

Les scénographies picturales de Pierre Michon

Laurent Demanze



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/9481>

DOI : 10.4000/fixxion.9481

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Laurent Demanze, « Les scénographies picturales de Pierre Michon », *Revue critique de fiction française contemporaine* [En ligne], 8 | 2014, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 23 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/9481> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.9481>

Ce document a été généré automatiquement le 23 août 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Les scénographies picturales de Pierre Michon

Laurent Demanze

- 1 L'atelier de Pierre Michon est adossé au Musée : il écrit environné d'images, qui sollicitent en permanence son imagination et font de son atelier quelque chose comme un cabinet d'amateur. Des portraits et des figures pour l'essentiel qui donnent corps à sa passion pour le visage humain et lestent de chair son exigence de restitution éthique, où le souci de l'hommage et le désir de résurrection vont de pair : "j'écris entouré d'images. Je suis iconolâtre, j'ai 'le culte des images', comme disait Baudelaire"¹. Les critiques ont déjà dit avec force les usages de la peinture dans les récits de l'écrivain². Elle assouvit cette passion éthique de visages, en une frénésie de figures³. Elle s'inscrit également dans un dispositif d'anoblissement ou de légitimation esthétiques qui, permet d'inscrire des vies mineures dans l'espace consacré du Musée, c'est-à-dire dans la mémoire des hommes : la vie *infâme*, pour reprendre le mot de Michel Foucault, est saisie dans le cadre glorieux des vies illustres. Entre restitution et transfiguration, la peinture sous-tend les enjeux éthiques de l'écriture de Pierre Michon.
- 2 Mais elle structure aussi en profondeur toute une phénoménologie et une poétique : la sollicitation picturale resserre dramatiquement une durée dans un instant *décisif* et permet de tourner le dos aux durées dilatées du roman, pour intensifier le désir de raconter dans le cadre étroit et resserré d'une vignette ou d'un détail focalisé. Au fil de ses récits, La référence picturale fige la scène, arrache l'événement à l'écoulement du temps et lui donne la vérité emphatique des grands gestes théâtraux⁴. Si le récit est un art du temps, celui de Pierre Michon obéit pourtant à une temporalité crispée et tendue, extatique et sacrificielle, où le désir et la mort vont de pair – ce qui n'étonnera pas de la part d'un lecteur de Georges Bataille. Il délaisse les durées romanesques ou les lents apprentissages, pour mieux s'abandonner à une écriture de l'instant discontinu, qui juxtapose des scènes, progresse par tableaux ou succession d'instantanés.
- 3 Si la teneur éthique et les inflexions esthétiques des usages de la peinture ont été fortement analysés par les critiques, le savoir pictural et les sources érudites mobilisés dans les récits de Pierre Michon demeurent encore un vaste champ de recherche.

L'étude encore à venir de ses carnets permettra de préciser les lectures insatiables de l'écrivain et de dessiner la silhouette d'un amateur féru de catalogues et de biographies de peintres, pour mieux saisir les pratiques d'appropriation et les gestes de transformation du savoir pictural. L'étude de ces gestes et de ces pratiques a tardé, et ce n'est pas seulement parce que ces carnets sont depuis peu ouverts à la recherche, mais c'est sans doute aussi parce que le savoir pictural n'est pas dans l'œuvre une somme de positivités ou un système théorique stable sagement identifiés à la source de l'écriture. Le savoir artistique s'inscrit d'abord comme une logique de dépense documentaire à l'œuvre chez Pierre Michon, comparable à la *débauche* d'un Flaubert⁵, mais est surtout pris dans une tension critique et ironique qui distord l'autorité de ces savoirs pour mieux faire de l'indécision du savoir, de la contestation du discours spécialiste, de la perturbation des délimitations de champ le lieu même de l'écriture.

- 4 Pierre Michon, qui a fait de l'érudition et de l'archive un de ses territoires poétiques, s'abandonne volontiers à une passion de la documentation qui vire parfois au souci d'exhaustivité ou d'épuisement d'un champ : amasser, collecter une inépuisable bibliothèque, tout savoir pour nourrir l'écriture et mieux s'adosser à une somme de savoirs :

Tout de même en ce moment, pour le livre que j'écris et qui porte sur une période bien précise du XVIII^e siècle, j'ai des mètres et des mètres de documentation, sur les costumes révolutionnaires, sur un décret, sur n'importe quoi. J'ai tout.⁶

- 5 Une somme de savoirs, mais une somme de savoirs inutiles, car contrairement à l'écriture du roman historique, il ne s'agit pas d'attester le récit sur un dépôt vraisemblable de positivités, entre archéologie et couleur locale. Si Pierre Michon sollicite une documentation foisonnante, ce n'est pas pour reconstituer un passé probable, mais selon le chiffre mystérieux d'une magie métonymique : le livre de savoir est un sésame érudit, qui permet d'entrer en contact avec les époques reculées et d'halluciner le passé. Savoirs précis et connaissances exhaustives ne seront pas nécessairement sollicités, ils fonctionnent davantage sur le mode de la réserve, de l'imprégnation ou de la contagion. En un mot, ils relèvent pour l'essentiel d'une *expérience* de lecture qui permet de traverser comme magiquement les siècles :

Je mets tout en carnets. Je ne m'en servirai jamais mais ça me donne une sorte de certitude ou de confiance, et ça me donne *l'illusion* d'être dans une époque *totale*ment.⁷

- 6 Surtout ce chantier documentaire est une mise à l'épreuve de la langue, une extension des possibles d'écriture par un élargissement des capacités de nomination et du réservoir lexical, par des rythmes existentiels ou des styles de vie : le savoir (pictural), c'est d'abord une épaisseur historique du lexique ou une rythmique déconcertante qui anachronise l'expérience du présent. C'est pour l'essentiel une aventure de langue.

Mais il est tout même bon de savoir au besoin comment tout nommer sur une époque. C'est bien, parce que ça vous donne les coudées franches, de la liberté et de la virtuosité. Vous avez besoin d'un mot de deux pieds, vous dites les perruques à marteau, d'un mot de trois pieds, vous dites les cadenettes... C'est souvent une histoire de rythme, la nomination. Il faudrait parler de l'importance des rythmes, des rythmiques des phrases. J'ai de plus en plus l'impression qu'un texte naît de son propre rythme spécifique, comme si au début il y avait une impulsion donnée, un mètre compliqué qu'on n'entend pas, qu'on cherche à saisir, qui est peut-être plus compliqué que les mètres poétiques et qui fonctionne pendant tout le texte.⁸

- 7 Pierre Michon se livre donc à une débauche documentaire pour s'imprégner d'un savoir érudit et passer la frontière des siècles. C'est dans cette rêverie du contact et du

passage que s'inscrivent les usages du savoir pictural, dans le désir que quelque chose passe du tableau au texte écrit. S'il s'agit sans doute de lester les vies de peintres d'un savoir concret, d'aller puiser dans les vies de Vasari pour écrire dans ses marges, il s'agit surtout de s'appropriier les mots savants pour dire une couleur, une attaque du dessin, la matérialité d'un pigment ou d'un support : en un mot capter le vaste réservoir des mots savants qui disent la peinture, moins pour le savoir qu'ils portent que pour les points d'articulation, de passage ou de transposition d'un art à l'autre. Il y a là quelque chose comme une imitation ou une recherche de transposition, non pas une *ekphrasis*, que Pierre Michon pratique rarement, mais le désir d'un devenir-peintre : de s'appropriier la manière et la matière du peintre à travers le détour d'une vaste palette verbale. Très peu de tableaux décrits dans les récits de l'écrivain, ou alors sur le mode de l'allusion culturelle ou de la médiation picturale. En revanche, l'écriture du texte s'imprègne de la manière du peintre, en exhibant les mots qui la saisissent :

Oui, il y eu un mimétisme très fort : ainsi la *petite touche* de Watteau (outre cette dénomination de *petit toucheur* qui m'a aidé à faire de ce peintre un Sade velléitaire) est directement passée dans la fabrique du texte, et tout ce récit s'efforce de retrouver sans pastiche la phrase à la fois nerveuse et théâtrale du XVIII^e, dont la *petite touche* est l'exact équivalent pictural. Il me semble aussi que les phrases enroulées de la *Vie de Joseph Roulin* sont calquées sur la manière tourbillonnante de Van Gogh. La palette de Goya m'a donné ce noir d'encre, cette bouillie métaphysique, qui imprègne tout le texte que je lui ai consacré. Et je voudrais que ma fiction sur Piero della Francesca soit faite de ce calme insensé, de ce feu sous la glace, qu'on voit aux tableaux de ce peintre.⁹

Subversions de l'érudition picturale

- 8 L'érudition picturale est détournée de sa vocation pédagogique pour être le lieu d'investissement d'une identification artistique, voire d'une rivalité mimétique. C'est dire que les récits de Pierre Michon opèrent un brouillage du savoir qui déleste l'érudition de sa teneur d'exactitude, pour en faire le tremplin de l'imagination, sinon de l'hallucination. Support de fabulation, matrice d'identification, l'érudition est aussi le moyen d'une perturbation des frontières du savoir et de la fiction¹⁰. C'est sans doute là l'un des usages contemporains de la fiction que mobilise à la suite de Borges Pierre Michon, pourtant si réticent envers l'invention et réservé envers la fabrique d'univers imaginaires. L'espace pictural est pour l'écrivain un lieu propice pour la dérive fictionnelle, l'insertion apocryphe ou les scènes fantasmatiques. Cet écrivain de l'archive, soucieux de l'attesté, mobilise pourtant la peinture comme un lieu qui brouille les frontières entre le vrai et le faux, l'authentique et l'apocryphe, où l'on ne sait si la *vision* est une saisie réelle ou un fantôme. L'on songe, dans *Maîtres et serviteurs*, à la part maudite de l'œuvre de Watteau, ses nus pornographiques qui lester les fêtes galantes du peintre d'une brusquerie de chairs sacrifiées. L'on songe dans *Le Roi du bois* au peintre Desiderii qui offre une perspective oblique sur le peintre Claude Le Lorrain. L'on songe surtout à l'invention au centre des *Onze*. À chaque fois, l'invention picturale mêle le vrai et le faux, bouleverse les perspectives et déconstruit l'histoire de l'art.
- 9 En effet, insertion apocryphe et dérive fictionnelle ne cessent d'interroger ce qui est au fondement de la possibilité même de l'histoire de l'art : "Qu'est-ce qu'un *grand peintre* ?" pour reprendre la question que Pierre Michon pose en quatrième de couverture de *Maîtres et serviteurs*. La figure du génie ou celle du peintre accompli, qui fondent le

savoir pictural depuis les *Vies* de Vasari, les insertions fictionnelles les déconstruisent en interrogeant leur valeur¹¹ : l'histoire de l'art comme succession de grands noms, telle que Vasari a pu l'écrire, se heurte à l'incompréhension soupçonneuse d'un regard incompetent ou hébété. Le dispositif fictionnel de *Maîtres et serviteurs* ou *Vie de Joseph Roulin*, au lieu de constituer le savoir pictural comme un remblai qui authentifie le récit, le met en doute dans une réflexivité critique. Dans les vies de peintres qu'il brosse, Pierre Michon saisit volontiers la fabrique picturale depuis le regard d'un témoin incompetent dans le jugement esthétique, l'interprétation historique ou la compréhension axiologique : le tableau est saisi en deçà du savoir pictural pour déplacer la question de la valeur esthétique et mettre aux prises le spectateur à l'opacité matérielle du tableau, délesté des médiations théoriques. Le recours au savoir pictural est en somme soustractif : l'écrivain travaille à partir des gloses et des commentaires qui entourent l'œuvre, mais pour les tenir à distance et les congédier dans leur exhibition même¹². Tel est le cas de *Vie de Joseph Roulin*, qui donne à lire le regard hébété du facteur Roulin sur les tableaux de Van Gogh. Tel est également le cas de *Maîtres et serviteurs*, qui met en scène le regard stupéfait du curé de Nogent sur les toiles de Watteau :

J'ai voulu le voir en deçà de l'œuvre ; par les yeux de quelqu'un qui ignore ce qu'est une œuvre, si ce phénomène était encore possible à la fin du siècle dernier ; quelqu'un qui vivait dans un temps et dans un milieu où la mode n'était pas encore que tout le monde comprît la bonne peinture [...] ¹³

- 10 *Vie de Joseph Roulin* est tout entier dans cette discordance des regards entre celui du connaisseur et celui du témoin stupéfait. L'écriture de Pierre Michon travaille précisément à partir de cette faille, pour mieux creuser l'écart de savoir et le contraste dans l'appréciation des tableaux : il jette de part et d'autre les gloses savantes et le regard stupéfait, le spécialiste et l'hébété : "On connaît aussi de sa vie quelques bricoles, qu'il serait bien étonné de voir paraître là, sous sa propre figure, dans les notes prolixes de livres très savants"¹⁴. Mais à travers ce regard *incompetent*, pétri d'incompréhension, le récit pose à vif les questions de légitimité implicites dans le discours savant et interroge à nouveaux frais les certitudes sur lesquelles se fonde la théorie de l'art. Le regard stupéfait disqualifie le discours spécialiste pour mieux le renvoyer à ses apories et à l'impossible étalon de la valeur : "Ce qui l'étonnait n'est pas dans les livres"¹⁵. Il y a en effet tout un éloge de l'incompréhension et de l'hébétude – saisissement, stupéfaction, ahurissement – comme une manière d'être rendu à l'opacité du tableau, comme un biais pour défamiliariser le regard et lui restituer sa puissance d'étonnement¹⁶.

Le bateleur et l'érudit

- 11 Cette perturbation du savoir pictural, *Les Onze* en fait sa matière spécifique, en creusant tout au long du récit les apories du discours érudit. Cette narration, qui tourbillonne autour de la vie d'un peintre fictif et de son chef-d'œuvre au temps de la Révolution, s'élabore en effet en marge de gloses supposées, "mille biographies"¹⁷ ou "mille romans"¹⁸ que l'on a écrits là-dessus et qui ont fixé un savoir ou constitué une tradition. La parole du narrateur, comme souvent chez Pierre Michon, est en somme chambre d'échos ou écriture seconde, prolongement d'une rumeur savante ou commentaire autour de conjectures, sauf qu'elle prend ici naissance dans un savoir apocryphe, "dans toutes les biographies écrites de Corentin, les gentilles et les graves, dans les tartines

vite-fait du Louvre comme dans les études savantes¹⁹. Si l'écrivain élabore une érudition imaginaire, suppose un savoir pictural ou extrapole quelques pages de Michelet, ce n'est pas pour constituer un système d'attestation feinte, comme dans le roman historique, mais pour reconfigurer l'histoire de la peinture, bouleverser ses axiologies, désordonner l'espace muséal et ses hiérarchies latentes. Le savoir apocryphe accentue en ce sens l'instabilité des jugements de savoir et des critères de vérité. C'est grâce au dispositif énonciatif qui porte et encadre le récit que Pierre Michon tient à distance le discours de spécialiste sur la peinture : le narrateur qui prend la parole et conduit le lecteur dans un discours explicatif ou dans les dédales du Louvre a en effet des allures de bonimenteur ou de bateleur qui cabotine théâtralement et s'adonne librement à l'ivresse du bavardage. Il y a en effet une théâtralité de la parole du narrateur, qui accentue son énonciation avec des effets scéniques, tout en reprises et relances, à la manière d'un acteur commentant sa propre interprétation. Et s'il met à ce point l'accent sur le présent de l'énonciation, en guidant pour ainsi dire physiquement le lecteur, c'est qu'il fait de la théâtralité le ressort essentiel de sa force de persuasion : cette théâtralité suscite, comme le rappelle Ariane Bayle à partir des travaux d'Anne Ubersfeld, "l'impression pour le lecteur ou le spectateur d'être en face d'un corps vivant qui investit l'espace avec force"²⁰. Le récit est tout entier bâti autour de cette *fiction de présence*, pour reprendre la formule de Sophie Rabau²¹ : un narrateur qui, par ses tournures de bonimenteur, donne l'illusion d'une pleine proximité avec le lecteur et semble le mettre en présence du tableau accroché au Louvre, à force de gloses et d'incitations à mieux le regarder. La voix, qui magnétise le récit, constitue en quelque sorte par ses adresses, ses boniments ou ses monstrations un parcours muséal.

- 12 Cette voix, qui encadre le récit, emporte le lecteur et donne à voir le passé de Corentin, elle se constitue en tenant à distance, avec moquerie et ironie, le savoir muséographique, qui accompagne le visiteur et le guide dans son parcours du musée : encadrés ou résumés pédagogiques, écriteaux et affiches, vignettes et étiquettes, tout cela n'est que tartines et pense-bêtes, selon les mots du narrateur, qui rejette ce savoir exact et didactique dans le bric-à-brac des connaissances positives. Non seulement cette connaissance échoue à saisir la fabrique complexe et ambivalente du tableau, mais surtout elle incarne un optimisme de la connaissance, hérité des Lumières, à contretemps de la Terreur ou de notre ère du soupçon :

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 liseur, 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 [...]²²

- 13 Sans déconstruire frontalement ce savoir muséographique, mais par touches et incises, le narrateur dénonce l'abstraction pédagogique d'une présentation éclatée qui morcelle la fabrique du tableau, en rate la complexité passionnelle, les ambivalences politiques et les motifs indécidables : au lieu de ce mode de présentation segmenté, le narrateur virevolte et gravite avec ressassement autour du tableau, à la manière d'un dispositif de gloses autour d'un centre absent. Le récit oppose en somme deux modes d'énonciation du savoir : la lettre morte, étayée sur une pensée héritée de l'*Aufklärung*, au risque de

l'abstraction et de la positivité étroite, et la fabulation du bonimenteur, qui soumet l'impératif de vérité au plaisir de dire, et fait de l'interlocution, de la parole adressée le vecteur essentiel de la connaissance picturale.

- 14 Le lecteur de Pierre Michon est familier de tels narrateurs qui cabotent et font de la jubilation bavarde la tension même de leur dire : depuis *Vies minuscules*, placé sous le signe du *Bavard* de Louis-René des Forêts, les narrateurs de l'écrivain sont des figures peu fiables qui font du plaisir de la fabulation l'enjeu et le mouvement de leur récit, dans une énergie qui agglomère le vrai et le mensonger et s'abandonne à l'ivresse de l'effet rhétorique²³. Il y a ainsi au fil des récits de Pierre Michon un portrait du narrateur en bonimenteur, pour reprendre les réflexions que mène Ariane Bayle à la suite de Bakhtine : comme elle le note dans *Romans à l'encan*, de tels narrateurs mettent en exergue la relation d'interlocution avec le lecteur ou le spectateur, non sans défi ni histrionisme, dans un geste d'exhibition de l'ivresse fabulante qui marie séduction et trivialité. De tels narrateurs s'inscrivent dans un héritage des figures orales de la place publique étudiées par Bakhtine – crieur, bateleur ou charlatan –, et qui s'opposent par la volubilité trompeuse de leur parole aux savants héritiers d'une culture du livre.
- 15 À la façon des bonimenteurs, le discours de ce narrateur ivre de bavardage est tendu vers la promotion de son objet, le tableau de Corentin, et cela dans une logique de valorisation et d'éloge du tableau. Tout le récit est d'ailleurs porté par le lexique de l'économie, de la commande et de la rétribution²⁴ : comme souvent, dans les textes de Pierre Michon, il s'agit de dire que deux régimes de valeur – l'économique et l'artistique – s'échangent et se relancent dans des pratiques sociales, des enjeux politiques et des gestes éthiques. Si l'on peint, si l'on écrit, c'est pour répondre à une commande, pour honorer un contrat ou gravir les étapes d'une ascension sociale. Mais dans ces échanges et ces relances, les régimes de valeur se brouillent et se contestent²⁵. Ce sont de tels brouillages de la valeur que l'on retrouve au fil du récit, car à bien lire le discours d'un narrateur qui multiplie les adresses et les interpellations, suscite le désir pour le tableau de Corentin, il faut se rendre à l'évidence : ce narrateur, qui scande son discours de « Monsieur » et glose le tableau à n'en plus finir, l'occulte à force de comparaisons et d'anamorphoses plus qu'il ne l'élucide. Comme le note Ariane Bayle, « partant d'un objet qu'il est censé vanter, le locuteur le perd à mesure que l'hyperbole envahit son discours. Demeure le principe d'une continuelle mobilité de l'évaluation, l'impression de ne pouvoir fixer aucune mesure de référence »²⁶. La parole du bonimenteur escamote un tableau qu'il brouille plus qu'il ne le donne à voir. Et le lecteur serait bien en peine de décrire le tableau de Corentin, œuvre seconde composée de souvenirs de peinture – Goya, Tiepolo, Caravage, Lascaux... –, œuvre en mouvement qui se métamorphose avec le regard²⁷. Au point que le récit jette dos à dos le savoir muséographique et la parole du bonimenteur, qui échouent tous deux à saisir le tableau.

Le Musée et le théâtre

- 16 Si avec *Les Onze*, le savoir acquiert une figure et une voix, qui dévident d'un bout à l'autre la vie du peintre et la genèse du tableau, cette voix semble venir des tréteaux, avec ses tirades ironiques et sa roublardise mêlée de cynisme. Ce narrateur s'inscrit dans le prolongement des bateleurs, charlatans ou jongleurs, il emboîte le pas, par sa parole volubile, à la tradition des exordes rhétoriques et des prologues théâtraux. Il y a

une théâtralité de cette parole qui met en exergue l'échange avec le lecteur et les conditions mêmes de l'énonciation. Telle théâtralisation de la parole savante est aussi un biais pour porter au jour la théâtralité au fondement même de l'énonciation du savoir, souligner les incertitudes de l'érudition picturale et mettre à découvert la rhétorique emphatique du savoir et ses travers volubiles, pour proposer une *fiction critique du savoir pictural*²⁸.

- 17 Non seulement le savant est inséré dans une scène d'interlocution, où la positivité de la connaissance le cède au désir de convaincre, en dévoilant l'énonciation d'une subjectivité derrière l'énoncé de savoir. Mais surtout le Musée devient théâtre dans une transfiguration qui met en évidence la scénographie du musée et l'horizon spectaculaire de l'architecture du Louvre. À la manière des amateurs qui montrent aux visiteurs leurs cabinets, le narrateur propose ici une déambulation spatiale : tout à la fois montreur et guide, sa parole se fait accompagnement voire compose un parcours d'espace dans le Musée, mais en maintenant la faculté d'étonnement et la défamiliarisation du regard :

Puisque vous m'en priez, Monsieur, je veux bien que nous restions un instant encore dans le grand escalier. Visitons ce monceau de tonnes de marbre qui semblent voler dans les airs. Visitons, comme des niais que nous sommes. Levons le nez.²⁹

- 18 Le narrateur accompagne le lecteur dans sa visite, il le retarde longuement dans l'antichambre, selon une dramaturgie progressive et ritualisée : le Louvre que l'on traverse n'est pas seulement un espace encombré d'œuvres, mais une hiérarchie des valeurs artistiques en acte et un parcours initiatique du spectateur. Le récit décrit le Musée comme récit d'apprentissage spatialisé tout entier tendu vers *Les Onze* :

Michelet, il l'écrit, a compris ici à dix-huit ans pourquoi le *Marat assassiné* de David n'est qu'une petite toile caravagesque, confidentielle, exilée dans le musée périphérique de Versailles, quand la grande toile vénitienne, *Les Onze*, trône tout au bout du Louvre, est le pourquoi en dernière instance du Louvre ; sa cible ultime ; il a compris pourquoi toute la flèche colossale du Louvre, la colonnade où l'on entre, la Cour carrée qu'on traverse comme le vent, la galerie d'Apollon qu'on franchit en trois pas, les quatre cent quarante-sept mètres de la galerie du Bord-de-l'Eau qu'on passe au grand galop, pourquoi tout cela n'a peut-être été en dernière analyse pensé par le Grand Architecte que pour nous porter au cœur de cette cible dans laquelle le Louvre s'enfonce sans un pli.³⁰

- 19 Comme le souligne Dominique Viart, le narrateur exhibe avec soupçon et sarcasme cette "muséographie, elle-même devenue art du spectacle aujourd'hui que les scénographes travaillent aux musées, dans les allusions faites à la place réservée au tableau dans le Louvre et au dispositif qui le met en scène"³¹.
- 20 Théâtralisation du savoir et scénographie muséale ne sont pourtant pas à penser comme un travestissement de la geste révolutionnaire : le narrateur met en évidence la secrète continuité entre les tréteaux d'alors et la scène politique, entre le champ littéraire et le champ politique. Au point que la plupart des membres du Comité de salut public furent des poètes mineurs ou des dramaturges contrariés. Les acteurs historiques pensaient eux-mêmes leurs actes et leurs décisions dans le prolongement des scènes théâtrales et de Shakespeare, où l'ironie tragique va de pair avec le théâtre de la cruauté. Le dispositif théâtral énonciatif choisi souligne la fiction constitutive du geste politique, qui formalise les conduites et inspire les postures. En somme, la théâtralité de la parole savante et son histrionisme ont dans le récit de Pierre Michon une fonction heuristique, en révélant la conception shakespearienne qui gouverne en

secret le moment révolutionnaire et détermine les poses, les postures et les impostures des acteurs politiques. Une telle théâtralité de la parole, appuyée par les allusions constantes à Shakespeare, rend donc visible la théâtralité de l'Histoire : l'Histoire tient lieu en quelque sorte d'un théâtre absent, car comme l'écrit Pierre Michon en reprenant Michelet sans guillemets : “[Ils] changeaient de registre et de scène, débarquaient sans même avoir à changer de cothurnes sur la scène politique”³². Le boniment du narrateur, nourri de références théâtrales, adossé à de multiples effets scéniques, permet surtout de “rendre compte de la théâtralité de la Révolution, cette période de grande rhétorique où l'on fait la révolution quasiment en toge romaine”³³.

- 21 Ces usages de la métaphore théâtrale et de ses illusions, ces apartés ou ces confidences d'un narrateur peu fiable éveillent en somme la compétence critique du lecteur, en désignant les fictions et les travestissements dans le mouvement même de l'Histoire : c'est un contre-apprentissage par le doute et le scepticisme, qui maintient dans l'inquiétude et jette le soupçon sur les faux-semblants. Ce redoublement des signes de la fiction, qui se dénonce dans la voix excessive et emphatique du bonimenteur, vaut moins comme puissance de tromperie, que comme éveil critique. Comme le souligne Ariane Bayle, “l'expérience du non-vrai acquiert alors une fonction heuristique dans la mesure où elle nous apprend tout d'abord à douter et nous exerce à démêler le vrai du faux, la réalité de l'illusion”³⁴. En opposant les pense-bête et le bonimenteur, *Les Onze* oppose en somme deux apprentissages : une érudition historique et picturale issue de l'*Aufklärung*, fondée sur un optimisme de la connaissance, étayée par une croyance en la bonne volonté dans la relation pédagogique, énoncée dans le Musée, le lieu même de la diffusion démocratique du savoir ; une contre-pédagogie qui explicite et dénonce en permanence, avec cynisme et ironie, les ressorts trompeurs et les fictions théâtrales de la parole savante. Ce n'est donc pas une connaissance érudite que transmet le narrateur mais un savoir pratique, une capacité de déchiffrement des illusions et des faux-semblants : quelque chose comme une *metis*, une pratique de la lecture à l'ère du soupçon³⁵.

NOTES

1. Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 61.
2. Voir notamment Ivan Farron et Karl Kutos, *Pierre Michon, entre bibliothèque et pinacothèque*, Bern, Peter Lang, 2003.
3. “Dans les Vies minuscules, j'avais parlé il est vrai de pauvres, de prolétaires, mais non pas dans une veine populiste : ces pauvres au contraire, je me devais de les enrichir, les ennoblir, de hisser leur humanité minimale vers le légendaire, le mythologique, l'exemplaire : et en cela, la peinture m'a beaucoup aidé, car la peinture telle que je l'entends est une fabrique généralisée de noblesse [...]” Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut, op. cit.*, p. 69.
4. Sylviane Coyault, *La Province en héritage*, Genève, Droz, 2002, p. 20.
5. Voir Pierre-Marc de Biasi, “Les carnets de Pierre Michon”, in *Pierre Michon. La Lettre et son ombre*, Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart (éds), Paris, Gallimard, <Les cahiers de la nrf>, 2013, p. 137-157.

6. Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut*, op. cit., p. 108.
7. *Ibid.*, p. 109, je souligne.
8. *Ibid.*, p. 109-110.
9. *Ibid.*, p. 71.
10. Je renvoie pour cela aux analyses de Nathalie Piégay-Gros, *L'Érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2002.
11. Voir Dominique Vaugeois (dir.), *La Valeur*, Revue des Sciences Humaines, n° 283, 2006.
12. Cet usage soustractif des savoirs est au centre même du dispositif de Rimbaud le fils, qui en offre le paradigme, en proposant une traversée des gloses et des mythes déposés sur l'œuvre : l'enfoncement dans l'épaisseur des médiations savantes n'a d'autre horizon que de les écarter, en soulignant ironiquement leurs contradictions, pour mieux renouveler le contact avec l'œuvre, sinon avec l'écrivain, comme le prouvent les adresses finales du livre.
13. Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988, quatrième de couverture.
14. *Ibid.*, p. 10.
15. *Ibid.*, p. 31.
16. Pour prolonger cette réflexion, je renvoie aux analyses de Natacha Allet, qui inscrit les figures stupéfaites et hébétées des récits de Pierre Michon dans le prolongement des philosophies de la connaissance qui valorisent l'étonnement comme un vecteur du savoir : Natacha Allet, "Étonné, 'baba'", in Jean Kaempfer (dir.), *Michon lu et relu*, C.R.I.N., n° 55, Amsterdam/New York, Rodopi, 2011, p. 29-48.
17. Pierre Michon, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 46.
18. *Ibid.*, p. 14.
19. *Ibid.*, p. 65.
20. Ariane Bayle, *Romans à l'encan. De l'art du boniment dans la littérature au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2009, p. 39. Voir Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, <Mémo>, 1996. Il n'est pas inutile de rappeler, comme il le rapporte dans *Vies minuscules*, que Pierre Michon a une forte expérience du théâtre, et qu'il avait été récemment sollicité pour jouer le Roi Lear.
21. Sophie Rabau, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, Champion, 2000.
22. Pierre Michon, *Les Onze*, op. cit., p. 51-52.
23. Je renvoie sur cette question à l'article d'Aurélié Adler, "Équivoques du Beau Parleur chez Pierre Michon", *Pierre Michon, La Lettre et son ombre*, op. cit., p. 462-480.
24. Voir sur cette question les analyses d'Ivan Farron, *L'Appétit limousin. Les Onze de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 12-13, et aussi Pierre Michon, *La grâce par les œuvres*, Genève, Zoé, 2004.
25. Je me permets de renvoyer sur cette question à une précédente réflexion : "Pierre Michon et l'épreuve de la grandeur", *Pierre Michon. La Lettre et son ombre*, op. cit., p. 76-91.
26. Ariane Bayle, *Romans à l'encan*, op. cit., p. 203.
27. Je me permets de renvoyer encore à l'article que j'ai consacré à ce récit, *Les Onze*, où je montre combien les dispositifs de savoir encadrent un centre absent ou un point aveugle et que le savoir pictural qui devait fonctionner comme médiation fait finalement obstacle à la saisie du tableau. Il s'agissait de mettre en évidence le désir d'hallucination, de contact visionnaire avec le passé qui est au fondement de l'historiographie de Michelet comme de la peinture historique. Laurent Demanze, "Pierre Michon, L'Histoire en personne. Érudition, fabulation, hallucination", à paraître dans Marie Panter (dir.), *Imagination et histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
28. Voir Dominique Viart, "Les 'fictions critiques' de Pierre Michon", in Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002 ; "Les 'fictions critiques' de Pascal Quignard", *Études françaises*, vol 40, n° 2, 2004.
29. Pierre Michon, *Les Onze*, op. cit., p. 17.
30. *Ibid.*, p. 133.

31. Dominique Viart, "Pierre Michon, Les Onze : Tableau d'historiographie littéraire", C.R.I.N., n° 55, 2011, p. 237.
32. Pierre Michon, *Les Onze*, op. cit., 2009, p. 97.
33. 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> (consulté mars 2014).
34. Ariane Bayle, *Romans à l'encan*, op. cit., p. 426.
35. Sur la fiction comme feintise ludique et partagée, voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, <Poétique>, 1999.

RÉSUMÉS

L'on a très rapidement souligné l'importance du savoir pictural (historique, biographique) dans l'œuvre de Pierre Michon, qui a fait de la peinture sa matière et sa médiation privilégiées. Mais le savoir artistique nourrit discrètement le récit, et vaut essentiellement comme une richesse lexicale, une extension des possibles de la langue pour nommer un toucher ou une couleur.

Avec *Les Onze*, ce savoir prend une figure et une voix : celle du narrateur, qui accompagne d'un bout à l'autre le récit de vie de Corentin. Or cette voix n'est pas sans faire songer aux tirades du bateleur, avec sa roublardise mêlée de cynisme, et fait du Musée où il conduit le lecteur un véritable petit théâtre, qu'il dirige d'une main de maître. Pierre Michon travaille bien sûr à souligner les incertitudes du savoir pictural, comme il l'a fait précédemment, mais surtout il met au jour la rhétorique emphatique du savoir et ses travers volubiles, pour proposer une fiction critique du savoir. Non seulement le savant est inséré dans une scène d'interlocution, où la positivité de la connaissance le cède au désir de convaincre, mais surtout le Musée devient théâtre, dans une transfiguration qui prend appui sur l'architecture même du Louvre.

Or cette théâtralisation du savoir et de l'exposition picturale n'est pas nécessairement à penser comme un travestissement du réel et de la geste révolutionnaire : les acteurs historique pensaient eux-mêmes leurs actes et leurs décisions sous couvert de métaphore théâtrale. En ce sens, la théâtralité de la parole critique et son histrionisme ont dans le récit de Pierre Michon une fonction heuristique, qui révèle la conception shakespearienne qui gouverne en secret l'épopée révolutionnaire.

INDEX

Mots-clés : Pierre Michon, fiction critique, bonimenteur, biographie, musée, cabinet, exposition

AUTEUR

LAURENT DEMANZE

ENS de Lyon