

« Je voudrais également terminer en disant qu'il y a certes pour moi dans cette question de l'influence de l'intérêt intellectuel, littéraire, philosophique, vous l'aurez deviné. Mais il y a peut-être aussi de l'intéressement psychologique, affectif, social aussi (comprenez qui pourra) : c'est que l'influence — et la littérature nous l'enseigne au mieux — touche à notre identité, à ce dont nous sommes faits, à ce qui nous constitue au cours d'une existence, à savoir ce mixte et cette pluralité de voix qui parlent en nous, d'images qui nous façonnent, de conduites qui nous construisent, de modèles qui nous habitent. Occasion pour moi de saluer quelques-uns parmi vous ici présents qui ont inmanquablement joué ces rôles d'influenceurs, qu'ils soient parents, amis, professeurs, collègues. »

C'est par ces mots que, le 7 mars 2019, Jean-Pierre Bertrand terminait sa leçon inaugurale à la Chaire Francqui décernée par l'université de Namur, et consacrée à « L'influence en littérature », le grand chantier de recherche qu'il ouvrait alors.

Son décès inopiné, en mars 2022, a laissé ce projet inachevé et nous a plongés dans un état de tristesse et de sidération. Ce volume voudrait rendre hommage à Jean-Pierre Bertrand et poursuivre ses réflexions, en reprenant avec lui les idées et les manières de faire auxquelles il nous a fait tenir. Les contributions ici rassemblées proviennent de collègues et d'amis-es qui l'ont connu, et ont voulu cultiver son influence.

Sous forme d'influx, en s'inspirant de ses hypothèses de travail pour les mettre à l'épreuve de nouveaux terrains.

Sous forme de reprises, en essayant de prolonger des pistes qu'il a ouvertes.

Sous forme d'échos, en renouant les liens humains, toujours vivants, qui rendent son travail si personnel, et si attachant.

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LIÈGE

ISBN : 978-2-87562-421-5



9 782875 624215

Sous influence • Avec Jean-Pierre Bertrand



Sous influence

Avec Jean-Pierre Bertrand



Presses Universitaires de Liège

ne pas dissocier les recherches dites « littéraires » de l'histoire sociale et culturelle, de toujours observer la mobilité/plasticité des formes et des notions : « l'originalité », « l'invention », « l'influence » — et ainsi de suite, aurait dit le Père Ubu.

Inventer en minuscules. Grâce, rivalités et orgueil de l'écriture (P. Michon)

Maud Hagelstein

À mes yeux le trait de caractère le plus frappant chez Jean-Pierre Bertrand — celui qui aura impacté le plus mes conditions de travail à l'université et les représentations que j'en avais — tient à ceci : il me sollicitait sans aucune inquiétude apparente et avec le plus grand naturel pour des choses devant lesquelles je me sentais en déficit d'expérience, pas prête. Du tout. Puisqu'il avait vingt ans d'avance, j'ai d'abord cru y voir une tentative de forcer en moi une forme d'accession à la maturité, qu'il devait juger tardive. Je percevais bien la pointe de provocation avec laquelle il m'invitait à réfléchir à telle ou telle perspective, dont je me sentais incapable (solliciter ensemble un financement, déposer un projet d'intervention à deux voix dans un symposium international en Amérique latine, l'accompagner à telle mondanité institutionnelle, prendre avec lui la co-direction d'une UR, diriger une réunion à sa place, me proposer dans une équipe comme vice-doyenne — de pire en pire, et de plus en plus improbable). Je le soupçonne d'avoir éprouvé à l'occasion un peu d'amusement à capter ma timidité ou ma terreur devant les défis trop grands (démésurés) qu'il me forçait à considérer. Je me demandais s'il se payait ma tête. Et rougissant : « — Mais enfin, JP, non, tu vois bien que je ne saurais pas faire ça... » Lui, haussant les épaules : « — Mais si, pourquoi pas ? » Quelque chose se crispait en moi qui voulait — ridiculement — lui opposer que je me sentais « trop petite ». Je percevais de sa part un peu d'impatience devant mes filosités. Il m'en proposait des vertes et des pas mûres (justement). J'ai dit non pratiquement à tout. Pas tellement par sentiment d'imposture, mais parce que je ne me croyais pas encore parvenue à la hauteur requise. Même quand on se croit à sa place, on peut être

freinée par des problèmes d'échelle ou de mesure. J'ai cédé pour la co-direction de l'UR Traverses — il y aurait Carl Havelange avec nous, et j'ai compris plus tard que ce ne serait qu'un prétexte à développer une amitié qui jusque-là était surtout intuitive, et irrégulière. Je pourrais rester discrètement planquée derrière leurs épaules plus larges que les miennes. Jean-Pierre ne l'entendait pas comme ça. Il m'a exercée à arrêter de feinter l'innocence, me demandait conseil à propos de tout, ignorant complètement mes réserves. Et même s'il m'a servi à l'occasion quelques moues moqueuses, je savais que son intention n'était ni morale ni paternaliste. À force de démesure et d'exagérations (très drôles par moments), il m'a projetée dans des rôles que je n'aurais jamais prétendu tenir. Je l'observais évoluer dans ce milieu. Il s'était construit un éthos singulier, qui avait à mes yeux l'élégance de produire peu de violence. Une manière d'être, concernée et détachée en même temps. J'ai compris en le fréquentant qu'il était inutile de se laisser trop impressionner par l'université, et qu'il fallait s'y mettre à plusieurs (faire bloc, ne pas glisser sur nos pentes narcissiques) pour conquérir cette forme de désinvolture comique qui le caractérisait (un toupet paisible, finalement). J'ai compris qu'il ne servait à rien d'attendre d'être parvenu·e à une hypothétique hauteur pour prendre sa place. Parce qu'on n'y est de toute façon jamais. Mais qu'avec une bonne dose d'improvisation et en se fiant à ce que savent faire les autres, on verrait bien. On y arriverait bien.



À la fin de l'août étouffant de 1976, j'étais de passage dans la petite ville de G., en quête de livres; nulle Grâce ne m'était venue et, fiévreusement, je compulsais en vain toutes Écritures pour en trouver la recette¹.

1 Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1996, p. 211.

C'est exorbitant, Monsieur : celui qui n'a pas connu cela ne sait pas ce que c'est que le plaisir de vivre. Il n'a pas la moindre idée de ce qu'est un règne, c'est-à-dire la grâce de tenir à sa disposition et sous sa dépendance non pas des imaginations ou des fantômes, ou ce qui revient au même des corps d'esclaves contraints, comme nous le faisons tous, mais des âmes vivantes dans des corps vivants — une grâce, vraiment, obtenue sans violence aucune, sans effort ni besogne, par la seule vertu du Saint-Esprit, ou par la vertu plus machinique d'un de ces dik-tats célestes qu'idolâtrait l'époque, l'Attraction universelle, la Chute des graves².

1. À quoi tiendrait en littérature la capacité de trouver l'idée nouvelle? Contre les théories du grand Génie — innéistes et fixistes —, qui nous ont à la longue un peu écœurés par leur improbabilité, on défendrait aujourd'hui plus spontanément l'idée que l'invention efficace ne doit pas tout à la maîtrise d'une seule personne, même dotée de talents incommensurables, et qu'elle abrite toujours sa part d'aléatoire. Bien sûr les habiletés sont requises chez celui ou celle qui espère suivre des pistes inédites, mais les innovations littéraires peuvent aussi sembler jaillir d'elles-mêmes, du seul exercice de la langue. Dans son livre *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique* (2015), Jean-Pierre Bertrand indique comment l'esthétique moderne a progressivement neutralisé le modèle naïf mais insistant du Génie, suivant de près la mise en place d'un modèle inédit de l'invention, que trahissent ou construisent les textes analysés. L'enquête proposée ouvre en ce sens le problème de la place de l'aléatoire dans l'écriture, citant en renfort Apollinaire (« Point d'idéal : la surprise, l'invention, c'est-à-dire le bon sens toujours surprenant, toujours imprévu, c'est-à-dire la vérité³ ») ou Alphonse Allais (« C'est drôle comme ça vous vient,

2 Pierre Michon, *Les Onze* [Verdier, 2009], Paris, Gallimard, 2011, p. 63–64.

3 Cité par : Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, 2015, p. 206.

une invention... au moment où on s'y attend le moins⁴ ! ». Mais accepter la contingence voire l'hyper-contingence du moment de la trouvaille suppose de considérer d'autres problèmes se présentant à ceux qui cherchent à faire œuvre. En littérature comme ailleurs. Comment assurer l'invention ? Que faire en l'attendant ? Puisqu'elle paraît redevable de toutes les imprévisions du temps et des circonstances, ne serait-on pas dépendants d'une sorte de *météorologie* de l'invention, toujours instable (un système d'attente : on scrute le ciel, espérant que les lumières — ou la foudre — de l'idée nouvelle trouent le brouillard des évidences) ? Qu'attend-on au juste ? L'élection au titre de Génie ? La Grâce, qui récompense la patience ? L'inspiration ? L'accident rare ? Ce qui des « hauteurs » (mais lesquelles ?) nous tombe dessus, descend à nous ? Les analyses documentées de Jean-Pierre Bertrand offrent un regard alternatif et panoramique sur ce mythe de la Grâce créatrice. Son ouvrage complique le tableau, et dessine les contours d'une modélisation accidentée de l'invention, hors platitudes. Ses propositions à la fois restaurent les théories de l'invention issues de la modernité littéraire et en même temps accentuent toutes leurs ambivalences. En examinant les différentes représentations du travail de l'écrivain (et singulièrement dans l'esthétique amorcée au XIX^e siècle), J.-P. Bertrand évalue finement la distance qu'elles prennent (ou non, ou seulement en apparence) avec le mythe de l'inspiration géniale.

2. Quelles prises pourrait-on avoir sur cette météorologie de l'invention qui semble condamner à une relative passivité celui ou celle qui attend en scrutant le ciel ? Comme le formule D'Alembert dans l'*Encyclopédie*, assumer l'allure toujours hasardeuse et imprévue de l'invention n'implique pas de nier l'effort, n'exclut pas de considérer le travail : « Nous sommes redevables des *inventions* au temps, au pur hasard, à des conjectures heureuses et imprévues, à un instinct

4 Cité par : Jean-Pierre Bertrand, *ibid.*, p. 7.

mécanique, à la patience du travail et à ses ressources⁵. » Suivant cette voie, J.-P. Bertrand s'est intéressé aux théories de l'invention qui — tout en reconnaissant l'heureuse action de l'imprévu — ne font disparaître ni le travail, ni la contrainte matérielle et la puissance créative qu'elle suppose : « Chez Valéry, les choses se posent à peu près dans les mêmes termes. Attentif à toute méthode (celle de Léonard de Vinci entre autres), Valéry entend l'invention comme un processus qui n'est pas pure magie mais au contraire s'ancre dans un travail et une série de conditions matérielles la plupart du temps ignorées ou refoulées⁶. »

3. Symétriquement, et ce sont des manières assez complémentaires de dialectiser le phénomène de l'invention pour le sortir de ses évidences, J.-P. Bertrand nous donne à considérer que les inventions des scientifiques — à qui on concéderait plus spontanément que leurs découvertes s'appuient sur un véritable travail de recherche, davantage que sur le hasard, même gracieux (dieu sait pourquoi ?) — dépendent à leur tour de multiples contingences. Comme il en formule l'hypothèse à partir de Poincaré : « Même en mathématique, l'intuition et le hasard sont, sinon premiers, fondamentaux ; le travail ne suffit pas, il convient de laisser à l'esprit, pour qu'il se libère, des moments de repos propices à ce que le mathématicien appelle "l'illumination subite"⁷. » Si l'exercice est nécessaire, l'idée vient parfois de manière foudroyante. Ces analyses permettent encore une fois de compliquer le modèle, aussi bien pour la science que pour la littérature : « La "surprise" que défend Apollinaire doit autant au hasard qui, selon les philosophes de l'époque (Souriau, par exemple), est au principe de l'invention intellectuelle qu'à toutes les formes de nécessité (travail, expérimentation, y compris "illumination subite")

5 Cité par : Jean-Pierre Bertrand, *ibid.*, p. 26.

6 *Ibid.*, p. 52.

7 *Ibid.*, p. 51.

qui en expliqueront le mécanisme en ce début du xx^e siècle (chez Poincaré et Valéry). »

4. À la poursuite de la forme inventée, à la fois conscients de la « force inventive de la contrainte », de l'impact de l'imprévu, et repoussant le « dogme de l'inspiration » au profit d'une approche plus maîtrisée de l'originalité poétique, les auteurs étudiés par Jean-Pierre Bertrand cherchent la formule de l'épiphanie dans de nouveaux principes organisateurs du travail d'écriture⁸. La tension repérée aux XIX^e puis XX^e siècles (entre effort et grâce, patience et fulgurance) trouverait écho dans bien d'autres théories de la création, comme chez le philosophe Gilles Deleuze. Au printemps 1981, à l'université Paris-Vincennes, Deleuze donne une série de cours sur la peinture, qui mettent en scène à la fois l'événement de la *catastrophe* ou de l'accident (ce qui survient et donne sa pleine intensité à l'œuvre) et ce qui rend la catastrophe possible, à savoir le travail de l'artiste contre ses facilités⁹. Sans pratiquement mobiliser de reproductions (très rarement une image, et encore, en se plaignant de devoir céder aux sirènes de l'illustration), donnant consistance à des problèmes philosophiques qui ne le lâchent plus, Deleuze entraîne ses auditeurs dans le monde de la peinture et présente les idées de son livre sur Francis Bacon, *Logique de la sensation* (1981)¹⁰. Comment parler de ce que la peinture fait naître, de son invention propre ? Une hypothèse : les grands peintres — soutient Deleuze — auraient un rapport très particulier avec la « catastrophe », l'événement fulgurant qui déchire le tissu des évidences et des réflexes picturaux. À partir de ce motif obsédant, Deleuze établit

8 *Ibid.*, p. 52, p. 36.

9 Tous les cours, qui étaient accessibles en ligne (<https://www.webdeleuze.com/textes/250>) viennent d'être édités par David Lapoujade chez Minuit (2023).

10 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, 2002.

une série liant entre eux les grands peintres (Turner, Cézanne, Van Gogh, Klee, Bacon) qui auront fait à n'en pas douter une expérience saisissante de la Chute (autre nom de la catastrophe), et compris que peindre a toujours été peindre des « déséquilibres locaux ». Contre toute apparence, même si de son côté William Turner a pu peindre des avalanches, des incendies ou des tempêtes, la catastrophe en peinture ne devrait pas être réduite au seul plan « thématique » des contenus de la représentation. Deleuze tente de décrire une expérience bien plus profonde, qui affecterait l'*acte* de peindre lui-même, par laquelle la peinture ne se plierait plus à la seule représentation du monde qui se tient devant elle. La « catastrophe » de la peinture (liée à la naissance ou à la « montée » de la couleur) décrit pour le philosophe l'insoumission radicale — mais à reconquérir toujours — de la peinture aux fonctions de représentation, et son écart résolu à l'égard de toutes les données représentatives auxquelles on s'attache généralement en priorité pour comprendre une œuvre. La catastrophe se définit par l'éloignement des valeurs figuratives, la prise de distance, opérée dans et par l'œuvre (y compris l'œuvre dite figurative), avec le monde que l'on reconnaît, celui sur lequel on aurait prise, le monde-sous-la-main, prêt à être conquis, le monde qui constitue notre sol. Pour Deleuze, l'invention puissante se loge dans cette déroute de la fonction représentative. Mais l'artiste ne se contente pas d'attendre l'événement de la couleur, il lui faut à la fois tenter de le provoquer et, s'il survient, apprendre à le contrôler pour qu'il ne ravage pas l'ensemble ; l'œuvre court sinon le risque d'être consumée puis détruite par la catastrophe.

5. À quoi ressemble ce travail de recherche du nouveau, et quel serait son équivalent en littérature ? Rien n'est donné d'avance. L'accident souverain, la *catastrophe*, qui est un autre nom de la Grâce, ne surgissent qu'à l'occasion d'un travail rigoureux des « clichés ». Pour faire comprendre ce point, Deleuze repart d'un lieu commun de nos idées sur la création, « puéril » et à ses yeux susceptible de déformer le vrai problème de l'écriture comme de la peinture :

Ce thème, ruineux en littérature, c'est le thème selon lequel l'écrivain se trouve devant une page blanche. C'est bête, mais bête à pleurer. Dès lors, le problème de l'écriture c'est : mon Dieu, comment vais-je remplir la page blanche ? Il y a des gens qui font des livres là-dessus, sur le vertige de la page blanche. Comprenez : on ne voit vraiment pas pourquoi quelqu'un voudrait remplir une page blanche. Une page blanche, ça ne manque de rien. Je vois peu de thèmes aussi stupides. Alors y passent tous les lieux communs, l'angoisse de la page blanche, on peut même y mettre un peu de psychanalyse, là-dedans¹¹.

En contexte de cours, et avec les marques d'oralité conséquentes, Deleuze dramatise ce problème, qui lui paraît d'une « stupidité insondable », pour substituer au thème de la page blanche l'idée d'un encombrement : tous, nous sommes encombrés par nos clichés (idées toutes faites, représentations faciles et spontanées). Entrer en écriture ne revient pas à attendre passivement, devant le rien censé se transformer en plein, mais suppose une lutte exigeante avec le trop-plein dont on sape l'évidence, autrement dit un travail de taille et de gommage. Écrire s'annoncerait alors comme une épreuve de « fantastique élimination », « fantastique épuration » du pire qui se trouve sur la feuille, une « lutte effarante » avec les clichés¹².

6. En construisant le récit de son propre effort littéraire, l'écrivain contemporain Pierre Michon scénarise une même bataille consciente avec les clichés, qu'il s'agit de repousser sans repos. De ce point de vue, la réussite n'est jamais *donnée*, même si le texte doit sembler l'être : « J'aime qu'un texte me paraisse *donné* au moment où il advient. Je veux que le moment de l'écrire soit une pure

11 Voir Gilles Deleuze, *Sur la peinture. Cours mars-juin 1981*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, 2023, p. 54 et suiv.

12 *Ibid.*, p. 56.

jouissance, comme un eurêka¹³. » Aventuré en littérature, l'écrivain doit pouvoir prendre des risques, chercher l'originalité, y compris en fréquentant les textes des plus grands, comme Michon a imaginé le faire avec Rimbaud, cette « idole de normaliens » dont l'œuvre paraît pourtant saturée de commentaires :

Donc il a fallu faire du lourd, de l'essentiel. Et certes Rimbaud l'était pour moi, et même il me terrifiait. Je l'ai fait sous amphétamines, au bulldozer, sans lever la main, avec des œillères pour ne pas penser à tous les préjugés que je heurtais — ce n'était pas Rimbaud le Voyant ni Rimbaud le Voyou-ayant-bon-fond, les chansonnettes d'usage, c'était un Rimbaud tueur¹⁴.

Or dans ses entretiens et textes réflexifs, Pierre Michon déplie de manière plutôt anachronique un imaginaire romantique de l'invention miraculeuse ; son écriture paraît hantée par une mystique de la création, dont on pourrait penser d'abord qu'elle remonte à contre-courant les représentations nouvelles du travail littéraire finement reconstituées par J.-P. Bertrand. À suivre Michon, l'écrivain attend avant tout d'être saisi par la grâce et de provoquer ce qu'il appelle « l'embrasement de la langue ». Mais ces croyances, ou ces prétentions assumées, semblent déjouées aussitôt qu'il les laisse apparaître, car Michon se tient lui aussi sur le seuil d'une nouvelle modélisation des ambiguïtés du travail d'écriture, retrouvant par-là les enjeux d'un schéma enraciné dans la modernité littéraire.

Flaubert s'était fait une mythologie du travail, moi, comme d'autres, je me suis construit une mythologie de je-ne-sais-quoi, de vieux trucs flottants, comme l'inspiration, c'est tout. Lui, à son époque, après la déferlante romantique, ce n'était plus possible. *L'inspiration* était un alibi épuisé. Il fallait qu'il

13 Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 266.

14 Pierre Michon, « Comment j'ai écrit certains de mes livres : *Rimbaud le fils* », dans *Pierre Michon. L'Herne*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2017, p. 154.

se présente, ou se protège autrement. Ce sont des économies personnelles d'images du moi peut-être, ou d'image du moi écrivain. Et puis, vous savez, toute cette vulgate hagiographique sur Flaubert, toute cette légende de souffrance, qu'il a lui-même beaucoup contribué à répandre avec ses plaintes dans le genre « ah, je suis encore en train de souffrir, quel baigne le texte », je n'y crois pas beaucoup ! En fait, c'est un romantique, sa posture n'est pas si loin de celle de Chateaubriand. Travailleur, je veux bien, mais il lui arrivait aussi de passer toute la journée à ne rien foutre, à rêvasser comme vous disiez. C'est un romantique qui attend l'éblouissement, qui le trouve, et qui nous le donne¹⁵ !

Une obstination dans le travail, à l'évidence, soutient le projet littéraire, mais Michon n'est pas dupe pour autant : Flaubert est d'ailleurs présenté comme un écrivain qui attend le miracle. S'agissant de lui-même, Michon ne camoufle pas non plus l'ardeur à écrire, au contraire, mais il se tient dans un subtil entre-deux, défendant une mystique de l'invention directement arrimée aux contraintes du processus d'écriture. Pourtant, l'invention nouvelle ne manque pas de prendre les apparences d'une fulgurance sans besogne, cherchant à annuler rétrospectivement tout effort. De la même manière, le peintre de génie sera présenté comme un galérien qui feint l'aisance après-coup, cherchant à alléger le travail, dans une forme de modestie ou de désinvolture truquée, comme si tout était venu sans fatigue.

Non, ce qui est sérieux, ce qu'est peindre, c'est travailler comme sur la mer un galérien rame, dans la fureur, dans l'impuissance : et quand le travail est fini, que le baigne s'ouvre un instant, que la toile est accrochée, dire à tous, princes qui le croient, peuple qui le croit, peintres qui ne le croient pas, que cela vous est venu d'un coup, contre votre volonté et miraculeusement en accord avec elle, sans fatigue presque comme un printemps qui vous

15 Pierre Michon, « Flaubert, le miracle de l'embrasement de la langue. Entretien avec Pierre-Marc de Biasi », dans *Pierre Michon. L'Herne*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2017, p. 84.

pousserait au bout des pinceaux, que quelque chose s'est emparé de votre main et l'a portée comme des putti d'un seul doigt tiennent un char, quelque chose qui est Tiepolo revenu, toute la *pittura* en vous infuse, l'observation de la nature tant aimée (entendez-vous alors, Madame, ces grands rires silencieux dans la tête des peintres ?), l'art enfin, ailé comme un ange et facile comme une maja. Autant imaginer un forçat sur le pont de sa galère, un boulet à chaque pied, les mains mortes, déclamant que la mer a gentiment bougé sa rame, a purgé pour lui sa peine, l'a bercé — et pourquoi pas, qu'elle est née de sa rame¹⁶ ?

À bien des égards, ces récits sont des histoires d'orgueilleux, rêvant sans vergogne d'être plus grands qu'ils ne le sont, la grandeur faisant office de mirage à l'horizon, si difficile à atteindre, mais où se projettent les « images du moi » des artistes. De nombreux lecteurs auront senti chez Michon cette moquerie adressée à ses propres prétentions, et cette « gaité supérieure » éprouvée à faire le clown sur le dos de ses échecs : « Il est l'indiscutable Roi qui célèbre la fin des royautes¹⁷. » Peut-être est-ce la part la plus troublante de son orgueil, une lucidité moqueuse de sa propre vanité, qu'il tourne en dérision, blasphémant ses prières aussitôt qu'il les a formulées : « pourquoi écrit-on — pourquoi peint-on, pourquoi certains cèdent-ils toujours à cette pulsion tyrannique et pourquoi en fin de compte est-ce toujours un échec¹⁸ » ?

7. L'originalité de Michon consiste à sonder tout ce qui reste dans l'angle-mort de cette mythologie. Parce que la *Grâce* (comme motif qui traduit la montée des mots, le moment où quelque chose s'invente) ne l'intéresse pas strictement en tant qu'elle vient, en tant

16 Pierre Michon, « Dieu ne finit pas », *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990, p. 30.

17 Pierre Pachet, « Le regard de Pierre Michon », dans *Pierre Michon. L'Herne*, *op. cit.*, p. 69.

18 Pierre Michon, « Toute Histoire est histoire contemporaine. Entretien avec Xavier Person », dans *ibid.*, p. 271.

qu'elle arrive nécessairement un jour, mais surtout en tant qu'elle ne vient pas, et se fait attendre. La formule « le roi vient quand il veut », retenue pour un livre d'entretiens, exprime cette incertitude¹⁹. Car comment faire de ce repos nécessaire — dont Poincaré pensait qu'il conditionnait l'« illumination subite » — autre chose qu'une forme d'inertie sans terme ? Surtout quand rien ne vient ? En donnant à sentir l'impuissance d'écrire ou de peindre, Michon raconte la détresse de l'attente, pour des figures en quête de la Grâce, qui passent une vie à patienter sans que rien de vraiment miraculeux ne leur tombe dessus. Lui-même aura longtemps cherché la clé, imaginé des pistes pour que le texte puisse se déployer, fatigué d'être toujours à quarante ans un « écrivain-qui-n'écrit-pas », pris dans la « quête forcenée de l'écriture et sa dérobaie perpétuelle²⁰ ». En même temps, ce sentiment d'impuissance ou d'échec possible offre son sel à l'écriture, sans lui, sans état d'alerte, on risque d'être piégé par une assurance artificielle : « J'ai toujours pensé que la seule chose qui était complètement hors de ma portée et de mes possibilités, c'était la littérature. Et j'ai besoin de le croire encore pour y avoir un peu de goût²¹. »

8. Comment la Grâce se distribue-t-elle entre tous ceux qui tentent leur chance ? Dans le rapport qu'il noue aux écrivains et aux peintres, Michon cherche à saisir un fil particulier (à la fois biographique, sociologique et esthétique) lié au problème du pouvoir et à son partage. Le monde des peintres et des écrivains devient sous la plume de Michon un monde hyper-hiérarchisé, où se distinguent les gagnants et les perdants, les prestigieux et les modestes, les arrogants élus et les bâtards, les maîtres et les serviteurs, les touchés-par-la-grâce

19 Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature, op. cit.*

20 Agnès Castiglione, « Le livre à venir », dans *Pierre Michon. L'Herne, op. cit.*, p. 19.

21 Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature, op. cit.*, p. 99.

et les laissés-pour-compte. Inutile de dire à qui Michon accorde ses regards les plus tendres. Dans *Maîtres et serviteurs*, le texte « Fie-toi à ce signe » relate dans cet esprit la vie d'un peintre secondaire de la fin du *Quattrocento*, un artiste de seconde zone qui aura toute sa vie prêté ses pinceaux à des maîtres, disciple de Piero della Francesca, travaillant en atelier, négligé par la tradition, auquel Vasari consacre à peine quelques lignes dans ses fameuses *Vies*, essentiellement pour dire qu'il n'avait pas le sou, et qu'un paysan vint un jour le trouver dans son quartier pauvre pour lui commander une toile de Saint-Martin en échange d'un cochon²². Un paysan plutôt qu'un prince, ironie du sort (mais encore une fois, « le roi vient quand il veut », et on court le risque d'être déçu à trop l'attendre). Ironie du sort car ce peintre secondaire, Lorentino, le « petit Laurent », condamné par son surnom à la petitesse, mais dont les ambitions étaient pourtant hautes, aura espéré toute sa vie que des commanditaires prestigieux s'adressent à lui. Comme d'autres écrits de Michon, ce récit se présente comme un récit sur la grâce qui ne survient pas, sur les prétentions à peindre et sur les frustrations, sur le temps qui passe et sur l'œuvre qui reste lettre morte, sur la création sans souffle, sur le sentiment d'écrasement suscité par les grands modèles pour ceux qui ne trouvent pas à s'élever à une hauteur suffisante. Ces peintres-là, ratés et sans commandes, Michon les appelle (non sans affection) les « petits toucheurs ».

22 Le format des « Vies » (bref récit de quelques pages) est déterminant pour Michon, comme l'indiquent les titres de ses ouvrages d'ailleurs : « Les *Vies* ont une longue tradition, on en a raconté pendant des siècles. C'était d'assez courts récits, non pas véristes et affectant le naturel ("la vie même") comme nos biographies, mais faisant la part belle au légendaire, aux distorsions de la mémoire, aux interventions de l'au-delà. Les vies qu'on prenait la peine d'écrire étaient nécessairement surnaturelles : elles ne valaient que par un point de tangence avec le divin qui les transportait hors du commun » (cf. « Contemporain de la légende », dans *Le roi vient quand il veut, op. cit.*, p. 21 et suiv.).

9. Ces partages mis en scène par Michon sont sous-tendus par des problèmes de rivalité. Les « petits » (toucheurs ou gratteurs) sont avant tout ceux qui ne représentent aucun danger. On devient plus menaçant si on s'élève. D'ailleurs, rapporte Michon, « Balzac écrit, à propos de ses collègues, qu'ils "éprouvaient des jouissances infinies à contempler l'agonie d'un de leurs égaux, coupable d'avoir tenté d'être leur maître". Rien n'a changé : c'est notre réaction en face d'écrivains qu'on juge très bien quand ils vendent 3 000 exemplaires et qu'on déconsidère dès qu'ils en vendent 200 000²³. » Le motif de la rivalité — si structurant chez Michon — s'enracine dans une littérature décrite comme une littérature d'orphelins frappés par la scène archaïque de la mise à mort du roi (suite au grand régicide de la Terreur) et, avec lui, des pères. Comme le souligne Laurent Demanze, Pierre Michon pense la littérature depuis ce « parricide hyperbolique » mis en œuvre avec la Révolution française, que « chacun répète en mineur » pour se débarrasser de la « pesanteur du passé », et qui fait naître entre les fils de la Révolution, des rivalités fraternelles :

Les livres de Pierre Michon ne cessent en effet de dire l'époque contemporaine comme une littérature de fils et les « vers orphelins » (*RF*, p. 87) de Rimbaud en sont la preuve : s'ouvre désormais l'ère querelleuse des fils où la rivalité fraternelle fait loi. S'effondrent les hiérarchies d'autrefois, la « filiation canonique » (*RF*, p. 20) qui structurerait la transmission de la langue et la passation du statut d'écrivain. Ne subsiste désormais que la horde des écrivains modernes, tous plus ou moins illégitimes ou imposteurs, se disputant un statut que chacun peut revendiquer à bon droit : « Ils avaient tous la petite bouture, mais que vaut-elle, quand elle est si également distribuée ? » (*RF*, p. 83²⁴.)

23 Pierre Michon, « Balzac, un marchepied pour l'extrême jouissance. Entretien avec Marianne Alphant », dans *Pierre Michon. L'Herne*, op. cit., p. 82.

24 Laurent Demanze, « Ce que le langage a de partageable », dans *Pierre Michon. L'Herne*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2017, p. 134–135. Demanze

10. Avec Philippe Artières, on peut se demander si l'histoire de la littérature « en minuscule », celle des « ratés des Lettres », des « commis en écriture » et des « travailleurs de l'écrit » « épris d'étiquette » n'est pas finalement celle qui intéresse le plus Michon²⁵. Au-delà de la figure du poète raté — relisons en parallèle les pages captivantes consacrées par J.-P. Bertrand à Sainte-Beuve, à « l'amertume d'une expérience avortée », à son « complexe d'infériorité » sublimé en « ratage fécond²⁶ » —, Michon s'intéresse plus généralement aux trop petits, aux résignés, aux minuscules qui ne parviendront jamais à la hauteur suffisante, comme le relève à son tour François Berquin :

Cette promotion du minuscule constitue au demeurant le trait le plus connu, le plus spectaculaire effectivement, de toute l'œuvre de Michon. « Petit » est son mot. Ce mot menu est son mot *mana*. Son mot fétiche, précisément. Qu'il place un peu partout dans ses textes, ne négligeant aucun des sens qu'il peut revêtir et les mêlant comme à plaisir, les renversant l'un dans l'autre, jusqu'à leur complet épuisement... On est donc ici indifféremment (et le plus souvent en même temps) « petit » par la taille, « petit » par l'âge ou « petit » sur le plan social. On est « petit », autrement dit, parce qu'on fait partie des « petites gens » (plus « réels » que les autres), parce qu'on est « né petitement » (*EO*, 19), parce qu'on exerce un « petit métier » (*JR*, 21), parce qu'on est un « gagne-petit » (*MS*, 59), ou alors parce que l'école vous range parmi les « petits », ou parce que vous ne

cite ici *Rimbaud le fils*. Voir aussi sur les « concurrences vitales » entre les écrivains : Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, op. cit., p. 88–89.

25 Philippe Artières, « Épris comme lui d'étiquette », dans *Pierre Michon. L'Herne*, op. cit., p. 87.

26 Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, op. cit., p. 116 et suiv.

mesurez pas plus qu'un « petit gars de la Creuse », c'est-à-dire environ « un mètre soixante » (*Roi*, 83)²⁷.

L'écriture de Michon — « taradée par le sentiment d'imposture » — met en œuvre la « réversibilité des êtres et des valeurs », l'écrivain se vivant comme faussaire, fabricant de « contrefaçons » qui impliquent un étalonnage inédit, œuvrant en contrepoint de la répartition usuelle du prestige et de l'impuissance. Comme le perçoit Laurent Demanze, cette écriture qui « abaisse les illustres et hausse les minuscules », directement palpable dans le rythme d'une phrase jouant entre les culbutes, les chutes et les « brusques épiphanies », a pour effet non pas simplement de sauver les petits ou de faire la « promotion du minuscule », mais de rappeler symétriquement aux grands le « risque de la dégringolade », la « fragilité de la gloire » et de ses « fictives apothéoses²⁸ ». L'écriture fonctionne alors en pratique comme alerte, directement tournée vers ceux qui font les importants et prennent des grands airs, les géants de la culture, les maîtres. On se pense réfractaire à ces airs-là, mais toute personne vouée à l'écriture, Michon compris, paraît susceptible de céder à la tentation de la hauteur, et de se soumettre finalement aux régimes de domination qui innervent le langage, même littéraire. Rien n'interdit de chahuter jusqu'à la noblesse du style de Michon, comme s'autorise à le faire Élisabeth Deshays. Car la voix lyrique, soignée et exigeante déployée dans ses textes pourrait être perçue comme trahison à son « extraction modeste ». Quant à la « parentèle paysanne » de Michon, ces illettrés dont il raconte les vies minuscules, ne rirait-elle pas de le voir s'exprimer ainsi ?

Que Pierre Michon ait acquis la grandeur aux yeux des autres ne fait aucun doute. Ce Cahier même en est la preuve. Mais on ne peut s'empêcher de s'interroger. Car un paradoxe non

27 François Berquin, « Le carton de Clara », dans *Pierre Michon. L'Herne*, op. cit., p. 38.

28 Laurent Demanze, « Ce que le langage a de partageable », dans *ibid.*, p. 136.

résolu demeure. Après de longues années de traversée du désert, Michon trouva sa voix, une voix lyrique, c'est-à-dire qui chante, ancrée, dit-il, « directement dans les fibres du cœur » (*Roi*, 172) ; oui, mais une voix exigeante, savante, imprégnée de références culturelles ; une voix « de Versailles », travaillée à l'extrême, très loin d'une voix dite « naturelle²⁹ ».

Quel serait alors l'enjeu de ce jeu de réversibilité ? Comment comprendre la métaphore du roi, si souvent utilisée par Michon pour parler de l'écrivain ? Que penser de l'écriture parfois bouffonne qui lui est accolée ? Quelles seraient les potentialités de ces voix, celles de l'énonciation tyrannique, dont Michon compense le prestige en restaurant des voix anonymes, emmêlant leur langage ?

11. Faisons l'hypothèse conclusive suivante : si l'effet le plus visible — ou le plus spectaculaire — de ce projet littéraire semble tenir à la permutation des places, et dépendre par conséquent d'une vision oppositionnelle des valeurs de grandeur, Michon cherche avant tout à inventer une poétique qui traduirait des intensités. Dans un commentaire éclairant, Jean-Christophe Bailly propose à cet effet une lecture originale de la littérature en minuscules, une lecture moins dialectisante ou renversante que soucieuse de repérer les foyers d'intensité de la création :

Ici aucune opposition entre ceux qui seraient des petites gens et ceux dont le nom est devenu une légende : leur légende n'est possible, réelle, que parce qu'elle s'écrit sur la peau du monde comme un frémissement, et ce n'est jamais la « grande figure » que cherche à retrouver Pierre Michon, mais le mouvement qui les a faits grands et qui est la violence avec laquelle ils ont obéi à ce frémissement. La vie de Watteau ou celle de Rimbaud sont elles aussi, en un sens, des « vies minuscules », et le minuscule

29 Élisabeth Deshays, « Lire, traduire les Vies minuscules », dans *ibid.*, p. 47.

n'est pas une valeur mais une sorte de loi de prolifération qui désigne la localité de l'intensité³⁰.

À observer le style de Pierre Michon, et certainement parce que la vie elle-même s'avère tissée de disproportions, on remarquera en effet que le grand et le petit tiennent ensemble dans une même prose, qui compose et trouve son rythme entre « vulgarités » et envols, qui atteint tour à tour des sommets d'élégance et des accents plus débraillés. Alors l'écriture classique — la ligne claire convoitée par Michon — gagne en puissance d'expression (on pourrait dire que dans cette écriture la catastrophe monte, tord la ligne³¹); elle ne « règne » qu'à emprunter au langage barbare : « La pellicule d'or de la belle langue est plus pure, plus fragile, plus menacée, donc plus entière, d'être travaillée en dessous par la boue des patois³². » Il ne s'agit pas seulement de rendre plus étincelante la langue en la salissant un peu, mais de faire « trembler le sens³³ » et sans doute d'intégrer le rire. Voilà pourquoi « la langue des trônes et des dominations », soudain « minée par l'argot³⁴ », se laisse envahir par les « tournures d'un parler quotidien, familier, un peu canaille³⁵ ». Élevé à la campagne par ses grands-parents paysans, Michon a appris dans son enfance la « langue estropiée » du patois de la Creuse,

30 Jean-Christophe Bailly, « Par les noms des lieux-dits », dans *ibid.*, p. 259.

31 Michon semble parfois utiliser le terme, en un sens proche de celui de Deleuze, par exemple lorsqu'il parle de ses carnets d'écrivain : « Et l'écriture du carnet est le sismographe de ces petites catastrophes ou de ces mouvements internes qui constituent les aventures émotionnelles ou conceptuelles de l'âme pendant cette période-là. » Voir Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 241.

32 *Ibid.*, p. 41.

33 *Ibid.*, p. 60 : « J'aime faire trembler le sens et trembler moi-même de le perdre. L'hésitation est bien plus évocatrice que l'affirmation. »

34 *Ibid.*, p. 122.

35 Jean-Pierre Richard, « Un pouvoir si singulier d'emportement », dans *Pierre Michon. L'Herne, op. cit.*, p. 212.

langue « balourde » et sonore, mais dont le potentiel énergétique travaille encore en secret l'écriture plus classique qu'il pratique aujourd'hui³⁶. À cet endroit-là, dans le chaudron d'une écriture qui parvient à mêler l'infime et l'immense, l'écrivain cherche à se tenir, et parvient à saisir le réel, ou à l'inventer.



Lire la prose d'un ami. Les départements de Philosophie et Lettres restent des milieux où le « faire œuvre » convoite toutes les attentions. Chacun-e se dit qu'il veut, qu'il pourra, qu'il devrait écrire. Les textes, les tentatives d'écriture et les projets avortés sont au cœur de notre sociabilité. Pour ma part, je n'avais — un peu honteusement — presque pas lu Jean-Pierre. Ou plutôt, jusqu'à cet été, je n'avais à peu près lu que sa prose commune, celle des messages de la vie de tous les jours, une prose chez lui très typée : chaleureuse et expéditive. Tous les messages relus de lui, après son décès, pour tenter de conjurer la brutalité de sa disparition, s'inscrivaient dans le même registre amical et télégraphié : « On y va ensemble ? » ; « Tu es où ? On t'attend pour l'apéro avec Carl (fais confiance à ton sens des priorités) » ; « On y est, à l'arrière » ; « Les amis, moules demain soir ? » ; « Plat du jour : bœuf bourguignon. 19h ? Bises » ; « Rien. Du vin, si tu veux » ; « Tu as entendu ? Qu'est-ce qu'on fait de ça ? » ; « Ma chère Maud Monique, j'ai bloqué la date, merci d'avoir pensé à moi » ; « Se voir. Mais quand ? » ; « Ne lâche pas, on est là » ; « Tu seras chez François aussi ? ». Toutes sortes de messages dans ce style, dont la brièveté masquait une attention discrète mais solide. À l'occasion de cette publication d'hommage, j'ai entrepris de lire *Inventer en littérature* de bout en bout, que JP m'avait offert et que j'avais à peine ouvert. Entendre sa voix en le

36 Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature, op. cit.*, p. 123.

lisant, retrouver son humour, avoir de la peine en même temps. Découvrir son phrasé, un poil académique en première lecture, ses constructions classiques, la finesse de ses formules, retrouver ce caractère très choisi des mots, rien pour rien, mais tout de même, des phrases plus longues et charpentées que ce à quoi j'étais habituée. Quelques vitesses aussi, des accents familiers faisant césure dans le beau style. L'élégance, et soudain presque la gouaille. Je me suis émue de repérer les traces évidentes d'un dialogue serré avec Laurence Bouquiaux, retrouvant les auteurs dont elle nous parlait au cours. Et alors que je nous pensais plutôt éloignés sur le plan de la recherche, ce livre m'a donné une idée — pas une idée de génie, sans doute, mais une petite idée tout de même, pour un chantier en cours. On devrait lire plus souvent ses ami-es.

La « Leçon » de Corbière

Martine Lavaud

Un pauvre petit diable aussi vaillant qu'un autre,
[...]
Sur *le rôle* toujours inscrit comme — *novice* ! —
...Un vrai bossu : cou tors et retors, très madré,
Dans sa coque il gardait sa petite influence ;
Car chacun sait qu'en mer un bossu porte chance...
— Rien ne f...iche malheur comme femme ou curé !
« Le Bossu Bitor », dans TRISTAN CORBIÈRE,
Les Amours jaunes, 1873

Préambule

La dernière fois que Jean-Pierre Bertrand et moi nous sommes vus, c'était à Arras, le 2 octobre 2019. Fraîchement arrivée à l'université d'Artois, je l'avais invité à donner une conférence sur *Les Amours jaunes*, de Tristan Corbière, poète à qui il avait consacré quelques analyses¹ ainsi que l'édition de référence² de l'agrégation de Lettres Modernes. Liège-Arras : près de 4 heures en train, un bien long périple pour une leçon, mais dont la substantifique moelle profiterait à ses bénéficiaires : quelques mois plus tard, et par un curieux retournement de consécration institutionnelle, le poète « frit »

- 1 Voir notamment « Du *chic* corbérien », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2018, n° 1, p. 37-46.
- 2 Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, présentation de Jean-Pierre Bertrand, Paris, GF, 2018. Toutes les références à Corbière renverront désormais à cette édition, sous la mention *AJ*.