

Pierre Michon : l'art de faire réapparaître des vies

Pierre Michon, *Abbés*, Paris, Verdier, 2002, 71 p.; *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002, 102 p.

Louis-Jean Thibault

Volume 45, Number 2 (260), May 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33063ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Thibault, L.-J. (2003). Review of [Pierre Michon : l'art de faire réapparaître des vies / Pierre Michon, *Abbés*, Paris, Verdier, 2002, 71 p.; *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002, 102 p.] *Liberté*, 45(2), 166–174.

Pierre Michon : l'art de faire réapparaître des vies

Louis-Jean Thibault

Pierre Michon, *Abbés*, Paris, Verdier, 2002, 71 p. ;
Corps du roi, Paris, Verdier, 2002, 102 p.

« Les choses du passé sont vertigineuses comme l'espace », écrit Pierre Michon dans ses *Vies minuscules*, le premier texte qu'il a fait paraître en 1984 et qui allait lui attirer instantanément l'attention du monde littéraire français. Les textes suivants peuvent être lus à partir de cette phrase d'origine. En effet, dans presque tous ses récits, l'auteur plonge dans les eaux troubles du passé pour en faire ressurgir, très souvent, des figures rongées ou menacées par l'oubli, composant par le fait même ce qu'on pourrait appeler une mythologie des humbles, une biographie imaginaire d'hommes et de femmes que la grande Histoire a rejetés dans ses marges. Dans *Vie de Joseph Roulin*, par exemple, ne braque-t-il pas son regard sur un modeste facteur, celui qui pour un temps, en Arles, fut l'ami de Van Gogh ? Mais il ne faut pas se tromper, Michon est aussi fasciné par les grands noms qui pèsent sur lui et qui ont marqué l'histoire des lettres (voir le superbe portrait qu'il fait du voyou de Charleville dans *Rimbaud le fils*) et aussi celle de la peinture (voir ce qu'il « réinvente » des pensées de Goya et de Watteau dans *Maîtres et serviteurs*). Qu'il

s'attache à des êtres obscurs ou glorieux, Michon considère de la même façon les choses du passé : elles demeurent pour lui « vertigineuses », c'est-à-dire tournantes, oscillantes, brouillées, et donc en déséquilibre avec la vérité. Michon n'écrit pas de romans aux reconstitutions minutieuses et précises, il joue plutôt avec l'illusion historique. Les époques et les lieux dans lesquels baignent ses personnages, il s'en est souvent expliqué, ne l'attirent pas pour ce qu'ils sont en eux-mêmes ; ils mettent en branle l'acte d'écriture seulement s'ils sont en écho avec ce que l'écrivain se trouve à vivre au présent. Michon ne possède pas un savoir encyclopédique sur le passé ; il greffe sur la documentation qu'il possède, et dont il use avec parcimonie – l'imagination prenant toujours le dessus – ce qu'il vient de vivre. Les portraits qu'il esquisse de personnages surgis de sa propre histoire ou d'un Moyen Âge lointain sont en quelque sorte des autoportraits. Ce qu'il semble chercher, bien plus qu'un effet de vraisemblance, est un effet de présence. À ce propos, Jean-Claude Pinson parle de Michon comme d'un poète épique : à ses yeux, il n'est pas un chroniqueur du passé, « il n'est pas celui qui raconte au passé simple ou à l'imparfait, mais celui qui *présentifie* » ; il est celui qui « reconduit l'événement passé au présent immémorial de la légende¹ ».

Dans *Abbés*, paru à l'automne 2002 simultanément avec *Corps du roi*, Michon cherche à « présentifier » et à faire entrer dans la légende les figures brutales, rèches et fiévreuses des premiers bénédictins qui ont réussi, autour de l'an mil, à vaincre les marais boueux et les îles désolées de la Vendée pour y élever leurs monastères et éteindre autour d'eux les derniers relents de paganisme. En ouverture de

¹ Jean-Claude Pinson, « Une poétique baudelairienne. Fragments d'un lexique », *Scherzo* (Pierre Michon), n° 5, octobre 1998, p. 45.

chacun des trois récits qui composent *Abbés*, l'auteur fait mention des chroniques dont il s'est servi comme rampe de lancement. Se glisse aussi, comme en fait foi l'incipit du premier récit, une intention autobiographique : « Je tiens de chroniques de seconde main, de la *Statistique générale de la Vendée* imprimée à Fontenay-le-Comte en 1844, et d'un hasard tardif de ma propre vie, le récit que je m'apprête à raconter ». Le hasard tardif dont parle Michon, on l'apprend dans *Corps du roi*, c'est la naissance de sa fille. Tout le premier texte d'*Abbés* semble converger vers l'apparition lumineuse, à la toute fin du récit, d'une jeune figure :

Le matin d'hiver sera très bleu, il est déjà bleu, mais quelques brumes voyagent encore sur l'eau. De cette brume sort tout droit une barque plate où de gros poissons brillent. À l'avant de cette barque, debout, il y a une petite fille blonde à tête d'étaupe, mille rayons serrés, de l'or jeté sur l'argent des brochets. Elle porte le flambeau du jour.

Michon met en place un dispositif narratif sommaire pour que l'on assiste à cette apparition. Celui qui voit surgir la jeune fille sur le port un matin d'hiver (et dont il est le père biologique), c'est Èble, qui, quelques années plus tôt, a abandonné son évêché de Limoges pour venir reconstruire l'abbaye en ruine de Saint-Michel-en-l'Herm. Michon jumelle donc à une histoire de paternité une histoire de fondation. La paternité, on le sait, repose sur un principe d'incertitude. De même, pour ériger son monastère, Èble, en se servant des récits bibliques sur la Création, devra convaincre ses moines de faire d'un lieu incertain, le marais, qui n'est ni mer ni terre, un endroit où l'on peut mettre les pieds. Aidés par les pêcheurs indigènes qui habitent les îlots proches, Èble et ses acolytes vont donc tenter de « transformer la boue en roc », de faire un miracle, ou plus modestement de repousser la confusion et le chaos afin de

mettre sur pieds une agriculture viable, une économie balbutiante, une communauté humaine.

Dans cette histoire de fondation et de commencement, Michon montre, non pas seulement les désirs de gloire et de grandeur qui habitent l'homme, mais aussi ce qui semble toujours accompagner ces désirs des élans charnels et des pulsions violentes, prédatrices. Chez Èble le civilisateur couvent deux passions : la gloire et la chair : « La gloire, qui est le don de propager le feu dans la mémoire des hommes, et la chair, qui a le don de consumer à volonté le corps dans une flamme aiguë, une foudre ». Èble brûle pour la femme d'un pêcheur, grande femme aux pieds de marbre qui pour lui est « la verticale sans frein de l'éclair ». Cette passion va le pousser à guider vers la mort Hugues (dont le corps sera coupé en deux par les mancherons d'une charrue), un jeune moine qui partage aussi la couche de la jeune femme. Confessant plus tard sa jalousie et son crime au nouvel évêque de Limoges, Èble recevra – le christianisme est pratique, par le pardon il rend toujours libre – son absolution. L'évêque lui rappelle que la gloire « d'avoir rendu à Dieu cent arpents de terre pris sur Tohu et Bohu, cette gloire a déjà revêtu d'or ses infamies, comme la glèbe demain recouvrira le sang de Hugues ». Michon laisse entendre ici que la gloire peut être une « chose mélangée ». La petite fille blonde, dernière vision qu'entrevoit Èble avant de mourir, représente un signe de gloire, mais c'est un signe qui se mêle à d'autres, au fer, au sang, à la plaie des femmes, aux actes fautifs des hommes.

On retrouve aussi les thèmes du péché et de la gloire, de la violence et du pouvoir, dans le deuxième récit d'*Abbés*, qui raconte les événements qui ont mené à la fondation de l'abbaye de Saint-Pierre-de-Maillezais. Michon redonne vie

à Guillaume Fier-à-bras, qui règne sur Poitiers, à toute sa maison (compagnons et sergents, chiens et oiseaux), à Emma, sa femme. Venus faire la fête dans une maison de chasse aux abords de la mer, ils auront à affronter un sanglier menaçant qui rôde dans la forêt et dont la mise à mort, sur les lieux mêmes où s'élevait un ancien ermitage, conduira, par la volonté et la foi d'Emma, qui portera ceinturée sous ses robes la peau du sanglier, à la fondation du monastère. Encore ici, Michon suggère que toute fondation est liée au sacrifice, à la violence, au sang versé. Pour nuancer cette idée et pour poursuivre son œuvre de « présentification », il nous transporte dans un Moyen Âge chevaleresque dont les images, en plus cru, renvoient aux *Très riches heures du duc de Berry* des frères Limbourg. Sous nos yeux – Michon excelle dans l'art de l'hypotypose – surgissent une chânaie dense et mystérieuse, des bêtes à chasser, des chevaliers sur leurs destriers, des dames accrochées aux tourelles des châteaux :

Emma dans ses fourrures reste sur la tourelle, elle regarde jusqu'au bout les peaux de loup sur les épaules de Guillaume, les têtes de loup rejetées en arrière qui dansent sur ses reins. Il n'y a que l'eau sur la grève et la brise dans les chênes, et tout à coup de grands galops. Dans la forêt, on n'entend plus le *oultre à lui, oultre*, du cerf, mais le *or ça, maître, or ça* du sanglier. C'est le Moyen Âge, n'est-ce pas, des haleines de chevaux dans l'hiver, des cris codés au fond des bois, du gel bleu.

Le récit se construit donc à partir de la juxtaposition de véritables tableaux, de scènes vivantes, saisissants morceaux métaphoriques qui confèrent au texte une dimension davantage poétique que romanesque.

Il semble en effet que ce qui donne énergie et vitalité à l'acte d'écriture, chez Michon, ne soit pas rattaché à une

intrigue (toujours assez mince), mais bien plutôt aux phrases elles-mêmes. Ce qui donne à lire, au bout du compte, une prose enfiévrée, pleine d'élans et de secousses, comme en font foi, d'une part, l'impatience du narrateur devant la Chronique dont il s'inspire (« Je suis fatigué de ces images, de la fade Chronique de Pierre. Le reste va vite ») et, d'autre part, la description de la fin abrupte d'Emma :

Elle a traversé le bois, elle a laissé son cheval au port. C'est déjà cinq heures en hiver, elle entend chanter les psaumes du soir là-haut. Des torches courent dans la forêt, on la cherche. La lune est petite. Elle détache une barge et gagne le fil du fleuve. Son exaltation ne l'a pas quittée, elle rit, l'âme assoiffée d'obéissance au sinistre destin. Elle se dévêt, elle jette à l'eau pelisses et velours [...]. Elle se précipite dans l'eau, elle sombre jusqu'au fond, puis dans la bauge des vasières où on ne la trouvera pas.

Les descriptions de Michon ne font pas seulement « images » parce qu'elles réussissent très bien à peindre les choses d'une manière alerte et dynamique (dans le sens de mouvement), mais aussi parce qu'elles se chargent de métaphores et de métonymies qui rapprochent différentes composantes du texte et le relancent. Le dernier fragment cité laissait entendre que le corps d'Emma ne serait jamais retrouvé. Or, Michon imagine une autre fin : le lendemain du suicide, le corps d'Emma, sorti de la « bauge des vasières », est rejeté sur la grève et trouvé par un insulaire :

Le rustre qui la trouve va chercher un de ces crocs avec lesquels ils hissent les gros poissons, il revient avec quelques autres, du bout du croc il repousse dans le courant cette chair boursouflée comme une outre dans la peau de porc qui presque la coupe en deux. Il demande si c'est un homme, une femme ou un porc. Ils rient. L'outre part au fil de l'eau.

La scène finale, bien entendu, joue sur le rapprochement entre le sanglier et le corps d'Emma ; mais plus encore, elle permet de faire réapparaître d'autres images, celles que notre mémoire visuelle et affective a gardées du premier récit : les marais dans lesquels ont pataugé les moines de Saint-Michel, les poissons dans la barque de la jeune fille blonde, le corps coupé en deux de Hugues. Comme le répètent à leur manière les trois récits : « Toutes choses sont muables » ; dès lors que le lecteur les fait s'entrechoquer au fil de la lecture, elles bougent, se superposent, se transforment.

Si on s'attache à ces principes de relancement et d'écho, qui sous-tendent les écrits de Michon, on note que la dernière partie d'*Abbés* soulève les mêmes idées que propose *Corps du roi*. À prime abord, les deux textes semblent s'inscrire dans des genres complètement différents, le premier prenant la forme du récit, l'autre davantage celle de l'essai et de la confession autobiographique. Il reste toutefois que la foi inébranlable que ressentira un jeune moine de Saint-Michel en côtoyant une relique précieuse s'avère être du même ordre que le sérieux avec lequel certains écrivains considèrent la littérature, idée qui se trouve au cœur de *Corps du roi*. Lorsque l'abbé de Maillezais fait de lui le dépositaire d'une dent de saint Jean Baptiste, le jeune moine voit le bégaiement qui l'afflige disparaître et se lever en lui une parole capable de donner un sens à toutes les choses du monde qui l'entourent. Malheureusement, il apprendra plus tard que la relique était fausse, ce qui le plongera dans le mutisme pour le reste de ses jours. Ces allées et venues entre croyance et méfiance se trouvent aussi dans *Corps du roi*. Michon y questionne son attachement, mêlé d'athéisme et d'amour aveugle, envers la littérature, et ce, à travers certains grands noms qui l'ont incarnée à ses yeux : Beckett, Flaubert, Faulkner, Hugo.

S'appuyant sur la théorie des deux corps du roi – développée par l'historien médiéviste Ernst Kantorowicz pour qui le roi détenait à la fois un corps naturel et un corps politique, immortel et tout-puissant –, Michon suggère que les grands écrivains possèdent également un corps (Nom) éternel, que le Verbe instaure, et un corps voué à la maladie et à la mort. Le cas de Flaubert retient longuement Michon puisque l'ermite de Croisset représente pour lui l'artiste par excellence : celui qui s'agenouille devant le dieu de l'art, capable de se déposséder de tout pour s'isoler dans la littérature et pour se coudre en plein visage le masque du Grand Auteur. Pour Michon, « ce sérieux prête à rire ». Pour sauver la vie de Flaubert (non pas sa prose, qui n'a besoin de personne), pour que son corps immortel ne recouvre pas entièrement son corps de tous les jours, il faudrait supposer, propose-t-il, que l'auteur de *Salammô* a menti,

qu'il n'a jamais fait le moine ni le forçat [...], qu'il n'a rien fait de ses dix doigts la plupart du temps à Croisset, qu'il a joui de la Seine, du vent dans les peupliers, de sa petite nièce mangeant des confitures, des grandes vaches dans les champs [...], et que çà et là, de chic, pour marquer le temps, pour épater les Parisiens, [...] il soit tout de même monté dans son cagibi et y ait écrit quelques phrases parfaites qui lui venaient tout naturellement.

Mais ce ne sont que suppositions, et Michon sait pertinemment que chez Flaubert, comme chez beaucoup d'autres, le masque tient trop bien et qu'il est impossible de l'enlever. À tout le moins, il est possible de l'oublier pour un temps afin de profiter du monde qui, lui, « se passe de prose ». Michon donne donc à voir Flaubert au moment où il a terminé la première partie de *Madame Bovary*, au moment où le « livre est suspendu », et qu'il sort dans le jardin : « On n'est pas de bois, on jouit des arbres. Le

monde au-delà de la Seine est fait de chaumes d'or, de javelles éclatantes, de hêtraies lointaines où le cœur bat ». Le masque de chair et le masque du Grand Auteur doivent se heurter pour laisser respirer les choses et pour que l'écriture puisse en faire une fête par la suite.

Michon, on le voit, ne cesse de se questionner à propos de ce qui nous pousse vers la littérature. À ses yeux, elle est un bien petit remplacement du sacré, mais le seul qui vaille encore aujourd'hui. Le magnifique texte qui clôt *Corps du roi*, « Le ciel est un très grand homme », le montre bien. À défaut de prières, Michon raconte que ce qui lui est venu en tête et à la bouche lors de la mort de sa mère et lors de la naissance de sa fille, ce sont des poèmes, « La ballade des pendus » de Villon et « Booz endormi » de Hugo. Incorporer ces textes, rendre vivante et brûlante en lui la littérature, est une façon de témoigner de la force et de la fragilité du vivant. Les deux poèmes, en effet,

regardent les corps vivants, les petits enfants qui naissent, qui vieilliront et mourront. Ils les regardent, ils leur parlent, ils en parlent, cadavres, petits enfants et nous qui sommes entre les deux, comme si cadavres, petits enfants et nous c'était le même – et c'est le même. Ils rassurent le cadavre, ils assurent l'enfant sur ses jambes.

Belle définition de la fonction de la poésie, et plus largement, des devoirs humanistes que se donne parfois la littérature.