

Sublime et terreur chez Pierre Michon : la sacralité à l'épreuve du doute

André JOB

CELIS (Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, Francia)

m.a.job@wanadoo.fr

Recibido: 16/02/2014

Aceptado: 02/04/2014

Résumé

Dans l'œuvre entière de Michon, la gloire, enjeu crucial de l'écriture, dévoile son envers de terreur, en tant que ferment du sublime. Dans *Les Onze*, la puissance du signe se confronte à l'Histoire faite Terreur, en prétendant incarner le pouvoir révolutionnaire dans un tableau. Or l'alchimie du sublime devient ici suspecte : tableau et peintre sont fictifs. L'Esprit aurait-il déserté l'Histoire ? Michon aime à scruter le moment où la foi vacille. Convaincu que la gloire est impure, il revisite les temps forts de notre « sortie de la religion » (Marcel Gauchet) dont l'art est l'avatar : Moyen-Âge (*Abbés*), modernité postromantique (*Rimbaud le fils*), postmodernité enfin (*La Grande Beune*). Dans *Les Onze*, nous traversons la terreur de l'Histoire en évitant la perte du sens, parce qu'une forme de violence primitive rapporte finalement cette terreur à un processus plus archaïque.

Mots clés : art, foi, gloire, Histoire, *Les Onze*, Michon, modernité, peinture, postmodernité, religion, sublime, terreur.

Sublime y terror en Pierre Michon: la sacralidad ante la prueba de la duda

Resumen

En toda la obra de Michon, la gloria, apuesta crucial de la escritura, desvela su reverso de terror en tanto que fermento de lo sublime. En *Les Onze*, la potencia del signo se confronta con la Historia convertida en Terror, con la pretensión de encarnar el poder revolucionario en un cuadro. Ahora bien, la alquimia de lo sublime resulta aquí sospechosa: cuadro y pintor son ficticios. ¿Habría abandonado el Espíritu la Historia? A Michon le atrae escrutar el momento en el que la fe vacila. Convencido de que la gloria es impura, reconsidera los momentos álgidos de nuestra “salida de la religión” (Marcel Gauchet), cuyo avatar es el arte: Edad Media (*Abbés*), modernidad postromántica (*Rimbaud le fils*), postmodernidad por último (*La Grande Beune*). En *Les Onze*, atravesamos el terror de la Historia evitando la pérdida de sentido, porque una forma de violencia primitiva remite finalmente el terror a un proceso más arcaico.

Palabras clave: arte, fe, gloria, Historia, *Les Onze*, Michon, modernidad, pintura, postmodernidad, religión, sublime, terror.

Sublime and Terror in Pierre Michon's Work: the Sanctification Challenged by Doubt

Abstract

Glory and its other face, terror, are central to the entire oeuvre of Pierre Michon. In *Les Onze* the almighty power becomes full Terror when it pretends to embody revolutionary legitimacy in a painting. The alchemy of the sublime here becomes suspect, since the painter and the picture are fictitious. Has Spirit abandoned History? Michon examines the precise moment when faith is on the wane. Convinced that glory is impure, he revisits the landmarks, manifest in art, when we "left religion" (Marcel Gauchet), incarnated in art: medieval (*Abbés*); postromantic modernity (*Rimbaud le fils*); and finally postmodernity (*La Grande Beune*). In *Les Onze* we traverse the terror of History without losing its meaning because a form of primitive violence finally links this terror to a primeval process.

Key words: art, faith, glory, History, *Les Onze*, Michon, modernity, painting, postmodernity, religion, sublime, terror.

Referencia normalizada

Job, A. (2014). « Sublime et terreur chez Pierre Michon : la sacralité à l'épreuve du doute ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 29, Núm. 2: 363-374. http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2014.v29.n2.44432

Le dernier livre de Pierre Michon, *Les Onze*, nous ménage un face-à-face avec la terreur de l'Histoire. On sait que la Terreur s'écrit ici avec majuscule, puisque le tableau fictif exécuté par le non moins fictif François-Élie Corentin, *Les Onze*, est censé conférer une légitimité équivoque aux onze membres du Comité de Salut Public : il a surtout pour effet d'envelopper la « tyrannie » de Robespierre dans un beau drapé « d'effroi et d'emportement » (Michon, 2009a : 136). Nous sommes en nivôse an II, soit aux premiers jours de l'année 1794, quelques mois avant la réaction thermidorienne. Voici comment Michon caractérise l'effet de pure terreur induit par la contemplation du tableau : « Et les onze hommes vivants sont l'Histoire en acte, au comble de l'acte de terreur et de gloire qui fonde l'Histoire – la présence réelle de l'Histoire » (Michon, 2009a : 133).

La terreur et la gloire : ces deux termes qui font couple, et dont le second n'est qu'une variante du sublime, ne cessent de jouer dans l'œuvre entière de Michon. À vrai dire, nous avons un peu oublié la terreur, et on s'étonne de la voir passer ainsi au premier plan, ouvertement thématisée, historicisée avec la force de l'évidence chez cet écrivain en quête du sublime¹. La « gloire », quand bien même celle-ci

¹ Nous verrons plus loin qu'il arrive que Michon fasse explicitement référence au sublime. S'il use plus volontiers du lexème « gloire » dans ses récits, c'est sans doute parce que celui-ci est moins

serait suspecte (chez le narrateur lui-même), fragile (chez Rimbaud), indécidable (dans tant de vies minuscules) nous était somme toute plus familière, et les exemples de gloire accomplie, massive, indiscutable, abondaient au cimetière de ceux que Michon appelle les « éléphants » : Hugo, Flaubert, Faulkner, Beckett. Faut-il croire à une illusion de perspective, et aurions-nous prêté une oreille trop complaisante à l'incandescence d'une écriture habile à se hisser sur la crête de l'hagiographie ou de l'épopée ? Peut-être en effet faut-il incriminer « l'incroyable illusion romantique » (Michon, 2007 : 118) à laquelle nous serions, si l'on en croit l'auteur lui-même, éternellement voués². C'est ainsi : de l'alcoolique abbé Bandy (*Vies minuscules*) nous préférons retenir la vision extatique finale, si improbable soit-elle, et de l'assombrissement soudain et de la trombe d'eau qui s'abat en plein juillet sur les marches de l'église Santa María quand Francisco Goya épouse la sœur du « grand » Francisco Bayeu (*Maîtres et serviteurs*), de cette irruption du « noir » nous ne saurions nous émouvoir car nous savons que le génie de Goya fera son miel en l'illuminant d'une « gloire » insolite. Peut-être en va-t-il en somme des lecteurs comme de ces peintres que l'aile du génie n'a pas encore effleurés : ils ne renoncent pas si aisément au bleu de Véronèse et aux plafonds d'azur et d'or de Tiepolo, et ils aiment à voir, comme disait ironiquement Baudelaire dans « Le mauvais vitrier », « la vie en beau ». On notera que la récente rétrospective Turner présentée à Paris au printemps 2010 au Grand-Palais a fourni aux visiteurs l'occasion de rectifier une illusion de perspective de même nature : le peintre de la lumière dorée (« Éclaircie », « Pluie, vapeur et vitesse ») se révélait avoir cédé plus volontiers, notamment dans ses marines, à une inspiration ténébreuse, et la « terreur » y retrouvait naturellement la première place.

Il est vrai que la gloire littéraire ou artistique pointe encore son museau dans *Les Onze*, et que « le lys et les roses » (Michon, 2009a : 42) qui sont la promesse de l'art courent encore en filigrane dans les premiers chapitres : l'évocation de la jeunesse de François-Élie et de sa gracieuse maman est riche encore de ces promesses-là, et les membres du Comité ont pratiquement tous rêvé de s'illustrer

marqué littérairement et qu'il doit sa fortune à l'histoire de la peinture religieuse. Sur le sublime chez Michon, on trouvera un certain nombre d'aperçus dans l'ouvrage d'Ivan Farron, *La grâce par les œuvres*, éditions Zoé, 2004, et on retiendra en particulier cette formule : « Cette écriture aspire au sublime et est sans cesse menacée par le dérisoire » (Farron, 2004 : 16). Sur la terreur, le même Ivan Farron a publié un article, « Terreur et rhétorique dans l'œuvre de Pierre Michon », dans *Pierre Michon : naissance et renaissances*, dir. Florian Préclaire et Agnès Castiglione, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007. La terreur y étant examinée en tant qu'effet rhétorique, au sens où l'entend Paulhan quand il parle de « terreur dans les lettres », les thèmes déclinant la terreur n'y sont guère représentés. L'auteur affirme cependant qu'après la terreur des avant-gardes « Michon met la Maintenance au service de la Terreur » (Farron, 2007 : 45).

² Dans « Rimbaud et Bernadotte » (*Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*), Michon reconnaît volontiers cette filiation : « [...] ce qui me fait tenir, ce qui me fait croire, c'est l'incroyable illusion romantique, dont Nizan disait si parfaitement, pour la récuser, qu'elle s'efforce de "porter l'objet littéraire à la température d'un dieu" » (Michon, 2007 : 118).

dans la gloire littéraire. Sauf que, cette fois-ci, l'alchimie qui transmute la boue en or s'avère, pour les protagonistes devenus la proie de l'Histoire, définitivement en panne. Le tableau est « une pure terreur », confondue avec celle de l'Histoire. La boue dans laquelle pataugeait l'aïeul limousin de François-Élie en creusant, tel un forçat, un canal entre Orléans et Montargis, voici qu'elle envahit jusqu'au premier plan du récit. Si bien que même le romantique Michelet recule d'effroi devant cette vision d'horreur de l'Histoire livrée à elle-même, et que le raccord entre la littérature idéale de la génération précédente et le « sublime » révolutionnaire et son corollaire de terreur doit être cherché dans la succession qui nous mène, excusez du peu, de Rousseau à Sade. Selon une formule chère à l'auteur, on a par trop fait l'ange au mitan du siècle, et peut-être est-ce pour cela que l'on fait plus que jamais la bête.

Michon n'avait pas manqué de nous avertir : toute œuvre comporte sa *nigredo*, sa part noire, « sur laquelle, contre laquelle et grâce à laquelle éclate la gloire de l'écrit » (Michon, 2007 : 160)³. Sans doute, mais si cette part s'avère bien fondatrice, elle ne sert plus ici qu'à nourrir la gloire fictionnelle d'un peintre n'ayant jamais existé, et cette absence même fait symptôme : les noces de l'art et de la Révolution n'ont pas produit de chef-d'œuvre, et la Terreur ne fait ici qu'exhumer l'envers ténébreux du siècle des Lumières. Ceux qui avaient rêvé de s'illustrer par la gloire littéraire et d'apporter à l'humanité un supplément d'âme, mieux, une « puissance d'accroissement de l'homme comme les cornues le sont de l'or et les alambics du vin, une puissante machine à augmenter le bonheur des hommes » (Michon, 2009a : 48), les Couthon et les Collot d'Herbois, les Robespierre et les Barère, n'ont pu reverser qu'en fureur « machinique » et sanglante la ferveur littéraire qui animait leur zèle pour l'humanité. Serait-ce à dire que la magie ancienne n'opérait plus, ou que le ver était déjà dans le fruit ? Il y a fort à parier que les circonstances historiques n'expliquent pas tout. Déjà, dans une des chroniques d'*Abbés*, qui nous transportaient dans l'univers à la fois magique et crûment charnel du haut Moyen-Âge, Michon ne nous laissait pas ignorer que la gloire est impure, et il la montrait monstrueusement « mêlée », pour reprendre un terme que l'auteur appliquait avec insistance aux œuvres de l'évêque Èble :

Èble se tait longtemps et soudain il demande à Hugues ce qu'est la gloire. Il demande si c'est de la puissance. [...] Si c'est pour Dieu seul, éclatant et bref, comme dans la cabane la foudre bleue, ou interminable et perdu dans l'air, comme la lecture, comme le chant. [...] Si c'est pur. Il demande si cela peut être mêlé, à de la matière, à de l'ambition, à un corps d'homme vivant (Michon, 2002a : 23-24).

³ Dans « Cause toujours », Michon poursuit ainsi : « Un écrivain italien, c'est Guido Ceronetti, a posé cette question vertigineuse : quelle était la *nigredo* de Mozart ? Sur quel intime foutoir l'œuvre jette-t-elle son masque ravissant ? De quelle noirceur fondatrice l'œuvre doit-elle payer le prix ? Et plus la dette est forte sans doute, plus l'œuvre a de chances d'être belle » (2007 : 160).

Que le ver fût déjà dans le fruit, l'histoire même de la notion de sublime nous le confirme, et Michon lui-même, en fin connaisseur, se montre circonspect dans *Corps du roi* à l'égard de ce que le Pseudo-Longin pouvait nous en dire : « Cela, cette idée de la littérature, porte un très vieux et pesant nom, depuis le Pseudo-Longin : c'est le Sublime. On sait que pour qui s'enferme dans la catégorie du Sublime, pour qui fait l'ange, ça tourne mal en général, et on ne fait que construire mur sur mur, jusqu'au silence définitif » (Michon, 2002b : 67-68). Non, le sublime n'est pas, comme Boileau aurait voulu nous le faire croire, un simple degré de plus dans l'échelle de nos émotions esthétiques. Avant même que Kant n'établît une autre ligne de partage, des philosophes britanniques avaient enregistré cette différence de nature entre le beau et le sublime, Shaftesbury le premier, Edmund Burke à sa suite, et les romantiques, particulièrement les peintres, devaient s'en souvenir. Alors que le sentiment du beau est rassurant, le sublime provoque un effet aliénant de sidération. Dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées de beau et de sublime*, Burke (1988 [1756]) affirmait que le sublime inspire d'abord l'horreur, et que le plaisir qu'on éprouve pour ce qui est sombre, incertain et confus, ne triomphe de la crainte que dans la mesure où une part de fiction entre dans la perception. La terreur non seulement participe du sublime, mais elle est le vrai ferment du sublime, et c'est pour s'être détourné de cette vérité que le professeur et poète Georges Izambard, le premier mentor de Rimbaud, s'est contenté en guise de poésie de « pisser dans un violon ». Michon a rarement été plus sarcastique que dans cette page de *Rimbaud le fils* :

[...] car, bravoure ou timidité, il ne voulait pas 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 ; sans lequel l'azur est un pot de peinture bleue, une préciosité de lapis-lazuli [...] (Michon, 1993 : 28).

Les circonstances historiques n'expliquent pas tout, disions-nous, et il est vrai qu'il y a là comme une constante du sublime. Il n'en reste pas moins que dans cette œuvre apte à faire sien le regard anthropologique et qui se développe à coups de brèves séquences historiques embrassant tour à tour tous les âges de l'humanité, des étapes sont soigneusement répertoriées, des ruptures se font jour, qui éclairent de façon singulière ce qui a bougé et ce qui ne cesse de bouger dans notre quête du sens et dans ce qui « relance sans fin la littérature » (Michon, 1993 : 110). Ces étapes balisées par Michon méritent d'être parcourues, parce qu'elles sont particulièrement révélatrices des enjeux de ce qu'il est convenu d'appeler romantisme, modernité et postmodernité. Nous verrons qu'à chaque étape correspond un mode spécifique d'appréhension du sublime et qu'une figure particulière est appelée à y jouer un rôle pour définir le type de croyance qui s'y rattache. Car enfin, il est à peine besoin de le préciser, c'est de la foi qu'il s'agit, de la relation d'imbrication qui noue la foi et l'écriture.

Au cœur de ce parcours, et le respect de la chronologie dût-il en souffrir, nous aurons à privilégier le point de passage par la modernité, ce moment qu'incarne Rimbaud avec la force du mythe⁴. D'abord parce que Michon, dans *Rimbaud le fils*, s'est employé à déconstruire ce mythe par l'analyse –c'est ce qu'il appelle la « vulgate »– autant qu'à le revivifier par l'écriture. Ensuite parce que ce mythe plonge lui-même ses racines dans les Lumières et dans ce même processus dont *les Onze* nous révèlent la face ténébreuse. Il témoigne en effet de ce moment, dit Michon avec ses mots rusés de praticien très averti, où « Dieu changeait de nid, en quelque sorte » (Michon, 2009a : 47). Voici par exemple comment cette exigence ô combien impure –car il s'y mêle à l'évidence un puissant désir d'ascension sociale– s'impose au père de François-Élie au début du 18^e siècle :

Car on était dans l'époque où la croyance littéraire commençait à évincer l'autre croyance, la grande et vieille, à la reléguer dans son petit moment historique et son petit espace, le règne de Tibère, les oliveraies du Jourdain, et à prétendre que c'était dans son espace à elle, les pages de romans, les bouts-rimés anacréontiques, que daignait apparaître l'universel (Michon, 2009a : 47).

Avec Rimbaud nous sommes rendus bien loin, on s'en doute, des bouts-rimés anacréontiques. Une « débâcle » autrement ravageuse de la croyance a contaminé jusqu'aux belles-lettres, situation dont témoigne particulièrement *Une Saison en enfer*. Aussi la « gloire » divine que la prière (le « triple *sanctus* ») peinerait à instiller en nous ne résonne-t-elle plus dans les phrases inspirées que sous les coups du blasphème :

Mais bien sûr Rimbaud, quelque juste que soit le *sanctus*, ne contemplait pas pour autant la gloire de Dieu ; car il était né et écrivait dans la fin détestable du dix-neuvième siècle : il n'y avait donc devant lui sur le pupitre que la gloire vaine de la phrase juste, d'où Dieu s'est absenté depuis belle lurette. [...] Et bien sûr il y manque quelque chose : car ils n'ont, eux, ces feuillettes, d'autre 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 (Michon, 1993 : 106-108).

Les philosophes ont d'autres mots pour désigner ce processus au cœur duquel opèrent à la fois ce dénuement et cette reconquête. Marcel Gauchet, par exemple, l'identifie dans *Le désenchantement du monde* à ce qu'il appelle la « sortie de la religion » (1985), et il y a là, à n'en pas douter, plus que des harmoniques avec ce que les textes de l'écrivain mettent en œuvre. Le philosophe use d'autres mots, parce qu'il ne poursuit pas comme Michon des effets stéréophoniques ou de ventriloquie (la voix de Michon s'élevant sur le fond sonore de la voix de Rimbaud et la parasitant), mais il scrute les mêmes phénomènes, et il lui arrive d'élaborer ses

⁴ Ce que nous entendons par modernité, c'est bien sûr la notion esthétique telle qu'elle a été posée pour la première fois par Baudelaire, et il n'est sans doute pas indifférent pour notre auteur que celle-ci recueille à la fois le fugitif et le contingent, et cette « autre moitié » qu'est l'éternel et l'immuable. Que Michon soit plus en phase avec Rimbaud qu'avec Baudelaire n'est après tout qu'une question de degré.

instruments d'analyse en tournant, curieusement, autour des mêmes mots (des mêmes notions ?) que les écrivains. Ainsi le « Je est un autre » de Rimbaud, sur lequel renchérit ici Michon en y poussant comme en contrebande la figure du Christ, illustre de fait assez rigoureusement ce que Marcel Gauchet appelle l'autonomie, ce lent processus par lequel l'humanité prend conscience d'elle-même et échappe peu à peu à toute « hétéronomie », c'est-à-dire à toute subordination de la créature à l'horizon divin. L'Autre du « Je », pour dire les choses simplement, serait ainsi l'ombre portée du religieux réinvestissant les ruines de ce qui vient de s'effondrer, au moment même où le « Je » rassemble et bande toutes ses forces. Il semble bien que Michon fasse sienne cette analyse et qu'il constate, comme le philosophe, qu'on n'échappe pas à ce schéma, défini par Gauchet comme le « schème-source par excellence du monde de la croyance » (Gauchet, 1985 : 293). On sait que pour Marcel Gauchet la sortie de la religion ne se confond pas en effet avec l'adieu au religieux. On sait aussi que pour lui l'histoire de l'art et de la littérature tend au contraire à prouver que l'entrée dans l'historicité (l'Histoire devenant l'horizon d'accomplissement de l'humain) s'est accompagnée, à partir du romantisme, d'une tentative pour créer avec la religion de l'art une religion de substitution, qui à la fois libère l'homme, devenu créateur, de sa subordination de créature, et le réconcilie avec un « religieux indifférencié » en lui ménageant la possibilité de « faire passer l'invisible dans le visible, de rendre sensible l'intelligible » (Gauchet, 2002 [1998] : 32). C'est cette tentative dont témoignait précisément le sublime romantique, et c'est à elle que Michon restitue, jusque dans notre époque postmoderne, ses antiques lettres de noblesse.

Reste que Marcel Gauchet, après avoir rendu hommage à cette consécration de l'Art en tant qu'elle participe de la reconnaissance émancipatrice du pouvoir humain, semble donner définitivement congé à une telle conception :

C'est ce moment de notre culture qui me semble être en train de se clore avec l'extinction de son foyer. La foi qui le faisait vivre se retire inexorablement. On peut bien continuer de répéter mécaniquement les articles du dogme. L'esprit les a désertés. Il n'en subsiste plus que des métaphores dont la force de suggestion pâlit jour après jour. [...] Si [l'Art] nous ouvre sur de l'Autre, c'est celui qui hante notre imaginaire d'humains. S'il a des choses essentielles à nous apprendre, elles rentrent dans les limites subjectives de nos facultés. C'est encore beaucoup, mais c'est peu au regard des attentes hyperboliques placées depuis deux siècles dans le pouvoir transcendant du signe esthétique. D'où le sentiment de crise, de vacuité, de perte d'enjeu qui désoriente et désole aujourd'hui les antres de la création (Gauchet, 2002 [1998] : 35).

Verdict implacable, qui rend compte à n'en pas douter de notre sensibilité postmoderne, mais dont on peut se demander quelle place il réserve à la « relance » dont Michon s'est fait l'artisan. Cet « athée mal convaincu » se serait-il placé dans une position intenable ?

Examinons d'un peu plus près la nature de cette relance. Si Michon exhume la terreur sous le masque du sublime, s'il traque dans la « puissance d'accroissement de l'homme » qu'autorise le levier révolutionnaire le principe même de la Terreur, s'il débusque sous les oripeaux de la « gloire » l'infinie misère de notre condition, ce n'est pas pour exhiber mélancoliquement les dépouilles de nos idéaux défunts.

Pour l'écrivain, dont le cheminement se sépare ici de celui du philosophe, il s'agit plutôt d'effectuer un constant aller-retour entre l'adhésion et la distance, de creuser l'abîme entre la certitude de la foi et le moment où tout vacille. Trajet ô combien instable et périlleux. Avec lui, on est toujours sur la ligne de crête : plus l'adhésion était forte, plus la chute sera vertigineuse, et plus la relance sera à la fois imparable et incertaine. C'est à partir de cette esthétique du grand écart⁵ que sont revisités les temps forts de notre « sortie de la religion ». Et s'il est vrai que l'entrée dans la modernité porte définitivement atteinte à ce qu'il appelle la « distribution des prix de l'au-delà » parce que « le sacre n'était plus du ressort de personne » (Michon, 1993 : 82) et que la création ne pouvait plus s'autoriser que d'elle-même, on n'a pas attendu cette « détestable » époque pour voir s'effondrer nos certitudes et pour que la gloire menace de se retourner dans son contraire. Depuis la plus haute antiquité, et peut-être depuis l'âge des cavernes, le pouvoir transcendant du signe esthétique tel que nous le restitue Michon est marqué par l'instabilité et la réversibilité.

C'est au Moyen-Âge, à n'en pas douter, que la puissance du signe a été portée à son comble. Seulement voilà : signe de Dieu, signe du diable, comment savoir ? Plus que jamais s'impose la figure de la réversibilité, parce que le mal omniprésent est toujours prêt à s'insinuer au cœur du bien. Dans deux des chroniques d'*Abbés*, une phrase vient marteler cette vérité : « Toutes choses sont muables et proches de l'incertain » (Michon, 2002a : 71)⁶. Emma, l'épouse de Guillaume Fier-à-bras, voit ainsi toutes ses certitudes l'abandonner : « C'était bien un signe, mais elle l'a mal lu. Ce n'était pas le sanglier de Dieu » (2002a : 52). Quant à ces signes-totems que sont les reliques des saints, on sait trop bien ce qu'ils doivent au cynisme des uns et à la ferveur ou à la crédulité des autres (quand ce n'est pas des mêmes !), et ils sont impuissants à fonder un ordre stable de croyance : la fausse relique de Saint Jean-Baptiste, quand elle était tenue pour vraie, a un instant donné « sens à ce monde » (2002a : 67), en tout cas à l'éloquence inspirée que le bègue Hugues reçut soudain en partage, mais, quand elle se révèle n'être qu'« un os » et n'appartenir « à personne » (2002a : 71), tout est à nouveau suspendu dans le vide et la malédiction. À bien l'examiner d'ailleurs, cette controverse des reliques, qui fut la grande affaire du Moyen-Âge, a beaucoup à voir avec la question de l'écriture, car les reliques servent de point d'appui à l'hagiographie, à l'écriture de la vie des saints, laquelle recueille quelque chose de la puissance divine en l'incarnant, comme si l'esprit se faisait chair à travers les mots. Dans les quatre séquences suivies qui occupent le cœur

⁵ On sait que Jean-Pierre Richard parle de façon plus pondérée de « rhétorique de l'hésitation » (Richard, 1993 : 138). Il y aurait lieu de se demander si l'entrée en scène de l'Histoire, qui place la terreur au premier plan, ne contribue pas à dramatiser cette hésitation.

⁶ C'est le dernier vers, si l'on en croit Michon, de la *Chronique de Maillezaïs*. Il apparaît une première fois peu avant la conclusion du deuxième récit, au moment où vacillent les certitudes de l'héroïne (Michon, 2002a : 52), et il vient s'inscrire en clausule du livre au terme de la troisième chronique.

des *Mythologies d'hiver* et qui font prendre en charge à des voix supposées distinctes les versions successives de la légende de Sainte Énimie, on voit bien qu'il s'agit par l'écriture, afin de légitimer la fondation d'un monastère, de donner corps à une sainte improbable. La nomination, sur le modèle du *fiat lux* ou de la parole inspirée des prophètes, doit en effet faire en sorte de « rend[re] visible et clair ce qui est absolu » (Michon, 1997 : 67), et son but est de permettre à chacun de se convaincre, comme l'évêque de Mende, que « Dieu est dans cette chair » (1997 : 70). Écriture sur le fil du rasoir là encore, car si le nom d'Énimie résonne au départ comme un *alléluia* (1997 : 56), la puissance de la nomination est cernée de toutes parts par la terreur : terreur du nom « imprononçable »⁷ du lieu consacré (la fontaine de Burle en pays gabare), terreur qu'inspire la lèpre comme signe d'élection de la sainteté, terreur enfin et surtout de tous ceux qui doutent, tels la sainte et son scribe, et qui s'arrêtent au bord de cette révélation suprême : « La vie est une lèpre » (1997 : 63).

On décelait déjà une part de trucage dans les reliques. Dans le récit des *Onze*, à une époque où la puissance du signe en majesté ne saurait plus que donner l'illusion de la transcendance – car c'est bien de cela qu'il s'agit : de représenter le pouvoir en gloire et de l'incarner –, la falsification vient évider et délégitimer toute la représentation. Le trucage opère d'abord au niveau du thème, puisque ce tableau prétend : « donn[er] une existence officielle à ce Comité qui n'existait théoriquement pas, mais qui du simple fait d'apparaître dans une peinture serait donné pour ce qu'il était : un exécutif siégeant à la place honnie du tyran » (Michon, 2009a : 112). Il apparaît plus sûrement encore dans la duplicité des intentions : si Robespierre triomphe, le tableau consolidera son pouvoir tyrannique ; s'il échoue, il contribuera à sa perte. Mais le trucage est également repérable dans les effets produits par le tableau : le grand Michelet, trompé par sa mémoire défaillante, le « falsifie [...], de bonne foi peut-être ou avec cette perversité de prêtre ennemi des prêtres » (2009a : 128), et prétend y reconnaître une nouvelle forme de transcendance, celle, républicaine, d'une cène laïque où l'on partagerait non seulement le pain et le vin, mais la fraternité démocratique. Et comment s'étonner que triomphe cette falsification du signe ? Le trucage présidait à l'entreprise même de l'écriture, puisque Michon donne à voir, encore une fois, un tableau qui n'existe pas⁸.

Il se produit pourtant, *in extremis*, cette chose surprenante : que la perte du sens est évitée, et qu'une autre forme de transcendance vient réinvestir le geste du

⁷ Si l'on en croit la première séquence, celle qui précède les réécritures légendaires, tout procède de cette nomination qui a valeur fondatrice : au moment de mourir, l'abbesse « prononce le nom imprononçable » (Michon, 1997 : 51) de ce prieuré qu'elle n'aura même jamais connu.

⁸ On peut, il est vrai, interpréter cette absence comme l'indice d'un dispositif hallucinatoire : pour voir ce qui n'est pas nous (les « Puissances »), il faut inventer. C'est la lecture que propose Annie Mavrakis (2010) dans « Devant le tableau : une lecture des *Onze* de Pierre Michon », dans *Poétique*. Il nous semble cependant que la parabole de l'acte créateur triomphant n'épuise pas le sens de ce livre particulièrement sombre.

peintre, et, par voie de conséquence, celui de l'écrivain : « C'est Lascaux, Monsieur. Les forces. Les puissances. Les Commissaires » (Michon, 2009a : 137).

Cet effet terminal, qui fait inopinément écho à *La Grande Beune*, traverse en effet toute la terreur de l'Histoire pour la rapporter à un processus infiniment plus archaïque. Ce tableau imaginaire, nous pouvons désormais l'oublier, car il a été absorbé dans une lignée immémoriale. Déjouées, les ruses de l'Histoire ; détrônés, les peintres officiels comme David : c'est toute l'histoire de la peinture occidentale qui est maintenant convoquée, elle qui a su, à la faveur des portraits et des scènes de batailles, à travers Uccello, Philippe de Champaigne, Géricault, nous fournir, comme faisaient les peintures rupestres, l'image la plus exaltante des « gibiers idolâtrés et redoutés, divins, tyranniques » (Michon, 2009a : 137). En deçà des ruses de l'Histoire, le signe esthétique plonge encore ses racines dans ce tuf originel. Toute la violence du monde, avec son cortège de brutalité et de désir, échappe à la logique historique –aussi peut-elle être dite « préhistorique »–, dès lors qu'elle se « dépense » à travers l'art sans se subordonner à un projet utilitaire. Aux sources de l'art, il y a bien pour Michon cette « part maudite » (Bataille, 2011 [1949]), cette violence sacrificielle fondant le sacré et dont la peinture témoigne dans l'horreur et l'éblouissement à la fois⁹.

Pourquoi, dès lors, en irait-il autrement aujourd'hui ? Au-delà de la réversibilité du bien et du mal, par delà le retrait d'une Histoire qui s'est épuisée à penser sa propre fin, nous sommes guettés, il est vrai, par l'« à quoi bon ? » des mélancolies postmodernes. La brève nouvelle qui clôt les *Mythologies d'hiver*, l'histoire d'Édouard Martel, nous donne un aperçu de cette tentation, mais c'est, comme on s'en doute, pour la conjurer. Parce qu'il est « de ces hommes qui aiment la gloire », Édouard Martel a quitté sa charge d'huissier pour explorer les gouffres des Causses, et surtout pour les nommer : aussi est-il dit « scribe ». Il éprouve donc ce vertige strictement laïc qui consiste à nommer des pierres, cet élan positiviste dans lequel s'est réfugiée la transcendance. Un bref instant, il est vrai, sa foi vacille : « Tout cela n'a pas le moindre sens. Ce n'est qu'un trou en pente. Ce ne sont que des pierres livides dressées dans le noir » (Michon, 1997 : 86). Mais très vite il se ressaisit, ajoute à ses dénominations un indice métaphorique (« Forêt Vierge », « le Coin des Méduses », « le Cierge Pascal »), et la confiance lui revient : « Il sourit : mais non, ce ne sont pas des pierres livides dressées pour rien dans le noir, ce sont des objets pleins de sens qui ont un nom dans la bouche des hommes » (Michon, 1997 : 87-88). On notera que la sidération de la terreur sacrée est plus que jamais au rendez-vous : « Dans la grande salle, Notre-Dame de Paris sans peine entrerait tout entière » (1997 : 88), se prend-il à écrire fébrilement. Et on mesurera quel abîme,

⁹ Michon s'explique longuement sur cet aspect à propos de Giono, et en particulier sur son rapport avec Bataille, dans son entretien avec Jacques Chabot, « Giono chez les Aztèques », in *Le roi vient quand il veut* (Michon, 2007, 330-346). Rappelons ici que Bataille publia en 1955 chez Skira *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*.

c'est le cas de le dire, sépare le travail inspiré de nomination du « scribe », de la tâche de « copiste » de Bouvard et Pécuchet.

Ce que *Les Onze* nous apprennent, en somme, c'est qu'il faut passer par-dessus la malédiction de l'Histoire, et ce n'est sans doute pas un hasard si les récits qui s'inspirent de l'époque la plus récente renouent en même temps avec le passé le plus ancien, autrement dit avec une archéologie (autre métaphore !) de nos sensations. Pour qui s'enhardirait à ébaucher une synthèse de la « sortie de la religion » chez Michon, il est d'ailleurs, dans *La Grande Beune*, une page d'une densité exceptionnelle qui opère, sous le signe de « l'écriture absolue », une coupe en profondeur dans un passé immémorial, et qui prend le risque de faire se télescoper au sein d'une même phrase préhistoire, Troisième République et années 70. Michon évoque dans cette page le meuble à vitrine d'une humble salle de classe non loin de Lascaux, et son contenu soigneusement répertorié de pierres taillées. Ainsi se lit le « Autant en emporte le vent de l'Histoire » d'un écrivain qu'on n'aurait pas cru si proche de Claude Simon :

[...] ça venait de là, comme l'attestaient les étiquettes collées sur chaque objet où des noms savants avaient été calligraphiés de la belle main qui caractérise ces temps, la belle écriture vaine, ronde, encombrée, fervente, qu'ils partageaient alors, les naïfs, les modestes des deux bords, ceux qui croyaient aux Écritures et ceux qui croyaient aux lendemains de l'homme ; mais ça venait aussi, quoique plus parcimonieusement, de notre siècle, de 1920 et alors la calligraphie avait déjà laissé de belles plumes à Verdun, de 1950 et la calligraphie s'était à jamais brûlé les ailes et était retombée en cendres, en pattes de mouches, dans les enfers de la Pologne et de la Slovaquie, les camps célèbres pas loin du camp d'Attila mais en regard de quoi le camp d'Attila était une école de philosophie, les plaines à betteraves et à miradors où Dieu ni l'homme une fois pour toutes n'eurent plus cours ; et en dépit de Verdun et des brouillards slovaques, les instituteurs sans calligraphie de notre siècle avaient continué tout de même, héroïquement dans un sens, à mettre des grands noms sur des petites pierres, avec la foi qui leur restait, celle de l'habitude, ce qui est mieux que rien ; et par-delà les instituteurs de tout poil, cela venait d'autres hommes, qui avaient fait l'objet et non pas l'étiquette, des hommes dont on ne sait plus s'ils croyaient à quelque chose en les faisant ou s'ils ne croyaient à rien et les faisaient par habitude, mais dont on pense avec raison que jamais ils ne déchurent jusqu'aux Cercles slovaques. C'étaient des pierres (Michon, 2006 : 16-17).

Une autre césure historique, une autre forme de terreur prend corps dans ce texte somptueusement mélancolique. Une césure plus radicale encore que les précédentes, car elle fait vaciller la foi en l'homme et vient projeter une lueur blafarde sur l'aube de ce que nous appelons la postmodernité. Le point d'origine de cette nouvelle Terreur insurmontable –l'holocauste– n'est pas éludé, il est rigoureusement localisé dans l'espace et le temps.

Insurmontable ? Poursuivre l'humble tâche du scribe ou l'aventure de l'écriture littéraire implique, au choix, qu'on soit « héroïque » (comme un postromantique) ou qu'on le fasse par habitude (comme le ferait un postmoderne). Mais sans doute ces

deux attitudes sont-elles conjointes. Plus solidaire qu'il n'y paraît de notre ère postmoderne¹⁰, l'œuvre de Michon se tient décidément sur la crête d'une sacralité à la fois incertaine et nécessaire.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bataille, G., (2011 [1949]) *La Part maudite*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Burke, E., (1988 [1756]) *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du beau et du sublime*. Paris, Vrin, coll. Études philosophiques.
- Farron, I., (2004) *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*. Carouge, Éd. Zoé.
- Farron, I., (2007) « Terreur et rhétorique dans l'œuvre de Pierre Michon » in Préclaire, F. & A. Castiglione (dir.), *Pierre Michon : naissance et renaissances*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Gauchet, M., (1985) *Le désenchantement du monde*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines.
- Gauchet, M., (2002 [1998]) *La religion dans la démocratie*. Paris, Gallimard, coll. Folio essais.
- Mavrakis, A., (2010) « Une lecture des *Onze* de Pierre Michon » in *Poétique*. N° 161, pp 63-74.
- Michon, P., (1993 [1991]) *Rimbaud le fils*. Paris, Gallimard, coll. Folio essais.
- Michon, P., (2006 [1996]) *La Grande Beune*. Paris, Gallimard, coll. Folio.
- Michon, P., (1997) *Mythologies d'hiver*. Lagrasse, Verdier.
- Michon, P., (2002) *Abbés*. Lagrasse, Verdier.
- Michon, P., (2002) *Corps du roi*. Lagrasse, Verdier.
- Michon, P., (2007) *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, coord. Agnès Castiglione. Paris, Albin Michel.
- Michon, P., (2009a) *Les Onze*. Lagrasse, Verdier.
- Michon, P., (2009b), « *Les Onze* de Pierre Michon », propos recueillis par Oriane Jeancourt Galignani in *Transfuge*. N°30, mai, p. 34.
- Richard, J. P., (1993) « Pour lire *Rimbaud le fils* » in *Compagnies de Pierre Michon*. Lagrasse, Verdier-Théodore Balmoral.

¹⁰ On devine que Michon n'est guère enclin à se revendiquer comme postmoderne. On relève pourtant dans sa déclaration recueillie par la revue *Transfuge* n° 30, mai 2009, cette concession : « Cette Histoire nous apparaît, à nous post-modernes malgré nous, comme un rêve raconté par un idiot, plein de bruit et de fureur » (Michon, 2009b : 34). Il n'est pas indifférent que le propos s'applique à l'Histoire.