

Title	Michon: dans l'ombre bienveillante de Barthes?
Authors	Crowley, Patrick
Publication date	2013-11-25
Original Citation	Crowley, P. (2013) 'Michon: dans l'ombre bienveillante de Barthes?' In: Pierre Michon. La Lettre et son ombre. Paris: Gallimard, Les Cahiers de la NRF, pp. 39-49. isbn: 978-2-07-014303-0
Type of publication	Book chapter
Download date	2024-04-25 10:19:17
Item downloaded from	https://hdl.handle.net/10468/14213



UCC

University College Cork, Ireland
Coláiste na hOllscoile Corcaigh

Michon : dans l'ombre bienveillante de Barthes ?

« On entre dans un mort comme dans un moulin. » Pour peu que ce mort soit un auteur, et qu'on se mêle soi-même d'écrire, alors c'est un moulin à vent avec lequel on doit découdre, ou passer son chemin. Le critique, qui accepte bravement le combat, est le Don Quichotte du texte, dont le moindre coup d'aile l'envoie au tapis. Je suis moins audacieux : dans l'ombre bienveillante de trois grands moulins, j'ai mis trois machines réduites, en miroir, en offrande. Voici ces petits moulins à vent.

Pierre Michon, *Trois auteurs* (Verdier, 1997), quatrième de couverture

Dans son dernier texte, *Les Onze*, Pierre Michon nous offre un récit qui mêle fiction et histoire, qui transmue Jules Michelet, un grand moulin, en fiction, pour faire apparaître la réelle présence du Comité de salut public. En lisant le texte on voit les personnages historiques de cette scène révolutionnaire et imaginaire, on entre dans un monde d'où est sorti la Terreur, la matrice, selon Michon, de la France moderne. Plus en est, le narrateur, par le truchement d'une transposition (tout à fait fictive) de Michelet, nous renvoie en amont à la cène évangélique.¹ Mais, au lieu de onze apôtres, nous sommes devant onze papes, onze parricides, et, pour la plupart d'entre eux, il s'agit d'écrivains ratés. Le narrateur précise, je le cite, que 'les onze hommes vivants sont l'Histoire en acte, au comble de l'acte de terreur et de gloire qui fonde l'Histoire' (*LO*, 133). Pour le narrateur 'L'Histoire est une pure terreur' (*LO*, 132) jalonnée de massacres et ce depuis Lascaux et ses bêtes divines, ses figures. Il en reste des images et des récits et le nom des artistes et des écrivains.

A cela, je voudrais ajouter une fiction, ou, au moins, une fiction qui prend la forme d'un moulin à vent, une machine réduite, que j'offre avant d'entrer dans le moulin, c'est-à-dire l'auteur et son texte.² Ma fiction est une transposition qui commence avec le tableau des Onze mais qui va en aval de l'histoire : je vois une autre cène biblique et fictive qui se tient au Café de Flore au lieu de 'ce pavillon de Flore' (mentionné dans *Les Onze* à la page 52). Sont attablés à nouveau des papes qui, cette fois ci, ne sont pas des écrivains ratés. Ils ont pour nom: Sollers, Roche, Pleyne, Thibaudeau, Kristeva, Goux, Ricardou, Blanchot, Foucault et Barthes. Ces écrivains, surtout ceux qui furent associés au groupe Tel quel, sont parfois accusés d'avoir instauré la Terreur dans le monde des lettres françaises à la fin des années soixante. Ce n'était pas le Café Flore, Madame. Ce n'était pas ces figures.

¹ Pierre Michon, *Les Onze* (Lagrasse : Verdier, 2009), pp. 130-1. Toutes mes citations seront tirées de cette édition, suivies du titre abrégé en *LO*.

² Pierre Michon, *Trois auteurs* (Lagrasse : Verdier, 1997), quatrième de couverture.

Mais commençons notre travail critique avec l'extrait d'un article de Michel Beaujour. Je le cite 'Nous voyons donc Michon, romancier impétrant, s'insurger contre l'arrêt de mort prononcé par Blanchot, Foucault et Barthes contre l'auteur autour de 1970.'³ Dans un autre article, Beaujour insiste sur le fait que Michon aurait 'éprouvé jusqu'à la folie les affres théologiques' et qu'il aurait 'subi, jusqu'à l'aphasie, la Terreur qui règne dans les lettres'.⁴ Certes, le narrateur de *Vies minuscules* nous raconte que 'la théorie littéraire [lui] répétait à satiété que l'écriture est là où le monde n'est pas'⁵. Pourtant, mon propos est de suggérer un rapport plus complexe et moins binaire entre la Terreur de l'avant-garde et l'œuvre de Michon.

L'attitude de Michon à l'égard de l'avant-garde n'est pas aussi manichéenne ou négative que la laisse supposer sa représentation explicite dans *Vies minuscules*. Prenons un numéro spécial de *La Quinzaine littéraire* intitulé 'Où va la littérature française?'. Dans son introduction Maurice Nadeau schématise les théories associées à l'avant-garde. Il s'élève contre un courant de pensée n'ayant eu, selon lui, que des conséquences néfastes pour tous les écrivains désireux d'écrire mais qui, face à l'œuvre de Lévi-Strauss, de Derrida et de Saussure :

finirent par croire que dans ce qu'ils écrivent ils n'étaient à peu près pour rien, qu'il leur fallait une bonne dose de prétention pour se croire les 'auteurs' de leurs 'textes'. Ecrire une 'œuvre', cela se concevait avant le Déluge, du temps de Balzac ou même de Jules Romains, mais quand l'homme est mort (Foucault), quand la littérature n'est qu'un tout petit canton d'un vaste empire de signes autrement plus contraignants, ceux de l'économie, par exemple, ou de la politique, ou des mythes (Barthes), quand le langage même n'est qu'un produit de l'Oedipe (Lacan), quelle dérision! Bref, c'était la terreur.⁶

Pour mettre son hypothèse à l'épreuve Nadeau invite une quarantaine d'écrivains à répondre à ses questions quant à l'influence de l'avant-garde sur l'état actuel de la littérature française. Michon, dans sa réponse, confirme l'hypothèse de l'aphasie provoquée par la censure de l'avant-garde mais constate par ailleurs l'exigence de la pensée chez les écrivains avant-gardistes:

³ Michel Beaujour, 'Poétologies de Michon' in Agnès Castiglione (ed.), *Pierre Michon, l'écriture absolue* (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002), 195–202, p. 201.

⁴ Beaujour, 'Pierre Michon biographe' in Joseph Brami, Madeleine Cottenet-Hage and Pierre Verdaguer (eds.), *Regards sur la France des années 1980. Le Roman*, (Saratoga, California : ANMA Libri and the Department of French and Italian, Stanford University, 1994), 179–83, p. 181.

⁵ Pierre Michon, *Vies minuscules* (Paris : Gallimard, 1984), p. 138. Toutes mes citations seront tirées de cette édition, suivies du titre abrégé en *VM*.

⁶ Nadeau, 'L'État des lieux', *La Quinzaine littéraire* 532 (1989), pp. 3–4.

les exigences de cette modernité étaient si rigoureuses, si janséniste le tribunal intérieur devant quoi elle nous convoquait, si contradictoires ses postulations, que je demeurais paralysé, convaincu de n'être pas seulement le champ de cette pure nécessité dont parlait Bataille. [...] Depuis, on a levé massivement cette censure. Mais je suis sûr que les avant-gardes ont tenu pour moi le rôle exigeant et inquiet d'un surmoi littéraire, et que cette auto-censure demeure; elles m'ont formé, dans un sens.⁷

D'autres spécialistes ont déjà analysé la trace de Foucault et Bataille dans l'œuvre de Michon, je me borne à démontrer qu'entre Michon et Roland Barthes se tient une conversation en sourdine.⁸

Pourquoi Barthes ? Michon, toujours dans son paratexte, parle du rôle clé de Barthes dans son cheminement intellectuel. Je le cite :

Oui! *La Chambre claire* a été un événement qui m'a marqué. C'est un bouquin que j'avais adoré aussi parce que Barthes y parle admirablement de sa mère. Quitte à parler d'influence, là, oui, c'en est une que je revendique. Barthes a été l'un des grands sur-moi de ma génération. Mais lui n'était pas un mauvais père qui vous comprime les poumons comme certains autres de *Tel Quel*. Au contraire, il a été le bon père, celui qui vous laisse de l'espace pour respirer et même qui vous inspire. Surtout quand est sorti son *RB par RB* [sic]. Là, on s'est dit: Liberté absolue! Dans l'avant-garde, il a été une sorte de poète des temps, un libérateur exilé au pays des dogmatiques.⁹

Ici, dans son entretien avec Pierre-Marc de Biasi, Michon ne cache pas son admiration pour Barthes. Pourtant, le langage freudien auquel il recourt dénote une volonté contestataire qui, je vais le montrer plus loin, imprègne l'écriture même de Michon. En effet, il se sert de la liberté absolue offerte par *La Chambre claire* pour à la fois reconnaître son affiliation à Barthes et se démarquer du théoricien. A titre d'exemple, trois textes vont illustrer mon propos : *Vies minuscules*, *Trois auteurs*, et *Rimbaud le fils*.

On peut lire *Vies minuscules* pour y voir la confirmation que Michon avait des comptes à régler avec l'avant-garde et ses excès. Pourtant, dans un entretien accordé à Bertrand Leclair en 2006 Michon reconnaît la présence spectrale des avant-gardes et de Barthes:

⁷ Michon, *La Quinzaine littéraire* 532 (1989), p. 17.

⁸ Sur l'influence de Michel Foucault voir Dominique Viart, *Vies minuscules de Pierre Michon* (Paris : Gallimard, 2004). Pour le rapport entre Michon et Georges Bataille voir notamment Elizabeth Arnould, 'Portrait de l'artiste en facteur' in Ivan Farron and Karl Kürtös (eds.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque* (Bern: Peter Lang, 2003), 97–122 et Wolfram Nitsch, 'Une écriture caverneuse. Médiologie et anthropologie dans *La Grande Beune* de Pierre Michon' in Ivan Farron and Karl Kürtös (eds.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque* (Bern: Peter Lang, 2003), 141–57.

⁹ de Biasi, 'Pierre Michon: écrire avant l'autodafé', *Magazine littéraire*, 415 (2002), 96–103, p. 102.

Vies minuscules est le dernier livre du XIX^e siècle, mais un pseudo-livre du XIX^e siècle écrit après les avant-gardes. C'est une bizarre mixture que je n'ai jamais bien comprise: c'était écrit comme si Chateaubriand ou Flaubert avaient lu Barthes. C'était conscient, je crois, à l'époque, d'où cet espèce de ricanement archaïque, de spectralité.¹⁰

Ici, afin de se distancier vis-à-vis des avant-gardes, Michon fait appel au langage de l'inconscient. Cependant, il me semble que *Vies minuscules* témoigne d'un engagement plus conscient, mûrement réfléchi, explicite. Il me semble, par exemple, que 'Vie de Georges Bandy' ressasse la notion barthésienne d'une écriture blanche. A la fin du texte, Bandy, avatar d'un écrivain raté, a changé son style.

Tout style avait disparu; le sermon parfaitement atone était délesté de tout nom propre; plus de David, plus de Tobie, plus de fabuleux Melchior; des phrases sans période et des mots profanes, la pudeur un peu niaise des poncifs, du sens dévoilé, de l'écriture blanche. (VM, 210)

Ici, Bandy a abandonné la rhétorique de sa jeunesse. Le style soutenu (caractéristique des belles lettres) a cédé le pas à un style qui n'en est pas un. Un style dépouillé et sans fioritures. D'après Barthes, une « écriture blanche » s'apparente à une voix blanche, une voix sans intonation d'où la source énonciative paraît absente. Cette écriture est plate et "alittéraire".¹¹ D'une part le personnage de Bandy figure cette absence idéale de style mais aussi l'impasse à laquelle mène le choix d'une telle écriture. Barthes ne constate-il pas qu'on 'voit par là qu'un chef d'œuvre moderne est impossible' ?¹² Michon nous offre une allégorie qui est contre Barthes à savoir une allégorie qui marque une certaine opposition mais j'emploie le mot 'contre' aussi pour marquer une proximité, voire un point de contact. La 'morale' du récit met en lumière les dangers d'une écriture blanche au moyen d'un style qui est digne des belles lettres mais qui poursuit sans cesse la problématique de l'énonciation.

'Vie de Georges Bandy' est aussi le récit dans lequel le narrateur est identifié à Pierrot et où cet acte d'identification sert à établir un quasi-pacte énonciatif liant narrateur et auteur. C'est cette incertitude autour de l'énonciation qui m'amène à parler de mon deuxième exemple *Trois auteurs* un recueil de trois textes.¹³ Examinons deux entre eux, 'Le temps est un grand maigre' et 'Le père du texte', afin de proposer mon deuxième amalgame autour de la question de

¹⁰ Leclair, 'Pierre Michon, pirate au long cours', *La Quinzaine Littéraire* 919 (2006), 9–11, p. 9.

¹¹ Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], *Œuvres complètes*, I, 1942–1961 (Paris : Seuil, 2002), 169–225, p. 217.

¹² Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 223.

¹³ Pierre Michon, *Trois auteurs* (Lagrasse : Verdier, 1997). Toutes mes citations seront tirées de cette édition, suivies du titre abrégé en TA.

l'énonciation chez Michon. Je lis *Trois auteurs*, en partie, comme une réponse au texte de Barthes 'La Mort de l'auteur' et surtout à la question que Barthes pose : 'qui parle ?' et à la réponse offerte par Barthes 'c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur'.¹⁴ Pour Barthes:

la linguistique vient de fournir à la destruction de l'Auteur un instrument analytique précieux en montrant que l'énonciation dans son entier est un processus vide [...] linguistiquement, l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je*: le langage connaît un 'sujet', non une 'personne'.¹⁵

A propos du sujet de l'énonciation, Barthes privilégie dans 'La Mort de l'auteur' tout comme dans *Le Degré zéro de l'écriture*, l'impersonnalité énonciative. Comme vous savez, Barthes justifie sa position en s'appuyant sur les travaux du linguiste Émile Benveniste. S'appuyant sur le même vocabulaire linguistique Michon joue sur la notion de l'énonciation mais le fait différemment. Il ne plaide pas pour un retour naïf au sujet, loin s'en faut. A l'instar de Barthes, il reconnaît la dimension impersonnelle du sujet de l'énonciation mais il situe ce sujet dans le temps et avec la coloration de son avatar à savoir l'artiste et son œuvre.

le sujet monstrueux qui dit je dans le texte, qui préside au texte, dont le texte procède, l'ogre, le mangeur d'hommes, le sujet est sur la butte avec sa lorgnette, son petit chapeau, sa redingote à taille. Il boit le sang noir des morts, comme Michelet le disait de Michelet. L'homme au petit chapeau, c'est la toute-puissance énonciative. Il ressemble à du temps. (TA, 35)

Michon s'approprie la terminologie linguistique mais reste tout près de Barthes et la notion de vide énonciatif. Pour Michon ce vide est un 'fond noir'. Dans un entretien avec Thierry Bayle il dit : 'Oui, c'est comme le fond noir de Vélasquez, l'énonciation' nous dit-il. 'Ça n'est rien, mais c'est un rien violent et volontaire qui porte des figures, qui les fait tenir. Sans ce noir qui souffle du fond, il n'y aurait pas de figures.'¹⁶ Ce qui importe pour Michon, c'est la possibilité de trouver des figures qui puissent allier le vide de l'énonciation et le presque rien des vies. A propos de *Vies minuscules*, il constate ceci: 'j'ai pensé ressusciter une grande rhétorique pour qu'en creux le rien des affaires dont je parlais apparaisse mieux.'¹⁷ Ressusciter une grande rhétorique pour faire ressortir des figures du vide énonciatif et pour ressusciter une vie, une œuvre, l'auteur-œuvre, telle est sa tâche, en partie.

Là où 'Le temps est un grand maigre' poursuit, d'une certaine manière, la réflexion sur l'auteur à travers un intertexte comprenant 'La Mort de l'auteur' de Barthes, le dernier récit-essai

¹⁴ Barthes, 'La Mort de l'auteur' [1968], in *Œuvres complètes*, III, 1968–1971 (Paris : Seuil, 2002), 40–5, p. 41.

¹⁵ Barthes, 'La Mort de l'auteur', p. 42.

¹⁶ Bayle, 'Pierre Michon: un auteur majuscule', *Magazine littéraire* 353 (1997), 97–103 p. 98.

¹⁷ Farge, 'Pierre Michon, Arlette Farge *Entretien*', *Les Cahiers de la Villa Gillet*, 3 (1995), 151–64, p. 153.

de *Trois auteurs*, 'Le Père du texte' la poursuit en privilégiant la question 'qui parle?'. Voici ce qu'écrit Michon au sujet de William Faulkner : 'ce que m'a donné Faulkner, c'est la permission d'entrer dans la langue à coups de hache, la détermination énonciative, la grande voix invincible qui se met en marche dans un petit homme incertain' (TA, 83).¹⁸ Michon est séduit par l'*incertum est* de Faulkner et surtout par sa 'détermination énonciative', son travail sur 'la clef, le secret, la posture, l'imparable *incipit* à partir de quoi le texte se déploie sans effort' (TA, 80). Dès lors, Michon trouve la force de ne plus imiter les écrivains avant-gardistes des années soixante-dix en faisant sienne la voix impersonnelle de l'écriture blanche, en la nommant, en l'incarnant. Il lui donne un corps, ou plutôt, un corpus.

Il me semble que pour un écrivain rien n'est plus intime, rien ne le constitue davantage, rien n'est plus lui-même que cette volonté énonciative dont j'ai parlé, ce désir violent qui préside à sa phrase [...] qui fait que soudain la voix despotique de ce qu'on appelle, et qui est, la littérature, se met à parler à sa place. C'est cela que j'appelle *Faulkner*. (TA, 82-3)

Faulkner, l'auteur, devient *Faulkner* – en d'autres termes ce mélange d'auteur et d'œuvre, ce corpus nommé – qui figure, provisoirement, 'l'inconcevable bouche de la littérature qui parle, en personne' (TA, 87). Tout ceci permet à Michon de répondre à la question fétiche de Barthes 'qui parle?'. Pour Barthes ce n'est pas la personne, c'est la littérature, Michon répond en incorporant la question: désormais elle fait partie inhérent de l'écrivain même car nul ne détient la réponse et cette impossibilité nécessaire est la condition même de la littérature, et la relance:

D'où ça vient? Qui parle? Qu'est-ce qui s'est passé pour que ces phrases-là viennent, s'arrachent d'un petit homme vaniteux d'Oxford, Mississippi? Quel coup de vent, quel ombre? C'est peu dire que je me sens intimement proche de ces interrogations-là. C'est ma vie même. (TA, 88)

Michon assimile la question dans l'espoir de devenir, lui aussi, un avatar de la littérature en personne. Sa vie se constitue entre de telles interrogations et le monde qui l'entoure. Un monde fait de référents : des proches, des bouquins, des arbres, des statues, des lieux, des traces.

Dans ce qui suit, je voudrais considérer *Rimbaud le fils* de Michon à la lumière de *La Chambre claire* de Barthes en esquisant quelques parallèles à propos du référent.¹⁹ Dans *La Chambre claire* Barthes fait un travail de deuil à travers ses réflexions sur le référent photographique : 'non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe,

¹⁸ Pascale Casanova, dans *La République mondiale des lettres*, signale l'importance de Faulkner pour des écrivains tels que Kateb Yacine, Rachid Boudjedra, Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau. En effet, Faulkner était 'le précurseur, l'inventeur d'une solution spécifique (narrative, technique, formelle) qui permet de réconcilier l'esthétique la plus moderne avec les structures sociales et les paysages réputés les plus archaïques', p. 466.

¹⁹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils* (Paris : Gallimard, NRF, 1992). Toutes mes citations seront tirées de cette édition, suivies du titre abrégé en *RF*.

mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif [...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là.²⁰ Michon, frappé par l'air libérateur de *La Chambre claire*, lit alors Rimbaud avec, et contre, Barthes. Pour Barthes, la photographie 'authentifie l'existence de tel être' (CC, 166); et 'le référent adhère' (CC, 18) grâce à 'la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent. (CC, 126) Michon, pour sa part, écrit que les photographies de Rimbaud sont le résultat des 'sels d'argent, bien docilement reproduits' (RF, 42) et se réfère aussi aux 'halogénures d'argent' à la page 92. Ces photographies de Rimbaud permettent à tout lecteur de l'iconographie de s'approcher du poète maudit. Le narrateur-auteur imagine, par exemple, un jeune homme dans la bibliothèque de Confolens (dans la Creuse). Le jeune homme est dans, je cite Michon, 'la salle aride où les référents dorment' et il lit 'un album Rimbaud en *Pléiade*. Car le sens qui tourbillonne et s'en va dans les *Illuminations*, vous avez pensé avec quelque raison que vous le retrouveriez là, dans les très simples portraits d'hommes qui vécutent' (RF, 107).

Selon Barthes 'la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection: ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *acheiropoiëtos*?' (CC, 129) Nous lisons sous la plume de Michon que la photographie ovale de Rimbaud est aussi connue que 'le voile de sainte Véronique' (RF, 93) et l'image du voile de saint Véronique est reprise à la page 109. Le voile de Véronique n'est autre que le Suaire de Turin et en choisissant cette appellation pour le désigner, Michon met l'accent sur la personne, la sainte. C'est une manière d'imposer sa signature : son style à moins qu'il ne joue sur l'étymologie de Véronique qui vient de *vera icon* l'expression utilisée pour désigner les reliques christiques authentiques. Michon médite sur l'image de Rimbaud, sur 'cette très haute icône sur laquelle la cravate éternellement penche, la cravate dont éternellement on ne connaît pas la couleur' (RF, 109). Pour Michon, la couleur de la cravate compte parce qu'avec de tels détails, on construit une vie. Face à une photographie en noir et blanc, la réponse de Barthes est autre car ce qui lui importe 'ce n'est pas la "vie" de la photo (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons'. (CC, 128) Michon, par contraste, s'intéresse à la couleur, la vraie parce que là où Barthes recherche un passé authentifié, Michon désire ce que Barthes a avancé en réfléchissant sur le retour amical de l'auteur, c'est dire 'un simple pluriel de

²⁰ Barthes, *La Chambre claire* (Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, 1980), p. 119. Toutes mes citations seront tirées de cette édition, suivies du titre abrégé en CC.

“charmes”, le lieu de quelques détails ténus, source cependant de vives lueurs romanesques’.²¹

Michon cherche à suppléer la photographie avec un détail pour faire revivre Rimbaud en écrivant une fiction autour d’un dimanche après-midi d’octobre où Carjat prend la photographie (*RF*, 95–101). Le passage se clôt avec la phrase ‘La lumière se rue sur les halogénures, les brûle. Rimbaud à cet instant *regrette l’Europe.*’ La citation est tirée du poème ‘Le Bateau ivre’. On voit ‘Rimbaud devenir Rimbaud’ (*RF*, 24). L’écriture prend toute sa couleur du corpus qui s’appelle Rimbaud ou *Rimbaud* – ce ‘mélange d’œuvre et de vie’ (*RF*, 54), cet amalgame intertextuel qui porte le nom du poète et de Michon.

Michon configure l’intertexte d’une manière explicite et d’une manière implicite. Pouvons-nous lire Michon sur Michelet dans *Les Onze* sans penser à Barthes ? Michelet n’est-il pas le dit qui signale le non-dit : Barthes. Celui-ci reprend sa lecture de Michelet tout au long de sa carrière. Dans son article ‘Aujourd’hui, Michelet’ Barthes reconnaît que ‘Nos langages sont codés, il ne faut pas l’oublier: la société s’interdit, par mille moyens, de les mêler, de transgresser leur séparation et leur hiérarchie; le discours de l’Histoire, celui de la grande idéologie morale (ou celui de la philosophie) sont maintenus purs de tout désir: en ne lisant pas Michelet, c’est son désir que nous censurons.’²² Michon ne censure pas son propre désir d’écrire. Comme Michelet, il mêle les codes, transgresse les genres. Dans les textes de Michon il s’agit d’‘écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation’.²³ Mais Michon n’est pas dans l’ombre bienveillante de Barthes. Il sont tous les deux dans l’ombre de Lascaux avec ces autres buveurs de sang noir, Foucault, Bataille, Michelet, Rimbaud, Baudelaire, Villon, Virgile, Homère – ‘cet homme nombreux que par commodité’ (*RF*, 111) Michon appelle Banville dans *Rimbaud le fils*. A l’intérieur de certains textes, Michon continue sa conversation avec Barthes, ‘bien au secret, réservé, comme postulé’ (*RF*, 81), et cela tout en se servant d’une tradition et des textes qu’il transforme, mélange, apprivoise. On peut dire que chez Michon il s’agit d’un intertexte choisi, je préfère une image : la chambre claire en devient la chambre d’échos d’où sort une voix énonciative multiple, protégée, innommable mais qui, ici, porte le nom de Michon, par commodité.²⁴

²¹ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, in *Œuvres complètes*, III, 1968–1971 (Paris : Seuil, 2002), 699–868, p. 705.

²² Barthes, ‘Aujourd’hui, Michelet’ [1973], in *Œuvres complètes*, IV, 1972–1976 (Paris : Seuil, 2002), 317–28, p. 324

²³ Barthes, ‘La Mort de l’auteur’, p. 44.

²⁴ Mes remerciements vont à Milouda Louh pour son aide lors de la rédaction de ce texte qui fait partie d’un travail plus étendu intitulé *Pierre Michon : The Afterlife of Names* (Oxford : Peter Lang, 2007).

Patrick Crowley, University College Cork