

Spyridon Simotas

Pierre Michon, la question de la filiation

Désir et mépris de l'autorité

À partir de *Vies minuscules* [1] cette question : « de qui suis-je le fils ? », ne cesse d'être posée par Pierre Michon aussi bien sur un plan biologique, que sur un plan poétique. Dans les livres suivants, Michon préférera une façon de parler plus indirecte. Ainsi dans *Maîtres et serviteurs* [2] par exemple, il s'éloigne de l'aspect biologique de la question et du caractère autobiographique du premier livre. Ici, les ancêtres ou les figures d'autorité paternelle, comme on les a connus dans *Vies minuscules*, s'échangent en une succession de maîtres du passé. Les étapes de l'avènement de l'œuvre (désir, impuissance, miracle) ne sont pas une affaire personnelle de l'auteur mais elles sont transposées sur d'autres artistes, et qui plus est, des peintres. L'éloignement semble avoir fonctionné sur tous les plans mais pas sur celui de l'interrogation centrale : la filiation et l'avènement de l'œuvre.

C'est avec *Rimbaud le fils* [3] que l'interrogation revient entière. Fils de sa mère et des pères de la littérature qui le précèdent, Rimbaud sera en quelque sorte, comme le rappel du narrateur des *Vies minuscules*. À un détail près : Rimbaud mourait à l'âge où Michon se mettait à écrire. Deux axes majeurs déterminent ces deux personnages : l'absence du père et la volonté de faire corps avec la littérature. Entendons bien le *faire corps* car, comme pour une opération vitale, c'est d'abord le corps de Pierrot, narrateur des *Vies minuscules*, qui éprouve le besoin de la lettre ou plutôt son absence : « la lettre dont j'eusse voulu des pieds à la tête être constitué » (*VM*, p. 158). Écrire, c'est à dire creuser la tombe de l'absence fondamentale – tout en la substituant au texte qui naît –, ou mourir, telle est bien l'alternative qui se présente au narrateur des *Vies minuscules*.

La question de la filiation sera d'abord articulée autour d'une scène récurrente à deux reprises dans les livres de Pierre Michon. Notre intérêt sera retenu par la relation du fils avec la mère présente et le père absent, et nous verrons comment cette triade essentielle, père-mère-fils, est redistribuée et quelle fonction prend chacun de ces éléments dans un autre ordre de valeurs qui n'est pas celui de la vie mais celui de la littérature. Enfin, nous verrons comment Pierre Michon instaure, avec *Rimbaud le fils*, la notion de l'écrivain comme fils de son œuvre, c'est-à-dire quelqu'un qui désire et méprise à la fois l'*autorité*, et comment tout cela rejoint les théories littéraires du siècle.

La scène de l'offrande de la langue

Dans les premières pages des *Vies minuscules* et de *Rimbaud le fils* on assiste à deux scènes très proches aussi bien par l'action que par la distribution des rôles de leurs protagonistes. Ce sont deux scènes qui brouillent le caractère référentiel du genre biographique puisqu'elles se placent sous le signe du « j'imagine... », pour la première, et sous les signes généraux du « on dit que... », « on ne sait pas si... » pour la deuxième.

Nous nous accordons donc pour dire qu'elles sont de la fiction. Mais leur caractère obsessionnel d'être-là, nous rappelle que le passé propre du narrateur nourrit toujours l'espace autobiographique de ses textes. Dans le récit de Dufourneau, la première des *Vies minuscules*, il se démasque un instant : « *mais parlant de lui, c'est de moi que je parle.* » (VM, p. 19) Cette dernière donnée, ainsi que la symétrie de ces deux scènes, les transforment en une sorte de scène de la mythologie personnelle de l'auteur.

Revenons plutôt aux protagonistes. Dans le récit initial des *Vies minuscules*, la vie d'André Dufourneau, une jeune femme affective, Élise, la grand-mère du narrateur, prend le rôle de l'institutrice et apprend la langue française au jeune Dufourneau. « *J'imagine un soir d'hiver ; une paysanne jeunette en robe noire fait grincer la porte du buffet, en sort un petit cahier perché tout en haut, "le cahier d'André", s'assied près de l'enfant qui s'est lavé les mains. Parmi les palabres patoises, une voix s'anoblit, se pose un ton plus haut, s'efforce en des sonorités plus riches d'épouser la langue aux plus riches mots. L'enfant écoute, répète craintivement d'abord, puis avec complaisance. Il ne sait pas encore qu'à ceux de sa classe ou de son espèce, nés plus près de la terre et plus prompts à y basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur.* » (VM p. 15-16)

Ici, se met en place dans sa forme la plus tendre, la relation entre maître et disciple qui sera accentuée dans les livres suivants de Michon. Cette relation du maître et de l'élève semble comblée. Un frêle savoir se transmet dans une forme d'enseignement primaire – le mimétisme. Mais, cet apprentissage met l'enfant de l'Assistance qu'est Dufourneau face au manque qui le fonde, celui de ses parents. Il est sans mère, pour que l'offrande de la langue puisse prendre sa voie normale, et sans père pour que la grandeur ne soit substituée à « *la nostalgie et [au] désir de la grandeur* ». Grandeur qu'il faut entendre ici comme un nom noble, ou un rang social élevé, qu'un père seulement, s'il a le statut, peut léguer.

Quant à Rimbaud, dans la cuisine d'une maison ardennaise, la configuration est analogue mais plus complexe. Là, il ne s'agit pas exactement d'un apprentissage de la langue. Il est question d'une offrande de langue sous sa forme la plus élaborée, le poème, et c'est l'enfant qui offre cela à sa mère. Ainsi, Rimbaud récite ses poèmes d'écolier devant Vitalie « *comme à Saint-Cyr les filles pour le roi* » (RLF, p. 18). Vitalie reste accablée par ce quelque chose qui sort de cette poésie. Elle est interloquée, elle est fière.

Il n'est pas concevable qu'un enfant puisse jouer des tours pareils à la langue. Vitalie ne sait pas encore, personne ne le sait, que ses récitations contiennent déjà le germe qui donnera plus tard « l'absolument moderne » dans le paysage de la poésie française. Le vent qui balayera toute la vieilleries poétique, qui cassera « la tringle » nous dit Michon, figurant ainsi l'alexandrin. Elle a devant elle l'effroyable petit élève de Charleville, l'écolier brillant et prometteur, disciple déjà des maîtres du passé. C'est cette promesse qui tient peut-être Vitalie Cuif dans le silence parce qu'elle est en mesure de deviner la hargne avec laquelle son fils se mesurera aux maîtres anciens. Elle sait que son fils est capable de tenir la promesse et d'affronter les plus grands, comme elle est capable d'affronter les pires épreuves qui s'abattent sur sa petite famille. « *Dans ses petites années donc il disait sa poésie et elle l'écoutait, j'en suis sûr. Ils se faisaient ce cadeau, comme d'autres offrent un bouquet et sont embrassés après par leur mère, sous les yeux du père qui sourit ; et le père était là lui aussi, ils entendaient dans la langue de bois le*

clairon perdu. Oui, ces deux incommensurables en présence dans les salles à manger de Charleville se frottaient l'un à l'autre, se donnaient une sorte d'amour : cela par le truchement de la langue suspendue en l'air et rythmée. Mais pendant que la langue là-haut vers le lustre menait son sabbat, eux-mêmes, leurs corps ici-bas sur la chaise, ou debout et récitant appuyé contre une table, leurs corps, eux, faisaient la gueule. » (RLF, p. 18)

D'un coup de pinceau, elles sont peintes ici, inextricablement mêlées, les deux réalités à partir desquelles nous essayons d'expliquer le thème de la filiation. La réalité du texte et la réalité des corps. Tandis que dans la réalité des corps, l'absence du père règne, dans la réalité du texte, père mère et fils sont unis. Ils forment ainsi la triade essentielle présente dans tout texte littéraire selon la théorie du « roman familial » [4]. La mère et le fils dans leur relation d'apprenti et de maître entraînent Rimbaud et Vitalie dans une danse tournoyante et effrénée qui ne se terminera qu'avec la fin de la vie d'Arthur. Ce ballet interminable condamne mère et fils à une relation tendue et troublée, où le rôle du maître s'échange [5]. La mère devient le chef de famille, à défaut d'autre figure d'autorité, et elle est pour le fils la souveraine avec laquelle il sera constamment en conflit. Le fils joue également, tour à tour, tous les rôles de la triade. Il écrit en fils, il parle en mère, et il disparaît en père.

Soumises à la comparaison, les scènes qu'on vient de voir au plus près, frappent tant par leur symétrie qu'on ne saurait dire laquelle sert de souvenir à l'autre. Michon, écrivant les *Vies minuscules*, insiste beaucoup sur le rappel du mythe rimbaldien. Plusieurs de ces personnages y sont en confrontation directe avec le jeune poète par des attributs divers de leur caractère ou de leur sort. Ainsi Dufourneau et Rimbaud seront en chasse d'une misérable fortune en Afrique, et la fibre textuelle du récit biographique de l'un retiendra des fragments verbaux de la poésie de l'autre. Et pour ne pas nous égarer ici en faisant l'inventaire de tous ces bouts de vers, citons que celui-ci, qui mieux que les autres, résume le tournant décisif dans la vie de ces deux hommes : « *Ma journée est faite ; je quitte l'Europe.* » (VM, p.22) L'échange de la langue est perçu dans les deux cas comme un cadeau, comme une générosité. Et texte ou parole transforme l'absence réelle du moindre pouvoir paternel en une forme glorieuse, dans une dimension légendaire : « *la nostalgie de la grandeur* » pour Dufourneau, « *le clairon perdu* » pour Rimbaud. L'existence même du texte dans le cas de Rimbaud, ou de la parole répétée dans le cas de Dufourneau sert à effacer cette absence.

Le père devient une figure d'ombre dotée d'une qualité d'omniprésence. Le père est derrière toute chose, il a le pouvoir de surgir de derrière n'importe quoi, à n'importe quel moment. Son absence se manifeste dans l'écriture qui perpétue à l'infini sa résurrection et sa disparition. Le père absent est ce à quoi toute une vie de fils est vouée. Le père devient ainsi la quête de l'écriture. Si l'expression toute galvaudée a tout de même un sens ici, c'est dans la mesure où l'écriture est toujours en quête de ce dont elle creuse l'absence. Le père représente l'origine enfouie. Et le texte invente l'origine, supplée au manque ancestral. Nous pouvons même symboliquement dire que l'articulation de tout récit tient sur les deux moments essentiels du mythe d'Œdipe : le commandement de l'enquête sur la mort de l'ancien roi, le télescopage tragique de l'enquêteur et de l'assassin en une même personne.

Au contraire, la figure de la mère se confond avec la langue. Et c'est ce qui convient : la langue ne peut être que maternelle. Dès qu'on ouvre la bouche, la mère est présente

dans la langue qu'on parle. L'image du sein maternel, beaucoup exploitée par la psychanalyse, convient aussi pour rendre compte que l'écrivain, plus que tout autre fils, garde sur le bout de sa langue le goût de sa première nourriture, de sa nourriture originelle. Accroché encore au sein de sa mère donc, Michon, comme Romulus au sein de la louve, lui dédie son premier livre et confirme plus loin: « *La métaphysique et le poème [6] me sont venus par les femmes* » (VM, p. 74). Les langues étrangères (il vaudrait mieux dire les langues qu'on apprend sur le tard) ne démentent pas le désir de fusion entre le locuteur et son dire, sa parole. Une langue apprise tardivement donne l'illusion de l'éloignement de la première langue, mais elle ne fait que nous introduire au plus profond dans le mécanisme affectif en œuvre dans tout apprentissage.

D'un point de vue mythologique, c'est-à-dire originaire, nous ne faisons que prendre constamment, comme Œdipe, le chemin détourné qui mène à Thèbes. On croit fuir sa mère et lui épargner les horreurs de l'oracle, tandis que c'est sur sa propre mère qu'on tombe. La déviation œdipienne qui accomplira au bout du chemin mot pour mot le présage pythique, le virage qui éloigne le jeune homme de Corinthe tout en l'approchant de Thèbes, autrement dit, de son destin, est peut-être la cause du long retard avec lequel Pierre Michon entre dans les lettres. Son exigence suprême pour la langue-mère l'empêche pendant des années d'articuler les mots de son œuvre. Il est, pendant des années, le couteau à la main prêt pour le crime mais le passage à l'acte s'éternise tant, qu'il paraît presque impossible. Ce moment central de l'hésitation, c'est-à-dire de mutisme, où le crime est médité, mille fois commis et simultanément jugé – insuffisant [7] –, est toujours en œuvre dans les livres de Michon. (Si bien que Jean-Pierre Richard a forgé le terme de « *rhétorique de l'hésitation* » [8] pour expliquer ce phénomène.) Justice et criminel forment un unisson aussi vieux que le monde. Ce sont deux des fils qui tissent le tapis du monde.

Il est donc une exigence matérielle envers la langue qui empêche Michon de pousser la porte du domaine littéraire, tandis qu'il est déjà de l'autre côté en écrivain-qui-n'écrit-pas. « *Il met toute son énergie à ne pas écrire, pour que, écrivant, il écrive par défaillance, dans l'intensité de la défaillance. [...] Il passe des jours et des nuits dans le silence. C'est la parole, cela.* » [9] Une fois la difficulté passée, la censure intérieure qui perpétuait le mutisme levée, on ne s'étonne pas que son premier livre soit dédié à Andrée Gayaudon, sa mère. Pour les écrivains comme Michon, du même tonneau que Flaubert, c'est-à-dire d'une hantise égale pour la forme, manifestée dans une démarche propre à chacun ; les écrivains qui prennent le point de vue de la langue, on peut dire avec Marthe Robert qu'ils auraient pu dédier la totalité de leurs œuvres à Madame la langue maternelle.

L'amour de la langue est peut-être l'accomplissement de l'inceste œdipien par l'écrivain. La lutte avec les mots et les phrases, le texte en somme, est pour sa part similaire au meurtre du père. Michon ne lutte pas autant que Flaubert parce qu'il n'a peut-être pas connu le besoin de se débarrasser d'un père. Chez lui, le débarras est remplacé par un manque à combler. Quoi qu'il en soit la relation de l'enfant à ses parents n'est pas sans trouble. C'est ce trouble précisément que l'écrivain met en scène dans ces livres. Kafka dans sa célèbre *Lettre au père* explique ce point de vue très pertinemment, il dit : « *Dans mes livres, il s'agissait de toi, je ne faisais que m'y plaindre de ce dont je ne pouvais me plaindre sur ta poitrine. C'était un adieu que je te disais, un adieu intentionnellement traîné en longueur, mais qui, s'il m'était imposé par toi, avait lieu dans un sens déterminé par moi. Mais comme tout cela était peu de*

choses !» [10]

Freud fut le premier à révéler la présence de ce trouble chez ses patients. Cela consiste en une activité infantile inconsciente qui est celle de mettre en scène silencieusement ses parents en tant que héros mythologiques pour dominer ses angoisses. Ses fictions refoulées chez l'adulte reviennent seulement au jour dans une pratique psychanalytique. Freud a nommé cela « roman familial » qui appliqué aux écrivains, explique leur désir de « raconter des histoires » [11]. Le fils, tantôt impuissant par rapport aux modèles auxquels il se mesure, – « nul » selon Kafka – tantôt mégalomane et prétentieux, met en scène le désastre de sa vie, de sa venue au monde. Il expie les péchés des autres, il prend en charge le salut du monde en l'ayant d'abord maudit. C'est donc avec son activité littéraire qu'il se délivre de ses vieux fantômes tout en se livrant en eux, puisque la lutte avec le texte est menée, la fusion avec la langue accomplie.

Il y a toujours dans un texte, une couche inférieure au sens premier, qui se réfère à la scène primitive. Écrire est aussi une façon de mettre au clair ses comptes avec sa vie, la prétendue mécontente avec le monde, les relations discordantes avec ceux qui nous ont mis au monde.

« L'œuvre est de race ogresse » [12] , (l'écrivain comme fils de son œuvre)

Dans *Rimbaud le fils*, Pierre Michon reconstitue une famille littéraire dont « le dernier rejeton » (RLF, p. 21) fut Rimbaud. Cette généalogie « qui par ce très long cordon ombilical [remontait] à Virgile [...] qui par-delà Virgile, par-delà Homère, [s'ancrait] peut-être en plein dans le Nom ineffable » (RLF, p. 20) est nommée « filiation canonique » (RLF, p. 20). À la fin du même livre, cette tradition est de nouveau visée par une série de questions qui contiennent en même temps des éléments de réponse. « 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 ? » (RLF, p. 110)

Ce bloc de questions n'est pas déplacé lorsqu'on parle de Rimbaud qui, plus que tout autre, a voulu fermer la parenthèse de l'affaire littéraire. Lui aussi pourtant a écrit avec le passé : « la vieillesse poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe » (*Une saison en enfer*, p. 108, Pléiade). Un cercle vicieux tourne ainsi dans le sens du paradoxe. La littérature est faite par des hommes qui la détestent et qui veulent en finir avec elle, finir « avec ces histoires de Père et de Fils » [13]. C'est à ce moment qu'elle s'autogénère et que la fin, présagée également par Rimbaud : « ce ne peut être que la fin du monde, en avançant » (Enfance VI, *Illuminations*, p. 124, Pléiade) n'obtient qu'une valeur mythologique. Elle dessine un cercle complet et elle redevient commencement. C'est une fin qui ne ressemble pas à un précipice mais à un tournant.

Si, de tous les auteurs du XIX^{ème} siècle, il n'y en avait que deux à garder comme « précurseurs » – pour reprendre un mot de Nathalie Sarraute –, je crois que sans beaucoup de mal on choisirait Rimbaud et Flaubert. Ce sont eux, semble-t-il, avec qui les écrivains du XX^{ème} siècle se sont le plus ouvertement ou secrètement entretenus. N'insistons pas sur les raisons poétiques (leur souci pour la forme et leur travail de prose) qui privilégient ces deux-là. Mais, il semble qu'ils sont parmi les premiers fils dans la famille littéraire telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Depuis Rimbaud et Flaubert l'écrivain moderne est un fils, un fou, un clown, un ermite, un saint. Nous connaissons tous la mythologie flaubertienne. Les rapports tendus qu'il entretenait avec ses manuscrits. Surtout avec ses écrits de jeunesse qu'il n'a jamais publiés de son vivant parce qu'il les considérait indignes d'une œuvre. Il avait sans doute raison. Mais ne l'aurait-il pas fait si, malgré sa propre appréciation, un regard extérieur approbateur l'avait incité à publier ? Le rassemblement avec Louis Bouillet et Maxime Du Camp pour une lecture privée, de la première version de la *Tentation* n'avait pas d'autre but. Obtenir l'estime et l'accord de son entourage avant de proposer le manuscrit à un éditeur. Nous connaissons tous les réactions désastreuses pour la *Tentation* mais bénéfiques pour la suite de son œuvre ou plutôt son début, puisque selon les conseils de ses amis, Flaubert a entrepris alors le chantier Bovary. Bref, afin de pouvoir lever ses hésitations et ses incertitudes, Flaubert a besoin, à ses débuts, d'être pris par la main par une autorité extérieure. Plus tard cette autorité se changera en une notion abstraite, celle de l'érudition. Pour pouvoir écrire une page sur un phénomène plus ou moins scientifique, ou faire une description sur telle ou telle réalité du monde, il lui faudra non seulement avoir une expérience pratique similaire, mais une connaissance encyclopédique approfondie. Non loin de ce besoin d'érudition s'établit aussi l'attitude michonienne. Ces récits de vies émanent de ses recherches documentaires dans les archives ou bien dans les couloirs des portraits de famille de sa galerie intime.

Revenons encore un instant sur Rimbaud et la cause qui, selon Michon, l'a conduit à abandonner son activité littéraire. Il aurait donc fui ses écrits et la littérature en général, parce qu'il n'avait pas su en devenir le fils, c'est-à-dire en assumer la paternité. Rares sont ceux qui tomberont dans le mutisme comme Rimbaud (Louis-René des Forêts, ou au mutisme initial de Michon), aucun en tout cas dans un mutisme définitif. Michon préfère donner à tout écrivain post-rimbaldien le masque d'un clown, d'un Pierrot. Il fait du Gilles de Watteau la figure parfaite du narrateur – blanc comme la page blanche sur laquelle il s'incarne. Ne pas assumer la paternité de ses œuvres, se dégager de la responsabilité de ce que l'on écrit est un des enjeux fondamentaux de la littérature du XX^{ème} siècle. Mais qui s'engage dans ce que l'on écrit ? On voit s'installer ici une incertitude identificatoire, dont on a coutume d'attribuer aussi les prémices à Rimbaud pour avoir lancé son déconcertant « je est un autre ».

Les surréalistes s'emparent les premiers de cette position, en laissant la plume guidée par l'inconscient. Dans le début de *Nadja*, Breton préférera la formule de « *Qui je hante ?* » à celle de « *Qui suis-je ?* », qu'on entend mieux si on change la disposition des mots, « *Qui hante je ?* », la question portant alors sur la multiple identité du sujet. *Je* n'est plus la garantie d'un seul sujet mais le lieu d'habitation d'une foule. *Je* est la coexistence, fantasmatique, obsessionnelle, de plusieurs « autres » – présents ou manquants.

Proust dans sa protestation contre Sainte-Beuve, affirme aussi que : « *un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.* »

La critique structuraliste avec Barthes déclarera la mort de l'auteur, façon d'insister aussi bien sur l'importance de ce qui est écrit, aux dépens de celui qui écrit, que sur l'énigme de la littérature en pensant l'auteur comme une entité qui dépasse les limites d'un seul individu. Dans la même période des années soixante, les nouveaux romanciers feront du langage la seule affaire de l'activité littéraire, en s'essayant à abolir monde et

sujet. Le langage se substitue au monde, devenu monde à part. Il n'a que la seule fonction tautologique désormais puisque sans objet, il est l'objet de sa propre existence. Bref, tous conviennent d'exprimer leur méfiance à propos de la notion de l'auteur qu'on croyait depuis longtemps établie et inébranlable.

La mort présumée de l'auteur déplace les données. Si l'auteur comme père de son texte est mort, il ressuscite en fils de ses écrits. Les fils de la « filiation canonique » poursuivent un texte déjà entamé. Tous les écrivains du vingtième siècle se situent par rapport à la rupture ou la continuité qu'ils proposent. Ils s'inscrivent donc dans la tradition soit en fils transgressifs, soit en fils fidèles. Voire, comme Michon, en fils transgressif et fidèle à la fois.

Selon les catégories de Marthe Robert sur la nature du romancier, nous voyons par ailleurs que Pierre Michon, en fils « bâtard », désire s'emparer du monde, acquérir un statut autoritaire et tout ce qu'il l'accompagne : argent, femmes, pouvoir. Certaines figures de ses récits en témoignent, comme Priscus Atalus, doublure du roi Alaric dans *L'Empereur d'Occident*. Mais, en « enfant trouvé » il méprise le monde et la gloire, et va jusqu'à les maudire dans l'*excipit* du *Rois du Bois* : « maudissez le monde, il vous le rend bien ». De ce point de vue encore, Pierre Michon confond les contraires et fait de la contradiction une des qualités dans son œuvre. À l'identique de la « bâtardise » balzacienne, Michon vient aux Lettres armé de sa ferveur : à nous deux maintenant littérature ! avec tout ce que la phrase suppose de colère et d'agressivité pour abattre l'adversaire invisible. Pourtant, cette ferveur ne peut être pensée sans démesure : « si l'Écrit m'était donné, pensais-je, il me donnerait tout. » (VM, p. 166) Quelques lignes plus loin, la même phrase revient pour se contredire ; la même croyance retournée cette fois du côté de la vanité en justifiant un mépris pour l'acte littéraire. « Si l'Écrit t'est donné, il ne te donnera rien » (VM, p. 166). Ce sont les deux faces de la même médaille. La face de la « chair » et la face du « vent ». Car « sous la belle robe de l'écriture », il peut y avoir de la chair ou du vent. Pierre Michon est donc aussi bien l'héritier du romancier balzacien (celui qui écrit pour les prix et les succès féminins), que de la révolution théorique des années soixante, et l'effondrement de toute idéologie.

À l'opposé du romancier balzacien, l'auteur des années soixante s'efface au profit de ses inventions – narrateur ou personnage – ; et il n'exige rien d'une œuvre que la résistance au sens. Et Michon, qui vient encore après, situe, lui, l'autorité à l'intérieur de la prose même, prêt à la disqualifier s'il s'agit d'une qualité d'auteur.

Écrire après les avant-gardes

Nous venons de voir comment, en effet, la production littéraire du XX^{ème} siècle n'a pas cessé d'accumuler les ruptures avec le passé. Le surréalisme rompt quasiment tous les liens avec les anciens cadavres. Mais là encore, Breton pour prendre un appui et renforcer la défense de sa *tabula rasa*, invente des listes généalogiques « farfelues » où il cite parmi d'autres Chateaubriand et Hugo. Breton n'est donc pas aussi transgressif qu'il le prétendait. L'esprit de rupture pourtant n'a pas expiré avec la mort de Breton. L'avant-garde du nouveau roman a aussi voulu en finir avec « quelques notions périmées » pour reprendre un titre de Robbe-Grillet.

Les cendres du passé que les combats avant-gardistes ont laissées, couvrent le terrain

sur lequel vient s'établir, non sans difficulté, le roman contemporain. Tout le désarroi de *celui qui vient après*, et en quelque sorte *en retard* par rapport à tous ces grands combats, est décrit dans *Vies minuscules*. Dans ce sens, le livre devient la naissance mythologique de l'écrivain contemporain : il est le fils qui rompt avec la rupture. Il ne dédaigne pas de se retourner vers le passé en éprouvant un «penchant à l'archaïsme» (VM, p. 247). Il met en question l'héritage littéraire, dans lequel il fouille – avec un certain cynisme parfois – de la même façon qu'il regarde son visage à travers les portraits de ses personnages, sans se résigner à une identité imperméable, sinon celle que son prénom de Pierrot désigne. Il ne se prive pas non plus d'exprimer le désespoir dans lequel les esthétiques avant-gardistes le plongent : « *Comment écrire du reste, quand je ne savais plus lire : au pire de misérables traductions de science-fiction, au mieux les textes benoîtement tapageurs des Américains de 1960 et ceux, pesamment avant-gardistes, des Français de 1970, étaient mon seul aliment ; mais si bas que ces lectures déchussent, elles m'étaient encore des modèles trop forts que j'étais incapable d'imiter.* (VM, p. 161) [...] *Et bien sûr la théorie littéraire me répétait à satiété que l'écriture est là où le monde n'est pas ; mais quelle dupe j'étais : j'avais perdu le monde et l'écriture n'était pas là.* » (VM, p. 167)

Le problème du *comment écrire* est en lien étroit avec celui du *quoi lire*. Et la partie de la bibliothèque que nous avons lue et assimilée est présente d'une façon ou d'une autre dans ce que nous allons écrire. Cependant, l'écrivain des *Vies minuscules* ressent l'impossibilité de revenir en arrière et d'adopter une esthétique révolue. Les petites injections du présent de l'énonciation dans le passé du récit rétrospectif signalent qu'il n'est pas dupe de ses modèles. Elles signalent la méfiance de Michon à l'égard de toute forme ancienne ou avant-gardiste. Une fois, donc, que l'obstacle primordial, celui du texte antérieur, – obstacle qui se confond avec la bibliothèque même – est transgressé par le jeune écrivain, il devient un dispositif d'exploration nouvelle. Il remet à jour, enveloppé d'un mystère nouveau, ce qui a depuis longtemps été enterré. Nous n'avons pas besoin de relever ici les « *boutures* » rimbaldiennes greffées dans la prose de Michon. Et il ne s'agit pas seulement d'un embrassement nouveau du verbe. Le ton aussi remplit la bouche du même goût pour la violence.

Dans l'œuvre de Rimbaud, Michon décèle l'alliage de la colère et de la charité : « *colère et charité mêlées dans un même mouvement s'enlevant d'un seul jet et retombant de tout leurs poids, ou s'envolant mais restant là mêlées, pesantes, infirmes, comme une fusée d'artificier qui vous pète dans les mains mais impeccablement gicle, tout cela qui plus tard devait endosser le nom d'Arthur Rimbaud.* » (RLF, p. 14) Le mariage qui définit le style michonien, tient entre mépris et servitude. Mépriser ce qu'il est en train de servir avec la violence nécessaire de la colère (héritée de Rimbaud) et de l'émotion (héritée de Faulkner). Mouvement qui, dans une analogie mythologique, rappelle le meurtre et l'inceste œdipiens. La colère est ce qui tient le texte debout, qui justifie son existence, tandis que l'émotion est ce qui emporte texte et lecteur dans un tourbillon. De l'un à l'autre le sens se déverse et progressivement s'épuise, se vide. Le vent, un des éléments naturels privilégiés de Michon, n'est pas seulement une référence textuelle mais un effet ressenti à même le corps par le lecteur.

C'est avec l'image du vent aussi que l'on peut faire le lien entre le présent de l'énonciation et les énoncés du passé qui viennent s'y engouffrer. Le vent est une énergie invisible, une force créatrice puisqu'elle possède la capacité de l'emportement. Le vent ne soulève pas de masses, sinon l'ouragan, mais là il s'agit davantage de

destruction que de création. Ainsi, ce ne sont que des fragments textuels infimes, des allusions, des rythmes anciens qui prennent place dans un contexte nouveau.

Il semble alors que le renouveau n'est plus à l'ordre du jour, dans la littérature de l'après-nouveau-roman. Le temps où la littérature avant-gardiste respirait son air nouveau a pris fin. Dans les livres de Michon qui sont des « lieux venteux », un soulèvement de poussière est dû aussi bien à l'élan du fils qu'au vent du passé. Ailleurs, il écrit : « *de ces îles où règne Éole, le vent qui va, la chanson qui vous est toujours soufflée, surgira peut-être quelque jour le Saint-Esprit, qui en finira avec ces histoires de Père et de Fils.* » (EO, p. 60) Voyons ici une allégorie : les « îles où règnent Éole », ce sont les livres dont l'objet devance toujours celui qui les écrit : « *la chanson qui vous est toujours soufflée* ». Et cette « chanson » venue d'ailleurs, ce rythme au fond, tente d'atteindre le plus haut niveau du sens distribué par « *le Saint-Esprit* ». La littérature toute entière se tient donc, derrière « *ces histoires de Père et de Fils* ». « *En finir* » avec cela n'est que la prétention démesurée du romancier qui veut livrer le texte définitif, et épuiser toute la veine du désir qui met l'homme à écrire : les histoires des absences fondamentales, des fils abandonnés dans leurs passions sans issue, au bout desquelles il n'y a que la montée du Golgotha et la crucifixion [14].

Dans le langage de la critique contemporaine, la pratique de l'appropriation des textes ou des fragments de textes, leur réintégration dans un nouvel espace d'écriture s'appelle *intertextualité*. Notion des plus difficiles à saisir à cause de sa nature évidente (coexistence de plusieurs discours antérieurs ou actuels dans un discours donné) et de ses mécanismes opératoires extrêmement complexes. Préférons comme Michon, à la notion d'intertextualité celle de « *filiation canonique* ». Ce qui déplace la donnée de la notion du texte, à la main qui l'écrit et qui est toujours animée par le même désir. Mais précisons de quoi il s'agit.

Les listes de noms, Homère, Virgile, Racine, Hugo, Rimbaud etc. appartiennent à l'histoire de la littérature et ne sont d'aucun profit pour l'étude des textes. Mais « *les noms résonnent comme des vers* » (EO, p. 16) ; remplaçons alors, sans risque, les noms par les œuvres, c'est-à-dire les textes, et dès lors identifions père et texte. Michon précise encore : « l'un sorti de l'autre » comme une écriture qui s'engendre d'une écriture passée. Mais aussi, « l'un sorti de l'autre », et non pas l'un comme l'autre, ou l'un vers l'autre. Il ne s'agit pas d'une ouverture vers quelque chose d'étranger, une destination vers laquelle on s'engage, mais le *lieu* d'où on vient. Il s'agit précisément d'une continuité qui souligne l'idée d'un corps unique, à partir duquel les fils se détachent. C'est l'idée du *commun* qui est en jeu ici, c'est-à-dire ce qui à la fois fonde et échappe à l'homme.

Le troublant, donc, avec la « *filiation canonique* », c'est qu'elle n'annule pas exactement la mort de l'auteur. Elle déplace la notion d'auteur comme père, dont chaque œuvre serait une nouvelle progéniture, celle d'une communauté d'auteurs en position de fils. Le fils seul peut avoir un corps hors du texte, tandis que celui-ci est l'invention du corps paternel. Les contributions textuelles des fils se rejoignent donc dans l'hypertexte [15], autrement dit, cette bibliothèque qui suscite comme le père la vénération et la haine. Et Rimbaud, selon Michon, porte merveilleusement cette double charge : « *le dernier rejeton avait dans Charleville cette pile d'ancêtres bien disponible sur son petit pupitre. Il n'était pas sûr qu'il serait des leurs ; mais il l'était déjà, parce que aussi loyalement qu'il les vénérât il ne faisait pas que les vénérer, il les détestait*

d'un même cœur : entre lui et le Nom ineffable ils existaient, ils étaient de trop. » (RLF, p. 21)

Cette généalogie littéraire, ce palimpseste, laisse transparaître plusieurs strates d'écriture successive, dont seule la présence des noms propres rend compte parfois. La profusion des noms propres, dans les pages de Michon, manifeste un hommage aux auteurs du passé qui d'une certaine façon soutiennent la prose dans laquelle ils se trouvent inscrits. Ils sont là, à la place de leurs œuvres, mais réduits à une mention onomastique, comme sur une pierre tombale, toute une vie se résume à un nom et à deux dates. C'est une façon d'ouvrir des trous dans la bibliothèque, en rassemblant le plus grand nombre de volumes possibles dans quelques pages.

Rimbaud a autrement *descendu* ces ancêtres, et il est devenu lui-même l'exemple de la chute définitive. Avec ses allures d'éternel adolescent et ses passions quasi-christiques, qui l'ont amené au crucifix [16] de la *Saison*, il incarne selon Michon, le fils par excellence dans cette filiation interminable. Il devient à tel point emblématique de la figure du fils, que la notion du père comme précurseur semble dès lors perdue. Venir après Rimbaud impose l'inscription à la tradition comme fils et uniquement comme tel.

L'écrivain d'aujourd'hui a donc à sa disposition un héritage issu des siècles proches et lointains. Le dialogue qu'il engage avec ces formes de discours diverses, l'espace d'écriture nouvelle qu'il invente pour les réintégrer font l'authenticité de son œuvre. L'écrit de Pierre Michon prête voix aux pères qu'il enterre. Pierre Michon en fils œdipien exerce la violence du meurtre, il tue le père, mais il permet simultanément, en fils chrétien, la résonance de la voix du père. Cette voix qui s'entend par la bouche du fils. Voix qui vient de l'au-delà et qui parle en son propre nom.

L'énoncé michonien en même temps qu'il évoque la gloire de la mort du père, soulève la pierre tombale et expose le cadavre dans le vent de la résurrection. Dans l'énoncé michonien, l'acte de la mise à mort et la parole résurrectionnelle agissent simultanément.

Michon dépose sa signature sur le palimpseste sempiternel, en écrivant des vies de ceux qui ont existé, de ceux qui n'ont plus de voix, ou qui en ont eu une faible. Il écrit *pour* et *à la place de* morts comme pour réparer une injustice sur ces vies éteintes, ces corps qui reviennent et collent dès lors à celui de la littérature.

[1] Pierre Michon, *Vies minuscules*, Gallimard, "Folio", 1984, (désormais *VM* suivi du n° de la page)

[2] Pierre Michon, *Maîtres et Serviteurs*, Verdier, 1990

[3] Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Gallimard, "Folio", 1991 (désormais *RLF* suivi du n° de la page)

[4] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, "Tel", 1972

- [5] « *l'enfant [...] était son maître et en quelque sorte la délivrait* », (RLF, p. 17)
- [6] « [...] *ce Racine dont ma mère sur ma demande récitait d'incompréhensibles phrases [...]* », (VM, p. 93)
- [7] À la fin des *Vies Minuscules*, le narrateur fait le point sur le dispositif langagier mis en place pour parler de ses huit petits morts : « *ce n'est pas ainsi que s'expriment les morts quand ils ont des ailes, quand ils reviennent dans le verbe pur et la lumière [...]. C'est bien ; j'essaierai un jour d'une autre façon. Si je repars à leur poursuite, je délaisserai cette langue morte, en laquelle peut-être ils ne se reconnaissent point.* », (VM, p. 247-248)
- [8] Jean-Pierre Richard, *Servitude et grandeur du minuscule*, in *L'État des choses, Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1990
- [9] Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 24-25
- [10] Kafka, *Lettre au père*, trad. Marthe Robert, Gallimard, Folio, p. 109
- [11] Marthe Robert, *Raconter des histoires* in *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Tel, 1972
- [12] RLF, p. 86
- [13] Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident*, Fata Morgana, 1989, p. 60 (désormais EO suivi du n° de la page)
- [14] Le mot *crucifixion* est en bonne place ici, puisqu'il fait entendre celui de *fiction*.
- [15] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, *Points Essais*, 1982
- [16] Paul Claudel dans la conclusion d'un texte sur Rimbaud révèle que sur la table où la *Saison* fut écrite on a découvert gravée dans le bois une croix profonde.

Spyros Simotas est né grec. Adopté par la France pendant une dizaine d'années, il est maintenant de retour à Athènes où il travaille dans la pub. Il aime aussi bien le texte que l'image et il entretient plusieurs blogs dont un blog de photos, [L'œil Ailleurs](#).