



**HAL**  
open science

## La chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. La chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon. Agnès Castiglione (dir.). Pierre Michon, l'écriture absolue, PUSE, p. 137-144, 2002. hal-01675066

**HAL Id: hal-01675066**

**<https://hal.science/hal-01675066>**

Submitted on 4 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 :** « *La chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon* », Pierre Michon, *l'écriture absolue*, textes rassemblés par A. Castiglione, PUSE, 2002, p. 137-144.

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

**Mots-clés :** Michon, chair, infini, littérature et théologie, érotisme style

**Résumé :** Comment advient l'œuvre d'art ? S'il était raisonnable, Pierre Michon saurait qu'une telle question est par définition sans réponse, donc sans pertinence. Mais Pierre Michon, par chance, est écrivain : il croit que les questions sans réponse ont la vertu de susciter des solutions imprévisibles, c'est-à-dire des fictions, des mythes romanesques. S'attaquant à la question de l'origine de l'œuvre d'art, Michon convoque la fiction théologique chrétienne : l'incarnation du Verbe infini dans le fini de la chair du Christ crucifié manifeste l'amour de Dieu pour les hommes. L'œuvre de Pierre Michon revisite le mystère chrétien. Pour Michon, l'amour de Dieu s'exile de l'univers. Orpheline, la création demeure inconsolable. Dieu est ailleurs ou n'est pas. La chair ou, plus exactement, la chair de la femme, devient le signe qui manifeste l'infini, son glorieux rayonnement, mais aussi son éclipse ou sa perte. La femme est le biais par lequel l'infini atteint (c'est-à-dire meurtrit) les hommes. À l'artiste échoit la vocation d'incarner l'infini de la chair dans le langage. Pour Michon, l'œuvre d'art procède de la rencontre fascinante et désastreuse d'un homme avec la chair. Dans ce dispositif fictionnel, le fantasme s'articule à la culture catholique, la détourne et, paradoxalement, l'exalte

### La chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon

"La chair nous suffit trop, ne nous suffit pas<sup>1</sup>"

Comment advient l'œuvre d'art ? S'il était raisonnable, Pierre Michon saurait qu'une telle question est par définition sans réponse, donc sans pertinence. Mais Pierre Michon, par chance, est écrivain : il croit que les questions sans réponse ont la vertu de susciter des solutions imprévisibles, c'est-à-dire des fictions, des mythes romanesques. S'attaquant à la question de l'origine de l'œuvre d'art, Michon convoque la fiction théologique chrétienne : l'incarnation du Verbe infini dans le fini de la chair du Christ crucifié manifeste l'amour de Dieu pour les hommes. L'œuvre de Pierre Michon revisite le mystère chrétien. Pour Michon, l'amour de Dieu s'exile de l'univers. Orpheline, la création demeure inconsolable. Dieu est ailleurs ou n'est pas. La chair ou, plus exactement, la chair de la femme, devient le signe qui manifeste l'infini, son glorieux rayonnement, mais aussi son éclipse ou sa perte. La femme est le biais par lequel l'infini atteint (c'est-à-dire meurtrit) les hommes<sup>2</sup>.

À l'artiste échoit la vocation d'incarner l'infini de la chair dans le langage. Pour Michon, l'œuvre d'art procède de la rencontre fascinante et désastreuse d'un homme avec la chair. Dans ce dispositif fictionnel, le fantasme s'articule à la culture catholique, la détourne et, paradoxalement, l'exalte.

---

<sup>1</sup> MS, 81. On ne s'étonnera pas qu'en termes quasi identiques, Pascal raille la conception moliniste de "la grâce suffisante, qui ne suffit pas".

<sup>2</sup> "J'étais et je suis toujours un athée mal convaincu", confesse le narrateur des *Vies minuscules* (VM, 204). Comprenons : un athée convaincu des ressources poétiques, donc de la paradoxale vérité, de la mythologie chrétienne.

S'il était chrétien, Michon serait janséniste. Un janséniste sans Dieu, dissident, radical. Livré à lui-même, privé du secours de la grâce, l'homme déploie une ingéniosité sans limites pour faire le mal. À l'image de l'infortuné Fiéfié, nous sommes condamnés à vivre "sous des poings mauvais, c'est-à-dire parmi les vivants" (VM, 65). La glose qui généralise le propos fait surgir une hypallage : c'est l'homme tout entier qui est « mauvais ». La synecdoque sous-jacente à l'énoncé construit un âpre savoir : l'homme n'est que poings. Le péché originel n'est pas un dogme ; c'est une vérité d'expérience. D'où la naïveté de l'utopie socialiste : elle fait "comme si Caïn était un conte de bonne femme, comme si les paroles et les dents n'étaient pas faites pour mordre" (VJR, 20). Izambard aussi "croyait que *c'était bien*, la poésie, que c'était tout entier du côté du bien, de la République et de la distribution des prix" (RF, 29). Mieux inspiré, Rimbaud devine que le "côté du bien", ça n'existe pas ; que "la poésie, *c'était mal*" (RF, 32). Caché au point d'être introuvable, Dieu emporte avec lui la possibilité du sens, de la plénitude, de la félicité. "Les grands arbres inlassablement" bruissent "contre le vide du monde" (RB, 26). La vacuité n'est pas un attribut du monde. Elle en est la substance même comme le montre la *substantivation* de l'adjectif "vide". La matière rend un son creux : Desiderii le sait, lui qui vit avec de "grosses bêtes ineptes", des créatures "inertes, pitoyables" (RB, 13 et 24). Dans le *Roi du Bois*, vaches, porcs et moutons sont l'emblème dérisoire de ce monde vain<sup>3</sup>.

Sur la toile de fond de ce jansénisme sans Dieu se détache en lettres d'or l'événement capital, sans lequel il n'y aurait ni tableau ni poème : la rencontre de l'élus avec la chair. La chair selon Michon n'est pas la chair selon Paul de Tarse. Pour Paul, la chair est par essence fragile, passagère, périssable. Pour Michon, la chair est altérité rayonnante dans un monde sans éclat. Elle contient la promesse joyeuse de l'infini. Elle est une grâce, un don qui élève l'homme au-dessus de sa condition ordinaire pour en faire un artiste, pour peu qu'il ait la force d'aller jusqu'au bout de l'aventure. La femme est la manifestation même de la chair. Si l'infini consent à se révéler dans la chair d'une femme, c'est en vertu du paradigme christique de l'incarnation. Michon y découvre une métaphore en acte :

Aujourd'hui, il ne croyait plus sans doute que la Grâce, docile et métonymique, atteignît un bel orant en remontant la chaîne de ses mots justes tressés jusqu'au ciel, mais qu'au contraire elle n'empruntait que le bond immense de la métaphore, la fulgurance railleuse de l'antiphrase : le Fils était mort sur la Croix (VM, 199).

Dans un "bond immense", c'est-à-dire démesuré, le Père a daigné se révéler dans la chair du Crucifié. Tel est le scandale de l'incarnation. L'évangile de Jean affirme que qui voit le Fils voit le Père qui l'a envoyé. Or le croyant ne voit jamais mieux le visage de Dieu, tel qu'il est révélé par le Fils, que lorsqu'il se découvre dans l'infamie de la Croix, ce supplice réservé aux esclaves.

La théologie hétérodoxe de Michon analyse le mystère chrétien en termes rhétoriques : l'incarnation relève de l'axe métaphorique. Selon Michon, la métaphore se distingue de la métonymie en ce que la seconde suppose une continuité rassurante – la belle des tresses des mots établit un lien entre « l'orant » et son dieu, entre l'ici-bas et l'au-delà – alors que la métaphore, elle, se place sous le signe de la rupture. Comment reconnaître la transcendance et l'omnipotence divines dans l'image du Crucifié ? Il est significatif que la réflexion de Michon oublie le terme final de la dialectique chrétienne. La Croix montre la voie étroite de la résurrection. Sans la résurrection, toute notre foi est vaine, estime Paul ; et c'est pourquoi, même sur la Croix, le chrétien discerne encore (et mieux que jamais) la toute-puissance et la bonté de Dieu. Dieu sauve celui qui a donné sa vie et qui, paradoxalement, la sauve en la perdant. Sa vie, et par conséquent, le monde.

---

<sup>3</sup> Malgré les bonheurs sensuels qu'il réserve, le monde sensible reste pour Michon le lieu d'un manque essentiel : ces "étoffes indécises dans quoi nous autres emballons tout ce qui se consomme et doit disparaître [...], nos grains comme nos femmes, nos trois écus, nos morts, nos fromages" (RF, 20) sont le symbole exact de ces existences vouées au vide.

Michon s'empare de la théologie chrétienne et la détourne. Il nie l'espérance de la résurrection. Cette foi en la résurrection étant morte, la figure du Christ n'est plus qu'un reproche lancé au père, une antiphrase « railleuse ». Ce reproche manifeste la blessure infligée à un idéal déçu ; elle légitime la révolte, la transgression. L'infini sera logé dans la chair de belles créatures. Puisque les "mots justes" et la métonymie échouent à capter l'infini, l'artiste sera celui qui accomplit "l'écart prodigieux", le "bond immense" de la métaphore sacrilège : il incarne l'infini dans ce qui est apparemment le contraire de l'infini, un corps de femme. Imposture ? Peut-être, mais elle est féconde. Incarné dans la chair, l'infini prend un visage nouveau. Il cesse de coïncider avec le Christ. Élu par le poète, le corps des femmes fait surgir des émotions archaïques, enfouies, qui tout à la fois comblent, donnent l'impression qu'enfin sourd la vraie vie, et terrifient, car ce qui se donne gratuitement dans un moment de grâce peut disparaître sans laisser d'autres traces qu'un infini désespoir.

La chair des femmes soustrait la réalité à l'emprise du regard janséniste. Le monde devient "insolemment riche et prodigue" (VM, 184). À cette "richesse", le héros de Michon ne peut répondre "qu'en lui opposant, qu'en lui ajoutant une magnificence verbale épuisante et totale, dans un défi toujours à recommencer" (VM, 184-185). L'art est le fils de "l'orgueil" (VM, 185). L'artiste ne se contente pas de jouir ; il veut tenir le secret de sa jouissance, posséder l'infini. Lecteur *acharné*, Roland Bakroot a "l'outrecuidance de prétendre atteindre directement une essence toujours invérifiable" (VM, 128). Sous "la belle robe" de l'écriture, il veut savoir s'il y a "une chair" ou du vent" (VM, 118). L'antithèse "vent" / "chair" fait de la "chair" un synonyme de plénitude. La question anxieuse de Bakroot est celle de tous les héros de Michon. Sur eux pèse une "âme excessive, affamée" (VM, 42) qui rend les "petites gens [...] plus réels que les autres" (VM, 11). Pour Michon, ce romantique "en pétard de mystique", comme dirait Céline, le réel n'est pas la réalité mais le contraire de la réalité, c'est-à-dire l'infini :

Peut-être entre le Père qui est invisible, qui jadis écrivit le Livre, et ses créatures superlatives, les plus visibles et présentes, les femmes, ne voyait-il en ce monde de place que pour lui-même, Fils charmeur et rhétoricien qui célébrait l'absence de l'un dans l'immanence des autres. (VM, 186-187)

Incarnée dans l'œuvre, la rencontre avec la chair permet à l'artiste, ce Fils qui veut être Père, de pousser le Créateur dans ses derniers retranchements : la création reçoit l'hommage dû à son créateur. Ainsi s'articulent le jansénisme de Michon (qui pose un Dieu aussi lointain que possible) et la tradition du sensualisme mystique. On se souvient d'Emma Bovary après l'amour : "quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait"<sup>4</sup>. La virilité de Rodolphe réalise ce miracle dont l'artiste témoigne : la chair des femmes, sa splendeur, sa visibilité désirable offrent l'occasion d'une révélation scandaleuse. Légué par la fable chrétienne, le mot transfiguration fait sens grâce à une chair de femme. D'où le paradoxe : célébrée par le poète de la femme, la chair haïssable réactualise le mythe chrétien, en fait un objet d'art. Dans l'œuvre de Flaubert, aucun personnage n'est assez inspiré pour soupçonner une telle révélation. Dans l'œuvre de Michon, tous les hommes ou presque perçoivent et désirent l'infini de la chair.

L'aventure ou le donjuanisme préfigurent sans doute le grand œuvre du peintre ou du poète ; mais seul la créateur sait comment l'art et la chair collaborent, à quelle condition la chair se fait verbe. Le *Roi du Bois* s'ouvre par la référence aux tableaux du Lorrain. Ces toiles montrent des "palais quand le soleil se lève, et le ciel là-dessus comme un trou" (RB, 9). La rencontre de Desiderii avec sa pisseuse d'or révèle l'origine très charnelle de ces bâtiments fabuleux que Michon, qui connaît son Littré, nomme avec justesse des "fabriques" : "le jet d'or" de la putain pissant au soleil "sombrement tombait, faisait un trou dans la mousse" (RB, 15).

---

<sup>4</sup> *Madame Bovary*, édition de G. Gengembre, Magnard, collection "Texte et contextes", 1988, p. 410. La phrase livre le point de vue autorisé du narrateur qui assume avec un éclat exempt d'ironie la jouissance de la femme. Les joies sensuelles de la chair s'opposent à l'inauthenticité de la pose mystique où se complait l'héroïne.

D'un trou à l'autre, de l'abjection charnelle au sublime esthétique. Somptueuse, la phrase de Michon déroule le pompeux appareil de la poésie mystique. Les hyperboles se suivent et se ressemblent. Les cheveux et les jupes de la belle flambent (RB, 14, 16), Desiderii brûle, tremble, pleure (RB, 15, 19), les visions "d'azur énorme" (RB, 14) tournoient ; la femme est transfigurée ; son urine devient une "lumière brusque" (RB, 15) ; ses "fesses prodigieuses", "un jour plus épais" (RB, 14, 15). Et la chair se fait "chair davantage" (RB, 18) :

Une exaltation insensée me portait qui était peut-être [...] ce rire déchirant de ceux qui trouvent Dieu, sur un chemin. [...] C'était Dieu aussi bien, à sa curieuse façon. (RB, 19)

Le rêve de chair devient rêve de peintre. Ainsi sublimée, la chair permet à l'artiste de renouer avec l'extase oubliée de la mère :

À un détour par une trouée je vis au loin le front d'un palais dans le soleil levant en haut de la colline [...]. J'étais bien. Je me mis à chanter une chanson de mon invention [...]. Il devait y être question de ma pissouse azurée [...]. Des larmes me vinrent : ma mère pleurait de la sorte, la pauvre femme, quand Notre-Dame en procession passait au-dessus d'elle (RB, 41).

L'art se nourrit d'une mémoire religieuse retrouvée : elle seule donne accès au corps ému de la mère qui elle-même rêve à ce corps de Mère comblé par le Verbe de son divin Fils. Caché derrière un feuillage, le Lorrain engage le jeune Desiderii. Il ne faut pourtant pas s'en tenir là, au roman de l'exemplaire *ascension* de Desiderii, qui de pauvre paysan devient peintre. Il faut en effet voir "le drap funèbre qui est derrière les azurs parfaits, est à leur principe et les fonde, et que l'azur justement a pour mission de recouvrir, de peindre en gloire, mais sans lequel l'azur est un pot de peinture bleue" (RF, 28). Ce drap funèbre, Michon l'associe au nom désormais mythologique de "Vitalie Rimbaud, née Cuif".

L'œuvre d'art selon Michon naît du combat sans merci que se livrent en l'artiste la maman et la putain. La chair éclatante de la putain ravit le fils artiste. Mais pour que s'engendre l'œuvre, il faut aussi une mère désastreuse. Celle-ci oblige le fils inconsolable à incarner la femme (intensément désirée mais jamais aimée) dans une représentation qui la rende enfin présente, saisissable :

Sur cette petite surface encadrée, il y avait à la fois vingt kilomètres de champs jusqu'aux Alpilles, donc le bout du monde, et là tout près, en même temps, une très belle femme sans pudeur, appelant, qui va sortir du cadre et de la tête au pied être touchée. (VJR, 48)

Possédé par le désir de représenter la chair inaccessible, le peintre rend possible de telles hallucinations. Dans "le champ de melons et le maigre tas des Alpilles", Van Gogh voit "les petites bonnes femmes de la rue des Récollettes qui dansaient en levant leurs jupes". Elles "bondissaient vers le peintre, l'appelaient, se refusaient" (VJR, 34). Le tableau montre le manque, c'est-à-dire l'infini du désir maintenu désir. À l'origine de ce manque, les "doigts noirs" de la mère (RF, 13). Ils font de toute joie "charpie" (RF, 16). Le tableau ou le poème se font avec ces doigts de mère folle : "pour s'engendrer", les génies "se passaient des femmes, des imprécatrices et parlaient plus haut que les imprécatrices" (VM, 20). Énergique, ambivalente, l'expression "se passer des femmes" dit bien ce qu'elle veut dire : il faut à la fois *se passer* ces mères (se les refiler, comme un objet magique) et *s'en passer*, parler plus fort qu'elles. Pour devenir artiste, il faut donc s'engendrer soi-même, s'inoculer – acte fou – le privilège maternel de donner la vie. Mais tout en conjurant – et jamais parfaitement – le souvenir atroce de la scène primitive, l'acte de création ne peut empêcher qu'il ne remonte: le souvenir de cette vie si mal donnée par la mère, de cette vie amputée de la part vitale de l'amour maternel. Vitalie, puissance de mort donnant la vie, vivante incarnation de la mort mêlée à la vie.

À l'instar de Vitalie, "qui n'aimait que le puits sans mesure où tout s'abîmait", les mères folles vouent leurs fils à l'enfer des amours impossibles. Si la putain invite l'artiste à célébrer la

chair, la mère, elle oblige son fils à représenter cette chair comme un puits sans fond, un abîme noir. C'est elle qui gâche le plaisir du fils, le renverse en "férocité", en colère incommensurable. Enceint des œuvres de sa mère folle, l'artiste hurle sa rage devant l'inaccessible joie de la chair promise, offerte et *in fine* toujours refusée. Ce hurlement, "cette phénoménale anomalie, despotique, vouée à rien, vide, cette besogne catastrophique", c'est la chair qui devient verbe ou toile, c'est selon. Cette expérience, Michon la nomme "étonnement" : "l'étonnement, c'est-à-dire du vide, la terreur de ce vide et du goût pour cette terreur" (VJR, 18) ou encore, "l'extrême ébranlement, la fissure de lumière dans l'âme" (VJR, 20).

Arrachant l'infini à la fiction religieuse, l'artiste peint l'azur et le drap funèbre qui est dessous pour délivrer sa mère<sup>5</sup> ; mais aussi pour *se délivrer* de la mère "qui se réfugia tout à fait dans le fils", "bondit à l'intérieur du fils" (RF, 31). Nouvelle incarnation, et d'un autre genre. L'homme Jésus fut élevé par une mère qui consentit à être la servante de l'œuvre sublime du Père. Tous les fils n'ont pas cette chance. L'œuvre de Rimbaud est "la marque d'une passion ravageuse ayant oublié sa cause et dépassé son effet, du pur amour sans effet" (RF, 17). Car, ajoute Michon, "il y manque quelque chose : ils n'ont eux, ces feuillets, d'autres modèle évangélique que soi-même, le pauvre et vide soi-même, fût-il un *autre*, pas l'autre véritablement, le pouilleux, le glorieux de Nazareth" (RF, 108). En regard de l'altérité divine promise au Fils ressuscité, l'altérité de la chair à laquelle peut prétendre l'artiste a quelque chose de trop humain, dont la rage créatrice ne se satisfait pas.

"La métaphysique et le poème et me sont venus par les femmes" explique Michon par personnage interposé (VM, 74). Ce qui importe, ce n'est bien sûr ni le poème ni la métaphysique, mais le "et" qui les relie, et que Michon appelle la chair. La chair abolit l'inessentielle différence du poème et du tableau. Elle va droit au but, à l'origine de toute création. La chair entoure l'œuvre d'art et sa genèse de sa trouble auréole. Comme toutes les religions, l'art a besoin du mystère : "lire, nul ne le peut, sinon ceux qui croient que c'est chiffré, et lisent-ils davantage ?" (RF, 76) Ou encore : "Qui dira ce qui est beau ? (...) C'est vous chemins. Ifs qui mourez comme des hommes. Et toi soleil" (VJR, 65-66). Le poète cède la parole à ces choses à qui manque la parole. Il ne spéculé pas sur le mystère ; il le préserve : "nous revenons à la chair du poète que nous ne connaissons pas" (RF, 74). Ce non savoir sur la chair est fécond : "non, nous ne lisons pas, moi pas plus que les autres. C'est un poème que nous écrivons [...] et les poèmes de Rimbaud restent cachés à l'intérieur du nôtre" (RF, 74). Avec un lyrisme où il entre bien de la ruse, Michon affirme que seule la "fourmi", "muette comme le jardin" sait "ce qu'il est permis de savoir sur la terre". Juste au-dessous de la fourmi, les humbles gens : "personne n'est plus sensible au livre fait homme, dit-on, que ceux qui ne lisent pas de livre" (VJR, 37). Tout cela n'est certes qu'une fiction. Elle a sa vérité et sa beauté. Mais Michon y croit-il ? Demande-t-il au lecteur d'y croire ?

À cette épineuse question, le texte répond. Il a besoin de mots qui résument "toutes les fictions possibles et l'idée même de fiction" (VM, 55). "Les trois livres incongrus, merveilleusement justes où l'univers presque se tient en son entier", à savoir "*Manon Lescaut*, une règle de saint Benoît et un petit atlas", soit : la chair, Dieu et l'aventure, fournissent à Antoine Peluchet et à Michon lui-même l'essentiel de ces mots qui disent l'infini. Sans doute peut-on dire de l'infini ce que dit Michon à propos du génie : "ce mot est dans la langue ; (...) de cet abus de langage nous usons ; cela n'existe pas sans doute, mais les poètes de ce temps voulaient qu'on les gratifiât de cela qui n'existe pas" (RF, 37). Le soupçon gagne. Les mots "autour des choses" flottent "comme des défroques achetées en foire" (VM, 43) :

C'est juin, les quatre pieds de ce trône bleu appuyé sur les toits. (...) En regard de juin, vos pièces à propos de juin sont pitoyables ; et sans aller chercher juin qui est très haut

---

<sup>5</sup> Vitalie, à qui Rimbaud lit ses premières "compositions", devine "l'ouvrage d'un puisatier plus fort qu'elle, qui creusait plus profondément et plus irrémédiablement, était son maître et en quelque sorte la délivrait" (RB, 17).

et rebelle comme le Sens, en regard même de la langue, le petit code trafiqué, la donne grêle mais inépuisable où se fabrique pas même le sens mais le jeu du sens, en regard de cela aussi, vos poèmes sont loin du compte ; et loin du vrai, vos vers, impuissants à traduire ce que vous êtes, ce vide souffrant qui est vous, en pure prière sans déchet. (RF, 42)

Quel que soit l'étalon utilisé – splendeur du monde, virtualités infinies de la langue, vacuité et souffrance du sujet –, toujours l'œuvre est prise en défaut. Cette conscience de la défaillance est la mesure même de la réussite, sans quoi la mystique se dégrade en image pieuse : "J'avais eu ma Visitation ; une dame céleste de dentelle et d'azur était descendue d'un de ces carrosses où on les mène en procession" (RB, 21). Mais les dames célestes ne descendent pas des carrosses ; elles ne se laissent pas mener en procession. Elles exigent des métaphores à la hauteur de leur incomparable azur, sans quoi il n'y a plus que de la rhétorique. Le mauvais poète "s'autorise de la profération de mots creux pour réclamer des cieux un statut unique" (VM, 217). Ou, comme Desiderii, pour exiger un statut de prince : "je voulais revoir tout cela, mais pas caché sous des arbres. Non de l'autre côté. (...) Je voulais être celui pour qui le miracle a lieu chaque jour" (RB, 21-22). Homme de trop de désir et de trop peu de foi, Desiderii ignore le miracle ne s'accomplit que pour un tiers, gratuitement. De fait, Desiderii renonce à incarner l'infini de la chair ("c'est du vent", dit-il) et couche avec sa patronne (RB, 48-50). Que faire de mieux ? Représenter la jouissance de la femme ? C'est la spécialité de Watteau.

De toutes les proses de Michon, le texte sur Watteau est celui qui montre le mieux le point aveugle de la poétique de la chair de Michon. Le "passe-droit" érotique que réclame *il signor Vato* est à la fois un don et un dû (MS, 52). Une contradiction. Ou comme l'avoue Michon lui-même : "j'eusse voulu sa chair aussi labile et asservie que me l'étaient les mots" (VM, 221). Quand Watteau incarne la jouissance de la femme, il ne peut échapper à la représentation de sa propre sexualité, intransitive et destructrice. Il ne peint pas la chair de la femme aspirant à jouir, mais sa propre incapacité à vivre le lien érotique. Tel que le montre Watteau, "le ravissement" charnel de la femme exclut l'homme : "elles ne dédiaient leur ivresse à personne" ; "elles offraient à rien encore une fois, au vent du parc, au soir qui vient, le tumulte de leur bouche, la convulsion de leurs reins" (MS, 77). À cette fascinante et stérile intransitivité, à ce mythe malheureux d'une jouissance féminine autarcique, Proust a donné le nom de Gomorrhe. Les femmes de Watteau sont autant d'Albertine, qui fuient, rient, crient (MS, 77). Comme Albertine, elles figurent l'emblème superbe et désolant de l'inaptitude à l'amour. L'infini de la chair devient alors l'infini de la solitude et du chagrin de l'homme.

Après la baisade, Emma sent "son sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait". Représenter la jouissance de la femme, c'est atteindre avec elle la Terre Promise, le pays où coulent le miel et le lait. Mais encore faut-il, à l'instar de Flaubert, vouloir devenir femme. C'est précisément ce à quoi l'écriture de Michon ne peut consentir : la femme ne peut être que le symbole du malheur de l'homme condamné à ne pas les aimer. Il ne reste au style d'autre solution que de montrer, par l'éclatement jubilatoire de la période, l'éclat de la chair qui éblouit l'homme mais le laisse seul, encore plus seul, face à ses doutes.

Et cela fait, comme dit Genette qui cite Laforgue, encore assez d'infini sur la planche.