

Michon : style, phrase, système

Stéphane Chaudier

▶ **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Michon : style, phrase, système. A. Castiglione et F. Préclaire. Pierre Michon : naissance et renaissance, PUSE, p. 61-70., 2007. hal-01675001

HAL Id: hal-01675001
https://hal.science/hal-01675001

Submitted on 3 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Michon : style, phrase, système », *Pierre Michon : naissance et renaissance*, sous la direction d'A. Castiglione et F. Préclaire, Saint-Étienne, PUSE, 2007, p. 61-70.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Michon, style, phrase, période, roman familial

Résumé :

Il y a un style Michon car il y a un système Michon. Le style manifeste le système. Ce système n'est pas abstrait : il coïncide avec une personne, l'auteur lui-même. Pour le lecteur, le nom propre d'un écrivain ne désigne pas une personne réelle ; il nomme la figure dont l'œuvre a besoin pour se construire. En quoi consiste le système auquel Michon a donné son nom ? Telle est la question à laquelle cet article s'efforce de répondre.

Michon : style, phrase, système

Pour Agnès

Il y a un style Michon car il y a un système Michon. Le style manifeste le système. Ce système n'est pas abstrait : il coïncide avec une personne, l'auteur lui-même. Pour le lecteur, le nom propre d'un écrivain ne désigne pas une personne réelle ; il nomme la figure dont l'œuvre a besoin pour se construire. En quoi consiste le système auquel Michon a donné son nom ?

Le style, une affaire de famille

Au commencement, il y avait Maman. Autour d'elle, deux places vides : celle du père, celle de la petite sœur « morte[1] ». Maman, c'est Emma Bovary, la « *mulier dolorosa*[2] ». On reconnaît encore Maman dans cette pensée de Nabokov : « Beauté plus pitié disait Nabokov, il n'est pas permis de demander davantage à l'art[3] ». Aimer Maman, combler Maman, quoi de plus légitime ? Pour cela, il faudrait être à la fois papa et la petite sœur. Aidé par la vulgate analytique, le génie de l'écrivain a tôt fait de repérer ce fantasme comme un bon conducteur d'écriture. Le style peut naître. Papa est du côté de la faute commise : « mon père léger et inexpiable » (*VM*, 231). La rhétorique valide l'imaginaire : pour l'éternité, la figure dite de l'hendiadyn fustige la légèreté inexpiable du père. Avec la petite sœur, on est du côté de la faute subie : « l'ange » (*VM*, 230), le babil excédant le sens, Rimbaud : « il avait une sœur […], mais l'ange cependant, c'était lui » (*VM*, 229).

Le père incarne la prose, la belle langue qu'on prend et qu'on quitte, qu'on malmène parce qu'on la possède ; la petite sœur, ce sera la poésie, l'innommable, l'indicible. Reste à marier ces deux imaginaires. Michon le dit : « les vers sont une vieille marieuse[4] ». « Vieille », en l'occurrence, signifie « bonne », « éprouvée par l'expérience ». Mais les vers, aujourd'hui, ça ne compte plus guère. Mieux vaut une belle prose. Or la prose poétique, c'est la phrase : la phrase est à la prose ce que le vers est au poème. Elle est l'emblème de la réussite stylistique. La conduite du récit, le système des personnages ? Ficelles romanesques. Ce qui pose un

---

[1] *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, collection « folio », 1984, p. 227. Désormais, *VM*.
[2] *Corps du Roi*, Lagrasse (France), Verdier, 2002, p. 40. Désormais *CR*.
[3] *Trois auteurs,* Lagrasse (France), Verdier, 1997, p. 20. Désormais *TA*.
[4] *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, collection « folio », 1991, p. 14. Désormais *RF*.

écrivain, c'est sa phrase. Non l'artefact des instituteurs, la pauvre chose qui commence par une majuscule et finit par un point. Non l'abstraction des syntacticiens, pour qui la littérature fut souvent lettre morte. Parce qu'il est stylisticien, Laurent Jenny refuse de considérer la phrase comme « une énergie encagée dans une forme » ; elle est pour lui « un monde de relations » qui implique le lecteur : « la phrase fait de nous l'un des pôles énergétiques de son déploiement[5] ». Ainsi définie, la phrase, véritable étalon esthétique, est une synthèse d'ordre et de mouvement. Elle fait naître l'imprévisible. Elle permet la création langagière.

Pour être père et petite sœur, victime et bourreau, il faut donc écrire. Qui en donne l'énergie ? La volonté de puissance vient du père. Dans la doctrine Michon, rien de plus constant que cet axiome : le beau texte procède de la puissance et la signifie. Il manifeste « la toute puissance énonciative » (*TA*, 35). Flaubert, lui, a inventé « le texte qui tue » : la formule revient trois fois (*CR*, 28, 38, 45). Qui meurt dans ce rituel meurtrier ? L'auteur, s'annulant dans le geste qui le fait advenir ? Ses rivaux ? Les lecteurs ? Peu importe. La phrase, cette petite apocalypse, restitue l'élan brutal du coït – « il a plongé dans ce feu » (*A*, 22) – ou la pulsion du meurtre : « il voudrait aussi passer au travers du corps jeune de Hugues trente pouces de fer » (*A*, 23). Le fer, le sexe, le style sont les attributs interchangeables de la puissance virile. « Capitaine Balzac. […] C'est quoi, à la table de travail nocturne, l'armée ennemie ? […] C'est ce qu'on désire, et qu'à ce titre on désire enfoncer » (*TA*, 35). La métaphore fait de l'écrivain un soldat, un frère de Napoléon ; l'hypallage transforme la table où l'on travaille la nuit en table « nocturne ». Cet artifice met en valeur la scène obscure de l'origine ; on désire ce qui manque. Assouvir le désir, c'est tuer ce qui manque. En devenant le père qui ensemence la mère, on le tue ; on devient le père de milliers de petites sœurs, de petites phrases. Mais quelle est la science que réclament ces phrases pour être lues ? Barthes répond ainsi : « Quand je lis, *j'accommode* : non seulement le cristallin de mes yeux, mais celui de mon intellect, pour capter le bon niveau de signification (celui qui me convient)[6] ». Dans le cadre de cette étude, la stylistique sera cette science (honnie par Barthes) qui permet d'accommoder le regard à la réalité perçue de la phrase.

Phrase ou période ?

Soit une phrase de Michon : « Alors à nouveau les vieux vinrent des Cards, et de Mazirat les autres vieux, les premiers en carriole et les seconds en Rosalie ». Voici le fait : il s'orne parfois d'un « on dit que », « on sait que », d'un « je tiens ceci de X ou Y ». Cette gangue hyperboliquement assertive dit à la fois l'autorité narrative et sa dérision. La phrase démonte ainsi les rouages langagiers de la crédulité : Michon aime à exhiber ce petit théâtre, tour à tour faussement humble et parodiquement grandiloquent, de la vérité transmise et reçue (c'est-à-dire bricolée, contestable : un témoin chasse l'autre). Pour soutenir l'expression du fait, les artifices rhétoriques servent à maçonner la phrase. Ils lui donnent le rythme un peu lourd de ce qu'elle évoque : les circonstants en tête (« Alors à nouveau »), le chiasme (« les vieux vinrent des Cards, et de Mazirat les autres vieux »), les anaphoriques (« les premiers », « les seconds ») sans oublier les sons qui s'attirent et se répondent : « nouveau », « vieux », « vinrent » ; ou pour le paradigme en /r/ « alors », « vinrent », « Cards », et en position explosive, à l'attaque de la syllabe : « Mazirat, carriole, Rosalie ». Puis la phrase monte en tension poétique. Le temps chronologique, historique et mesurable, fait place au temps intime, à l'impression subjective : « et peut-être se demandaient-ils à part soi quel sang noir s'était là révolté ». Le sang se révolte : la métaphore survient, rendue légitime par l'expression de la subjectivité. La pensée des personnages s'accomplit dans les mots de l'écrivain : « quel sang noir s'était là révolté, quelles justes vengeances n'avaient fait de ce petit corps qu'une bouchée, quelle fille d'Atrée paysan

[5] Laurent Jenny, « Pierre Michon : éloge de la phrase », *L'Œil de la lettre*, dossier de la librairie « Les Temps modernes », Orléans, 1994.

[6] « L'accommodation », *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975.

on avait mangée » (*VM*, 241). Préparée par l'hypozeuxe (la répétition du déterminant « quel »), enluminée par la disposition des épithètes (« sang noir » / « justes vengeances »), exaltée par le contrepoint affectif – le « petit corps » appelle la tendresse – une image hallucinée tirée du fond mythologique s'impose : elle donne à la scène réaliste un vernis d'atemporelle tragédie. La culture épouse le vivant.

La phrase de Michon conjoint le factuel, le subjectif et le métaphorique. Elle pose un thème (fait ou idée) ; elle en propose une interprétation subjective ; celle-ci se déploie ensuite en métaphore. Cette organisation est périodique : elle donne l'illusion d'une totalité ordonnée. « [Ai-je] à l'est de Suez quelque oncle retourné en barbarie sous le casque de liège, jodhpurs aux pieds et amertume aux lèvres ». Dans la clausule binaire, le physique et le moral se répondent. Insensiblement le thème – « l'oncle » – se poétise ; la phrase s'infléchit vers la glose lyrique. Le commentaire suit : « personnage poncif qu'endossent volontiers les branches cadettes, les poètes apostats, tous les déshonorés plein d'honneur, d'ombrage et de mémoire » (dénonciation du « poncif », rythme ternaire redoublé, le ton s'élève). Vient enfin dans une hyperbate celle qu'on n'attendait plus, la métaphore, *baroque* comme il se doit : « qui sont la perle noire des arbres généalogiques » (*VM*, 13). Autre exemple : « Si la culture a un sens » – c'est là l'idée, présentée comme une hypothèse – « elle est ce salut fraternel aux mânes des grands morts » : la métaphore sacrifie au poncif, à la rhétorique républicaine, à l'épithète : « salut fraternel », « grands morts ». Suit la belle image, ce vitrail trouant la grisaille du style : « comme une forme appauvrie de ce qu'au temps de Sigismond, roi burgonde, les moines de Cluny instituèrent sous le nom de *laus perennis* [...] » (*TA*, 12).

La phrase de Michon fait donc entendre la puissance laborieuse de la continuité (d'où le côté ahanant de la phrase, éprise de répétitions, de parallélismes, de tout ce qui discipline la coulée verbale). Mais cette continuité est aussi faite de brisures et d'à-coups :

> […] ils sont de la main d'un enfant bien doué de la province, dont la colère n'a pas encore trouvé son rythme propre et comme consubstantiel, ce rythme juste grâce à quoi elle s'échange en charité sans s'émousser d'un poil, colère et charité mêlées dans un même mouvement s'enlevant d'un seul jet et retombant de tout leur 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. (*RF*, 14)

« Son rythme » / « ce rythme » ; « charité », « colère » / « colère et charité » : dans le déploiement de la phrase, l'apposition nerveuse supplante la subordination, plus logique, plus rationnelle que le jeu imprévisible des reprises lexicales. Ce procédé peut être interprété comme le signe d'une explication qui s'exaspère d'avoir à se donner. L'évolution de la coordination dans la phrase est révélatrice. Le « et » renchérit : « son rythme propre et comme consubstantiel » ; il distingue : « colère et charité » ; il construit la chronologie : « s'enlevant et retombant ». Puis tout se gâte : le « ou » introduit une hypothèse concurrente qui brouille la netteté de la démonstration ; les « mais » successifs font la part belle à la contradiction. Les adjectifs sagement qualificatifs – « bien doué », « propre », « consubstantiel », « juste » – cèdent la place à des participes dont le dynamisme verbal *représente* la puissance effective de la phrase de Rimbaud. Et il faut alors consentir à ne plus rien comprendre, emportés que nous sommes par une série de procès absolus, comme si l'action éclatante du génie n'avait ni terme, ni but, ni sens : « s'enlevant », « retombant », « restant là », « pète », « gicle ». Dans la phrase de Rimbaud exemplifiée par Michon, n'y a que des flux, des intensités dont l'organisation échappe : l'anaphorique « tout cela » marque le glorieux échec de l'analyse. Michon renvoie à un nom connu, c'est-à-dire à notre expérience de lecteur.

Que lire dans cette phrase sur la phrase, dans cette mise en abyme ? Le texte poétique s'envole, s'enlève, mais il est infirme. Il est la terre et le ciel, la réussite et le ratage. La phrase ne réconcilie pas ; elle perpétue le désaccord originel. Elle en exaspère la tension. La puissance du père qui engendre le fils engendre aussi le malheur ; la vie dès l'origine se complique de douleur ; or cette douleur qui crucifie fait aussi jouir. On jouit de l'infliger ; on jouit de la catastrophe qu'on provoque. C'est ce nœud obscur d'affects que traduit la phrase, en sa corporéité rythmique, sémantique, syntaxique, énonciative :

> Tout énoncé d'écrivain (même des plus farouches) comporte un opérateur secret, un mot inexprimé, quelque chose comme le morphème silencieux d'une catégorie […] dont le sens serait : "*et que ça se sache*". Ce message frappe les phrases de quiconque écrit[7].

« "*Et que ça se sache*" ». On comprend pourquoi toute vraie phrase est expression d'une colère qui ne peut s'assouvir autrement que par cette phrase. Le style est l'ensemble des moyens mobilisés pour produire ce « morphème silencieux », ce « *et que ça se sache* » et qui pourtant seul résonne, et seul émeut.

Si la phrase de Michon n'était que période, Michon serait un rhéteur ; il serait sûr de son métier, et il n'y aurait pas style. Pour qu'il y ait style, il faut plus qu'une pratique de la phrase, fût-elle théorisée ; il faut une pensée de la phrase. Or les modernes sont ceux qui ne peuvent penser sans en même temps se révolter contre le système qui, justement, leur permet de penser. L'écrivain moderne abomine cette tradition sur laquelle il s'appuie. C'est pourquoi la phrase de Michon est à la fois un accomplissement de la rhétorique – le précieux legs du passé – et une volonté farouche de destruction de la rhétorique : c'est dans ce retournement que consiste le style, pour Flaubert déjà, puis pour Proust et Céline : la phrase neuve s'obtient contre le canon de la belle phrase. Michon a investi cette doxa esthétique d'une fantasmatique toute personnelle : il s'agit pour lui de régler un compte avec le père (peu importe banalité de la scène originelle ; seule compte l'intensité avec laquelle elle est réactivée). La puissance que donne et manifeste la phrase est certes désirable – et être privé de puissance est l'objet de la plus haute angoisse. Il faut donc faire des phrases ; mais à leur manière, les phrases reproduisent le modèle paternel (c'est-à-dire détestable) de la puissance génésique ; dans la colère et la jubilation, Michon, petite créature devenue créateur, engendre des phrases et les abandonne, à ces mères dévotes et éplorées que sont les lecteurs (la mère de Rimbaud est sa première lectrice ; celle de Proust, aussi). Pour Michon, la phrase n'est donc pas une réponse ; elle fait persister, rebondir le problème douloureux de l'origine. Dans les violences que Michon inflige à la prose littéraire, dans cette déconstruction de la phrase qui est aussi son assomption, se font entendre la colère et la jouissance que suscite la profération d'une telle colère : la phrase veut à la fois en finir (liquider son objet, consumer son auteur) et retarder cette joie de la fin. Le paradoxe stylistique est donc celui d'une phrase qui se veut définitive sans s'interdire de relancer à l'infini le pouvoir et le plaisir de fabriquer des phrases définitives. À l'appui de cette thèse, plusieurs procédés peuvent être invoqués : le style coupé, la pratique de la clausule abrupte, souvent verbale, les ruptures tonales, en particulier dans la métaphore.

Fractures

Le style de Michon est parfois saisi par la précipitation. Les procès se multiplient : « sur le chemin, son ombre précède un homme inconnu de ma mère ; il s'arrête ; il regarde ; il est ému ; ma mère tremble un peu, l'inhabituel suspend son point d'orgue parmi les bruits frais du

[7] « Que ça se sache », *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

jour. Enfin l'homme fait un pas, se présente. C'était André Dufourneau » (*VM*, 14). Le rythme des phrases est celui du battement de cœur. Mais c'est aussi celui d'un ratage : ces retrouvailles, cette rencontre ne débouchent sur rien (*VM*, 26). Associé à la phrase sèche, le présent de narration isole chaque personnage dans son émotion ; il le happe et le projette sans ménagement vers une cruelle absence de devenir. Mais souvent, la dérision pure et simple l'emporte : « Il arrive depuis toujours à Théodelin de disparaître quelque temps, il cède les clés au prieur, il monte dans une barque et pousse vers l'aval, les moines sont habitués et ne commentent pas. Ils savent à peu près où il va, c'est l'époque, il fait une retraite au désert[8] ». La phrase exécute son motif : pas d'envol, pas de poésie, rien qu'un commentaire dégrisant : « c'est l'époque ». Michon ne croit pas aux prestiges de la « retraite ». Il hâte la scène, volontairement. Ou encore : « mais le voyage est si long, le peu d'argent les arrête, la meule de la vie de plus en plus fermement les tient là et les broie, enfin par vergogne ils se taisent, on perd leur trace » (*VM*, 234). Le rythme expédie ces vies minuscules ; il coupe court au discours direct, à la justification geignarde, à l'apitoiement. Il précipite ces anonymes vers ce néant avec lequel, déjà, ils se confondent[9]. À la période somptueusement lyrique, le style coupé fait contrepoids : « Ils n'ont pu s'isoler jusque-là, le mari, la force de leur envie, le tremblement des mains. Ils sont seuls sous le chêne. Maintenant. Ils sont face à face. Elle est hautaine et lascive. Elle a le râle au bord des lèvres » (*TA*, 36). Ni sentiment, ni complication : le style réduit la vie à son épure : c'est la « baisade » de Flaubert traitée sur un mode idéalement cru, sans émotion ni paysage.

Il faudrait aussi évoquer l'art des disjonctions et des inversions. Cet art est raffiné et brutal ; il comble le lecteur en l'agressant. Citons : « le sel à poignées jeté comme sur une ville morte » (*VM*, 229) ; ou « mais toujours le regard méchant et droit au-devant de lui porté comme un poing » (*RF*, 21). L'antéposition du complément – « à poignées jeté », « au-devant de lui porté » – permet de mieux assener la comparaison qui suit. La violence faite à l'ordre des mots prépare et accentue le coup de force de l'image. On sait l'amour de Michon pour les clausules brèves, abruptes, constituées d'un monosyllabe détaché (le mot propre, précédé par sa périphrase, comme dans l'exemple 1), ou d'un verbe (exemples 2 à 5, je souligne les verbes) :

> Exemple 1 : Et pour donner sens à tout cela il a l'énorme baleine qui est partout et nulle part, l'or. (*TA*, 13)
> Exemple 2 : On ne sait si d'abord elle maudit et souffrit ensuite, ou si elle maudit d'avoir à souffrir et dans cette malédiction <u>persista</u>. (*RF*, 13)
> Exemple 3 : Que dans le conclave ailé qui se tient aux Cards sur les ruines de ce qui aurait pu être, <u>ils soient</u>. (*VM*, 249)
> Exemple 4 : […] de même il affecta de n'avoir ni maison, ni patrie, ni liberté, ni mère nommée Caroline, ni nièce orpheline nommée de même Caroline, ni Seine en bout de parcours roulant sous ses yeux, ni métairies sur les collines du bocage, ni flopées de disciples et des flagorneurs […], toutes choses que véritablement Gombrowicz n'avait pas et que lui, Flaubert, <u>avait</u>. (*CR*, 20)
> Exemple 5 : Les chiens assis la langue pendante, attendent. Cependant Guillaume à genoux devant l'autel dans ses peaux de loup <u>prie</u>, Gaucelin à genoux dans l'hermine d'Emma <u>prie</u>, Emma derrière eux prie debout sans pelisse, elle n'a pas froid, elle <u>brûle</u>. (*A*, 42)

---

[8] *Abbés*, Lagrasse (France), Verdier, 2002, pp. 61-62. Désormais *A*.

[9] Il est une légende tenace, pieuse et fausse comme le sont toutes les légendes : celle d'un Michon tolstoïsant, ami des petits, porte-voix des sans voix. En réalité, si « *les petites gens sont plus réels que les autres* » (*VM*, 11), c'est tout simplement parce qu'en eux les ressorts de la tragédie et de l'absurde se montrent à nu, sans se dissimuler sous les oripeaux du beau linge, de la distinction.

Soit le verbe est postposé à son complément (exemples 2, 3, 5, pour le verbe « prie »), soit il est employé absolument (exemple 5, « brûle »). Dans tous les cas, la phrase met en valeur l'arbitraire décision du locuteur, suspendant la phrase où bon lui semble, au gré de ses affects. Dans *Abbés*, on rencontre une variante de ce procédé. La phrase est rompue par le commentaire plus ou moins désinvolte qui, à tous les sens du mot, l'*achève* :

> Le groin prend le vent et Guillaume a le temps de voir les limes énormes et un peu recourbées, des poignards. (*A*, 36)
> Ça n'est qu'une forêt que cernent une plage et des rocs, pas une âme. (*A*, 36)
> Les chevaliers ont de l'hermine, des peaux de loup, tout cela est beau. (*A*, 38)
> […] et les châsses, l'art n'en est pas bien compliqué, en dépit de l'épaisseur des catalogues qui entendent prouver que si, c'est compliqué. (*A*, 57)

Dans le premier exemple, la métaphore s'impose comme une évidence, tranchant dans le gras de la description. Dans le dernier exemple, un fragment de discours direct, familièrement réfutatoire, est inséré dans une structure indirecte. Michon inscrit en creux la possibilité d'un développement que le texte court-circuite. Pour le grand écrivain, il n'est pas de plus grand plaisir sans doute que celui de « bousiller en douce la phrase parfaite » (*CR*, 30).

La « Belle Langue », « la langue aux plus riches mots » (*VM*, 15) en impose aux faibles. Les forts qui se souviennent avoir été faibles se vengent d'elle et l'attaquent. C'est pourquoi Michon aime à trouer son texte de vulgarités plébéiennes. Il chérit ces familiarités de « rastaquouère », ces insolences de laquais qui s'émancipe : « le gros homme, me dis-je, – sentimentalement, théâtralement –, le gros homme serait heureux de se voir citer là » (*TA*, 11-12). Le gros homme, c'est Balzac : réfléchie par celle de Michon, qui l'assume, la vanité du grand parvenu des Lettres est à la fois encensée et épinglée. Le grand homme est devenu gros. L'outrage est répété, commenté ; il se place sous le double signe du théâtre et du sentiment, autant dire de l'Œdipe. Rimbaud est décrit comme « prisonnier du vieux bluff prométhéen » (*TA*, 80). Beckett a « le look roi Lear » (*CR*, 15). Quant à l'alexandrin, c'est « la grande tringle à douze pieds » (*RF*, 20) : on sait ce que signifie l'expression « avoir la tringle ». Sommé d'être à la hauteur du célèbre mot de Balzac, Michon produit une allégorie carnavalesque où se télescopent les codes culturels : « un Chronos arlequin bondit dans le texte : *le temps est un grand maigre* » (*TA*, 15-16). Mais cette épuisante concurrence avec les Pères fondateurs, cette rivalité mimétique ne règnent pas sans partage. Il faut faire sa place à l'autre langue, à la poésie, la « langue des anges ».

Du sublime

On sait que Michon qualifie volontiers son système par le mot de « Sublime » (*CR*, 67). On sait aussi qu'un jour, en Faulkner, « la littérature se met à parler à sa place » (*TA*, 83) ; on sait encore qu'au jeu du sublime « le texte gagne toujours » (*TA*, 86). On sait enfin que le théâtre du sublime fascine Michon :

> D'où ça vient ? Qui parle ? *Qu'est-ce qui s'est passé* pour que ces phrases-là viennent, s'arrachent d'un petit homme vaniteux d'Oxford, Mississipi ? Quel *coup de vent*, quelle *ombre* ? C'est peu de dire que je me sens intimement proche de ces interrogations-là. C'est ma vie même. (*TA*, 88)
> Quel jour Balzac a-t-il vu passer Vautrin ? Quel jour a-t-il su que Vautrin repasserait, *reviendrait* […] ? Quel temps faisait-il ? Que regardait le gros homme ? (*TA*, 14).
> Et puis arrive l'improbable, et je n'y suis pour rien : il devient ce qu'on appelle Flaubert. (*CR*, 36)

« Je n'y suis pour rien » : hypocrite écrivain, mon semblable, mon frère ! Michon connaît sa mythologie. Il a médité la scène archétypale de toutes les Incarnations, celle où il est annoncé que Très-Haut couvrira la Vierge de son ombre. Le Sublime est là : dans cet inconcevable coït qui fait rêver d'être à la fois la Vierge et l'Esprit, le Père et le Fils, la Chair et le Verbe. « "Voilà pourquoi j'aime l'art. On y assouvit tout, on y fait tout" » (*CR*, 37). Michon cite Flaubert qui donne la règle du jeu : en Occident, licence est donnée à l'artiste d'être tout, mais pour de faux. Le Didas y Lora de Balzac est conséquent, lui qui « se plut à démontrer dans sa propre personne que les arts sont une imposture » (*TA*, 15). Pire : « Balzac ne croyait plus que la littérature lui fût inaccessible, pas plus que la femme titrée, ni la gloire. Il avait usurpé tout cela. […] Quand on a écrit *La Comédie humaine*, on sait que ce n'était rien, la littérature » (*TA*, 29-30). La clé de voûte du système Michon se découvre : c'est l'éternel tourniquet de la foi et de la blague, du mythe et de la mystification. Parfois, une inspiration jésuite se fait jour. Michon évoque alors « une grâce tortueuse affublée des masques de la vanité, de l'avidité, du snobisme, du génie […] » (*TA*, 31). Collaborant à l'œuvre de la grâce, les œuvres contribueraient à la rédemption. Mais une grâce qui s'affuble de masques se dénonce elle-même comme masque. Mieux vaut prendre appui sur le mot « gloire », solidement mondain :

> Èble se tait longtemps et soudain il demande à Hugues ce qu'est la gloire […]. Il demande si cela peut être mêlé, à de la matière, à de l'ambition, à un corps d'homme vivant. (*A*, 23-24).

Èble a des scrupules. Dix pages plus loin, il tient sa réponse : « La gloire est une chose mélangée. C'est une flamme éblouissante qui naît au contact des choses mélangées » (*A*, 33). Mais la gloire du Christ est sans mélange : et quiconque invoque le mélange pour sanctifier son infamie n'est qu'une bête, une bête qui fait l'ange.

Faire l'ange ou être l'ange ? C'est ici qu'il faut faire place à l'autre versant du texte, à la petite morte : « et un verbe patois obscur sur sa tête mêlé à la clarté de ciel des glycines offrit à son étonnement une langue angélique, qu'au loin reprenaient en écho les ombres cézaniennes » (*VM*, 239). Dans cet avatar du sublime, tout y est : la langue des simples, le patois, la clarté du ciel s'incarnant dans la chair des glycines, les inévitables échos, Cézanne. Au-delà et en deçà de l'institution littéraire, avant le verbe discipliné des clercs, il y a cette « langue angélique », l'infigurable idiome qui fait la nique à tous les idiomes et qui est pour cela situé du côté de l'irrationnel, de la femme :

> Il est cinq heures du matin, la bougie pâlit. Balzac la plume arrêtée lève la tête, il regarde venir par la fenêtre celui pour qui il a écrit cette nuit. Mais non, ce n'est pas Madame de Castries. […] Ce n'est pas Sainte-Beuve. Ce n'est pas Hugo. Ce n'est pas Dieu le père. […] Ce n'est pas même *l'hypocrite lecteur*. C'est l'aube qui revient, muette, illettrée, glorieuse. (*TA*, 33)

On croit écrire pour un « un lecteur autorisé » et c'est la petite sœur qui revient, revêtue de son manteau rimbaldo-hugolien : « l'aube […] muette, illettrée, glorieuse ». Deux ou trois adjectifs se suivent. Le sens se brouille un peu ; les « sons de feuilles, de gong et d'avalanche » (*CR*, 25) rompent le ronron du raisonnement ; un « n'importe quoi » vaguement sidérant, d'une grande douceur, envahit la page. À ces signes incontestables, on reconnaît que la voix du père entonne la partition de la petite sœur. À la fin de *Corps du roi*, Michon avoue : il ne sera plus Hugo, c'est épuisant, il sera Booz, l'imbécile par qui le Salut transite. Aussi humble qu'un moine franciscain, une fois n'est pas coutume, il s'en remet à la toute-puissance du ciel : « Le ciel est un très grand homme. Il est père et roi à notre place, il fait cela bien mieux que nous » (*CR*,

102). Les théologiens n'auront aucun mal à récupérer cela. Roublard et masqué, Michon travaille pour eux, mais sans le dire (trop) explicitement. Qu'il soit de feu ou de bois, pour mettre en mouvement le gros corps cupide, pour le racheter, il faut en effet une petite âme, une petite sœur : « *animula, vagula, blandula* ». Le sublime est la foi des gens de lettres.

Se renouveler ?

Système, style : le style procède d'une féroce volonté de puissance. Pour s'exercer dans le monde des lettres, cet impur carriérisme rencontre le défi d'un mystère à exprimer. Croire ou ne pas croire en ce système, le doter ou non de réalité, de vérité, tel est le problème. Ces intermittences de la foi sont le seul sujet de l'œuvre. La littérature ne sert d'ailleurs qu'à ça : sous couvert de servir une institution, régler des affaires privées, strictement intimes. À cette œuvre déjà dense, si consciente de ses ressorts, on ne voit pas très bien ce que Michon pourrait ajouter. Dans les derniers textes, il l'avoue : devant les « châsses », autant dire devant les signes, la culture, « nous nous ennuyons bien avant que la loupiote s'éteigne » (*A*, 57). Ou encore : « Théodelin n'y croit plus vraiment et cela l'ennuie » (*A*, 62). Cet aveu est à peine déguisé : « Je suis fatigué de ces images, de la fade chronique de Pierre » (*A*, 50). On se frotte les yeux : c'est pourtant bien au nom de Pierre (Michon) que s'attache l'expression « fades chroniques ». Déjà dans l'essai sur Flaubert, il était dit que « le monde se passe de prose » (*CR*, 46). Michon s'ennuie ; et dans son ennui, il enveloppe l'institution tout entière :

> Comment ils décident que tel os sera habillé et nommé, exhibé sous les yeux des hommes dans de l'or, et tel autre anonyme et nu, bon pour la terre aveugle, nous ne le comprenons pas, seuls les mots de cynisme ou de parfaite naïveté nous viennent à l'esprit, mais sûrement pas les mots savoir et vérité. (*A*, 57)

La messe est dite : « naïveté » et « cynisme » ont de tout temps évincé « savoir » et « vérité ». Quand l'os n'a plus de moelle, quand le sel perd son goût, on le jette. Dans sa propre personne, Michon prophétise la fin. Sa grandeur, c'est de ne pas se plaindre ; de ne pas militer pour un autre monde où la littérature serait à nouveau possible. Michon redonne ainsi du lustre à la tradition de l'écrivain irresponsable, parasite splendide et innocent. En France et en Michon, la littérature se meurt ; l'écrivain le sait et s'en fiche, mais *royalement*.