'ordre du discours, permet de mettre en évidence que le silence n'est pas absence de langage, mais qu'il participe, bien au contraire, à la construction du sens de l'œuvre.

1.4 L'ellipse hyperbolique

Presque de façon antithétique au silence mallarméen ou moderne, un passage de *Trois auteurs*, réservé à Balzac, présente un autre fonctionnement du silence :

De quoi parlent ces lignes? De Balzac? De la littérature? Du monde? De mon impossibilité à les dire? De notre impossibilité à dire? Quand on lui demande de montrer la lune, le moderne garde sa main dans sa poche. La lune est trop manifeste, à quoi bon la montrer? Si je montre la lune, l'imbécile me dit que l'imbécile regardera mon doigt. D'ailleurs il y a des nuages.⁶⁶

Précédé d'une suite de questions, façon de faire typique de Michon et que j'appellerais la rhétorique interrogative, le silence moderne est au bout du compte tourné en dérision par l'écrivain. On

⁶⁵ I. Farron, *Pierre Michon. La Grâce par les œuvres*, p. 72.

⁶⁶ P. Michon, *Trois auteurs*, p. 42-43.

reconnaît cette méthode de l'auteur (dont l'une des manifestations les plus remarquables clôt *Rimbaud le fils*) qui, par une accumulation d'interrogations, repousse d'une part le moment de conclure une phrase, un paragraphe ou un livre et, d'autre part, fait miroiter une réponse incluse dans la question, passe à une autre et, ce faisant, relance la quête infinie du sens. L'évocation presque cabotine, du moins en forme de boutade, de la présence de nuages dans le ciel vient finir de désamorcer le mouvement entamé. Le petit rire émerveillé, le même qui éclate lorsque l'abbé Bandy, grisé par l'alcool, fouille avec sa motocyclette, se fait entendre. Somme toute, le silence est chez Michon loin d'être univoque. Au contraire, il fait montre de bien des fonctions. Autrement dit, il y a une historicité des silences, c'est-à-dire une signification qui n'est analysable qu'en fonction de leur situation discursive, et qu'une étude en vertu de la grille moderne tend généralement à masquer.

À cet égard, la vie d'André Dufourneau, dans *Vies minuscules*, offre plusieurs points d'ancrage pour une réflexion sur le silence comme élément constitutif et positif de la prose michonienne. Dans ce récit qui relate la vie d'un orphelin envoyé par l'assistance publique chez les grands-parents du narrateur afin d'aider aux travaux de la ferme, puis parti pour l'Afrique dès qu'il eut l'âge de le faire, Michon introduit une réflexion sociolinguistique mettant en évidence le mutisme du personnage : étant en France l'un des « répudiés de la langue-mère⁶⁷ », il serait parti pour l'Afrique où « il était plus près de ses jupes [celles de la langue-mère] qu'un Peul ou Baoulé⁶⁸ », et où, en somme, il aurait, « avec tous les autres pouvoirs, le seul pouvoir qui vaille : celui qui noue toutes les voix quand s'élève la voix du Beau Parleur⁶⁹ ». André Dufourneau est, au fond, un parvenu qui, par un processus de déclassement puis de reclassement social, transforme un

⁶⁷ P. Michon, *Vies minuscules*, p. 19.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 19-20.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

rapport désavantageux au langage en un rapport avantageux. Cependant, le traitement réservé au personnage ne se limite pas à des questions de hiérarchies sociales et linguistiques. Moins conçu comme un empêchement d'accéder à la reconnaissance symbolique et sociale, le handicap de langage de Dufourneau est en effet plutôt observé comme un trait langagier propre à lui. D'un régime d'analyse sociologique, Michon passe ainsi un à régime littéraire. Par exemple, à propos de la phrase d'André Dufourneau concernant son départ, phrase devenue pour ses proches une sorte de relique discursive : « J'en reviendrai riche, ou y mourrai⁷⁰ », le narrateur commente :

Et sans doute ces mots, prononcés non sans complaisance par un être désireux de souligner la gravité de l'heure, mais trop mal instruit pour savoir la décupler en fignant de la terrasser sous un « bon mot », et donc réduit, pour en marquer l'insolite, à puiser dans un répertoire qu'il croyait noble, était en cela « littéraires » [...]⁷¹.

D'un point de vue strictement sociolinguistique, le raisonnement du narrateur se serait fort probablement interrompu au terme *noble*, ne marquant ainsi que le manque d'instruction du personnage et ses limites à traduire l'importance de l'événement que constitue son départ. Or cet écart entre la grandeur de l'événement et la manière ampoulée de le marquer par le langage représente précisément la valeur littéraire du personnage de Dufourneau, du moins dans le regard du narrateur. Certes, serait-il possible de rétorquer, le terme *littéraire* apparaît entre guillemets, comme si l'écrivain hésitait à le qualifier ainsi, laissant intacte une hiérarchie qui lierait ensemble langue soutenue et littérature, contre langue vulgaire. Mais ce qui s'exprime par ces guillemets, ce n'est pas tant le fait d'interdire à ces mots le statut de « littéraires » que celui de se refuser l'autorité de délimiter l'espace de ce qui est littéraire ou non, alors même que l'écrivain fonde ce qui est et sera pour lui la littérature.

⁷⁰ P. Michon, *Vies minuscules.*, p. 21.

⁷¹ *Ibid.*, p. 21-22.

Les conséquences du passage d'un traitement essentiellement sociologique à une perspective littéraire ne sont pas négligeables : plutôt que de signifier l'impossible « devenir-je » dont parle Farron, le mutisme de Dufourneau ne représente pas un trou ou un manque dans le discours du personnage, mais l'une des marques spécifiques de ce discours. Le mutisme, en ce sens, au contraire d'être le blocage du devenir individuel, est l'une de ses caractéristiques. Elle est partie prenante de son devenir.

Sur un autre plan du récit, non plus diégétique mais énonciatif, c'est-à-dire sur le plan du dire plutôt que du dit, Michon installe un rapport indissociable entre l'existence marginale de Dufourneau, basse ou ordinaire, pourrait-on dire, et une prose dont le niveau de langue est élevé. Cet effet de disparate, comme le nommait Foucault dans son article « La vie des hommes infâmes⁷² », contribue également à déplacer la « position » de Dufourneau et des personnages marginaux d'une classe sociale à une forme littéraire. Différentes stratégies formelles, notamment l'ellipse hyperbolique, font de ces existences insignifiantes des existences nécessaires, complètes et complexes, voire épiques, plutôt qu'infimes et banales. Un court paragraphe, qui tient dans son bref développement l'ensemble du passage de Dufourneau sur la ferme, peut servir d'exemple à cette tension entre l'existence ordinaire et une prose dont le niveau de langue est précieux :

On leur envoya André Dufourneau. Je me plais à croire qu'il arriva un soir d'octobre ou de décembre, trempé de pluie ou les oreilles rougies dans le gel vif; pour la première fois ses pieds frappèrent ce chemin que plus jamais ils ne frapperont; il regarda l'arbre, l'étable, la façon dont l'horizon d'ici découpait le ciel, la porte; il regarda les visages nouveaux sous la lampe, surpris ou émus, souriants ou indifférents; il eut une pensée que nous ne connaissons pas. Il s'assit et mangea la soupe. Il resta dix ans.⁷³

⁷² Voir M. Foucault, « La vie des hommes infâmes », dans *Dits et écrits II*, p. 250.

⁷³ P. Michon, *Vies minuscules*, p. 15.

Le premier réflexe, à la lecture de ce paragraphe, pourrait être celui d'y trouver quelque limite au langage qui découlerait de son « défaut » de nature. L'essentiel de l'existence de Dufourneau, indiqué par une mesure temporelle : « dix ans », est laissé au non-dit. Commentant *Vies minuscules*, Farron rapproche les vies écrites par Michon de la pratique littéraire du tombeau, une « construction funéraire, close et ramassée sur elle-même [...] résumant l'essentiel d'une vie en peu de page⁷⁴ », pratique ressortissant du « fantasme de résurrection des morts par le texte⁷⁵ ». Pour ajouter à la lecture de Farron, mais aussi la déplacer, on peut dire de cet extrait qu'il se définit bien plus par ses manques et ses non-dits que par ce qui y est relaté : le langage y échoue à dire la vie d'un individu, ne serait-ce qu'un seul de ses nombreux épisodes. Néanmoins, une lecture opposée est envisageable en ce que l'on peut considérer le discours dans ses continuités, considérer le silence, les non-dits et les ellipses comme ce qu'ils sont dans le cadre d'un texte : du langage. C'est l'hypothèse de lecture que j'adopte.

D'abord, en termes narratologiques empruntés à Gérard Genette⁷⁶, ce paragraphe est formé d'une scène (le temps du récit y égale le temps de l'histoire) et d'une ellipse, la dernière phrase (le temps du récit est infiniment plus court que le temps de l'histoire). La première partie (la scène) relate l'annonce de l'arrivée d'André Dufourneau. Le narrateur ne connaît cette arrivée que par bouches interposées, si bien que plusieurs indications langagières, au premier titre : « je me plais à croire », en plus de mettre en évidence la connaissance imparfaite qu'il a de l'évènement, souligne la part que le fantasme occupe dans la narration. La quadruple répétition du « ou », quant à elle, par l'hésitation qu'elle manifeste, est le signe de l'imprécision de la description, médiatisée, d'un côté, par la mémoire de ceux qui ont relaté cette histoire au narrateur et, de l'autre, par l'imaginaire

⁷⁴ I. Farron, *Pierre Michon. La Grâce par les œuvres*, p. 47.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Voir G. Genette « Durée », p. 81-110.

du narrateur lui-même. Dans la deuxième partie, « Il resta dix ans », le couperet tombe sur cette hésitation et le temps, d'un seul coup, s'accélère. D'une description incertaine, imprécise, contingente, le temps se déploie et rattrape l'existence de Dufourneau dans sa nécessité et sa fatalité. Ce jeu de rupture entre un temps qui correspond grossièrement au temps réel et l'accélération subite est à l'œuvre à plus petite échelle dans le paragraphe. La mention « pour la première fois », bien sûr, s'oppose drastiquement au syntagme « dix ans », mais l'arbre (signe du temps long de la nature), aussi, entre en conflit avec l'étable (construction humaine plus éphémère), non seulement par de la temporalité mais également par leur mise en relation morphologique : la répétition du « a » et du « b » dans la graphie des deux mots les lie en même temps qu'elle les distingue. De façon similaire, le ciel et la porte s'opposent.

Ce basculement drastique de la scène vers l'ellipse donne ainsi le sentiment de l'accélération du temps, en plus de mettre l'accent sur l'ellipse en elle-même, qui est en quelque sorte mise en exergue par sa position en retrait du paragraphe. Un entretien donné par Pierre Michon, dans lequel il apporte des précisions sur son usage de l'ellipse, permet de pousser l'analyse plus loin : « la forme la plus pure de la durée c'est celle qu'on lit sur une pierre tombale : untel, 10 mars 1912, 2 juillet 1988. On peut considérer que c'est une ellipse, mais cette ellipse est en même temps une hyperbole. [...] mes récits sont souvent construits autour d'une ellipse hyperbolique⁷⁷. » Si l'ellipse joue principalement sur le plan syntaxique de la phrase ou du récit, en la qualifiant d'hyperbolique, l'écrivain la transporte sur le plan logique et référentiel⁷⁸. Pour le dire plus simplement, alors que l'ellipse semble éluder une vie, l'hyperbole, tout au contraire, renvoie directement à cette vie en amplifiant paradoxalement, à partir du vide elliptique, sa réalité. Comme l'explique et le montre bien Michon, dans le choc entre la scène et l'ellipse, c'est un effet de durée

⁷⁷ P. Michon, « La chair est la proie de la langue », propos recueillis par Yaël Pachet, dans *RVQV*, p. 205.

⁷⁸ Voir J.-M. Klinkenberg, « Figure », p. 291-292.

qui est recherché, l'effet du passage fulgurant du temps. La particularité de Michon, c'est qu'il place cette durée sur le mode de la tragédie, au sens fort du terme. Dans un entretien radiophonique accordé à Colette Fellous, il affirme que ses personnages sont des personnages des pièces tragiques de Sophocle⁷⁹. On peut aussi rapprocher Michon de Flaubert. L'auteur de *Vies minuscules* analyse avec grande finesse l'usage de son style épique : « Le fait qu'il ait [...] travaillé si longtemps sur *Saint Antoine*, un sujet antique, épique, l'avait conduit à se faire un style pour l'épopée; et ce style, tout d'un coup, il le recycle pour des objets minuscules. [...] Et c'est justement cette disproportion qui fait pour moi la force de *Bovary*⁸⁰. » Dans ce sens, l'ellipse ne peut plus seulement être lue comme un défaut de langage et comme l'incapacité de ce dernier à ressusciter une existence. Elle occupe aussi dans l'œuvre de Michon la fonction particulière de montrer le tragique de la vie la plus ordinaire, la plus minuscule. Elle n'y est pas un défaut du dire, mais une manière de dire.

Ainsi, quand Michon affirme « que l'ellipse est un de [s]es modes de quasi-pensée préféré », il ne faudrait pas prendre cette déclaration pour une simple boutade ou bien pour une comparaison (l'ellipse est comme de la pensée), ce que semble d'ailleurs suggérer ou, du moins, moduler le « quasi » que Michon place devant « pensée ». L'ellipse, chez Michon, tant sur le plan de l'énonciation, que sur celui de la parole de ses protagonistes, est une pensée du devenir individuel, en d'autres mots de l'individuation : le minuscule, en dépit ou, plutôt, grâce à son mutisme, représente un « devenir-je » des plus singuliers, dont l'œuvre multiplie les exemples dans un registre épique. Le bloc de prose, notamment par l'ellipse hyperbolique, met en jeu une forme d'individuation qui installe une relation nécessaire entre le poétiquement épique et le politiquement mineur. L'individu minuscule n'y est pas pris dans un *a posteriori* comme le ferait la sociologie en

⁷⁹ P. Michon, « Le réservoir de deuil de mon enfance » [audio].

⁸⁰ P. Michon, « La vache et l'archer », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, dans *RVQV*, p. 350.

immobilisant son statut pour l'ordonner au sein d'une classe sociale, mais dans la perspective d'un regard *avec*, qui montre l'épique de toute existence en devenir.

1.5 La diction ou fasciner l'assemblée de prolétaires

Élise, la grand-mère du narrateur, enseigne à André Dufourneau, orphelin sans instruction, les rudiments de la langue française. Dans son enseignement, l'éternel rejet des gens de pauvre condition dans les dehors du langage est mis en évidence, comme si, au même titre que dans le monde social, ils étaient des parvenus au sein de la langue : « Il ne sait pas encore qu'à ceux de sa classe ou de son espèce, nés plus près de la terre et plus prompts à y basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur.⁸¹ » Ce rapport à la langue, que Michon exprime comme une sorte de mise en garde fatale, expose les hiérarchies sociales et linguistiques. Sans cesse, c'est l'irréductible écart du patois et de la langue française comme norme qui est redit : « Parmi les palabres patoises, une voix s'anoblit [celle d'Élise], se pose sur un ton plus haut, s'efforce en des sonorités plus riches d'épouser la langue aux plus riches des mots.⁸² » En outre, le mimétisme qu'Élise impose à sa voix alors que les « sonorités plus riches » devraient « épouser la langue aux plus riches des mots » convoque ces structures de subordinations sociolinguistiques. L'ornement que constituent ici les sonorités de la langue pose en effet un rapport d'autorité entre la morphologie de la langue et sa valeur symbolique, comme si le son rare ou exotique devait nécessairement conférer une position dominante à celui qui l'énonce dans cette forme.

Cependant, ces considérations, qui découlent du domaine des valeurs symboliques et des questions de pouvoir, sont rapidement débordées ou, pour le dire mieux, accompagnées chez

⁸¹ P. Michon, *Vies minuscules*, p. 15-16.

⁸² *Ibid.*, p. 15.

Michon par une dimension orale. C'est la profération individuelle qui intéresse Michon : le ton, la hauteur et les sons de la *voix physique* des personnages. Ainsi Michon cherche à reconnaître dans sa propre manière de prononcer les mots « Dieu, destin et avenir⁸³ » le timbre de voix de l'une ou l'autre de ses grands-mères, Élise et Clara, comme Élise, à son tour, lors d'une visite d'André Dufourneau, tente de reconnaître « une expression brève⁸⁴ », une façon « d'attaquer une phrase⁸⁵ » propres à cet orphelin qu'elle a éduqué. Ce travail de reconnaissance montre bien comment la voix en tant que dimension orale du langage, est l'une des marques de la singularité des sujets énonciateurs. Il montre aussi que le texte, même s'il paraît dénué dans sa forme écrite de toute oralité, en porte les marques.

Dans la « Vie de George Bandy », les enjeux sur la voix sont remarquablement et clairement dépliés. En évoquant « la seule puissance de [l]a juste diction⁸⁶ » de l'abbé Bandy et ses mots prononcés « sans préjudice de leur signification morales⁸⁷ », Michon se rappelle l'une des messes de ce « pauvre Mallarmé fascinant l'auditoire d'un meeting prolétarien⁸⁸ » :

Je ne me souviens pas du sermon de ce jour-là; mais je me doute que comme toujours, dans les sermons obscurs et rutilants de Bandy, y flamboyèrent des gerbes de noms propres dont les syllabes aiguës parlaient de toute-puissance écroulée, d'anges terrifiants et d'anciens massacres. Il y fut peut-être question de David (Bandy en faisait claquer la finale contre son palais, comme pour redoubler et ou ratifier, en la refermant sur elle-même, la majuscule initiale, royale), qui sur le tard eut besoin d'une jeune servante comme d'un cataplasme sur son cœur sec de vieux roi tueur à l'agonie; de Tobie (il prononçait Tobi-e, étirant et anoblissant d'un yod ce mot vaguement ridicule qui à l'enfant que j'étais ne pouvait évoquer qu'un chien), qui rencontra au bord d'une rivière un ange et un poisson; d'Achab, dont le destin fut chaotique comme son nom de hache et d'ahan, et qui sombra; d'Absalon, dont les consonnes vipérines sifflent comme la perversité de ce fils indigne ou les sagaies qui le transpercèrent, suspendu par les cheveux à un grand arbre, lourd et acculé comme sa finale de plomb. Car Bandy avait le goût d'assener les noms propres, spectres royaux ou refrains

⁸³ P. Michon, *Vies minuscules*, p. 74.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 188.

de vieilles chansons à tuer, qu'il faisait planer sur un monde nostalgique ou terrifié, sans autre alternative.⁸⁹

Ce long paragraphe commande quelques remarques. La première, qui est la plus large, concerne la notion de diction. Dans le chapitre « Fiction et diction » de son livre éponyme, Genette oppose les deux termes : « Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles – encore une fois, sans préjudice d'amalgame et de mixité.⁹⁰ » Que ce soit sur le plan de la prose ou de la poésie, la littérature de diction correspond, pour le résumer grossièrement, à la forme jouée contre l'imaginaire. En fonction de cette classification, le sermon de l'abbé Bandy, à l'instar de la prose michonienne, correspond de toute évidence à la catégorie de la diction. Aux dépens de la « signification morale » des paroles de l'abbé, ce sont effectivement les sonorités, la profération des noms propres et l'impression générale d'obscurité et de rutilance du message qui sont mises en avant. Le sermon est, à certains égards, sibyllin et il y trouve sa valeur : fasciner l'assemblée de « prolétariens ». Michon souligne ainsi « les syllabes aiguës », la finale « claquée » du nom David, le yod prononcé dans Tobie de même que les « consonnes vipérines » dans Absalon.

Or ce qu'indique cette profération, aux côtés de réflexions formelles, c'est la place du travail individuel que comporte tout discours oral. Ce dont Michon parle n'est pas tant un art de la diction, c'est-à-dire une manière codifiée de prononcer un sermon, qu'une manière individuelle de dire. Toutes ces formes décrites, qui vont de la syllabe à la justesse générale de la voix, sont parties prenantes du processus d'individuation. Au fond, il ne se trouve que l'abbé Bandy et seulement celui-ci pour *dire* ce sermon de cette manière singulière, ce qui indique l'historicité de son discours,

⁸⁹ P. Michon, *Vies minuscules*, p. 183-184.

⁹⁰ G. Genette, *Fiction et diction*, p. 31.

tant sur le plan temporel que spatial, car son corps (sa voix physique) y est impliqué par nécessité. Par ailleurs, l'extrait du sermon montre autre chose : que la diction est inséparable d'une signifiante. En effet, les noms propres, tirés du fond biblique, par leur sonorité particulière et l'accentuation que leur donne Bandy, traînent avec eux des récits en ce qu'ils *parlent* de « toute-puissance déchu », « d'anges terrifiants » et « d'anciens massacres ». D'une certaine manière, ces noms confèrent au sermon son « obscurité », qui n'est pas absence de sens mais le sens particulier du religieux et, plus spécifiquement, de Bandy. La parole obscure est, pour le dire ainsi, une parole sous la parole, et elle commande une compréhension tout autre qui est de l'ordre du sentiment religieux. En somme, ces marques de diction sont celles d'un sujet et d'un seul, et elles participent de la construction singulière du sens de ce sujet, c'est-à-dire de son individuation.

À partir de cette réflexion sommaire, il est sans doute raisonnable de postuler qu'un tel *savoir* sur le rapport entre la diction et l'individuation est inscrit dans l'œuvre de Michon et que, pour faire un pas de plus, le texte écrit est lui-même habité par les marques de l'oralité. Henri Meschonnic pose cette question selon une tripartition plutôt qu'en fonction d'un dualisme : l'écrit, l'oralité et le parler⁹¹. Alors que l'écrit et le parler sont généralement opposés dans la tradition occidentale en ce qu'ils présentent une différence de nature, Meschonnic propose un troisième terme : l'oralité. Celle-ci est la catégorie qui indique et cherche la présence de la parole dans le texte écrit.

La Grande Beune (comme *l'Empereur d'Occident*) introduit les enjeux de l'oralité (au sens de Meschonnic) au premier plan. De l'incipit de ce livre : « Entre Les Martres et Saint-Amand-le-Petit, il y a le bourg de Castelnau, sur la Grande Beune⁹² », Michon commentait : « Cette donnée

⁹¹ Voir H. Meschonnic, « Le poème et la voix », dans *Critique du rythme*, p. 273-296. Ou l'article du même auteur, « Qu'entendez-vous par oralité? », p. 6-23.

⁹² P. Michon, *La Grande Beune*, p. 11.

toponymique sonnait juste [...]»⁹³ » Si dans le roman réaliste balzacien, qu'a beaucoup fréquenté Michon, le nom d'un lieu servait de référent à l'illusion réaliste, la fonction qu'il occupe dans *La Grande Beune* n'est pas du même ordre. Il est plus prêt, dans son fonctionnement, de l'incipit de *Salammô* de Flaubert, pour qui l'admiration de Pierre Michon est sans appel : « [...] une fois on a eu droit à "C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar..." », et puis à toute cette page étincelante... Ça fait quand même un drôle d'effet [...] d'entendre cette espèce de déferlement absolument parfait... un déferlement d'images impitoyables [...]»⁹⁴ » Soulignant, dans ce commentaire, sa propre juvénilité lors de la première écoute de cet incipit ainsi que la totale incompréhension qu'il avait de ces noms propres et de la littérature, Michon retient surtout un effet, une impression frappante. Le commentaire sur cet incipit par Gérard Dessons et Henri Meschonnic dans *Traité du rythme des vers et des proses* met des mots plus justes sur l'impression de Michon : « Dans *Salammô*, l'ouverture lançante est un geste de parole. Elle engage l'écriture dans une oralité maximale⁹⁵ », si bien que « [...] le rythme est le premier organisateur du roman.⁹⁶ » Reprises telles quelles, ces paroles peuvent s'appliquer presque sans ajustement à *La Grande Beune* de Michon.

L'importance de l'accentuation vocalique et consonantique prend effectivement une place de choix dans le seul récit entièrement fictionnel de l'écrivain, comme ailleurs dans son œuvre – la notion de mots tambours et l'exemple de l'abbé Bandy le montrent bien. L'incipit, qui présente une forte accentuation, sur le plan tant de l'allitération (« en ») que de l'assonance (« t »), réalise en effet l'oralité dans l'écriture. Les majuscules marquent également l'accentuation d'autres voyelles et consonnes. Or cette importance de la prosodie est indissociable, chez Michon, des

⁹³ P. Michon, « Un Sade qu'on peut lire à l'école », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, dans *RVQV*, p. 211.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 219.

⁹⁵ G. Dessons, H. Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, p. 201.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 203.

contenus et des thèmes, c'est-à-dire du récit que les sonorités engagent et suscitent. Dans la phrase initiale de Flaubert, « C'était à Mégara, faubourg de Carthage... », ce que Michon retient, qui est également applicable à sa prose, c'est le « souffle de violence parfaite [...] »⁹⁷. Ainsi, dans *La Grande Beune*, le jeune narrateur, amoureux d'une buraliste, commente une blessure que cette dernière s'est vue infliger par un amant : « la lourde phrase sans réplique toujours redondante, toujours jubilante, suffocante, noire, l'écriture absolue qu'elle portait au visage.⁹⁸ » La violence physique qui, dans *La Grande Beune* en particulier mais chez Michon en général, entraîne les thèmes de l'archaïsme et de la création artistique originelle (thème récurrent chez Michon, notamment abordé par la naissance de l'artiste ou la mise en scène des grottes de Lascaux), s'articule au travail de l'écrivain sur l'accentuation, qu'il appelle ailleurs l'« énonciation », ici « le souffle de la violence parfaite », « l'écriture absolue ». Pour le dire simplement, le dire et le dit, la diction et la voix dans l'écriture organisent ensemble et inséparablement la signification de *La Grande Beune*, notamment en associant d'une manière spécifique une violence poétique à une violence thématique.

À cette importance de l'accentuation consonantique et vocalique correspond, comme inversement, une certaine pratique de lecture (de diction, autrement dit) décrite par l'écrivain. Je dis inversement parce qu'elle semble s'opposer à la violence du style. Pour Michon, c'est en effet « à voix basse qu'[il] entend les mots (des *patenôtres*, di[t-il] dans le *Rimbaud*)⁹⁹ ». Dans la lignée des modernes, Rimbaud mais aussi Mallarmé, Michon fait de la voix basse le mode de lecture qui convient au texte, tout près de la gravité du silence. Comme dans l'analyse qu'il formule sur Rimbaud dans le livre qu'il consacre au poète, il mêle la violence de l'oralité à sa douce

⁹⁷ P. Michon, « Un Sade qu'on peut lire à l'école », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, dans *RVQV*, p. 219.

⁹⁸ P. Michon, *La Grande Beune*, p. 44.

⁹⁹ P. Michon, « La mer est belle », propos recueillis par Jérôme Giudicelli », dans *RVQV*, p. 63.

profération : « [...] dans cette scansion il maria le clairon et les patenôtres, idéalement¹⁰⁰. » Concrètement, si l'accentuation prend chez Michon le côté de la violence et de l'écriture absolue (l'insistance sur les consonnes, notamment), la lecture de ses textes comme des patenôtre incarne son plaisir pour l'euphonie. Comme toujours, Michon aime jouer avec des oppositions marquées, en l'occurrence ici, il s'agit de celle entre la violence et la douceur, le clairon et la patenôtre.

Pour Meschonnic, « [...] l'oralité est historique. En ce sens, la voix, votre voix unique, n'est pas seulement individuelle. Elle a, outre ses caractères physiologiques, des marques culturelles situées¹⁰¹ ». D'un côté, l'oralité, d'abord individuelle, trouve un rapport au collectif en ce qu'elle se situe dans des pratiques de diction : l'accentuation vocalique et, particulièrement, consonantique, comme le note Ivan Farron, s'inscrit pour une grande part dans l'héritage de la modernité littéraire, de même que la lecture à voix basse, chez Rimbaud et Mallarmé; de l'autre côté, cette singularité de l'oralité cherche un effet sur le lecteur. En ce sens, la diction inscrit doublement la marque de l'Autre dans le texte : celle du lecteur, comme l'analyse Jean-Pierre Richard, notamment dans l'usage de certains pronoms (« vous »), mais aussi dans la singulière vitalité d'énonciation; et enfin, celle de la prière, adressée à un autre. Celle-ci tire l'écriture, dans une sorte d'élan épique, vers l'Autre ultime : Dieu.

Enfin, à la caractéristique sonore de son incipit, Michon en ajoute une autre qui n'est pas insignifiante, loin de là : sa justesse. La donnée toponymique de l'incipit de *La Grande Beune*, prétend en effet l'écrivain, « sonne juste ». Mais que signifie cette justesse ou, plus précisément, comment est-elle déterminée? Existe-t-il une mesure externe à l'œuvre pouvant déterminer objectivement sa justesse? L'hypothèse la plus générale serait que la justesse soit relative selon les auteurs et les époques. En réalité, chez Michon, un critère interne aux œuvres, comme le laisse

¹⁰⁰ P. Michon, *Rimbaud le fils*, p. 14.

¹⁰¹ H. Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 280.

entendre ces indications : « Ce sont des fugues de 30 à 60 pages qui me permettent de ne pas perdre de vue mon *incipit* et d'amener mon émotion de départ intacte jusqu'à la fin. C'est de la fabrique émotionnelle : je veux écrire dans ce tremblement, comme un fil-de-fériste sur sa corde¹⁰². » Ainsi, la justesse de l'*incipit* (son tremblement et son émotion) est liée à l'idée de brièveté comme conservation de la tension initiale. En outre, Michon décrit la composition de ses courts récits « comme tissés d'échos, nécessaires. [...] la moindre fausse note précipite l'ensemble au panier¹⁰³ ». Alors que l'*incipit* organise une manière de dire et une manière du dit, en d'autres mots une accentuation liée à la toponymie et le thème de la violence archaïque, la suite du livre tisse des échos nécessaires, conserve ou, plus exactement, cherche à conserver la justesse de cette première phrase. Elle signifie l'organisation singulière d'une énonciation, en même temps que sa recherche.

1.6 Singularité sociologique; singularité langagière

Dans *Ce que l'art fait à la sociologie*, Nathalie Heinich s'attache à montrer comment l'art force la sociologie à repenser ses catégories de pensée. Plus spécifiquement, Heinich montre que le discours des acteurs artistiques (écrivains, peintres, etc.), tourné du côté d'une pensée de la singularité qui serait inséparable d'une recherche d'universalité, oblige la sociologie à repenser la façon dont elle aborde les œuvres et leurs auteurs, elle qui conceptualise l'art en fonction des déterminations sociales. Ainsi, le travail du sociologue « consist[e] non plus à valider ou à invalider ces ordres [individuels ou collectifs], mais à comprendre comment les acteurs les construisent, les justifient et les mettent en œuvre dans leurs discours et dans leurs actes¹⁰⁴ ». Dès lors, la sociologie ne s'intéresserait plus tant à l'œuvre en elle-même qu'au discours des artistes sur leur production et,

¹⁰² P. Michon, « La mer est belle », propos recueillis par Jérôme Giudicelli », dans *RVQV*, p. 58.

¹⁰³ P. Michon, « Contemporain de la légende », propos recueillis par Tristan Hordé, dans *RVQV*, p. 25.

¹⁰⁴ N. Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, p. 23.

plus encore, sur les « constantes structurelles¹⁰⁵ » de ce même témoignage. Heinich, qui s'intéresse à la façon dont le créateur construit ce discours sur la singularité de son œuvre en même temps qu'il dépend, de toute évidence, du sens collectif, explique :

[...] c'est la focalisation du travail sociologique sur les représentations et les opérations du sens commun qui rend possible une sociologie de la singularité, ou encore de l'exceptionnalité. Cette dernière en effet échappe par définition à la régularité, au comptage, à la statistique, à la mise en évidence des constantes, qui constituent les méthodes privilégiées des sciences sociales. Ce qui, par contre, présente d'indéniables régularités, ce sont les façons de construire l'exceptionnalité ou la singularité, de les constituer, de les repérer, de les figurer, de les évaluer comme telles : le régime de singularité relève évidemment d'opérations collectives, alors même qu'il dévalorise tout ce qui relève du commun¹⁰⁶.

Portant son attention sur les « constantes structurelles » de la singularité en régime artistique, Nathalie Heinich repère des régularités dans ce discours. Ainsi, en portant attention à l'élément biographique du « motif de la mort prématuré du grand créateur¹⁰⁷ », la sociologue rapproche les vies de Mozart, de Van Gogh, de Rimbaud et de Jean Vigo¹⁰⁸. La valeur artistique dépend de « la constitution d'une communauté d'admiration dans le deuil du grand singulier¹⁰⁹ ».

La singularité que je tente de mettre au jour dans l'œuvre de Pierre Michon n'est pas du même ordre : elle découle de ce que l'écrivain appelle le « bloc de prose », c'est-à-dire sa forme d'individuation propre. Alors que le singulier, dans le régime moderne de la littérature tel qu'étudié par Heinich, est à comprendre en fonction d'une construction essentiellement sociale qui valorise le singulier en regard de la communauté et qui comporte ses « constantes structurelles », la singularité, du point de vue de l'individuation, désigne l'organisation unique et inimitable de la langue. L'individuation est à comprendre non seulement dans la tension entre les personnages

¹⁰⁵ N. Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, p. 28.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

minuscules et le style classique avec lequel Michon les désigne, ce que j'ai appelé l'agencement du poétiquement épique au politiquement mineur, mais également dans toutes les marques linguistiques du texte. Le système consonantique et vocalique (particulièrement évident dans *La Grande Beune*), l'ellipse hyperbolique, la lecture des textes comme un patenôtre, forment, avec d'autres éléments du texte michonien, l'individuation, c'est-à-dire une manière totalement singulière et irréductible d'organiser le langage.

2. LA RELANCE ÉTERNELLE DE LA LITTÉRATURE SUR LE SENS

*Sans remettre en question ici aucune interprétation, ni vouloir en ajouter une autre, je ne cherche pas à illuminer ce poème, comme si le commentaire devait en dire la vérité ou le sens. S'agit-il d'éclairer? Pas plus que d'obscurcir. C'est la notion même du comprendre que tout poème remet en question, et chacun spécifiquement. Comme, cherchant l'origine du langage, on ne trouve que le fonctionnement.*¹¹⁰

2.1 Foucault (père)

« Je suis illettré¹¹¹ » dira Foucault, le père, dans *Vies minuscules*, en une référence détournée et à peine dissimulée à l'une des grandes figures de la philosophie récente. Comme le met en évidence Olivier Chazaud dans l'article « Secret de fabrique. Pierre Michon, ou le franchissement de la honte », l'aveu du personnage tient du sentiment de la honte : « La surévaluation dont les “vies minuscules” créditent le langage les conduit à s'éprouver abjects, honteux, lorsqu'elles croisent le regard de ceux qui le représentent¹¹². » Le père Foucault, homme « du petit peuple¹¹³ », refuse de recevoir des traitements dans un hôpital de Paris, où l'on pourrait plus certainement le sauver de la mort, par crainte d'y exposer son illettrisme, et il préfère, en conséquence, mourir tranquillement dans l'institution de province où il se trouve. Pour sa part, Dominique Viart relève dans la déclaration du père Foucault l'écart entre le style élevé de l'écriture michonienne et le statut social des personnages de *Vies minuscules*, pour la plupart illettrés : « Il s'agit, dans un geste quelque peu prométhéen, de s'emparer de la langue réservée à d'autres, et de la mettre au service du

¹¹⁰ H. Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 342.

¹¹¹ P. Michon, *Vies minuscules*, p. 155.

¹¹² O. Chazaud, « Secret de fabrique. Pierre Michon, ou le franchissement de la honte », p. 178.

¹¹³ P. Michon, *Vies minuscules*, p. 150.

minuscule¹¹⁴. » C'est la confrontation qui émerveillait Foucault dans « La vie des hommes infâmes », et que retrouvait Michon à sa suite, entre une langue taillée à la mesure des rois et les vies vulgaires qu'elle désigne. Cela dit, chez Michon, d'un point de vue qui déborde la perspective sociologique, les deux termes de l'opposition ne sont pas uniquement à comprendre selon des rapports de domination symbolique, mais comme une configuration singulière, le bloc de prose, qui articule le politiquement minuscule et le poétiquement épique.

Le personnage du père Foucault, par-delà les considérations qu'il appelle à propos du statut social des minuscules et de la honte qu'ils éprouvent devant la langue des dominants, implique aussi une réflexion sur la définition michonienne de la littérature. Le narrateur de « Vie du père Foucault » concède : « Le père Foucault était plus écrivain que moi : à l'absence de la lettre, il préférait la mort¹¹⁵. » Il n'est jamais anodin qu'un personnage soit désigné comme figure d'écrivain au sein d'un récit : une représentation ou un discours sur la littérature y sont en effet souvent donnés à l'analyse. Dans le cas présent, le père Foucault offre une vision de la littérature en ce qu'il constitue le siège d'une opposition entre le savoir savant et un savoir littéraire inséparable de l'idée de la mort : « dans cet univers de savants et de discoureurs, quelqu'un, comme moi peut-être, pensait quant à lui ne rien savoir, et voulait en mourir¹¹⁶. » Un dualisme se dessine effectivement qui comprend, d'un côté, les savoirs comme celui de la médecine et, de l'autre, la mort, qui, comme thème littéraire, fonde la préséance de Foucault sur le narrateur en tant qu'écrivain. Cependant, si le savoir et les discours de la médecine sont d'un certain point de vue reconnus comme positifs, c'est-à-dire scientifiques, vérifiables, et que la littérature, pensée dans sa relation à la mort, se présente comme un savoir qui est tout sauf mesurable, le rapport est ici déplacé : dans la lignée

¹¹⁴ D. Viart, *Vies minuscules de Pierre Michon*, p. 129.

¹¹⁵ P. Michon, *Vies minuscules*, p. 158.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 155-156.

d'écrivains et de philosophes modernes comme Mallarmé, Bataille ou Blanchot la littérature se trouve pensée comme « perfection de la mort¹¹⁷ ». Le déplacement consiste en ceci que si le savoir médical a, dans une perspective scientifique, avantage sur le discours littéraire, du point de vue inverse, la littérature supprime le premier : dans l'inconnaissance que suppose la mort, la littérature y devient un savoir parfait, car il ne peut qu'être silencieux, en dehors de tout langage, alors que le savoir positif passe, dans sa positivité même et la position critiquable ainsi que relative dans laquelle il est placé, du côté de l'imperfection de la lettre. Dans son amalgame à la mort, la littérature se conçoit, comme le pense le narrateur, dans le « mutisme ou [...] la folie¹¹⁸ », qui indique ce côté du savoir hors du langage et qui y trouve son essence. Il s'agit ici effectivement d'une ontologie de la littérature, que Michel Foucault, dans ses études sur la folie et la marge sociale – espace qu'occupe le personnage de Michon –, désignait comme l'« être » de la littérature :

Il est temps de s'apercevoir que le langage de la littérature ne se définit pas par ce qu'il dit, ni non plus par les structures qui le rendent signifiant. Mais qu'il a un être et que c'est sur cet être qu'il faut l'interroger. Cet être, quel est-il actuellement? Quelque chose sans doute qui a affaire à l'auto-implication, au double et au vide qui se creuse en lui.¹¹⁹

Le thème de la mort, comme ceux du mutisme et de la folie, associés à la figure du père Foucault, transporte ainsi la littérature du côté d'une essence qui fait que le défaut d'instruction du personnage de Michon lui confère la primauté sur l'écrivain qu'est le narrateur. Or, dans l'ordre de l'épistémologie, cette analyse thématique a comme conséquence de porter la littérature au statut de savoir légitime et autonome. Un sens est fondé, qui est celui de sa fonction de limite et de rebord des savoirs rationnels. Plus précisément, le redécoupage des savoirs que ce processus comporte place la littérature non plus en position d'infériorité face aux discours médicaux et scientifiques,

¹¹⁷ P. Michon, *Vies minuscules*, p. 158.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ M. Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre », dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 623.

mais le fonde comme savoir autonome, savoir de soi (Michel Foucault note le redoublement de l'être de la littérature) et du monde (la littéraire comme sujet d'évaluation des autres savoirs).

Jean Kaempfer, dans « Pierre Michon et la théorie de l'art », étudie également cet être ou cette essence de la littérature présents dans le discours de l'auteur, qu'il désigne pour sa part comme « l'autonomie absolue de la littérature¹²⁰ ». Kaempfer se penche plus spécifiquement sur les figures de peintres modernes mises en scène dans *Maîtres et serviteurs*, qui, avec d'autres personnages michoniens, incarnent une représentation de l'art et de la littérature comme essence. Dans le présent chapitre, je poursuis l'étude de cet aspect de l'œuvre de Michon notamment remarqué par Kaempfer et que j'articule en fonction de ce que j'appelle une *métaphysique du sens*. Les pratiques narratives bibliques dont fait usage l'auteur des *Vies minuscules*, l'interprétation figurative (concept herméneutique d'Auerbach) et la sacralisation de la littérature et de ses figures y seront examinées.

Je me pencherai ensuite sur un autre aspect de l'œuvre de Michon, qui s'offre comme réponse symétrique à la métaphysique du sens : le refus du sens. Ce n'est pas que la littérature, pourrait-on affirmer naïvement, n'a pas *de* sens, mais plutôt qu'elle n'a pas *un* sens. Comme le note en effet Kaempfer, à une vision essentialiste de la littérature correspond chez Pierre Michon une vision historique de celle-ci, qui ne saurait être comprise sans les conditions sociales et historiques dans lesquelles elle émerge. La figure de Rimbaud, dans *Rimbaud le fils*, se donne à lire comme un ressort narratif en ce qui a trait aux deux représentations antagonistes précédentes : d'abord donné à lire et à comprendre en tant que sens absolu de la poésie de la littérature, la signification de Rimbaud est ensuite ébranlée, alors que le sens de son œuvre, de même que celui de sa vie sont mis en doute dans leur fonction de représentant du sens définitif dans le domaine

¹²⁰ J. Kaempfer, « Pierre Michon et la théorie de l'art », p. 26.

littéraire. J'étudierai le personnage de *Rimbaud le fils*, en particulier à partir de la théorie de la lecture et de l'interprétation que semble donner à lire le texte de Michon, notamment dans la mise en scène de figures de lecteurs. La fin du chapitre se penchera sur le personnage de Joseph Roulin, qui transporte à mon avis, à titre d'inculte en termes d'art visuel, le sens des pratiques artistiques du côté de la question de la valeur, notion qui se distingue du sens en ce qu'elle ne répond pas à des exigences normatives mais fonctionnelles. Au final, il s'agit d'étudier comment le fonctionnement du sens dans les récits de Michon participe de l'individuation minuscule.

2.2 Métaphysique du sens

Il y a chez Pierre Michon, peut-on proposer, une métaphysique du sens. Chez Michon, selon cette idée, le sens des personnages, des événements et des choses existerait dans un ordre immuable, interchangeable et final, et qui, dans toute sa solidité, comme un en deçà ou un au-delà de l'œuvre, en dicterait la signification. Pour le dire simplement, les existences racontées par Michon, de même que les différents événements qui leurs sont corrélés, auraient un sens définitif, seraient, pour reprendre une formule de l'écrivain dans *Rimbaud le fils*, « petite[s] et fermée[s] comme un poing¹²¹ », auraient une signification en somme irrévocable.

S'il y a bien une métaphysique du sens dans les textes de Michon, c'est peut-être par le détour des ouvrages théoriques d'Erich Auerbach qu'il est possible d'en déployer les enjeux, car l'auteur lui-même fait référence à l'essai *Mimésis* dans l'entretien « La Bible est mon pays ». Dans le texte d'ouverture de *Mimésis*, « La cicatrice d'Ulysse », Auerbach établit un parallèle entre les traditions grecques et chrétiennes par l'entremise de l'étude de deux écrits canoniques : *L'Odyssée* d'Homère et *La Bible*. Le rapprochement effectué par Auerbach, plutôt que de dévoiler quelque

¹²¹ P. Michon, *Rimbaud le fils*, p. 104.

similitude ou ressemblance, a comme qualité de mettre en évidence le fonctionnement distinct de ces deux œuvres sur le plan narratif. Pour le critique, la différence essentielle en est une d'arrière-plan, qui serait absent de la narration homérique et, à l'opposé, formerait un mécanisme important du mode narratif biblique. Prenant d'abord appui sur la scène dans laquelle Ulysse, au chant XIX, de retour à Ithaque, est reconnu d'Euryclée à la cicatrice qu'il arbore sur sa cuisse et le retour en arrière que la narration impose alors, Auerbach propose que sont mis en scène « des phénomènes extériorisés, également éclairés, localement et temporellement déterminés, reliés sans faille dans un perpétuel premier plan; [...] des événements qui s'accomplissent avec nonchalance et sans grande tension¹²² ». En comparaison, dans *La Bible*, « la seule face des phénomènes qui se trouvent extériorisée est celle qui importe au but de l'action [...]; le temps et le lieu sont indéterminés et appellent une interprétation; [...] le tout, soumis à une tension constante, orienté vers un but, et par là beaucoup plus homogène, reste mystérieux et laisse deviner un arrière-plan¹²³ ». Pierre Michon reformule fort efficacement l'analyse d'Auerbach :

Aucune description. Juste la verticalité et la profondeur de champ vertigineuse entre la grande voix et le petit caravanier sur le chemin. Au contraire, dans Homère, tout est sur le même plan : du détail microscopique à la fresque, c'est un récit frontal qui ne m'épargne rien, un premier plan qui n'en finit pas de se dérouler avec la même sérénité et le même aplomb, une narration horizontale où tout se vaut. La Bible est *verticale*. Les hommes n'y sont pas tous au premier plan, mais distribués dans une multitude de plans qui se succèdent à perte de vue, des plans auxquels donnent sens la fuite infinie d'un ultime arrière-plan, celui de Dieu.¹²⁴

Il y a chez Pierre Michon une économie semblable quant aux indications temporelles et spatiales, de même que narratives et thématiques. Il renvoie à un arrière-plan à Dieu, au Roi, à une figure d'écrivain légendaire ou à quelque autre figure mythique. L'étagement d'innombrables plans

¹²² E. Auerbach, « La cicatrice d'Ulysse », p. 20.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ P. Michon, « La Bible est mon pays », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, dans *RVQV*, p. 313.

menant à un ultime et dernier niveau distribue les personnages michoniens selon une ligne de fuite qui mène au divin. Il en va ainsi de Corentin Élie dans *Les Onze*, dont l'écart entre sa position sociale et celle du Roi (représentant de Dieu sur Terre) laisse apparaître une stratification infinie de statuts sociaux trouvant tous leur sens dans la figure royale. Dans l'ordre de la littérature, c'est William Faulkner qui donne sens à l'œuvre de Michon, qui représente cet arrière-plan, pour le dire ainsi, indépassable, alors que l'écrivain en fait rien de moins que « *le père du texte*¹²⁵ », en ajoutant même que dans l'écriture de l'auteur d'*Absalom, Absalom!* « c'est la littérature elle-même qui parle, la grosse voix d'outre-tombe par laquelle ce monde-ci apparaît dans sa terrible vie, son immense joie en larme¹²⁶ ». Faulkner comme allégorie de la littérature devient aux yeux de Michon une essentialisation de celle-ci.

Dans le troisième texte composant *Mimésis*, « L'arrestation de Pierre Valvomère », Auerbach introduit une notion qu'il avait déjà exposée quelques années auparavant dans le livre *Figura* : l'interprétation figurative. Sous ce syntagme, le théoricien désigne le mode particulier d'appréhension de la réalité dans la tradition chrétienne ou, autrement dit, une catégorie spécifique de l'herméneutique, qu'il définit dans *Figura* :

L'interprétation figurative établit, entre deux événements ou deux personnages, une relation dans laquelle l'un des deux ne signifie pas seulement ce qu'il est mais est aussi le signe annonciateur de l'autre, qui l'englobe ou l'accomplit. Les deux pôles de la figure sont temporellement disjoint mais, en tant qu'épisode ou protagoniste réels, appartiennent l'un et l'autre à la temporalité; tous deux [...] sont pris dans ce fleuve qu'est l'existence historique, et seul l'entendement, l'*intellectus spiritalis*, y introduit un acte spirituel; acte qui, en chacun des deux pôles, a affaire au matériau donné (ou attendu) des faits passés, présents ou futurs, et non à des concepts ou à des abstractions¹²⁷.

¹²⁵ P. Michon, *Trois auteurs*, p. 79.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ E. Auerbach, *Figura*, p. 63-64.

Pour mon propos, l'interprétation figurative permet de saisir une nouvelle dimension (complémentaire à la tension narrative tirée du modèle biblique) de ce que j'ai appelé la métaphysique du sens à l'œuvre dans Michon. La relation qui est établie entre une figure prophétique et une autre l'accomplissant, comme le souligne à grands traits Auerbach, a comme propriété que chacun des éléments de l'interprétation figurative conserve sa valeur historique, malgré une herméneutique qui les relie en apparence de façon abstraite. Ainsi, si Moïse a pu être interprété comme la figure annonciatrice de Jésus Christ, et que celui-ci a été reconnu comme l'accomplissement de cette prophétie, l'un et l'autre ne se subsument pas en une figure unique : les deux personnages conservent les traits qui ont marqué leur existence terrestre supposée. C'est pourquoi Auerbach distingue soigneusement l'interprétation figurative de l'allégorie (souvent rapprochées l'une de l'autre), la seconde incarnant de la façon la plus générale possible une idée, une passion ou une vertu, en mettant à distance leur situation historique. En outre, aux deux instances mises en jeu dans l'interprétation figurative, c'est-à-dire les événements et les personnages, Auerbach en ajoute une troisième. Il explique dans *Mimésis* : « On peut seulement établir ce rapport en rattachant les deux événements verticalement à la providence divine, seule capable de tracer le plan d'une telle histoire et de fournir la clé de sa compréhension¹²⁸. » À une liaison horizontale et historique se combine donc une seconde liaison, verticale : c'est la liaison à Dieu. La conséquence de cette troisième instance est primordiale en regard de la question du sens : Auerbach rappelle en effet que, dans la lecture de saint Augustin du moins, « Dieu ne connaît pas de *differentia temporis*¹²⁹ ». Ce constat signifie que l'interprétation figurative, dans son nécessaire rapport à Dieu et à l'éternité, met en jeu un sens des événements et des personnages historiques qui est déjà contenu dans la *prescience divine*. Leur sens serait en quelque sorte toujours su de Dieu,

¹²⁸ E. Auerbach, *Mimésis*, p. 84.

¹²⁹ E. Auerbach, *Figura*, p. 50.

toujours défini, de façon intemporelle, dans un avant ou un après du temps de l'Histoire difficilement situable. Sur le plan narratif, c'est une tension supplémentaire qui agite ainsi les textes religieux et littéraires, car ce sens divin, inaccessible au lecteur, mais toujours suscité, force l'adhésion et le désir de savoir du lecteur.

Le mode de l'interprétation figurative comme représentation de la réalité apparaît dans plusieurs des vies mises en scène par Pierre Michon, notamment celle d'Arthur Rimbaud, dont l'écrivain fait une figuration de Jésus Christ. Ainsi, dans le passage où est évoqué le tableau *Un coin de table* peint par Henri Fantin-Latour en 1872, qui immortalise Rimbaud entouré de quelques comparses poètes, Michon décrit une Cène en quelque sorte oblique : « et cette Cène énigmatique où, contrairement aux usages de la peinture, le Fils parmi les fils n'est pas au milieu des fils, ouvrant ses mains vers les fils, mais décalé et même tournant un peu le dos aux autres, cette Cène des temps modernes vous a comblé d'émerveillement et d'un peu d'inquiétude¹³⁰. » Par le truchement de cette représentation picturale d'Arthur Rimbaud, Michon établit une relation entre deux personnages (Rimbaud et Jésus), installant ainsi les deux figures dans le couple qui va de la prophétie à l'accomplissement de celle-ci. Comme le veut la logique de l'interprétation figurative, le sens des vies qui sont en jeu entretient un rapport vertical avec le divin, ce qui place leur signification dans l'éternité et le pose comme nécessité : il est refermé sur lui comme un poing. Ainsi, alors même que la signification de la vie de Rimbaud demeure reliée de façon immanente à sa situation historique, à son parcours singulier, elle prend un tour mythique : comme le note Pierre Michon, « [...] la structure même de cette vie est sacrificielle [...]»¹³¹, Rimbaud est posé comme la figure annoncée et fondatrice de la modernité littéraire.

¹³⁰ P. Michon, *Rimbaud le fils*, p. 100.

¹³¹ P. Michon, « La mer est belle », propos recueillis par Jérôme Guidicelli, dans *RVQV*, p. 48.

L'association à une figure chrétienne concourt aussi à imprégner *Rimbaud le fils* de motifs bibliques et religieux, et ce, depuis le vocabulaire jusqu'à la structure narrative. La catégorie esthétique de l'*énorme* est l'un de ces éléments religieux et il apparaît, entre autres, dans la clause du *Rimbaud* : « 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? Les puissances le savent¹³². » Dans cette suite de questions, dont j'ai dit plus haut qu'elle était une rhétorique interrogative, Pierre Michon nimbe le sens de l'œuvre et de son poète d'un caractère d'autant plus qu'il est réservé aux « puissances ». C'est ainsi que la figure de Rimbaud, d'une part, force à se demander « si la poésie existe *personnellement*¹³³ » et que, d'autre part, lorsqu'on en sonde la vie et l'œuvre, « nous restons là [...], immobiles, babas, vieillots¹³⁴ » alors que « les pins d'Italie derrière nous sont suspendus dans sans un souffle d'air¹³⁵ » et que pour seule réponse nous obtenons le rire moqueur du poète, qui nous enfarine. Le sens de la poésie et de la littérature est reconnu, intuitivement, entre autres lorsqu'il se matérialise allégoriquement dans certains personnages, mais l'accès à ce sens demeure verrouillé. C'est précisément le double aspect du sens de la littérature, connu dans l'intuition mais dont le sens plein est réservé aux puissances, qu'articule le thème de l'*énorme*. En ce sens, il ne serait pas démesuré, me semble-t-il, de rattacher l'*énorme* à une logique de sacralisation, comme le fait Rudolf Otto dans son essai de 1917, *Le sacré*. Dans l'optique d'une analytique du sensible, Otto y détache le concept de sacré de la connotation éthique ou axiologique qu'il a dans le langage commun et il en fait une catégorie esthétique qu'il nomme, afin de la distinguer du sacré dans son usage ordinaire, le numineux. Composé à la fois d'éléments rationnels et non rationnels, le numineux est « tout autre¹³⁶ », il

¹³² P. Michon, *Rimbaud le fils*, p. 110.

¹³³ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ R. Otto, *Le Sacré*, p. 59.

échappe, pour partie du moins, à l'entendement. Le sentiment de l'énorme est alors à comprendre comme signe regardant en direction du sacré, comme signe rationnel laissant présager le signe dernier et inconcevable, « cette catégorie absolument [...] *sui generis*¹³⁷ » : le sacré, c'est-à-dire le numineux. C'est cette fonction particulière, sorte de cheville entre la rationalité et le *tout autre*, que remplit le sentiment de l'énorme chez Michon. Ainsi, lorsque l'écrivain de *Rimbaud le fils* place la relance de la littérature dans les « vieilles choses énormes », il participe à sa sacralisation : « On ne sait pas au juste ce qu'est la *Saison*; on croit savoir seulement que c'est de la haute littérature, car ces deux voix, celle du roi d'adoration et celle du prophète hors de lui, qui sont toute la littérature, y combattent. C'est plus commenté que les Évangiles¹³⁸. » Le sens des poèmes rimbaldien se dérobe du côté du tout autre, mettant ainsi en marche « le tourniquet herméneutique¹³⁹ ».

Pourtant, le sens métaphysique, aussi certain qu'il soit, reste inaccessible au savoir positif. La tension narrative héritée du modèle biblique, l'interprétation figurative et la sacralisation ont en effet comme fonctionnement particulier d'ouvrir les portes d'un savoir absolu mais dont la maîtrise est interdite. La métaphysique nourrit ainsi une espérance en même temps qu'une déception quant au savoir sur la littérature, et c'est sur ce paradoxe même que repose la relance du sens de la littérature, car ce sens nous échappe toujours alors même qu'on le poursuit. Rimbaud lui-même, sous la plume de Pierre Michon, n'a pas accès au secret des puissances. Alors qu'il est, d'un côté, la figure christique, à la fois annoncée et accomplie, fondatrice de la modernité, il est, d'un autre côté, présenté dans une position d'impuissance en regard de son œuvre et de la poésie. À cet égard, Michon reprend une iconographie rimbaldienne connue, en accentuant les traits des quelques portraits connus du poète : l'air boudeur, les cheveux en désordre et la cravate qui penche; en

¹³⁷ R. Otto, *La Sacré*, p. 27.

¹³⁸ P. Michon, *Rimbaud le fils*, p. 107.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 103.

d'autres mots, un Rimbaud minuscule. Cette image d'un Rimbaud enfantin, savamment ajustée à celle, *a posteriori*, du mythique poète aux semelles de vent, crée un contraste à la limite de la contradiction, qui renforce la sacralisation de la poésie : Rimbaud semble impuissant devant la poésie, voire irresponsable de l'œuvre qui le fonde comme poète, ce qui consacre l'idée du sens *sui generis* de la poésie et de la littérature.

2.3 Le « poème que nous écrivons »

Concurremment à la métaphysique qui réserve le sens des personnages et des événements aux « puissances », Michon installe un sens dont le fonctionnement est lié au déroulement de l'histoire : le sens ne serait plus à chercher dans les causes absolues et premières, mais relatives et situées. Quittant les formes fixes et éternelles ou, en d'autres mots, anhistoriques, le sens est plutôt pensé dans sa fuite permanente, selon son infinie réorganisation.

La figure rimbaldienne incarne dans l'œuvre de Michon ce passage entre ces deux modes de signification. C'est d'abord le Rimbaud mythique qui apparaît de façon éclatante dans les pages de Michon, figure par excellence de la rupture moderniste, et qui installe une pensée radicale de la poésie et de la littérature : la rupture comme norme et comme valeur absolue. Rimbaud est, selon Michon, l'un de « ces poètes qui ont instauré pour nous l'idéologie de la rupture comme injonction tyrannique¹⁴⁰ ». Michon relève ainsi un nouveau mode de légitimation des écrivains, à situer dans l'ordre de la sociologie de la littérature, qui est celui du régime de singularité ou, comme le dit à sa manière l'écrivain, « le champ de bataille des fils sans pères¹⁴¹ ». Rimbaud, avec les traits messianiques et sacrificiels que comporte son parcours biographique, représente peut-être le mieux cette recherche de légitimité par l'affirmation de sa singularité, car la rupture qu'il impose est en

¹⁴⁰ P. Michon, « Une forme déchue de la prière », propos recueillis par Xavier Person, dans *RVQV*, p. 32.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 31.

quelque sorte indépassable de même qu'inimitable. La force de cette injonction dont parle Michon prend en effet un tour hors du commun chez Rimbaud alors que la rupture qu'impose son œuvre ne se contente pas de renouveler les codes ou les manières de faire en poésie, mais rejette la poésie elle-même. Comme le note Michon à propos de Rimbaud, « il idolâtrait et détestait dans un même mouvement la littérature [...]»¹⁴² ». La principale conséquence de cette ultime déchirure est de dramatiser le rapport à la littérature en le réduisant à une option binaire : l'adorer ou l'abolir. Or, c'est paradoxalement que fonctionne ce couple alors que les deux termes de l'équivoque se retournent l'un sur l'autre pour n'en former qu'un. Dans cette optique, abandonner la littérature est une façon de reconnaître son infinie prééminence sur le poète, parce que préférer le silence à l'écriture signifie une sacralisation de l'acte qui fait la poésie. Le problème que pose ainsi la figure rimbalienne dans l'histoire littéraire est au moins double : d'une part, le poète foment l'essentialisation d'une littérature si inaccessible qu'il faut la refuser pour peut-être l'atteindre; d'autre part, il invente une nouvelle forme de légitimation tout en en verrouillant l'accès. Comment, en effet, est-il possible d'opérer une rupture surpassant celle de Rimbaud qui, pour adorer la poésie, s'en est éjecté jusqu'aux cambrousses éthiopiennes? Avec Michon, on peut dire : « La force de Rimbaud, son irruption unique, c'est de casser la Modernité avec le matériau même de la Modernité porté à incandescence : dans le même mouvement, il est la plus haute manifestation de la Modernité et sa ruine¹⁴³. »

Cependant, si Michon participe en quelque sorte à cette idéalisation, voire cette sacralisation du poète et de ses textes, il l'ébranle, d'autre part, en mettant en doute ce mythe de la rupture absolue, essentielle. La modernité de Rimbaud, dans son excès, serait en quelque sorte surfaite. Pour illustrer cette thèse ou, plus précisément, pour en livrer une interprétation parallèle,

¹⁴² P. Michon, « Une forme déchue de la prière », propos recueillis par Xavier Person, dans *RVQV*, p. 31.

¹⁴³ P. Michon, « La mer est belle », propos recueillis par Jérôme Giudicelli, dans *RVQV*, p. 55.

l'écrivain pense la vie de Rimbaud dans le mouvement inverse, celui-là même qui lui avait permis de faire entrer ses personnages anonymes dans le domaine du légendaire. Alors que dans certains textes, *Vies minuscules* en particulier, son travail consistait à prendre un nom anonyme pour le rendre majuscule, « [d]ans les autres textes au contraire, il fallait saisir le nom glorieux avant qu'il ne le soit, le replonger dans le bain commun : partir du nom propre et douter du nom propre, mettre en doute, à l'épreuve, en balance, en risque d'anonymat le nom glorieux¹⁴⁴ ». C'est par l'entremise du thème de la *voyance* et de la célèbre déclaration de Rimbaud : « Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer¹⁴⁵ », que Michon déconstruit le mythe du génie du jeune poète. Alors qu'une lecture assez courante interprète cette expression du désir de voyance comme une marque prophétique ou, au moins, d'un désir de prophétisme dans la poésie rimbaldienne, Pierre Michon démonte de telles prétentions et rattache ces paroles à la naïveté et à l'ambition juvénile. Évoquant évasivement sans les nommer personnellement des critiques et des glossateurs de la littérature, l'écrivain nuance leurs interprétations : « Leur tradition du Rimbaud moderniste à tout crin se fonde sur la fameuse *Lettre du voyant*. Mais il faut replacer cette lettre dans son contexte, ou dans le simple bon sens, la lire comme celle d'un très jeune homme, un débutant, qui fait acte d'allégeance au goût du jour¹⁴⁶. »

À un Rimbaud mythologique, Pierre Michon substitue un jeune poète dont le sens de sa vie et de son œuvre est ce qui est de moins certain, non seulement pour le poète lui-même, mais aussi pour la littérature, même dans l'après-coup et le recul historique que nous confère le XX^e siècle qui nous en sépare. C'est toute une mise en récit de l'ordre du légendaire que Michon remet en cause et, partant, une pratique interprétative de ses poèmes : « On ne sait jamais s'ils sont parfaits, nous qui

¹⁴⁴ P. Michon, « Un jeu de vessies et de lanternes », propos recueillis par Tristan Hordé, dans *RVQV*, p. 38.

¹⁴⁵ A. Rimbaud, « Lettres dites du voyant », p. 84.

¹⁴⁶ P. Michon, « La mer est belle », propos recueillis par Jérôme Giudicelli dans *RVQV*, p. 55.

les lisons, ou si dans l'enfance on nous a soufflé qu'ils étaient parfaits, et nous le soufflons à notre tour à d'autres, sans fin¹⁴⁷. » C'est pourquoi Michon met en doute sa propre capacité de voyance : « Au milieu de cette poix d'Ancien Testament, les dévots parviennent à les bien distinguer, [...] ici le voyant, le novateur, là le pauvre bougre attaché aux vieilles lunes, le fils du soleil qui marche devant, et à la traîne le trébuchant fils de la lune; les dévots ont le don de voyance – *moi, je n'y vois rien*¹⁴⁸. » Enfin, à savoir si Rimbaud est un génie artistique ou si lui-même se concevait ainsi en regard de son rival Verlaine, Michon ajoute : « Je ne crois pas à l'argument rossignol selon lequel Rimbaud, conscient de son génie comme nous le disons sous les calottes de soie, aurait méprisé Verlaine, la poésie de Verlaine, et lui aurait fait grief d'être sans génie : car Verlaine avait du génie¹⁴⁹. »

Au fond, croit Michon, Rimbaud serait « moderne avec moins d'absolutisme que nous¹⁵⁰ ». En ébranlant ce mythe tenace du poète qui aurait révolutionné, au sens fort du terme, la poésie, qui « a été plus fort que la littérature tout en restant dedans¹⁵¹ », Pierre Michon montre que la nature *absolument moderne* de l'œuvre de Rimbaud existe peut-être plus dans l'œil de ses lecteurs que dans le texte lui-même. Ce faisant, l'objectif de Michon n'est pas tant d'abattre le mythe rimbaldien – « [...] je ne tiens pas à détruire le peu de figures communautaires qui nous restent [...]»¹⁵² – que de mettre en évidence le rôle majeur du lecteur dans la création du sens d'un texte et de son auteur :

[...] lire, nul ne le peut – sinon ceux qui croient que c'est chiffré et lisent-ils davantage? Nous sommes des crapules romanesques. Non, nous ne lisons pas, moi pas plus que les autres. C'est un poème que nous écrivons, chacun à notre manière, sous nos calottes de soie, comme jadis on le faisait autour des beaux canevas de Troie et de la Grèce. C'est notre poème, et les poèmes de Rimbaud restent cachés à l'intérieur du nôtre, bien au secret, réservés, comme

¹⁴⁷ P. Michon, *Rimbaud le fils*, p. 35-36.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 67. Je souligne.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 108.

¹⁵² P. Michon, « La mer est belle », propos recueillis par Jérôme Giudicelli, dans *RVQV*, p. 49-50.

postulés : notre poème a pris tant de place qu'il nous arrive, ouvrant le petit livre où reposent les écrits d'Arthur Rimbaud, de nous étonner qu'ils existent. Nous les avions oubliés¹⁵³.

Mesurant notamment l'effet de cette tradition qui fait de Rimbaud l'un des grands mythes modernes, Michon illustre avec justesse le fait que la lecture et, à plus forte raison, l'interprétation sont toujours subjectives; non pas parce que le travail herméneutique est laissé au désir aléatoire et individuel de l'interprétant, mais parce que, par nécessité, chaque lecture comporte et dévoile son historicité, c'est-à-dire le fait que (de façon volontaire ou non) l'interprétation est toujours tributaire d'une situation historique, culturelle ou d'un cadre épistémologique. *C'est pourquoi le sens d'une œuvre, ni réservé à son immanence absolue, ni au lecteur, se comprend toujours dans un rapport à deux et que, comme l'analyse finement Michon, le poème de Rimbaud et celui de son lecteur s'enveloppent et se transforment réciproquement.* C'est d'ailleurs le sens de l'expression « sous les calottes de soie », dont fait fréquemment usage l'écrivain dans *Rimbaud le fils*, signifiant l'incrédulité du lecteur, son état de *minuscule* devant la fuite du sens. La principale conséquence d'une telle théorie de la lecture est que le sens d'une œuvre se trouve déporté du côté de l'infini : il se réinvente sans cesse au gré de ses lecteurs qui, eux-mêmes, s'inventent comme sujet à s'y éprouver. On trouve dans cette particularité du fonctionnement du sens chez Michon une caractéristique de l'individuation minuscule.

L'autre conséquence est qu'un Rimbaud sacralisé, figure de la rupture absolue et, partant, d'une abstraction de la littérature en ce qu'elle est comprise en vertu de sa valeur solipsiste, se trouve historicisé. Le rapport nécessaire entre l'œuvre et l'herméneute montre, en même temps que son efficience pratique, la relativité du sens. À ce sujet, Michon affiche une lucidité certaine, lui qui, conscient de la nature mythique à l'origine de l'essentialisation de la poésie rimbaldienne,

¹⁵³ P. Michon, *Rimbaud le fils*, p. 74.

montre toutefois que les conditions d'avènement et de possibilité du mythe résident dans des configurations particulières de l'histoire, littéraire ou sociale. À une question de Jérôme Giudicelli sur l'importance du mythe pour la modernité littéraire, Pierre Michon explique :

La modernité comme tout mouvement de pensée a besoin de ces figures qui incarnent sa théorisation au moment où elle apparaît. [...] c'est arrivé à Baudelaire et plus encore à Rimbaud : leur œuvre est plus belle indubitablement, et plus encore ils arrivaient au bon moment, celui où la théorie était mûre pour son incarnation.¹⁵⁴

2.4 Joseph Roulin

Joseph Roulin, personnage du récit éponyme de Pierre Michon, occupe une position particulière dans l'œuvre de Michon, lui qui est placé à la frontière du statut de vie minuscule et qui incarne, en même temps, une manière d'approcher et de comprendre l'art. La description de ce personnage, placé au commencement de *Vie de Joseph Roulin*, expose cette tension entre la vie de ce postier d'Arles et son lien particulier à l'art et, notamment, à la peinture :

C'est un personnage de bien peu de profit quand on se mêle d'écrire sur la peinture. Il me convient. Il est exténué et peut-être gai comme la forme. Il est vide comme un rythme. La scansion vaine, despotique et sourde qui soutient ce qu'on écrit, l'alimente et l'épuise, je veux ici qu'elle porte son nom; je veux qu'elle endosse à l'instant la grande vareuse et la casquette des Postes; qu'elle vieillisse à Marseille et se souvienne d'Arles; qu'une barbe lui pousse; elle apparaîtra en bleu de Prusse, alcoolique et républicaine; elle n'entendra goutte aux tableaux, mais par chance, par rapt, elle deviendra peut-être encore une fois tableau; elle sera moujik, ou barine s'il me chante – et qu'elle soit tout à fait arbitraire, comme d'habitude, mais que très visible elle vienne au jour, se manifeste et meure¹⁵⁵.

De façon curieuse ou, comme le fait souvent Michon, oblique, le point de vue choisi pour écrire sur la peinture est celui d'un prolétaire, qui plus est illettré. Michon le dit bien : « il pensait encore

¹⁵⁴ P. Michon, « La mer est belle », propos recueillis par Jérôme Giudicelli dans *RVQV*, p. 48-49.

¹⁵⁵ P. Michon, *Vie de Joseph Roulin*, p. 12-13.

une fois que les beaux-arts et la politique sont choses compliquées¹⁵⁶. » Les indications de l'écrivain sur le projet ayant guidé au choix de ce personnage montrent que c'est précisément le statut de *minuscule* qui confère à Roulin son importance. Désirant écrire sur la vie du peintre Vincent Van Gogh, Michon affirme : « J'ai voulu le voir en deçà de l'œuvre; par les yeux de quelqu'un qui ignore ce qu'est une œuvre, si ce phénomène était encore possible à la fin du XIX^e siècle¹⁵⁷. » Joseph Roulin, en sa qualité de minuscule, figure précisément ce *regard en deçà*. Roulin est ainsi engagé, pour le dire ainsi, dans une confrontation asymétrique avec Van Gogh : un parfait anonyme (et il le fut demeuré s'il n'avait pas été peint par l'autre) croise l'existence d'un monument vivant de l'art. En d'autres mots, c'est ici la dialectique du minuscule et du majuscule, si caractéristique de l'œuvre de Michon, qui est à lire. Or comme dans son *Rimbaud*, il est ici question pour Michon de faire vaciller le sens de Van Gogh et de son œuvre. L'ignorance de Roulin est à cet égard tout à fait de mise, de même que le contexte dans lequel les deux personnages sont placés, c'est-à-dire avant la consécration du peintre et de ses tableaux.

Dans plusieurs belles scènes du récit, le lecteur « regarde » Roulin regarder Vincent Van Gogh peindre, et c'est à un processus de désacralisation, bien souvent, auquel il assiste : « et certainement il ne voyait là rien de liturgique ni d'aztèque, mais de pictural oui, et audacieusement, puisque ce qu'il faisait, les impressionnistes même l'osaient peu; et s'il portait le galurin jaune, c'était parce que ça tapait dur, Roulin ni moi n'y voyons rien de sacrificiel¹⁵⁸. » Le biographème du sacrifice, caractéristique des vies mythiques et des hagiographies, est ici rejeté au profit de l'aspect très matériel, voire profane du geste de peindre : appliquer des couleurs sur une surface pour le seul effet qu'elles auront sur l'œil du peintre et du spectateur. Cependant, quand bien même

¹⁵⁶ P. Michon, *Vie de Joseph Roulin*, p. 15.

¹⁵⁷ *Ibid.*, quatrième de couverture.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 36-37.

Roulin n'entend rien à la démarche artistique de son ami Vincent (Roulin le nomme par son prénom, ce qui participe de la mise en doute opérée par Michon), l'enthousiasme de ce dernier, conjugué à l'apparente absence de but de l'entreprise, le fascine. Entre incompréhension et admiration, l'assurance de la figure de Van Gogh vacille, passe du majuscule au minuscule.

L'enjeu de cette désacralisation ou, encore, de ce « regard en deçà » semble concerner l'idée de *valeur*. C'est du moins ce qu'annonce l'exergue de *Vie de Joseph Roulin*, tiré de *L'Échange* de Claudel : « MARTHE – Est-ce que chaque chose vaut exactement son prix? THOMAS POLLOCK NAGEOIRE – Jamais¹⁵⁹. » Avec cette citation, Michon annonce le thème de la valeur, qui traverse la trame narrative de *Vie de Joseph Roulin*, et qui est reformulé sans équivoque dans le corps du récit : « Qui dira ce qui est beau et en raison de cela parmi les hommes vaut cher ou ne vaut rien?¹⁶⁰ ». Dans la perspective de Roulin, la réponse à cette question paraît être : personne. Celui qui ignore tout de l'art, du jugement qui guide certains spectateurs à apprécier ou non une œuvre, se figure mal la possibilité même de penser la valeur. En conséquence, cette notion est, dans la perspective de Roulin, une idée abstraite, difficilement quantifiable et, surtout, qualifiable. Toutefois, ce postier rouge, comme le décrit Michon, reconnaît au moins quelque chose comme une énergie, un désir dans la pratique du peintre, qu'il peut rapprocher de celui d'une cause politique. Sympathique au projet révolutionnaire, Roulin espère l'avènement du Grand soir et la fondation de la république, qui est « une chose féroce : et il [...] aimait cette sauvagerie impeccable, cette promesse de plumes noires, de noms à rayer¹⁶¹ ». C'est en quelque sorte cette même férocité révolutionnaire que Roulin retrouve chez Van Gogh. Les questions que Roulin se pose à l'égard de Vincent traduisent l'enthousiasme de ce dernier : « il se demandait [...] comment et pourquoi ce

¹⁵⁹ P. Michon, *Vie de Joseph Roulin*, p. 7.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

métier [peintre] utile et clair était devenu cette phénoménale anomalie, despotique, vouée à rien, vide, cette besogne catastrophique [...]162. » Le despotisme politique se pense chez Michon avec le désintéressement artistique : le rythme vide, la forme destinée au vide, qui président à toute peinture ou tout livre chez Michon, comportent la même violence que la ferveur de la révolution. Dans les deux régimes, artistique et politique, le geste est d'autant plus compris comme nécessité qu'il est gratuit.

Au moment où l'œuvre de Van Gogh a acquis une certaine notoriété, Roulin demeure incrédule : « Maintenant ça n'est plus de l'hébreu pour tout le monde, apparemment163. » C'est par l'entremise d'un nouveau personnage, Monsieur Paul, un marchand d'art qui désire faire l'acquisition de tableaux appartenant désormais aux Roulin, que le postier fait ce constat. Figure de « petit capitaliste164 », Monsieur Paul transporte la valeur artistique sur le plan économique. Ainsi, quand il arrive chez Roulin pour marchander des tableaux, ce dernier perçoit d'un bien mauvais œil la vente du fruit du travail de Van Gogh. Roulin semble percevoir un conflit entre le profit qu'il est possible de tirer de ces œuvres d'art et « cette force pour rien dépensée dans les champs d'Arles, jetée au vent, violente et sans plus de conséquences qu'un passage de vachers montés, dans l'ombre des chênes, à midi165 », comme si le travail du peintre devait en quelque sorte conserver son apparente absence de valeur. Cependant, le postier remarque chez Monsieur Paul une façon d'observer les peintures qui est similaire à celle de Van Gogh et se laisse convaincre de la bonne volonté, mais aussi de la justesse du jugement de ce capitaliste. Roulin saisit sa chance : « [...] le facteur essaya de savoir pourquoi Vincent était un grand peintre, et l'autre expliqua comme il put ce qu'il ne savait pas lui-même, ce que nul ne sait, et Roulin donc qui opinait

162 P. Michon, *Vie de Joseph Roulin*, p. 39-40.

163 *Ibid.*, p. 60.

164 *Ibid.*, p. 70.

165 *Ibid.*, p. 47-48.

profondément ne fut pas plus avancé¹⁶⁶. » Ce que Monsieur Paul révèle à la réflexion de Roulin, en somme, c'est d'abord une confirmation, celle que personne ne sait véritablement et absolument ce que vaut une œuvre d'art, pourquoi un artiste est grand ou ne l'est pas. Le marchand ne peut qu'ajouter, un peu approximativement, que « des Américains [...] savent ce qui est beau et par leurs dollars le prouvent¹⁶⁷ ». Roulin tire ainsi la conclusion que le marchand est un « truand », mais qu'il « ne vol[e] que de très riches qui de toute façon [ont] de quoi, de ces citoyens superlatifs qui s'éprennent de ce dont on leur dit qu'il faut s'éprendre, ce qu'on appelle des amateurs¹⁶⁸ ». En dépit de la part d'erreur et de mensonge que comporte un tel processus de légitimation, Michon précise en entrevue que la valeur de l'œuvre ainsi acquise est effective dans le monde :

À partir du moment où quelque chose, quelqu'un, une œuvre, une vie, donnent lieu à des récits, la valeur s'enjolive et se pare de mensonge ou d'erreur – mais ça reste de la valeur vraie, puisqu'ils nous font parler, discourir ensemble, aimer ensemble. Évidemment, ça n'est sûrement pas de la valeur absolue au regard de l'éternité. Tout ça est historique, contingent.¹⁶⁹

Parce que la valeur d'une œuvre n'est pas absolue, mais historique et contingente, les processus sociologiques et économiques qui font passer une œuvre de sa singularité initiale à sa consécration collective demeurent insondables, appelant ainsi à leur mise en doute. Si la valeur artistique était absolue, elle serait reconnue par avance et aucun débat n'aurait court quant à la légitimité de son statut artistique. L'art aurait ainsi comme condition essentielle, depuis la modernité comme l'observe Michon, d'être initialement obscure. Cette obscurité, non pas ontologique, serait le fait du déplacement qu'opère l'art dans l'ordre des formes, du sens et des rapports d'être au monde qu'ils engagent. Le « regard en-deçà » de Joseph Roulin expose en cela l'émergence de la valeur d'une œuvre plutôt que son sens. C'est pourquoi, selon Michon :

¹⁶⁶ P. Michon, *Vie de Joseph Roulin*, p. 64.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶⁹ P. Michon, « La mer est belle », propos recueillis par Jérôme Giudicelli, dans *RVQV*, p. 49.

[...] personne n'est plus sensible au livre fait homme, dit-on, que ceux qui ne lisent pas. Et cela suffit : Joseph Roulin, qui n'entendait rien aux beaux-arts et ne trouvait pas la peinture de Van Gogh bien jolie en somme, y entendait tout s'il avait aperçu que les arts de cette fin de siècle, l'art comme on dit, ajoute à l'opacité du monde et agite jusqu'à la mort ses trop crédules serviteurs, dans une danse violente, peut-être enjouée, féroce, dont le sens fait défaut¹⁷⁰.

Vie de Joseph Roulin, en somme, s'il articule le passage d'une œuvre singulière vers le collectif, expose aussi comment ce passage, du fait de l'obscurité initiale de l'art, est signe d'une invention. Il y a une valeur de l'œuvre donc, mais aussi une œuvre de la valeur. Il s'agit de nommer dans cette formule chiasmatisque les deux sens interreliés que Michon donne au terme : la valeur est à la fois ce qui ne fait pas encore sens et le travail collectif menant à son émergence dans la sphère du visible.

2.5 Individuation, sens et valeur

Dans *Rimbaud le fils*, Pierre Michon évoque « la relance éternelle de la littérature¹⁷¹ ». L'éternité que cette formule fait résonner paraît transporter la littérature du côté de l'absolu ou, comme je l'ai nommé, du côté d'une métaphysique du sens. Mais il n'en est rien, car il faut bien noter que Michon n'invoque pas l'idée d'une relance de l'*éternelle* littérature, mais bien celle d'une *relance éternelle de la littérature*. Les deux syntagmes sont bien distincts : le second, c'est-à-dire celui de Michon, positionne le sens de la littérature dans un rapport nécessaire à sa situation sociale, historique et culturelle et le premier place son sens dans un idéal abstrait et essentialiste. Les analyses concernant les figures d'Arthur Rimbaud et de Vincent Van Gogh exposent bien l'historicité du sens des œuvres (littéraires ou picturales), notamment dans les rapports qui la font passer d'une singularité radicale, relativement obscure, à de la valeur reconnue collectivement.

¹⁷⁰ P. Michon, *Vies de Joseph Roulin*, p. 41.

¹⁷¹ P. Michon, *Rimbaud le fils*, p. 102.

Or ce qu'il y a en intensité d'affect dans la formulation de Michon sur la *relance éternelle de la littérature* et qui attise le désir du lecteur en recherche de signification participe de l'individuation minuscule. C'est à la fois le miroitement du sens, la possibilité d'une littérature finie et essentielle, et la déception de cette espérance qui lancent de nouveau la quête du sens.

3. L'HOMME DU HUITIÈME JOUR SUR LE SUJET

*Deux choses remplissent le cœur d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'y applique : le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi*¹⁷².

3.1 Le fond noir de l'énonciation

Dans la théorie du langage, l'individuation ressortit à l'énonciation, car elle est précisément le processus par lequel un sujet s'individue, engage son propre devenir. Chez Michon, l'individuation minuscule est spécifiquement liée à ce que l'écrivain nomme l'énonciation tyrannique qu'il définit, comme je l'ai cité en introduction de ce mémoire, en tant que le *je* « qui métamorphose le sujet en pure littérature et le délivre miraculeusement de l'individu qui le porte¹⁷³ ». Michon oppose en ce sens le « je de l'énonciation tyrannique » au « je de l'individualisme », car le second est relié à une conception de l'individu atomisé (séparé des rapports d'intersubjectivité) et indépendant de tout rapport à son devenir. Dans les entretiens consacrés au sujet, ce n'est pas un hasard si Michon se fait moins insistant sur le résultat du geste énonciatif que sur son action, qui tient pour lui d'une nécessité : « Je ne suis pas un styliste. Ce que je veux, c'est que la justesse de l'euphorie énonciatrice se reflète d'un seul jet et sans travail superflu dans un énoncé comme nécessaire¹⁷⁴. » Dans un autre entretien, Michon développe, à partir d'une analogie avec les tableaux de Vélasquez, l'idée que l'énonciation s'arrache d'un fond noir, d'un néant premier. C'est cet arrachement qui suscite la tyrannie, c'est-à-dire la violence et la volonté énonciatives :

¹⁷² E. Kant, *Critique de la raison pratique*, p. 211-212.

¹⁷³ P. Michon, « D'abord, contemporain », dans *RVQV*, p. 15.

¹⁷⁴ P. Michon, « Je me parle en patois », propos recueillis par Jean-Christophe Millois, dans *RVQV*, p. 122.

Oui, c'est comme le fond noir de Vélasquez, l'énonciation. Ça n'est rien, mais c'est un rien violent et volontaire qui porte les figures, qui les fait tenir. Sans ce noir qui souffle du fond, il n'y aurait pas de figures. D'ailleurs, est-ce qu'il y en a? C'est bien parce qu'il n'y a pas de figures, pas de pensée, pas de contenu, que l'homme de littérature est bien obligé de prendre la parole avec violence. Pas de sujet, pas de thème, pas de pensée, rien que de la volonté violente de dire, qui fait par miracle quelque chose avec rien. Qui fait une forme dans laquelle s'installe, en plus, du sens¹⁷⁵.

La violence énonciative repose à la fois sur le vide qui préexiste à l'écriture et sur le « miracle » auquel cette écriture conduit. C'est précisément parce qu'il y a un néant initial que l'énonciation est considérée comme miraculeuse : elle s'invente à partir de rien. On peut certes lire cette tension de l'énonciation comme une mise en scène superficielle en ce qu'elle apparaît en tout point fictive. L'énonciation reposerait alors sur un dispositif illusoire, ce que Michon n'écarte pas comme hypothèse : « Quant à vous dire si j'entends la grande voix despotique de la littérature... Non, sûrement pas, c'est une image, c'est un cinéma que je me fais pour m'obliger à écrire – pour oser, tout simplement¹⁷⁶. » Il n'en demeure pas moins, en dépit du cinéma que Michon se fait, que la tension narrative est repérable dans son œuvre. L'interprétation figurative, le dispositif narratif biblique, l'ellipse hyperbolique, les mots tambours, le mutisme des personnages minuscules activent tout autant qu'ils relancent la violence du dire. Étudiant *La Grande Beune*, Agnès Castiglione relève que l'incipit du livre témoigne de « [l']antériorité du vide et du rien sur le Verbe¹⁷⁷ ». Si dès l'incipit l'énonciation semble s'arracher violemment au néant, c'est aussi parce que *La Grande Beune* redit constamment le vide qui la précède. La représentation des grottes de Lascaux, souvent données comme le lieu de l'origine de l'art¹⁷⁸, est, à cet égard, éloquente. Il y a également les buveurs valaques de ce récit qui incarnent le désir de s'arracher au rien par l'écriture,

¹⁷⁵ Pierre Michon, « Cause toujours », propos recueillis par Thierry Bayle, dans *RVQV*, p. 140.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ A. Castiglione, « Le sentiment géographique dans *La Grande Beune* de Pierre Michon », p. 32.

¹⁷⁸ C'est le cas, notamment, de Georges Bataille dans *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), dont Michon est un lecteur familier.

évoquée ici par la parole : « [le] fatras plus complexe des buveurs valaques qui se noircissaient aux bières, dans ce noir voyaient quelque chose et s'efforçaient d'en parler¹⁷⁹. » Castiglione note au final que « *La Grande Beune*, où s'accomplit une création sur fond de néant, reprend bien l'enjeu majeur de l'œuvre michonienne. Cette *Origine du monde* renvoie à l'origine du texte et l'écriture du désir métaphorise le désir d'écriture¹⁸⁰ ».

Quant au miracle qu'évoque Michon, il faut de nouveau revenir au vocabulaire religieux de son œuvre. Ainsi, énumérant quelques-uns de ses mots favoris : « le pauvre », « l'ange », « Dieu », « le miracle », « la foi », « l'incarnation », « le corps glorieux » et « l'eucharistie », il précise : « c'est que la langue fabrique sans cesse de la transcendance, et il faut sans cesse trouver à celle-ci des *figures*¹⁸¹. » La transcendance, dans ce contexte, est à comprendre comme ce qui déborde les formes et les significations qu'installe le langage. Chez Michon, cette fuite du sens est saisissable d'au moins deux façons différentes, mais qui sont néanmoins connexes. La première manifestation de la transcendance est l'informe dont s'arrache l'énonciation alors que la seconde survient quand le texte est écrit. D'une part, il y a bien sûr cette antériorité du rien sur l'écriture que le texte michonien ne cesse de redire comme un point d'ancrage qui, par son vide même, commande la profération. D'autre part, la transcendance ressortit à ce que Gérard Dessons désigne comme le « paradigme du miraculeux¹⁸² », c'est-à-dire « ce moment où s'annulent les oppositions : fond, forme ; beauté, vérité¹⁸³. » Or, dans la mesure où cette annulation des oppositions signifie la cohérence interne d'un texte, différemment nommée miracle ou perfection, il ne s'agit pas de le sacraliser. L'œuvre y serait fermée sur elle-même. C'est bien au contraire parce qu'elle est historique et ouverte sur une infinité d'interprétations que l'œuvre et la langue créent de la

¹⁷⁹ P. Michon, *La Grande Beune*, p. 47.

¹⁸⁰ A. Castiglione, « Le sentiment géographique dans *La Grande Beune* de Pierre Michon », p. 33.

¹⁸¹ P. Michon, « Un jeu de vessies et de lanternes », propos recueillis par Tristan Hordé, dans *RVQV*, p. 42-43.

¹⁸² G. Dessons, *La voix juste*, p. 124.

¹⁸³ *Ibid.*

transcendance. Parce qu'il est historique, le sens du texte est inchoatif, sa signifiante étant constamment en marche vers l'infini. C'est cette conjoncture entre le texte fait et son devenir qui interpelle Michon : « Ce qui m'intéresse, c'est le point où la transcendance, Dieu, rencontre la contingence, l'Histoire¹⁸⁴. » On trouve en somme deux moments transcendants dans l'énonciation tyrannique michonienne. Il est possible de situer la position de l'un de ces moments avant ou en deçà de l'énonciation et, l'autre, après ou au-delà de celle-ci, mais ce qu'il importe de soulever c'est l'insistance avec laquelle Michon revient sur la violence du geste énonciatif et comment le texte en porte partout sa marque.

Kant définit la catégorie esthétique du sublime ainsi : « *ce qui est grand au-delà de toute comparaison*¹⁸⁵ ». Après un développement de quelques pages, il ajoute : « ce n'est pas l'objet qui doit être appelé sublime, mais la disposition de l'esprit produite par une certaine représentation qui mobilise la faculté de juger réfléchissante. [...] *est sublime ce que du seul fait qu'on ne puisse que le penser révèle une faculté de l'esprit qui dépasse tout critère de sens*¹⁸⁶. » Contrairement au beau, le sublime ne se mesurerait pas et, plus encore, le sublime ne serait pas, par exemple, la vision de l'océan infini et orageux ou, dans le domaine littéraire, l'œuvre de génie que représenterait *À la recherche du temps perdu* dans toute sa vastitude incomparable, mais bien la faculté elle-même de concevoir ces ordres d'infinitudes. C'est précisément, me semble-t-il, cette capacité de l'intelligence, le sublime, que catalyse le *je* de l'énonciation tyrannique dans l'œuvre de Michon. Ce qui est sublime, chez Michon, n'est pas la vie minuscule pour elle-même, pas plus que l'énonciation qui la porte, mais l'écart et la tension qui se joue entre les deux.

¹⁸⁴ P. Michon, « La Bible est mon pays » propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, dans *RVQV*, p. 314.

¹⁸⁵ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 186.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 190. C'est l'auteur qui souligne.

3.2 L'infinie narration des étoiles

En entretien, Pierre Michon déclare qu'il « ne tien[t] pas spécialement à éclairer la condition contemporaine : elle relève d'une illusion elle aussi, comme l'histoire. Mais [il] aime, en effet, lire les textes des époques où nos illusions veulent qu'ait existé le fantasma appelé *homme*¹⁸⁷ », situant entre les XVI^e et XIX^e siècles cette période durant laquelle ce fantasma aurait été effectif. Quelques lignes plus loin, il se ravise : « Non, pour dire vrai, c'est bien l'homme contemporain que je rencontre dans les lectures historiques dont je me gave¹⁸⁸. » L'hésitation de Michon a ceci d'intéressant qu'elle n'indique pas tant un doute quant à l'existence de ce qu'il appelle l'homme que la conscience historique qu'il a des différentes configurations qu'a prises ce concept à travers les époques. On devine aisément ici Michon en lecteur du Foucault qui, à la fin de *Les mots et les choses*, spéculait qu'advenant une nouvelle reconfiguration dans la pensée « l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable¹⁸⁹ ». Pourtant, à l'opposé de cette prudence dont il fait preuve sur cette question, Michon soutient que ces « textes archaïques¹⁹⁰ » dans lesquels l'homme « a le premier rôle¹⁹¹ » (il cite Suétone, Tacite, Chalamov et Racan) sont « les plus durs, les plus épurés, les plus impitoyables, les plus froids : ils sont *inerrants* eux aussi, ils parlent de nos invariants, et il est bon de se souvenir d'eux si on ne veut pas trop concéder à la contingence, à l'*exégèse*¹⁹² ». Entre l'inerrance de l'homme et l'incertitude de son statut se dessine ainsi un écart inconciliable.

Michon développe une réflexion plus étendue sur l'homme et son devenir par l'entremise de son travail d'écriture, étroitement lié aux formes narratives religieuses. L'écrivain retrace

¹⁸⁷ P. Michon, « Je me parle en patois », propos recueillis par Jean-Christophe Millois, dans *RVQV*, p. 123. Je souligne.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁸⁹ M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 398.

¹⁹⁰ P. Michon, « Je me parle en patois », propos recueillis par Jean-Christophe Millois, dans *RVQV*, p. 124.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

effectivement dans la tradition du genre qu'il pratique, le récit de vie, une sécularisation des structures narratives de l'hagiographie :

il me semble bien que ce qui demeure, dans ces récits [de vie] explicitement nommés ou d'autres qui le sont moins (*Un cœur simple*, par exemple, qui est exactement une *vie*), c'est un sentiment très vacillant du sacré, balbutiant, timide ou désespéré, un sacré dont nul Dieu n'est plus garant : ce qui s'y joue sous des cieux vides, c'est ce qu'a de minimalement sacré tout passage individuel sur terre, plus déchirant aujourd'hui de ce qu'aucune comptabilité céleste n'en garde mémoire. Ces vies sont tangentes à l'absence de Dieu comme les hagiographies l'étaient à sa toute présence; elles expérimentent le drame de la créature déçue en individu¹⁹³.

Le terme « homme », dont Michon fait un usage fréquent, laisse ici place à ceux de « vie » et de « tout passage individuel sur terre », effacement qui marque un élargissement du concept en ce qu'il se dégage de toute situation historique. C'est de la vie en général, c'est-à-dire de *tout* passage sur la Terre dont il est question. Ainsi, alors que Foucault, sur un plan épistémologique, pense l'homme comme le repli de l'existence sur elle-même, à la fois objet et sujet de son savoir, et comme historiquement situé (XVIII^e au XX^e siècle), Pierre Michon considère plutôt les *vies* sur les plans poétique (avec les inflexions diverses que lui imposent l'hagiographie et le récit de vie) et esthétique (dans son rapport au sacré et au divin). Or même si les perspectives foucauldienne et michonienne divergent, l'individu n'en est pas moins saisi, dans les deux optiques, dans des termes de disparition ou de perte. L'éclipse de Dieu dans les récits de vie plonge ainsi tout passage individuel terrestre dans un paradigme de désenchantement : d'une forme pleine et assurée prenant son sens selon une configuration qui établit un rapport de nécessité avec Dieu, le sens de l'individu, dans un mouvement des plus nietzschéens, déchoie en même temps qu'il perd ses repères divins¹⁹⁴.

À l'aune de ce constat concernant l'étiollement chez Michon d'un réseau de sens naguère assuré

¹⁹³ P. Michon, « Contemporain de la légende », propos recueillis par Tristan Hordé, dans *RVQV*, p. 22.

¹⁹⁴ Je renvoie le lecteur au fragment 125 du troisième livre du *Gai savoir* de Nietzsche : « N'entendons-nous rien encore du bruit des fossoyeurs qui ensevelissent Dieu? Ne sentons-nous rien encore de la décomposition divine? – les dieux aussi se décomposent! Dieu est mort! Dieu demeure mort! Et nous l'avons tué! Comment nous consolons-nous, nous, assassins entre les assassins? » F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, p. 177.

par la présence divine, Sylviane Coyault-Duclanchet fournit une analyse des paysages dans *Vies minuscules*, notamment en ce qui concerne les représentations du ciel. Ce qu'elle nomme « la condition humaine spleenétique¹⁹⁵ » réside selon elle dans la confrontation du personnage michonien à des cieux tour à tour vides ou lucides, laissant l'individu minuscule en face d'un choix binaire : « contempler les gouffres métaphysiques que le ciel, à l'instar des livres, laisse entrevoir, ou bien s'attacher aux choses, fixer les yeux au sol, afin de se protéger du vertige métaphysique : les choses ne sont-elles pas le “dernier refuge face à la lucidité des cieux”?¹⁹⁶ » Elle poursuit l'analyse en expliquant que l'individu en déroute détourne le regard des cieux, de toute façon vides et inquiétants, pour retrouver les choses minuscules.

Pourtant, Michon ne paraît pas penser le choix entre les cieux vides et les choses matérielles de façon aussi draconienne. Du moins, ce n'est pas ce que laisse entendre l'affirmation selon laquelle les existences racontées dans les récits de vies sont « plus déchirant[es] aujourd'hui de ce qu'aucune comptabilité céleste n'en garde mémoire » ou de ce qu'aucun Dieu n'est garant de leur existence. Bien au contraire, dans la fuite même du divin, le sens sacré des vies minuscules s'en trouve renforcé. Débordant une perspective spleenétique et désenchantée, la désertion divine ouvre plutôt sur le caractère *nécessaire* des existences minuscules, comme en témoigne une figure à la fois représentative de l'œuvre de Michon et coextensive à la disparition de Dieu, celle de l'ivrogne, qui expose les enjeux de la nécessité des petites existences. Dans *Vies minuscules*, la chute à mobylette de l'abbé Bandy, alors qu'il est de toute évidence grisé par l'alcool, est emblématique de cet ivrogne michonien :

Il écrasa le mégot sous sa botte, nous salua. Sa mobylette était appuyée sur le mauvais crépi de la façade; il en saisit résolument le guidon, enjamba la machine et, la tête trop haute comme s'il regardait toujours les étoiles et refusait de déchoir sous cet œil aveugle et

¹⁹⁵ S. Coyault-Dublanchet, *La province en héritage*, p. 210.

¹⁹⁶ *Ibid.* Le passage qu'elle cite est de *Vies minuscules*, p. 218.

multiple, presque humain en somme, il pédala pour lancer le moteur; la pétrolette fit un maigre zigzag, il tomba. Jean eut un petit rire émerveillé. Les deux mains au sol l'abbé releva la tête : les étoiles, les pures et froides, les créées au Commencement, les conductrices de Mages, celles qui portent le nom des créatures, cygnes, scorpions et biches avec leurs faons, les peintes sur les voûtes parmi des fleurs naïves, les brodées sur les chasubles et celles que les enfants découpent dans du papier d'argent, les étoiles n'avaient pas vacillé; la chute d'un ivrogne n'entre pas dans leur infinie narration. Péniblement l'abbé se remit sur pied; il ne résista pas davantage au roulis de cette terre prise de vin : poussant son engin à ses côtés, il s'en alla d'un pas raide dans la nuit, dans cette ruelle de village au bout du monde. « La terre chancelle devant le seigneur, comme un homme ivre » : il était le regard du Seigneur, il était l'émoi de la terre, et au bout de tant d'années peut-être, enfin, un homme. Il avait disparu, on entendit de nouveau dans le noir un bruit de ferraille; sans doute avait-il raté une seconde tentative¹⁹⁷.

Entre l'abbé et les cieux, l'affrontement qui a lieu est celui entre l'accidentel et l'éternel. Dans son rapport privilégié à Dieu, dont le ciel étoilé est une représentation, la situation de Georges Bandy est ainsi emblématique de *toute* vie minuscule : son existence est d'autant plus dramatique qu'elle est marquée par l'impossible accès à Dieu. Ce personnage, qui était jadis « le théologien séduisant et roué, [...] devenu un paysan alcoolique confessant des cinglés¹⁹⁸ », incarne ces vies minuscules qui, comme le formule Michon, ne sont pas à la hauteur de l'idée que l'on se fait d'une existence réussie. L'affrontement inégal qui se joue entre la chute de l'ivrogne et la plus totale ignorance qu'ont de celui-ci les étoiles couvre la situation de l'abbé d'un sentiment d'humiliation – elle rappelle du moins son état de minuscule. La séquence en trois étapes de la chute à mobylette, du « petit rire émerveillé » de Jean causé par la fouille et de la dernière chute, avec tout ce que comporte d'ironique cette scène, contribue aussi à dépeindre la situation honteuse de Bandy. Coyault-Dublanchet estime pour sa part que Michon, dans cette lutte perdue par avance, prend le parti de « la richesse du minuscule plutôt que [de] la pauvreté de l'infini [...]»¹⁹⁹. Michon se détournerait des grands ciels étoilés mais stériles pour dire l'ordinaire des vies.

¹⁹⁷ P. Michon, *Vies minuscules*, p. 197-198.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 199.

¹⁹⁹ S. Coyault-Dublanchet, *La province en héritage*, p. 211.

Cependant, l'alcoolisme de Bandy n'est pas tant à lire comme une façon d'abdiquer devant les cieux vides ou infinis, de la même façon que ce vice ne représente pas un abandon quant à l'espérance d'être touché par la Grâce, que comme une « tactique²⁰⁰ ». S'il a plus jeune attendu cette Grâce « en montrant combien il était digne de la recevoir, beau comme elle et comme elle fatal²⁰¹ », il a désormais compris que la Grâce ne répond pas au jeu mimétique, et, « [n]anti de cette évidence, Bandy, nul et pochard, quasi muet, travaillait à s'abolir, il était le creux que comblerait un jour l'indicible Présence : les ivrognes croient volontiers que Dieu, ou l'Écrit, sont derrière le prochain comptoir²⁰². » Il est évident que le changement de tactique que le narrateur évoque est traité avec un brin d'ironie. En passant du mimétisme de la Grâce à l'ivrognerie, il est aisé de supposer que le personnage s'éloigne irrémédiablement de Dieu. Toutefois, tout semble indiquer que la valorisation du minuscule et de son caractère sacré passe précisément par ces dramatiques mises en perspectives, entre l'alcoolisme et le ciel étoilé, le contingent et le nécessaire. L'écrivain relate l'existence de l'abbé Bandy avec le même ton dramatique et tragique caractérisant le poétiquement épique. Quelque chose comme un échange se joue effectivement chez Michon entre le personnage minuscule et le ciel étoilé, et l'écrasement initial permet de penser la nécessité de chaque existence humaine.

La citation de Kant placée en exergue de ce chapitre expose les deux choses qui, selon le philosophe, emplissent le cœur d'admiration : le *ciel étoilé* et la *loi morale en moi*. Le passage qui relate la chute à mobylette de l'abbé Bandy n'aborde pas des interrogations différentes. Comme chez Kant, la confrontation entre les étoiles et l'humain plonge ce dernier dans une position ambivalente, le faisant louvoyer entre le sentiment de son humiliation et celui de nécessité qu'il

²⁰⁰ P. Michon, *Vies minuscules*, p. 199.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

éprouve quant à soi. Le philosophe réfléchit ainsi à deux états successifs provoqués par les deux objets d'admiration qu'il relève, états qui rabaisent puis rehaussent la valeur de soi : l'état de *créature animale* et l'état d'*intelligence*. Dans le premier cas, Kant constate l'impression que le monde infini, dont les étoiles sont une image, « anéantit pour ainsi dire mon importance²⁰³ ». C'est effectivement ce qui happe à la lecture de l'extrait de la « Vie de Georges Bandy » alors que les multiples procédés ironiques (les rires, les chutes, l'ivresse) ont pour effet de décupler la grandeur des étoiles en même temps que d'écraser l'existence de l'abbé. Le minuscule y retrouve l'état de créature animale dont parle Kant. Dans le second cas, qui concerne la loi morale en moi, l'entendement humain transforme ou, plus exactement, renverse la perspective, si bien que l'homme acquiert une position de primauté au regard des étoiles. Kant explique que la seconde chose qui émeut le cœur :

[...] commence à mon invisible moi, à ma personnalité, et me représente dans un monde qui possède une infinitude véritable, mais qui n'est accessible qu'à l'entendement (et par cela aussi en même temps avec tous ces mondes visibles) je me reconnais lié par une connexion, non plus, comme la première, seulement contingente, mais *universelle* et *nécessaire*²⁰⁴.

Le renversement concerne la notion d'infini qui, comme chez Michon, est d'abord réservée aux étoiles : « leur infinie narration », exprime bellement le narrateur. Élément minimal dans la vastitude du monde, la valeur humaine est reléguée à sa fonction animalière, totalement dépendante et dominée par ce qui la dépasse infiniment, la nature. La contingence est alors sa condition. Cependant, propose Kant, s'il y a bien une infinitude véritable, celle-ci ne concerne pas le monde, mais ne commence qu'avec l'humain et elle réside dans la loi morale qu'il porte en lui. Alors qu'il s'appuie sur les sciences naturelles de son époque pour exprimer l'idée que rien du notre monde

²⁰³ E. Kant, *Critique de la raison pratique*, p. 212.

²⁰⁴ *Ibid.* Je souligne.

n'est absolument infini (le télescope et le microscope permettant de relativiser les différents ordres de grandeur), Kant dénote « [l']effort pour progresser vers l'infini²⁰⁵ » qui caractérise l'humain et révèle en somme « la présence en nous d'une faculté suprasensible²⁰⁶ ». Cette infinitude véritable n'est donc pas l'infini du ciel, mais l'intelligence humaine et sa faculté d'entendement, qui lui permettent de penser et le poussent à penser cela même qui ne se mesure pas. Le ciel est infini seulement dans l'esprit de l'homme et ce dernier domine dès lors ce même ciel. La *nécessité* est alors la condition de l'humain.

Cette transition, dans l'esthétique kantienne, entre le statut de créature animale et la découverte de la faculté de l'intelligence, survient également dans le récit de vie de Georges Bandy. À la toute fin de l'extrait qui le montre ivre et confronté au ciel qu'il regarde toujours parce qu'il en attend la Grâce, un renversement s'opère : « “La terre chancelle devant le seigneur, comme un homme ivre” : il était le regard du Seigneur, il était l'émoi de la terre, et au bout de tant d'années peut-être, enfin, un homme. » La première partie de la phrase, tirée d'Ésaïe, verset 24:20, rattache Bandy, par l'ivresse, à la terre chancelante devant le regard du Seigneur, mais la seconde partie de cette phrase positionne l'abbé dans le regard du Seigneur, dans l'émoi de la terre (ce qui est différent de la terre qui chancelle) et évoque la possibilité dernière qu'il soit devenu un homme. À l'aune de tout le paragraphe qui précède, ce renversement final signifie que c'est l'abbé Bandy qui est dépositaire de la narration infinie, d'abord dévolue aux étoiles.

3.3 Le minuscule

Le travail d'analyse abattu dans les précédents chapitres en ce qui concerne la singularité et le fonctionnement du sens chez Michon me permet de m'essayer ici à la formulation d'une définition

²⁰⁵ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 189.

²⁰⁶ *Ibid.*

de la forme d'individuation michonienne : *le minuscule est un mode d'être caractérisé par sa nécessité en ce qu'il est chaque fois absolument singulier et que le sens de son devenir est infini.*

Trois termes, plus particulièrement, mérite d'être étudiés plus en profondeur afin de déplier les enjeux de cette définition : *nécessité, singulier et infini.*

Nécessité. Il est aisé de relever plusieurs occurrences du mot dans le recueil d'entretiens *Le roi vient quand il veut* et la première d'entre elles rapporte la nécessité à une question d'énonciation. Se référant aux avant-gardes qui ont été pour lui d'une influence considérable, Pierre Michon affirme que cette époque littéraire « entretenait la colère, la nécessité offensive, sans laquelle toute écriture [...] paraît nulle et non avenue²⁰⁷ » et il reprend, pour appuyer ses dires, une question de Georges Bataille : « comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été *contraint*?²⁰⁸ » Colère, violence, volonté et tyrannie, autant de mots, au fond, pour signifier la *nécessité énonciatrice* qui chez Michon suscite le sens, constamment en fuite, et porte les figures et les personnages, constamment menacés par l'anonymat.

C'est aussi en grande partie autour de la notion de personnage que se pense la nécessité. Les vies d'André Dufourneau, d'Arthur Rimbaud, de Vincent Van Gogh, de Joseph Roulin et de Georges Bandy, indépendamment de leur destinée minuscule ou majuscule, sont racontées par la narration michonienne avec la même intensité dans l'affect. Sans revenir une fois de plus sur l'ensemble des dispositions narratives qui alimentent le sentiment de sacré et de sublime à leur égard, il est possible de rappeler le rôle que joue l'ellipse hyperbolique dans cette dramatisation, dont l'image d'une pierre tombale (avec deux dates et le nom d'un inconnu) offre un exemple remarquable. La mise à mort des personnages, comme l'analyse Michon dans *Trois auteurs* à propos des personnages balzaciens, est très certainement une stratégie privilégiée du roman ou du

²⁰⁷ P. Michon, « D'abord, contemporain », dans *RVQV*, p. 13.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 14.

récit pour susciter l'empathie du lecteur : « À la fin ils sont morts, le vieux Goriot, le beau Rubempré, la chaude Esther, la gentille Henriette. C'est pour cela que nous les aimions quand ils étaient vivants. Le récit n'est écrit que pour les mettre à mort²⁰⁹. » Toutefois, le minuscule ne se réserve pas au personnage chez Michon. Il constitue plutôt une disposition générale du texte, dans lequel des rapports de force et des tensions se jouent, des rythmes et des formes singulières de langage sont à lire. La singularité du style de même que l'infinie dérobade du sens renforcent l'enjeu de la nécessité dans l'individuation minuscule.

Singularité. Il est possible d'aborder l'aspect singulier du minuscule en fonction de l'organisation unique d'une poétique et de ses enjeux d'historicité. En étudiant les formes langagières (lexique, prosodie et figures de style, par exemple) qui constituent la poétique michonienne, c'est une singularité qu'il s'agit de reconnaître, non pas seulement en rendant compte de ses formes, mais en considérant comment elles fonctionnent toutes ensemble comme un système, dont chacun de ses éléments participe à construire la signifiance générale. C'est pourquoi je distingue la singularité telle qu'étudiée par la sociologue Nathalie Heinich, qui s'occupe à relever les structures dans la construction du grand singulier (le discours de l'artiste moderne sur son exceptionnalité), de la singularité de la poétique de Michon, une organisation unique et sans pareil de langage : le bloc de prose.

L'autre élément de la singularité dont il faut tenir compte est son historicité, c'est-à-dire le conflit entre une situation historique (avec le conditionnement qu'elle peut supposer) et le travail accompli pour s'en dégager. Des enjeux de diction et d'oralité sont concernés et les marques de la voix physique (parole) dans l'écriture. Le rapport du corps à l'écriture est souvent redit chez Pierre Michon, notamment dans la clause de *Vies minuscules* où l'espoir de la résurrection des

²⁰⁹ P. Michon, *Trois auteurs*, p. 12.

personnages est formulé. Pourtant, malgré tout ce que ce souhait comporte d'irréaliste, ce n'est pas à autre chose qu'il s'agit de penser (la persistance du corps dans la lettre) lorsque l'on s'attarde à la diction et à l'oralité dans les textes de Michon. En plaçant cet enjeu dans le paradigme du religieux, Michon dit cette problématique insoluble en référant aux personnages minuscules : « Ceux qui ont vainement demandé au monde leur dû, c'est-à-dire tous ceux qui ont existé, les anciens vivants, aspirent à un corps de mots, plus solide [...]»²¹⁰. » L'aspiration de Michon, s'il elle est ici à comprendre comme une interrogation sur la possibilité de se souvenir des défunts qu'offre la mise en récit, met en jeu le passage de la voix physique à la voix métaphorique de l'écrivain. Comme marque la plus forte de l'individualité, la voix indique l'irréductibilité de la singularité dans la prose michonienne, sa nécessité, et, par le fait même, elle se transforme en valeur collective.

Infini. Si, en affirmant que « l'essentiel est dans la dramaturgie biblique à deux voix, Yahvé et son peuple²¹¹ », Michon veut surtout souligner l'effet rhétorique de *La Bible* sur son lecteur, il rencontre aussi une définition que la linguistique du XX^e siècle a fournie, en particulier dans les travaux d'Émile Benveniste : le langage fonctionne dans la relation entre un Je et un Tu²¹². Un sujet s'individue dans le langage (comme lecteur ou auteur) en se confrontant à une altérité, qu'elle soit le texte en train de s'écrire, d'autres textes lus auparavant ou le Tu auquel l'auteur s'adresse et auquel le lecteur s'identifie. Michon poursuit son commentaire du texte sacré : « la Bible s'adresse à moi en direct. C'est *ad hominem*. Il y a ce "Tu" qui m'enjoint d'entendre et de parler. [...] Dans ce dialogue entre Dieu et le "Tu" à qui il s'adresse, je suis mis en demeure d'exister, de répondre présent, de répliquer par ma propre voix. D'écrire, donc²¹³. » La dynamique ainsi décrite engage

²¹⁰ P. Michon, « Un jeu de vessies et de lanternes », propos recueillis par Tristan Hordé, dans *RVQV*, p. 36.

²¹¹ P. Michon, « La Bible est mon pays », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, dans *RVQV*, p. 315.

²¹² Voir E. Benveniste, « La nature des pronoms », dans *Problèmes de linguistique générale, I*, p. 251-257.

²¹³ P. Michon, « La Bible est mon pays », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, dans *RVQV*, p. 315.

une relation de transformation entre un Je et un Tu, car à l'adresse de *La Bible* correspond une réponse, qui prend la forme de l'écriture.

Ce travail de transformation réciproque entre une adresse et l'écriture, entre auteur et lecteur comporte deux moments principaux. Le premier concerne l'écriture. L'écrivain, dans cette dramaturgie à deux voix, s'éprouve dans l'écriture comme Autre. Renvoyant à un personnage de *Vies minuscules*, Michon affirme en ce sens que « parlant de lui, c'est de moi que je parle²¹⁴ ». Ce dont rend compte ce passage de la *Vie d'André Dufourneau*, et qui doit être lu au pied de la lettre, c'est le rapport intersubjectif qu'engage l'écriture : écrire sur un Autre, c'est littéralement écrire sur soi. Un autre exemple montre comment l'auteur, dans l'écriture, s'il est par définition le *Je* de l'énonciation, peut aussi occuper la position d'un Tu. Ainsi, à propos du travail du critique Jean-Pierre Richard sur son œuvre, Michon commente :

Dans son étude sur les *Vies minuscules*, J.-P. Richard avait indexé parmi d'autres le thème, morbide et défaitiste, du plomb – et je crois sincèrement que là, c'était une interprétation un peu forcée, l'occurrence du mot dans mon premier livre étant rare et sa thématique inessentielle. Mais j'ai repris cela à mon compte, je l'ai très docilement intériorisé, si bien que la métaphore du plomb est extrêmement efficace dans *Rimbaud le fils*; Richard a donc écrit une partie du *Rimbaud!*²¹⁵

Les relations intersubjectives que l'auteur noue avec le texte et qui font de lui à la fois un Je et un Tu, un écrivain et un lecteur, ne lui sont évidemment pas exclusives. Ce qui est vrai pour l'auteur l'est également pour le lecteur. L'analyse dans ce mémoire des figures de Rimbaud et de Van Gogh expose bien comment la lecture et l'interprétation interviennent dans les processus de fabrication du sens et de la valeur. En multipliant les figures de lecteurs comme de spectateurs dans la trame narrative de ses textes, Michon fait signe au récepteur de son texte. En montrant par exemple

²¹⁴ P. Michon, *Vies minuscules*, p. 19.

²¹⁵ P. Michon, « Un jeu de vessies et de lanternes », propos recueillis par Tristan Hordé, dans *RVQV*, p. 46.

l'enveloppement réciproque du poème de Rimbaud et du poème que fomentent les lecteurs à partir des textes du poète, Pierre Michon donne à lire au lecteur une représentation du geste de lecture, qui est à comprendre comme invention de soi et du texte.

Ainsi, là où Maurice Blanchot pouvait trouver dans l'écriture un travail de l'*impersonnel*, j'identifie plutôt une zone où c'est le *transpersonnel* qui a cours. L'altérité que Blanchot discute dans ses essais est à comprendre comme un totalement Autre de l'écriture, un espace *neutre* où l'homme trouve un dépassement de lui-même²¹⁶. Chez Michon, au revers de l'analyse blanchotienne (qui pourrait par ailleurs s'appliquer comme grille d'analyse pour l'œuvre de Michon), ce que je nomme transpersonnel est cette instance à la lisière du texte qu'occupe l'un à la suite de l'autre l'écrivain et le lecteur. Le transpersonnel signifie donc cet espace partagé où les réseaux de signification de plusieurs sujets se nouent et se dénouent, où les individualités sont dépassées dans un travail nécessairement collectif du sens du texte. Le sens de chaque sujet est alors entièrement dépendant d'autres sujets plutôt qu'autonome dans ce que Michon appelle la « pure littérature », qui efface les frontières entre les différents individus. Le texte est énoncé une première fois par l'écrivain, et à l'infini par les lecteurs. La nécessité se dit alors dans ce geste par lequel un sujet, se greffant au texte, expose son état de minuscule en regard de l'infinie fuite du sens que lui donne à lire et à sentir l'œuvre, mais qui lui autorise, du même fait, l'invention sans fin de sa propre personne. Le minuscule est, d'une part, l'inquiétude du sens de soi mis à l'épreuve dans la rencontre de l'Autre et, d'autre part, la construction et la recherche de cet Autre. Michon pense que « le sens doit vous tirer en avant, sans que vous sachiez exactement où il va...²¹⁷ » La

²¹⁶ Voir M. Blanchot, *L'entretien infini*, p. 273. L'auteur élabore à propos de cet espace : « Il y a donc éventuellement une région – une expérience – où l'essence de l'homme est l'impossible, où, s'il pouvait pénétrer, fût-ce par une certaine parole, il découvrirait qu'il échappe à la possibilité et où la parole se découvrirait elle-même comme ce qui met à nu cette limite de l'homme qui n'est plus un pouvoir, qui n'est pas encore un pouvoir. Espace où ce que l'on appelle l'homme a comme par avance toujours déjà disparu. »

²¹⁷ P. Michon, « Un Sade qu'on peut lire à l'école », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, dans *RVQV*, p. 211.

formule de l'écrivain « l'homme du huitième jour [...]»²¹⁸ » ressaisit bien le conflit entre la fuite du sens du sujet et sa recherche, car symboliquement elle déborde les sept jours de la création divine dans la Genèse (elle se pose comme une signification surajoutée), et esthétiquement, par son caractère mystérieux, elle appelle le désir de compréhension.

²¹⁸ P. Michon, *Maîtres et serviteurs*, p. 57.

CONCLUSION

L'œuvre de Pierre Michon est abordée tantôt dans son versant poétique et esthétique, tantôt dans son versant politique. Ivan Farron, par exemple, rattache *La Grande Beune* au sous-genre du récit poétique, qui comporte notamment comme caractéristique « une inscription historique floue qui le coupe de toute préoccupation sociale ou politique²¹⁹ ». Se penchant pour sa part sur la fresque historique *Les Onze*, Alexandre Gefen « défend [...] la thèse du caractère central de la question politique dans l'œuvre de Pierre Michon, qui en dénude la violence, en pense la radicalité première et le travail dans la sphère des représentations²²⁰ ». En dépit de leur apparente contradiction, ces deux thèses ne sont pas inconciliables. Bien au contraire, chacune d'elle, sans exclure l'autre, met en lumière un aspect complémentaire de l'œuvre de Michon. Pourtant, une analyse inverse de ces deux récits ne serait pas moins juste : il serait fort acceptable d'analyser *La Grande Beune* en fonction de ses inflexions politiques (du moment que l'on ne réserve pas la question politique à des thèmes profondément ancrés dans le monde social et historique), de même qu'il serait envisageable d'étudier l'aspect esthétique des *Onze* (à condition de ne pas exclure de la représentation d'événements politiques les enjeux formels et poétiques). En proposant à l'analyse le minuscule comme forme d'individuation, j'ai tenté de me frayer un chemin entre ces deux pôles. Le fonctionnement du minuscule en tant qu'individuation, s'il ressortit d'abord à des considérations langagières et formelles, me permet aussi de proposer que ce fonctionnement est à même de refléter et de remettre en cause les formes d'existence et de modes d'être au monde qui ont cours dans notre société.

²¹⁹ I. Farron, « Terre(s) du désir. *La Grande Beune* ou l'écriture absolue », p. 64.

²²⁰ A. Gefen, « Politique de Pierre Michon », p. 375.

Pierre Michon lui-même n'ignore pas qu'il puisse y avoir des implications de nature politique dans les aspects les plus explicitement formels de ses récits. Il met en lumière dans la violence énonciative, dont résulte sa prose, des enjeux se rapportant directement au bien commun :

Ce qui rapproche la politique des arts, c'est que les deux sont féroces, mais leur objet est commun à tous. C'est le bien-être des hommes. Il y a une phrase extraordinaire de Hegel : « *Le battement de cœur pour le bien-être de l'humanité passe par une présomption démente* », quelque chose comme ça. C'est vrai. Maintenant nous disons, bien sûr : « On ne veut plus de tout ça, la guillotine, les commissaires du peuple. » Évidemment, puisqu'on n'a plus de visée communautaire, de visée du meilleur. Maintenant, la doxa dit que tout communiste est un chien. Je crois qu'il faudrait repenser la vieille phrase sartrienne : « *Tout anticommuniste est un chien* », ça a tout de même une autre gueule, non? La visée du meilleur ne peut passer que par une sorte de férocité²²¹.

La politique et les arts trouvent chez Michon un point de rapprochement dans ce qu'il désigne par la « visée du meilleur ». La littérature et les politiques viseraient à favoriser l'émancipation des individus, chacun accomplissant cette tâche selon ses propres moyens. Pour ce qui est de la littérature, que Michon qualifie dans *Les Onze* de « puissante machine à augmenter le bonheur des hommes²²² », le travail qu'elle effectue dans le commun passe très certainement par sa capacité à donner des récits qui font penser, parler et vivre ensemble. Arthur Rimbaud et Vincent Van Gogh, en tant que mythes, font office de *figures communautaires*, tant dans l'œuvre de Michon que dans l'histoire littéraire et sociale. Mais la concordance entre la politique et la littérature ne se situe pas seulement dans cette finalité qui est d'accroître le bien-être des communautés. Elles partagent également un trait qui concerne leur possibilité même d'émergence : la férocité. Il faut de l'ardeur, un désir inassouvissable pour mener à terme une œuvre de littérature ou un programme politique. C'est pourquoi la Terreur de la Révolution française, mise en scène dans *Les Onze*, trouve un écho dans l'énergie que doit déployer l'écrivain dans sa pratique d'écriture. La violence de l'énonciation

²²¹ P. Michon, « Châtelus, Bénévent, Mégara », propos recueillis par Michel Jourde et Christophe Musitelli, dans *RVQV*, p. 93.

²²² P. Michon, *Les Onze*, p. 48.

tyrannique, qui fait advenir des sujets et de la pensée, est politique, car l'énergie ainsi déployée devient le socle de mots et de discours sur lequel repose l'organisation des sociétés.

Marielle Macé réfléchit dans ses travaux aux gestes de lecture et aux conséquences éthiques de ceux-ci sur le lecteur. Étudiant les processus d'appropriation, de reformulation et de transformation que les lecteurs opèrent dans la lecture des textes, Macé propose un appareil théorique afin de penser ce qu'elle nomme « l'institution esthétique de soi²²³ ». La théoricienne explique notamment : « L'expérience littéraire [...] se prolonge et se ressaisit ainsi en pragmatique du rapport à soi et au monde sensible : en invitation à essayer de nouvelles dispositions cognitives, un autre corps, un autre rythme, un autre "soi"²²⁴. » La dimension éthique et politique de l'œuvre de Michon est à comprendre dans ce prolongement de la littérature au sein du monde, quand elle se donne à lire comme un réservoir de formes de vie. Sous ses diverses représentations d'ivrogne et d'illettré, de peintre et d'écrivain, le minuscule donne à expérimenter une forme possible de rapport à soi, à l'autre et au monde. Le bloc de prose michonien, qui, dans son rythme singulier et son énonciation tyrannique, rattrape *toute* existence place le lecteur devant une conception de la vie en tant que nécessité.

Cependant, ce n'est pas seulement dans l'acte de lecture et le partage qu'elle suppose que le minuscule michonien trouve sa valeur politique. Confortant au fond la notion même d'individu – Marielle Macé fait « de la situation d'enfermement ou de l'"à-part"²²⁵ » une condition de la lecture –, on peut effectivement se demander quelle est réellement l'envergure politique du minuscule en tant que forme d'individuation. Si la valeur sociale du minuscule repose essentiellement sur le fait qu'il se donne à lire comme modèle pour des vies individuelles, il serait

²²³ M. Macé, *Façons de lire, manières d'être*, p. 102.

²²⁴ *Ibid.*, p. 101.

²²⁵ *Ibid.*, p. 30.

aisé de remettre en doute sa capacité à formuler et organiser le commun à la hauteur d'un véritable projet politique. Dans la mesure où il transforme des individualités, le minuscule comporte tout au plus une valeur éthique : il transforme la perception que nous avons de toute vie, anonyme ou majuscule, pour en indiquer à la fois la fragilité et la contingence, de même que sa nécessité, sa sacralité.

Or le minuscule comme forme d'individuation ne renvoie pas simplement à l'individu. Suivant l'hypothèse d'Henri Meschonnic selon laquelle « l'art est l'observatoire, et le laboratoire, qui fait plus que toute pratique sociale apparaître que *c'est dans l'individu que se réalise autant le sujet que le social*²²⁶ », je propose que le minuscule, plus encore que de s'offrir au lecteur comme une forme de vie possible, interroge la notion d'individu comme ce qui est inséparablement singulier et collectif. Dans ses œuvres, Michon montre et fait agir un espace transspersonnel où le sens singulier et irréductible de tout sujet est dépendant du sens de tous les sujets. Le minuscule est donc politique, car il permet de repenser le fondement même du rapport entre le sujet et le social, qu'il articule. Dans ce lien indissociable, le minuscule est toutefois soumis à une incertitude : le sens de sa propre existence étant intrinsèquement lié à l'Autre, il se retrouve devant un infini qui inquiète. En revanche, les possibilités infinies du devenir soi qu'offre le rapport d'altérité est la condition même de son invention et, d'une certaine manière, de sa liberté.

Pour finir, je crois qu'il ne serait pas déraisonnable de dire que, dans cette de quête de soi imprévisible mais violente d'affrontements multiples, Pierre Michon travaille à se faire minuscule.

²²⁶ H. Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 95. L'auteur souligne.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

Corpus primaire

MICHON, Pierre. *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, coll. « Folio ».

MICHON, Pierre. *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier/Poche », 2015 [1988].

MICHON, Pierre. *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1991.

Autres œuvres

MICHON, Pierre. *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990.

MICHON, Pierre. *Le roi du bois*, Lagrasse, Verdier, 1996.

MICHON, Pierre. *La Grande Beune*, Lagrasse, Verdier, 1996.

MICHON, Pierre. *Mythologies d'hiver*, Lagrasse, Verdier, 1997.

MICHON, Pierre. *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.

MICHON, Pierre. *Abbés*, Lagrasse, Verdier, 2002.

MICHON, Pierre. *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

MICHON, Pierre. *L'Empereur d'Occident*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier/poche », 2007.

MICHON, Pierre. *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009.

RIMBAUD, Arthur. « Lettres dites du voyant », dans *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, coll. « NRF », 1999, p. 83-94.

SIMON, Claude. *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1982 [1960].

Corpus critique

ADLER, Aurélie, *Éclats des vies muettes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

DE BIASI, Pierre-Marc, Agnès CASTIGLIONE et Dominique VIART. « Introduction », dans DE BIASI, Pierre-Marc, Agnès CASTIGLIONE et Dominique VIART. *Pierre Michon. La lettre et son ombre. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Gallimard, 2013, p. 7-18.

CASTIGLIONE, Agnès. « Le sentiment géographique dans *La Grande Beune* de Pierre Michon », dans *Siècle 21*, n° 12, Printemps-Été 2008, p. 22-35.

CHAZAUD, Olivier, « Secret de fabrique. Pierre Michon, ou le franchissement de la honte », dans CASTIGLIONE, Agnès. *Pierre Michon : l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2002.

COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane. *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des Idées et Critique littéraire », 2002.

MICHON, Pierre. « Le réservoir de deuil de mon enfance » [Audio], entretien avec Colette Fellous, *À voix nue*, France Culture, 2002, <https://www.franceculture.fr/dossiers/pierre-michon-l-integrale-en-cinq-entretiens-2002> [page consultée le 8 juillet 2016].

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

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

FARRON, Ivan. « Terre(s) du désir. *La Grande Beune* ou l'écriture absolue », dans *L'esprit créateur*, vol. XLII, n° 2, été 2002, p. 62-75.

FARRON, Ivan. *Pierre Michon. La Grâce par les œuvres*, Carouge-Genève, Éditions Zoe, 2004.

GEFEN, Alexandre. « Politiques de Pierre Michon », dans DE BIASI, Pierre-Marc, Agnès CASTIGLIONE et Dominique VIART. *Pierre Michon. La lettre et son ombre. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Gallimard, 2013, p. 375-390.

KAEMPFER, Jean. « Pierre Michon et la théorie de l'art », dans DE BIASI, Pierre-Marc, Agnès CASTIGLIONE et Dominique VIART. *Pierre Michon. La lettre et son ombre. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Gallimard, 2013, p. 23-38.

OUELLET, Pierre. « Vies d'autrui : l'existence par procuration », dans DE BIASI, Pierre-Marc, Agnès CASTIGLIONE et Dominique VIART. *Pierre Michon. La lettre et son ombre. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Gallimard, 2013, p. 497-519.

RICHARD, Jean-Pierre. *Chemins de Michon*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier/Poche », 2009.

VIART, Dominique. *Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004.

VIART, Dominique. « Puissance du désir. Pour une anthropologie érotique et sociale de Pierre Michon », dans *Siècle 21*, n° 12, Printemps-Été 2008, p. 36-45.

CORPUS THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

AUERBACH, Erich. *Figura*, Paris, Macula, coll. « Argô », 2003 [1938].

AUERBACH, Erich. « La cicatrice d’Ulysse », dans *Mimésis*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1946], p. 11-34.

BATAILLE, George. « La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l’art », dans *Œuvres complètes tome 9*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1979.

BENVENISTE, Émile. « La nature des pronoms », dans *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 251-257.

BENVENISTE, Émile. « L’appareil formel de l’énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale, 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 79-88.

BLANCHOT Maurice. *L’entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969.

BORDAS, Éric. « Prose », dans ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA. *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/Puf, 2010 [2002], p. 616-618.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2004 [1986].

DELEUZE, Gilles. *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003 [1990].

DESSONS, Gérard. « Les enjeux de la manière », dans *Langage*, n° 118, Juin 1995, p. 56-63.

DESSONS, Gérard. *Émile Benveniste : l’invention du discours*, Paris, Éditions In Press, 2006.

DESSONS, Gérard, Henri MESCHONNIC. *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 2008.

DESSONS, Gérard. *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius, coll. « Le marteau sans maître », 2015.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2015 [1972].

FOUCAULT, Michel. « La vie des hommes infâmes », dans *Dits et écrits. Tome 2 : 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 237-253.

GENETTE, Gérard. « Durée », dans *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2007 [1972], p. 81-110.

GENETTE. Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

HEINICH, Nathalie. *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1988.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pratique*, traduit de l'allemand par Luc Ferry et Heinz Wismann, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1985.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alexandre J.-L. Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1985.

KLINKENBERG, Jean-Marie. « Prose », dans ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA. *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/Puf, 2010 [2002], p. 291-292.

MACÉ, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. « Le poème et la voix », dans *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 273-296.

MESCHONNIC, Henri, « Qu'entendez-vous par oralité? », dans *Langue française*, n° 1, vol. LVI, 1982, p. 6-23.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai savoir*, traduction de l'allemand par Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2007 [1882].

OTTO, Rudolf. *Le Sacré*, Paris, Payot et Rivages, 2001 [1917].