



HAL
open science

Pierre Michon : l'Histoire en personne.

Laurent Demanze

► **To cite this version:**

Laurent Demanze. Pierre Michon : l'Histoire en personne. : Érudition, fabulation, imagination. Imagination et Histoire. Enjeux contemporains, Presses universitaires de Rennes, 2014. hal-01979756

HAL Id: hal-01979756

<https://hal.science/hal-01979756>

Submitted on 13 Jan 2019

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.

PIERRE MICHON, L'HISTOIRE EN PERSONNE

Érudition, fabulation, hallucination

L'on sait le goût de l'archive¹ de Pierre Michon, quand il expose des breloques généalogiques dans *Vies Minuscules*, ou quand il met en scène les reliques incertaines d'un saint dans *Abbés*. Il a dit plus d'une fois le frisson de l'attesté et l'enchantement qui le saisit face à la trace menue et véridique, autour de laquelle ses récits s'enroulent. S'y déploient toute une esthétique de la trace et une exigence de documentation érudite qui donnent congé à l'imagination romanesque. Même s'il mobilise la puissance de l'invention, à force d'hypothèses et de scrupules, pour donner vie à ces existences qu'il exhume, il le fait en mettant en scène la fictionnalité même de son geste, ce qui l'encadre, le régule et le contrôle. C'est là toute la dialectique entre érudition et imagination, entre la trace muette et l'investigation conjecturale qui fait aussi le métier d'historien. Au point que Christian Jouhaud a pu consacrer un volume de *Critique*, qu'il a choisi d'intituler non sans provocation « Pierre Michon historien »².

Pierre Michon se défie du roman historique et s'il va puiser dans l'histoire un réservoir de précision lexicale, c'est pour saisir une tournure d'esprit par une tournure du style d'alors. Pas de couleur locale, pas de détail fonctionnant comme effet de réel, pas d'exotisme du temps passé, pas de reconstitution en trompe-l'œil. Car ce n'est pas le passé comme tel qui requiert Pierre Michon, mais davantage de porter au jour des permanences et des invariants : en faisant varier les siècles et les époques, il s'agit de faire émerger le socle anthropologique qui nous fonde :

C'est notre propre problématique qu'on habille dans des défroques du passé. Le costume permet un détour qui épure l'essence du problème, son éternelle contemporanéité. Si on veut que ça soit crédible au XVIIe siècle, il faut que ça ait perduré jusqu'à nous : je ne parle pas de l'humain au XVIIe siècle ou au XIXe, mais de ce qui dans l'humain est commun à tous les siècles, sous des déguisements divers³.

Rétif à toute historicité inessentielle, Pierre Michon traverse les périodes d'autrefois pour élaborer ce que j'ai eu l'occasion par ailleurs d'appeler une *anthropologie du peu*⁴. Car comme il le dit à plusieurs reprises, « l'homme n'est pas si varié »⁵. Au risque de simplifier, je serais tenté de dire

¹ Je renvoie évidemment à l'essai déjà classique d'Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997.

² *Critique*, « Pierre Michon, historien », n°694, mars 2005.

³ Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 27-28.

⁴ Je me permets de renvoyer à mon essai : Laurent Demanze, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, p. 59-67.

⁵ Pierre Michon, *Vies Minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 141 et entretien avec Thierry Bayle, *Magazine littéraire*, n°353, avril 1997, p. 102-103.

que l'exigence historique de Pierre Michon va paradoxalement de pair avec un effacement du devenir historique.

La publication en 2009 de son récit, *Les Onze*, renverse complètement l'articulation entre l'historique et le discours historien⁶. Bien sûr, l'écriture de Pierre Michon continue de s'alimenter à de rigoureuses recherches documentaires, sédimentées dans ses carnets, traquant trouvailles et justesse lexicale. Si *Les Onze* s'élabore à fronts renversés, c'est que l'objet du récit, c'est précisément le sentiment historique en acte, mais qu'il donne à lire à travers l'invention fictionnelle d'un peintre et d'un tableau, en réécrivant le cours de l'histoire, du moins de l'histoire de la peinture, et détourne l'historiographie de Michelet. Tout se passe comme si pour dire le sentiment de l'Histoire, pour saisir le devenir historique à travers ses figures illustres, Pierre Michon avait pour une fois donné libre cours à une imagination, qu'il tenait ordinairement contrainte par sa rigueur historique : l'historique devient alors palpable, mais en rompant avec l'exigence historique et sa méfiance envers la fiction.

L'histoire personnellement

Malgré le renversement du dispositif, le récit continue d'être le lieu d'une fascination, sinon d'un fétichisme, pour la figure : de livre en livre, la présence du passé, le sentiment de l'antérieur se donnent en effet dans l'œuvre de Pierre Michon de manière élective par l'image, la peinture ou la photographie. L'on a souvent eu l'occasion de décrire ses textes comme une prolifération de gloses, de notes et de *marginalia*, au point d'en faire une figure contemporaine du copiste à son pupitre⁷, encore faudrait-il ajouter que ces gloses encadrent le plus souvent une image : des gravures de Gustave Doré dans *Vies Minuscules* à *Rimbaud le fils* composé en marge de l'iconographie de l'album Pléiade, en passant par *Corps du roi*. L'un des récits de *Maîtres et serviteurs*, consacré à Watteau, donnerait même à penser que l'écriture est précisément suscitée par l'occultation d'une image centrale ou par l'invisibilité d'un tableau –on y reviendra–. Il ne s'agit pas pour moi de dire une fois encore que Pierre Michon puise à la pinacothèque, d'autres que moi ont bien décrit cette passion des images, et le pouvoir de suscitation de la peinture⁸. Telle érudition se retrouve dans les *Onze*, dans l'invention de Corentin, ce Tiepolo de la Terreur, au point que Pierre Michon semble rassembler au fil de son récit tout un musée imaginaire, de Goya à Caravage, de David à Rembrandt. Non, ce que je voudrais noter, c'est la force d'adhésion

⁶ Sauf indication contraire, les indications de pages lors de cet article renvoient au récit de Pierre Michon, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009.

⁷ Je renvoie notamment à l'article de Patrick Boucheron, « Pierre Michon, écrivain du Moyen Âge », *Scherzo*, n°5, 1998, et Laurent Demanze, « Pierre Michon : l'œuvre comme glose », in Mireille Hilsun (dir.), *La Relecture de l'œuvre par les écrivains mêmes*, Paris, Kimé, 2007.

⁸ Voir notamment Ivan Farron et Karl Kutos, *Pierre Michon, entre bibliothèque et pinacothèque*, Bern, Peter Lang, 2003.

provoquée par la figuration du grand homme, cette légende de peinture que les acteurs historiques ont suscitée ou commandée. L'Histoire, dans l'univers sensible de Pierre Michon, c'est ce qui fait image, cristallise en tableau et remplit le Musée. À travers la genèse et la réception du tableau fictif de François-Élie Corentin, Pierre Michon rentre ainsi dans la fabrique imaginaire de l'histoire : d'une part, en montrant comment l'image s'inscrit dans une pratique de légitimation politique, qu'elle permet de figurer et donner à voir les emblèmes et les insignes du pouvoir, qu'elle dessine une cartographie des positions et des postures dans le champ politique ; d'autre part, en soulignant les usages historiens de l'image, que ce soit dans le Musée ou dans la prose de Michelet, car l'image cristallise des hypothèses, permet d'illustrer un récit ou de transmettre efficacement une mémoire collective. Ce que saisit en somme Pierre Michon dans son récit, ce sont les ambivalences de l'image dans la pratique historiographique, tantôt médiation pour modéliser et transmettre les événements, tantôt écran qui s'interpose entre l'historien et le passé par sa force d'évidence. S'élabore ici un éloge de la médiation historiographique, quand elle se saisit de l'image pour fixer la postérité, à la manière des vignettes des manuels scolaires. Comme il le souligne dans un entretien, il a été « fasciné, enfant, par les images de [ses] livres d'histoire : Henri IV sur son cheval blanc, Jeanne d'Arc prenant Orléans, le roi devant l'échafaud... »⁹

Si la peinture est ici si frontalement convoquée, c'est qu'elle permet à Pierre Michon de s'adonner à sa passion des visages, car non seulement *figure* l'événement, mais elle lui *donne figure* à travers des acteurs humains. Et telle est bien la question que l'écrivain relance de livre en livre : comment l'individu avec ses limites et ses mesquineries peut incarner un principe qui le dépasse, et ce faisant représenter corporellement une abstraction ou un idéal. C'était on s'en souvient le centre énigmatique de *Rimbaud le fils* qui joue du contraste entre le corps plombé de Rimbaud et la postérité qui a cru lire en lui la poésie personnellement¹⁰, à la façon d'un Victor Hugo qui fut le *vers personnellement*. Et Pierre Michon de convoquer la pensée de Kantorowicz dans *Corps du roi*, mais à seule fin de dire cet écart et cette démesure qui saisissent l'individu, le transfigurent ou l'écrasent. C'est cette énigme de l'incarnation qu'il explore à nouveau dans *Les Onze*, puisque le tableau de Corentin met en scène l'Histoire *en personne*, le comble de l'Histoire dans sa grandeur, sa brutalité et sa démesure, mais dans des défroques de chair. L'on devine alors pourquoi Pierre Michon convoque Michelet et sa pratique historiographique, tantôt le citant sans guillemets, tantôt inventant des pages extrapolées : c'est sans doute parce que c'est l'historien qui a su mieux que nul autre, selon Roland Barthes, *incorporer* l'Histoire, tant il sait « prendre les hommes morts du passé non dans une chronologie ou une Raison, mais dans un réseau de comportements

⁹ Je renvoie à l'entretien que Pierre Michon a donné pour *Beaux Arts Magazine*, n°302, août 2009. Il est accessible sur le site de Verdier à l'adresse suivante : <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-lesonze.html>

¹⁰ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 101.

charnels, dans un système d'aliments, de vêtements, de pratiques quotidiennes, de représentations mythiques, d'actes amoureux. Michelet dévoile ce que l'on pourrait appeler le sensuel de l'Histoire : avec lui le corps devient le fondement même du savoir et du discours, du savoir comme discours. »¹¹

Les trois histoires : érudition, fabulation, hallucination

Michelet n'est pourtant pas le seul représentant du discours historique à être convoqué sur la petite scène échafaudée par Pierre Michon. Le récit est en effet le lieu où s'agencent et se confrontent trois modes de discours historiques, qui répondent tour à tour à la question centrale du livre : quel savoir historique tenir face à l'image picturale ? Quel mode d'articulation entre la parole de savoir et le désir de vision ? Le premier discours, ce sont d'abord les notices informatives, biographies ou documentation contextualisante qui encadrent le tableau des *Onze* au Musée : autant d'étiquettes et d'affiches, d'écriteaux et de vignettes, qui nomment et qui renseignent, qui datent et localisent. Mais ce texte explicatif et historique, nourri d'une érudition factuelle et d'un savoir historique exact, est ici présenté par le narrateur avec sarcasme et ironie, comme réduction pédagogique qui échoue à saisir ce qui se joue dans le tableau. Ce savoir n'est que pense-bête, tartine de texte, ressassement d'un déjà-lu, c'est-à-dire une glose répétitive qui conforte le lecteur et assoit ses certitudes :

À quoi pensez-vous, Monsieur, devant la grande vitre, le reflet derrière quoi il y a des figures levées qui regardent vers vous ? Vous êtes lecteur, Monsieur, vous êtes des Lumières vous aussi à votre façon, et par conséquent vous connaissez un peu ces hommes de derrière la vitre, on vous a parlé d'eux à l'école et dans les livres ; et d'ailleurs, juste avant d'entrer dans la salle carrée à l'étage de ce pavillon de Flore où à l'exclusion de tout autre tableau se tient *Les Onze*, vous avez médité dans la petite antichambre explicative avec à ses murs des graphiques, des pense-bêtes, des reproductions, des détails agrandis, des notices biographiques sur les hommes de derrière la vitre ; vous avez lu la très longue tartine sur François-Élie Corentin, la tartine qui occupe tout le mur de droite en entrant [...]. (p. 51-52)

Tout cela est du ressort de la petite antichambre ; tout cela est marqué sur les pense-bêtes : cela ne se voit pas sur le tableau. (p. 57)

¹¹ Roland Barthes, *Modernité de Michelet, Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Seuil, 1995, p. 41. Je dois la citation et la remarque à l'article décisif de Dominique Viart : « Pierre Michon, *Les Onze* : tableau d'historiographie littéraire », in Jean Kaempfer (dir.), *Michon lu et relu*, Amsterdam, Rodopi, 2011.

Ce discours documentaire est cependant pris en charge ironiquement par la voix du narrateur qui le reprend avec sarcasme, qui en use mais pour en mieux souligner l'usure et le réduire au lieu commun d'un savoir scolaire.

Ce narrateur, qui ne cesse d'accompagner le lecteur et hésite entre l'historien et le guide de musée, a surtout des allures de bateleur, tout ensemble bavard et moqueur, et qui ne laisse jamais oublier sa forte présence énonciative, à force d'incises et d'apostrophes. Un tel régime énonciatif n'est pas rare dans l'œuvre de Pierre Michon, où nombre de ses narrateurs sont des bavards et des bonimenteurs, et l'on se souvient de l'importance dans son écriture du *Bavard* de Louis-René des Forêts à qui il dédie l'une de ses *Vies minuscules*. Il n'en réactive pas moins dans *Les Onze* la figure pour mettre en exergue sa potentialité théâtrale : l'énonciateur est ici un montreur qui par l'énergie de son boniment fabule et anime les silhouettes figées de la peinture. Cette théâtralité de la parole n'est d'ailleurs pas sans lien ni avec les allusions incessantes à Shakespeare, ni avec le désir empêché des membres du Comité de devenir dramaturges : l'histoire en quelque sorte en lieu et place d'un théâtre absent, car comme l'écrit Pierre Michon en reprenant Michelet sans guillemets « Ils passaient sans changer de cothurnes des tréteaux à l'échafaud ». C'est donc surtout que, par cette théâtralité de la parole, il s'agissait selon ses mots de « rendre compte de la théâtralité de la Révolution, cette période de grande rhétorique où l'on fait la révolution quasiment en toge romaine »¹². Le tableau est là prétexte à une pulsion fabulante et au développement d'une logorrhée envahissante, d'une *libido dicendi* qui joue des effets scéniques et des atmosphères shakespeariennes, en une dramaturgie de la connaissance¹³.

Érudition d'une part, fabulation de l'autre, c'est avec Michelet que Pierre Michon donne à lire la troisième modalité du discours historien, cette fois comme hallucination. En effet, même si Pierre Michon extrapole et invente quelques pages de *L'Histoire de la Révolution française*, il se montre d'une grande fidélité envers ce projet d'historiographie romantique qui l'avait accompagné depuis longtemps. On le sait, c'est par l'essai de Roland Barthes qu'il est entré dans la fresque de Michelet pour y emprunter l'empathie nécromancienne, le souci de résurrection des morts et faire sienne cette magistrature laïque d'un office de mémoire, qui permet de revivre par procuration l'existence des hommes du passé¹⁴. Dans *Les Onze*, c'est cette fois un Michelet pèlerin et visionnaire que Pierre Michon convoque pour visiter le lieu même de la commande du tableau,

¹² Entretien *Beaux arts Magazine*, art. cit.

¹³ Voir notamment : « Et je sais bien que vous l'avez lu, dans la petite antichambre, que vous êtes censé l'avoir lu – mais je vous connais, Monsieur, vous et vos semblables : vous allez tout de suite dans vos lectures, à ce qui brille et dont on est avide, les jupes de *maman-putain*, le plumet, les louis d'or ; ou à ce qui est parfaitement mat et noir, la guillotine, Shakespeare ; mais les arguties politiques vous fatiguent, vous sautez tout cela. La grisaille théorique et historique, la lutte des classes et le panier de crabes, vous vous dites que tout cela vous le lirez demain. Et je vois bien que vous n'avez pas besoin de l'entendre, mais j'ai besoin, moi, de vous le dire. » (p. 110)

¹⁴ Je me permets de renvoyer à mon article : « Pierre Michon, alchimie de la mémoire », in Jean Kaempfer (dir.), *Michon lu et relu*, op. cit., p. 203-214.

pour déchiffrer sur la toile les traces cryptées de sa genèse. Car Michelet, comme le rappelle Paule Petitier, a subi dès l'enfance l'attraction du Musée, qu'il plaçait à l'origine de sa vocation d'historien. Ce qui explique pour une part la construction de son récit en tableaux, où une rhétorique de l'hypotypose fait image pour donner l'illusion d'une relation immédiate avec le passé, en concentrant une analyse et en donnant à la scène sa force d'évidence¹⁵. Si dans *Les Onze* Michelet mène l'enquête sur les lieux mêmes, c'est tout autant pour vérifier un savoir que pour s'imprégner d'une atmosphère et revivre personnellement les événements : il s'agit de voir, sinon d'*halluciner* le passé. Et le tableau fictif de Corentin accentue cette virtualité hallucinatoire en lui proposant un schème d'intellection, une puissance de représentation qui lui aurait permis d'entrer visuellement en contact avec ce qui a eu lieu¹⁶. Pierre Michon représente néanmoins Michelet cédant à l'illusion rétrospective, lorsqu'il laisse les médiations artistiques et les souvenirs du « bric-à-brac prodigieux et prodigieusement encombré qui lui tint lieu de mémoire » (p. 128-129) s'interposer et faire écran au passé : l'image désirée parce qu'elle semble réaliser un fantasme de relation immédiate au passé fonctionne ici à rebours comme obstacle de la médiation, et la fenêtre transparente sur le passé devient écran opaque.

Érudition, fabulation et hallucination sont les trois biais par lesquels Pierre Michon articule ici le discours historien à l'image picturale, mais trois modes d'articulation qui échouent à entretenir un rapport pacifié à la fascination de l'image : ici le redoublement documentaire qui encadre le tableau et reconduit un savoir déjà formalisé ; là le tableau comme matrice narrative, théâtre fabuleux où projeter son désir d'intrigue et d'emphase littéraire ; plus loin enfin, la peinture comme virtualité hallucinatoire susceptible de permettre à l'historien d'entrer en relation ou de croire entrer en relation avec le passé.

Le tableau occulté

Le récit de Pierre Michon ne cesserait ainsi de dire la puissance d'attraction et le magnétisme de l'image picturale sur le discours historien. Et le texte de thématiser en permanence l'opposition, sinon la hiérarchie dissymétrique entre le lisible et le visible¹⁷, entre les tartines érudites, les pense-bêtes historiens *et* la force de sollicitation de l'image, entre le savoir *et* le voir:

¹⁵ Paule Petitier, « Entre concept et hypotypose, l'histoire au XIXe siècle », in *Romantisme*, n°144, 2009.

¹⁶ On songe notamment à toute la page 125, où la mention anaphorique de la formule « il a vu » instaure l'historiographie non seulement dans un discours de la preuve, et de l'autopsie, mais surtout dans une véritable pulsion scopique.

¹⁷ Dinah Ribard a déjà eu l'occasion de souligner cette division fondatrice dans la sensibilité de Pierre Michon : « L'écriture historique de Pierre Michon : la parole et la vision », *Critique*, « Pierre Michon, historien », n°694, mars 2005.

Je me demande, Monsieur, s'il est bien utile de vous raconter cela, ces histoires de famille et ces hautes généalogies, à quoi notre époque tient tant ; s'il est besoin de remonter si loin, dans ces pâles existences qui ne sont après tout que des on-dit, des causes hypothétiques, alors que nous avons depuis deux cents ans devant nos yeux l'existence indubitable des *Onze*, le bloc formel qui se passe tout à fait de causes et qui se passerait tout aussi bien de mon commentaire. (p. 29-30)

Ce n'est pas sans ironie d'ailleurs, puisque par un jeu d'érudition imaginaire¹⁸ le socle fantasmé d'une réalité intangible autour de quoi gravitent gloses et commentaires est précisément le tableau fictif inventé par Pierre Michon. Au fil d'un renversement que n'aurait pas boudé Borges, Pierre Michon institue le tableau fictif comme le lieu même de l'intangible et de l'indubitable, alors même que les études savantes sont renvoyées au statut de tartines indigestes, mais surtout de « fantaisie » (p. 12), écrites par de « bons faiseurs de romans » (p. 46), qui griment les événements et réarrangent la chronologie, « parce que l'Histoire arrange les dates à sa façon ; parce que l'après-coup est grand seigneur et a tous les droits » (p. 77) Récits et discours historiens sont congédiés au profit de l'image comme « puissance effractive du passé »¹⁹, dans un monologue qui ne cesse d'opposer le savoir médiatisé et la vision immédiate²⁰.

Et pourtant ce tableau si obsédant qu'il congédie par sa puissance hallucinatoire les lentes précautions du discours historien, si immédiat et immédiatement historique qu'il met à mal les patientes élaborations du savoir, condamné au ressassement ou à la secondarité, ce tableau est refusé au lecteur. Car s'il magnétise tous les discours, comme il magnétise toute l'architecture même du Louvre, il est dans le récit une tache aveugle autour de laquelle gravite le boniment fasciné du bateleur. Mais le lecteur serait bien en peine de le décrire, sinon à y projeter sa mémoire singulière de spectateur nourri de Tiepolo, Caravage, David voire Goya. Car ce tableau est d'abord une surface anamorphique, puisque *Les Onze* vont tour à tour être « onze stations de chair » (p. 16), « [o]nze apparences de Corentin de la Marche » (p. 59), « onze barons drus, levés et regardant entrer votre mère jeune et nue dans la salle basse d'un château du marquis de Sade » (p. 74), « onze formes semblables à des chevaux, onze créatures d'effroi et d'emportement » (p. 136) Et le narrateur a sans doute tout d'un montreur de foire, mais jamais il ne se livre à l'*ekphrasis*, et s'il lui arrive de dire frontalement le tableau, c'est pour dire une cécité, abolir un élément, l'effacer de notre vue :

¹⁸ Je renvoie évidemment à l'essai de Nathalie Piégay-Gros, *L'Érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009 et à l'article précurseur de Dominique Jullien sur Borges, « L'érudition imaginaire », *Romanic Review*, n°3, janvier 1987.

¹⁹ Christian Jouaud, « Présentation », *Critique*, « Pierre Michon, historien », n°694, mars 2005, p. 162.

²⁰ Comme le souligne Dominique Viart, le récit jette de part et d'autre, d'un côté « les biographies (les récits), dévaluées en rumeurs et conjectures, et le commentaire (le discours) déclaré inutile ; de l'autre l'érection sidérante de l'image, sa puissance d'affirmation ». Dominique Viart, « Pierre Michon, *Les Onze* : Tableau d'historiographie littéraire », art. cit., p. 224.

Moi je ne vois pas la lanterne carrée, là, devant nous, dans le tableau du Louvre : je crains bien qu'elle ne vienne tout droit de Madrid, du *Tres de mayo*, du 3 mai de Goya, où elle éclaire une scène d'équarri-soir, de massacre de masse, pas des *Onze* – quelque chose pourtant comme une lanterne éclaire bien *Les Onze*, mais quoi ? Je ne vois pas non plus la sainte table, quoique sans doute il faille bien qu'il y ait quelque chose comme une table pour recevoir à mi-hauteur le chapeau de Prieur de la Marne qui ne tient pas tout seul, qui ne flotte pas en l'air à la hauteur de sa ceinture par la seule vertu du Saint-Esprit. Et surtout je ne vois pas les chevaux. Et vous, Monsieur, les voyez-vous ? (p. 129-130)

Qu'avons-nous vu ? Rien ou plutôt, la convocation allusive d'une mémoire picturale et la scansion d'une série matricielle de noms propres –Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André– . Et par cette convocation allusive et cette nomination, le bonimenteur donne à imaginer le tableau, il fait mine de le décrire quand au contraire il l'efface et l'occulte. Le lecteur a cru voir le tableau, parce que le récit n'a pas cessé d'attiser son désir d'image et de contact immédiat avec le passé.

C'est en définitive cette pente imaginative de l'esprit que Pierre Michon saisit en acte, et non seulement combien le texte fait image mais surtout combien l'on est porté par un désir *d'évidence* de l'histoire, pour reprendre le titre d'un essai de François Hartog²¹. L'obsession de visibilité qui anime le discours historien, et qui oscille ici entre fabulation et hallucination, Pierre Michon en donne l'expérience au lecteur : il élabore un leurre pour l'imagination. L'on comprend mieux qu'il ne s'agissait pas pour l'écrivain de souligner ni la fictionnalité du geste historien, ni sa pente romanesque, mais de mettre en scène un désir d'immédiateté, un souci de vision, que l'historien et le lecteur ont en partage. Que l'histoire fasse tableau, qu'elle devienne scène ou vignette : c'est ce désir d'évidence et cette passion d'image que Pierre Michon met en scène dans son récit, et cette passion il en fait l'éloge comme un lieu de convergence entre littérature et histoire, mais pour en mieux frustrer le lecteur. Et de cette frustration même tirer jouissance.

Laurent Demanze

ENS de Lyon

²¹ François Hartog, *Évidence de l'histoire : ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2007.