

Procházková, Zuzana

**Pierre Michon: la littérature comme absolu : vers la poétique implicite de l'auteur à travers ses figures d'écrivains**

*Études romanes de Brno*. 2008, vol. 38, iss. 1, pp. [79]-86

ISBN 978-80-210-4701-3

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113514>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## ÉTUDES



ZUZANA PROCHÁZKOVÁ

**PIERRE MICHON : LA LITTÉRATURE COMME ABSOLU.  
VERS LA POÉTIQUE IMPLICITE DE L'AUTEUR À TRAVERS SES  
FIGURES D'ÉCRIVAINS.**

L'extrême contemporain en littérature est souvent considéré comme un terrain instable, dangereux, où la critique universitaire ne se hasarde qu'avec une grande prudence. Pour éviter le risque de myopie, elle a pris l'habitude de ne gratifier de son intérêt que les auteurs « objectivement » remarquables : ceux qui, s'inscrivant dans un mouvement plus général, présentent des traits communs à un groupe susceptible de former une École, ou bien ceux, plus rares, dont l'originalité et la valeur littéraire peuvent sans trop de risques être qualifiées d'incontestables.

Sous ce jour, l'intérêt que Pierre Michon a suscité auprès des universitaires dès sa première publication peut en lui-même être compris comme un signe fort de reconnaissance élevant d'emblée l'écrivain au rang des écrivains. Solitaire et rare – la bibliographie de Pierre Michon ne comporte qu'une dizaine de livres minces publiés en une vingtaine d'années – cette œuvre a déjà donné lieu à de nombreux articles, colloques spécifiques ou recherches universitaires. La question se pose donc de savoir ce qui, chez cet auteur, attire autant, ce qui, dans son œuvre, est nouveau, inhabituel, digne d'être retenu parmi cette avalanche de titres que l'édition littéraire devient aujourd'hui.

Le parcours même de Michon semble sortir des schémas habituels. Abordant l'écriture en novice presque parfait – il n'avait, à trente-neuf ans, esquissé qu'une nouvelle non publiée – il obtient un grand succès avec *Vies minuscules*, son premier livre que certains considèrent comme un chef d'œuvre, inégalé depuis. Et il est vrai que ce recueil de récits brefs, présenté sous l'étiquette « roman », représente pour ainsi dire l'emblème d'une certaine mutation esthétique constatée au début des années 1980, lorsque la littérature semble enfin sortir de l'impasse de la fermeture sur elle-même et s'ouvrir à de nouvelles tendances que les critiques résument comme un triple retour : au réel, au sujet, au récit.

Avec le souci de réanimer le monde de la ruralité depuis longtemps disparu de la scène littéraire, avec le plaisir narratif retrouvé dans le fait de narrer des histoires mi-réelles mi-imaginaires, avec cette réinvention particulière du sujet de l'auteur à travers des biographies de sujets autres, les *Vies minuscules* semblent répondre

parfaitement aux aspirations de cette nouvelle phase littéraire. Mais qu'il s'agisse de l'unique chef-d'œuvre d'un auteur voué depuis à poursuivre vainement sa propre grandeur, cela reste néanmoins discutable. Ce n'est en effet, je le crois, que dans certains récits ultérieurs tels *Rimbaud le fils*, *Abbés* ou *Mythologies d'hiver*, que l'écriture caractéristique de Michon atteint ses sommets : se dégageant de la rhétorique trop pesante ou scolaire de ses premiers écrits, elle tend vers toujours plus de concision et de densité d'expression dans un style classique mais dérangé à la fois, où la belle langue des grands auteurs du dix-neuvième siècle est constamment minée par les apports du patois et de l'argot. Une certaine unité reste pourtant observable tout au long de cette œuvre, une certaine tonalité particulière du récit qui joue à ressasser les mêmes expressions, conjuguant à l'infini les significations d'une même image. Une même constance peut d'ailleurs être observée au niveau thématique : anachroniques, évitant le monde contemporain, les écrits de Michon interrogent les invariants de l'existence humaine et les mystères de la création artistique, montrant une vie d'homme secrètement guidée par les mots et les symboles.

Thématiques et motifs récurrents, style et composition particulière de la phrase, identification générique de ces récits brefs et si difficiles à classer : tout cela pourrait et mériterait d'être analysé en détail. Or, il est possible de chercher autre chose, de plus fondamental peut-être mais aussi de plus fuyant : interroger les racines mêmes de cette œuvre, voir ce qui la fonde et l'anime en profondeur, se demander sur quelles convictions intimes, sur quels principes adoptés par l'auteur elle repose. En d'autres mots, chercher ces fondements diffus de la poésie implicite que l'on peut saisir par la question : Qu'est-ce que la littérature pour Pierre Michon ?

### **Les figures d'écrivains : une clef de la poésie implicite**

Observée de près, l'œuvre michonienne dévoile une clef possible pour son interprétation au travers de la catégorie du personnage, et plus précisément du personnage de l'écrivain. En effet, les textes de Michon, souvent classés parmi les « biofictions » gravitent tous, sans exception, autour d'une figure centrale, dont la vie, les faits et les œuvres sont relatés et remis en question, souvent par l'intermédiaire d'un personnage secondaire. Et sur les trente-neuf textes publiés jusqu'alors, neuf se trouvent avoir pour figure centrale un écrivain. La question reste toutefois de savoir dans quelle mesure l'étude de ces figures d'écrivains telles qu'elles sont vues et représentées par Michon peut véritablement donner accès à sa vision intime de la littérature, à cet aspect particulier de la poésie qui sous-tend implicitement son œuvre.

Que *Rimbaud le fils*, *Corps du roi* et *Trois auteurs* ne comportent ni critiques ni biographies à caractère objectif, cela découle incontestablement de l'analyse du narrateur assimilable ici à Michon lui-même, tant il est vrai que celui-ci se projette de manière insistante et récurrente dans ses « objets ». En effet, décri-

vant les écrivains choisis non pas tels qu'ils sont objectivement, ou bien – si l'on considère l'objectivité biographique comme illusoire – tels qu'il croit sincèrement qu'ils sont, mais toujours et volontairement comme il veut les voir en accentuant chez eux ce qui correspond à sa propre personne, Michon abandonne à dessein la biographie pour rejoindre ainsi, obliquement, une certaine autobiographie. De fait, sa volonté d'autoprojection est affirmée explicitement : « Je me suis efforcé de ne pas avoir une approche d'histoire littéraire mais un point de vue individuel, subjectif. Par exemple pour mon Rimbaud, j'ai tenté de voir où ma propre personne et la sienne sont en phase. »<sup>1</sup> À cette présence permanente de la subjectivité s'ajoute une présence massive d'indices de fictionnalité qui finissent par perturber le régime potentiellement référentiel de ces textes. D'où l'indécision des critiques face à la nécessité de classification générique : Dominique Viart parle tantôt de « fictions biographiques », tantôt d' « essais-fictions » ou de « fictions critiques ».<sup>2</sup>

Cette oscillation générique a nécessairement des répercussions sur les figures d'écrivains. En proposant des critiques ou des essais enveloppés dans le manteau très voyant de la fiction, Michon transforme ses « objets » en personnages sans autonomie ontologique, manipulables selon sa volonté. Manipulables en effet, mais non pas comme de simples êtres de papier, dans la mesure où leur nom et leur œuvre, ancrés dans le réel, retiennent les brides de l'imagination formant ainsi une contrainte positive. C'est donc dans un dialogue tendu où l'on entend simultanément les voix du « critique » et du « critiqué », du biographe et du biographié, dans un va-et-vient perpétuel entre les mondes de l'un et de l'autre, que se constitue ce témoignage spécifique où Michon, tout en rendant hommage aux grands maîtres, exprime ses propres visions littéraires. Et c'est ce credo esthétique de l'un montré dans le miroir de l'autre que l'on peut saisir dans cette « voix double ».<sup>3</sup>

### Le « petit écrivain » et le « grand Auteur »

Les écrivains que Michon sollicite ainsi au dialogue sont huit : Balzac, Beckett, Cingria, Faulkner, Flaubert, Hugo, Ibn Manglî et Rimbaud.<sup>4</sup> Leur pluralité humaine est manifestée à travers de nombreuses particularités physiques ou

<sup>1</sup> PERLAT, Anne-Sophie, JOHANSSON, Franz, « Entretien », *Scherzo*, n° 5, 1998.

<sup>2</sup> Cf. VIART, Dominique, « Les “fictions critiques” de Pierre Michon », *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Publications de l'Université de Saint-Etienne 2002 et « Essais-fictions : les biographies (ré) inventées », *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> s.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle 2001.

<sup>3</sup> Le terme est emprunté à Jean-Pierre Richard dans : RICHARD, Jean-Pierre, « Pour un Rimbaud », *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard 1996, pp. 25–35.

<sup>4</sup> Les écrivains en tant que figures centrales apparaissent dans les textes suivants : *Rimbaud le fils* (1992); *Trois auteurs* (1997) qui comporte « Le Temps est un grand maigre » (Balzac), « La Danseuse » (Cingria), « Le Père du texte » (Faulkner); *Corps du roi* (2002) comportant

biographiques que Michon, en portraitiste irrespectueux, puise dans le réel mais déforme, exagère parfois jusqu'à la caricature. D'où les allusions récurrentes à la «grosse moustache de clown» flaubertienne, à la corpulence de Balzac dépeint en «gros homme», à la «pochardise» de Faulkner ou à la moue «boudeuse» du jeune Rimbaud. Ce qu'ils ont en commun apparaît dans le regard unificateur de Michon comme une appartenance à la sphère céleste réservée aux «grands Auteurs», fidèles de la Littérature avec majuscule. Ainsi, chacun des portraits littéraires exécutés par Michon se présente comme scindé, approfondissant de manière originale l'écart traditionnellement admis entre «l'être social» et «l'être qui écrit». Et ici, l'écart devient contraste et le contraste gouffre entre le «petit» écrivain et le «grand Auteur», ou encore, pour citer l'expression utilisée à propos de Beckett dans *Corps du roi*, entre «le Verbe vivant et le *saccus merdae*». <sup>5</sup> Bien qu'essentiellement binaires, les portraits que Michon esquisse de ses modèles présentent néanmoins plus de nuances, dans la mesure où les deux visages de cette entité appelée par l'auteur métaphoriquement «littérature en personne» se composent chacun d'une série de rapports.

### L'écrivain en tant qu' «être social»

La personne de l'écrivain, c'est-à-dire son être social, repose d'un côté sur ses rapports à la société, à ses concitoyens en général, de l'autre sur les rapports, réels ou imaginaires, qu'il entretient avec ses contemporains et prédécesseurs littéraires.

Contrairement à la critique sartrienne, chez Michon, les rapports sociaux entretenus par les écrivains ne sont analysés que sporadiquement, se trouvant ainsi réduits au minimum. Deux grandes postures peuvent néanmoins être repérées : celle de la conquête, emblématisée par Balzac, le «parvenu» désireux d'estime, et celle de la «tour d'ivoire»<sup>6</sup> dont Flaubert serait, avec son refus de la société bourgeoise, le meilleur représentant. Ainsi, dans la version de Michon, Balzac aurait «écrit la Comédie humaine pour dissiper cette incroyable erreur» de «ceux qui ne l'aimaient pas»,<sup>7</sup> tandis que Flaubert, en revanche, se serait replié dans sa solitude, «affectant de n'avoir ni maison, ni patrie, ni liberté, ni mère nommée Caroline [...], ni flopees de disciples et de flagorneurs, ni valets bénévoles œuvrant pour lui dans Paris dans tous les couloirs des belles-lettres et des jour-

---

«Les Deux corps du roi» (Beckett), «Corps de bois» (Flaubert), «L'Oiseau» (Ibn Manglî), «L'Éléphant» (Faulkner), «Le Ciel est un très grand homme» (Hugo).

<sup>5</sup> MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Verdier 2002, p. 15.

<sup>6</sup> J'emprunte le terme à Ivan Farron qui, dans un article publié sur Internet, analyse les filiations littéraires de Michon selon une clé psychanalytique : FARRON, Ivan, «*La fragilité de l'œuvre a ainsi pu devenir la matière même de son énonciation*», <http://remue.net/cont/michon6IvanFarron.html>.

<sup>7</sup> MICHON, Pierre, *Trois auteurs*, Verdier 1997, p. 28.

naux».<sup>8</sup> Envieux du premier, nostalgique de son époque où le succès littéraire avait le pouvoir d'ouvrir toutes les portes de l'amour, de la gloire, de la richesse,<sup>9</sup> Michon semble vouloir se retrancher dans une sorte d'isolement dédaigneux, élitiste, à la manière de Flaubert ou de Faulkner qu'il dit, au nom de ce parallèle, «aimer fraternellement».

Si donc, dans la plupart des portraits d'écrivains proposés par Michon, la société en général semble comme mise entre parenthèses, inexistante ou négligeable, la petite société restreinte des littérateurs – contemporains ou prédécesseurs – occupe en revanche une place d'importance. Fortement présents et souvent commentés, les rapports à l'héritage littéraire peuvent être schématisés selon trois postures symboliques. La timide volonté de rejoindre le cercle des grands prédécesseurs est ridiculisée en la personne de l'anti-modèle Banville, «second couteau» dans *Rimbaud le fils*. Dépeint en brave artisan sans ambition véritable, le vieux poète «louchant» sans cesse vers la coupole du Panthéon peuplée de pigeons est lui-même subrepticement assimilé au volatile, esclave servile de sa gloire posthume. Plus noble mais tout aussi impossible à suivre est la démarche du «parvenu» Balzac, capable de faire table rase de toute la tradition pour ne suivre, dans l'immense champ ainsi vidé, que sa propre bataille. Insouciant du passé et conscient de sa propre valeur, il se trouve libre de traiter ses illustres collègues d'égal à égal, chaleureusement et sans ombre d'infériorité. Incomparablement plus douloureuse est en revanche la voie de Faulkner qui, écrasé sous le poids des illustres prédécesseurs perçus dans leur autorité comme «éléphants», n'a d'autre choix que de tenter désespérément leur dépassement. De fait, Faulkner, pour qui «littérature s'appelle mur de pierre», «sait ou plutôt croit que pour combler l'écart, pour faire voler en éclat ce mur inexpugnable derrière lequel s'ébattent, sommeillent et chargent l'éléphant Shakespeare, l'éléphant Melville, l'éléphant Joyce, on n'a d'autre ressource que de devenir soi-même éléphant».<sup>10</sup> La permanence du doute, la conscience de ses propres limites qui fait ressentir le modèle comme un rival à «descendre» – sans quoi écrire ne serait pas possible – semble pleinement partagée par Michon lorsque celui-ci parle de Hugo dans son récit le plus fortement autobiographique *Le ciel est un très grand homme*. Derrière l'histoire de sa relation avec un poème de Hugo, Michon narre en effet son combat avec l'auteur son adversaire, le «Crocodile», le «père impossible» : un symbole sans corps, inatteignable dans sa perfection, Hugo devient ainsi un «vieil homme couché», après être symboliquement «descendu» par le «fils» Michon qui avait réussi à couper le cordon de l'admiration affectueuse.

<sup>8</sup> *Corps du roi, op. cit.*, p. 20.

<sup>9</sup> Dans un entretien souvent cité, Michon avoue son désir de reconnaissance générale : «Je n'ai pas écrit les *Vies minuscules* pour faire partie des *happy few*, mais pour avoir le prix Goncourt!», et renchérit plus tard : «J'attendais de l'écrire son poids d'or.» In : PERLAT, Anne-Sophie, JOHANSSON, Franz, art. cit. et ARGAND, Catherine, «L'Entretien Pierre Michon», *Lire*, n° 271, 1999, p. 34.

<sup>10</sup> *Corps du roi, op. cit.*, p. 67.



### L'écrivain en tant qu' «être qui écrit»

L' «être qui écrit», le plus intime et le plus fuyant des deux jumeaux soudés en un dans le corps d'un écrivain, se constitue à travers ses rapports à l'écriture et à ce qu'il pense être la littérature.

Écrivain lui-même et ainsi conscient de la part de fantasme que le rapport à l'écriture comporte, Michon décide d'assumer pleinement et même d'approfondir cette dimension imaginaire. Reprenant les clichés notoires, tels l'image de Balzac à sa table de travail éclairée d'une bougie, ou Flaubert en «martyr» limant de près ses phrases parfaites, il les adapte à son propre imaginaire y ajoutant ses fantasmes personnels. Ainsi sous le regard de Michon Balzac doute de lui se faisant « pour lui-même l'épuisant cinéma du génie », et pour se persuader d'être un auteur « de six heures du soir à dix heures du matin chaque nuit pendant quinze ans il frim[e], de toute son âme ». <sup>11</sup> De cette manière, Michon fournit dans ses modèles tout un inventaire d'approches à l'écriture mi-cliché mi-imaginées : le martyr laborieux mais délicieux de Flaubert, le combat quotidien contre le doute de Balzac, la tauromachie désespérée de Rimbaud, la danse légère et intense de Cingria, le sentiment d'élection mêlé d'impuissance chez Faulkner. Quant à Michon lui-même, sa relation à l'écriture s'apparente visiblement à celle qu'il attribue à Faulkner, élu mais contrarié : « La relation à l'écriture est pour moi quelque chose de sacralisé, de fétichisé : c'est un rapport empêché. C'est en effet ma vocation... » <sup>12</sup> Ce qui, par ailleurs, ne l'empêche pas de ressentir dans les moments d'écriture, comme il le voulait pour son Cingria dansant, une sorte d'« ivresse », un « plaisir phénoménal parfois », <sup>13</sup> fulgurant et fuyant.

Mais toute cette série de rapports qui déterminent un homme en tant qu'écrivain – rapports à la société, à la tradition littéraire, à l'écriture – repose chez Michon sur une relation plus fondamentale et qui les sous-tend tous : celle qui le lie dans son imaginaire à la littérature en tant que telle. C'est précisément dans cette vision de la littérature que Michon est le plus profondément original, c'est là qu'il quitte les lieux plus ou moins communs de la critique biographique documentée pour glisser vers des dimensions presque mystiques. En effet, ce que nous imaginons d'habitude qu'est la littérature pour les écrivains, c'est-à-dire un métier, une occupation, un engagement, devient ici la Littérature avec majuscule : déité suprême, puissance transcendante qui dépasse l'expérience humaine mais qui, de temps à autre, choisit de s'incarner dans un « petit » humain. D'où le syntagme récurrent de « littérature en personne » ou encore « littérature personnellement » que Michon utilise, mettant ainsi en relief le caractère mystico-religieux de ses visions : le monde littéraire y est un univers à part où les « Grands Auteurs » communient dans un cercle de Saints, visités par la puissance sacrée. Mais le carac-

<sup>11</sup> *Trois auteurs, op. cit.*, p. 28.

<sup>12</sup> BIASI, Pierre-Marc, « Ecrire avant l'autodafé : entretien avec Pierre Michon », *Magazine littéraire*, n° 415, 2002, p. 96.

<sup>13</sup> PERLAT, Anne-Sophie, JOHANSSON, Franz, art. cit.

tère illusoire de cette image naïve ne résiste pas à la lucidité ironique et âpre de Michon qui pourtant l'avait lui-même dessinée. En lieu et place d'une croyance authentique, il ne peut affirmer qu'une volonté de croyance, au lieu d'une foi profonde la seule nostalgie d'un athée pour une foi qu'il n'aura jamais eue. Ainsi, s'il nous montre Flaubert en « Carme déchaux » prostré devant l'art son dieu, c'est pour souligner le ridicule d'une croyance en un dieu qui « ne réchauffe guère » et que « l'air du temps souffle ». <sup>14</sup> De même, si Balzac apparaît en courtisan fidèle devant « cette puissance sans roi ni prêtre », c'est pour constater amèrement un peu plus loin que « les arts sont une imposture ». <sup>15</sup> Dans la vision contrastée qui oppose avec insistance le « petit écrivain » au « grand Auteur », la version théologique, expliquant l'inexplicable passage de l'un à l'autre par le mystère de l'Incarnation, est donc proposée mais réfutée en même temps, présentée comme idéale mais jamais admise sans réserves.

### L'homme face à l'Absolu

L'incommensurable puissance du texte et la misère humaine qui la crée, ou, pour le dire avec l'auteur, « l'inadéquation entre le petit humain et la hauteur du verbe à laquelle il prétend » <sup>16</sup> : il y a là une énigme magistrale que seule la mort peut résoudre. La formule n'est pas un jeu ironique ni une capitulation devant l'inexplicable : elle revêt, chez Michon, un sens très précis. En effet, c'est dans les moments où il abandonne la fable de la déité descendant sur terre que Michon semble accéder au plus profond de son œuvre, associant la perfection en art à ce qu'il y a de plus humain : la conscience de notre finitude. Dans les passages de Faulkner qu'il estime comme les plus tendus, les plus « parfaits », c'est « la grande voix invincible », « la grosse voix d'outre tombe » <sup>17</sup> qui parle, ou bien, comme il le précise dans un entretien à propos du texte *Absalon, Absalon !*, « on y entend parler une sorte de bouche d'ombre supra-individuelle, qui est peut-être le maître absolu, la mort... ». <sup>18</sup> Cette même idée qui associe la perfection à la mort revient souvent, plus ou moins masquée par des métaphores, dans la plupart des textes que l'auteur consacre aux écrivains et à la création littéraire. Balzac, se fondant dans son texte, devient lui-même le « Grand Maître » <sup>19</sup> ; la

<sup>14</sup> *Corps du roi, op. cit.*, p. 20.

<sup>15</sup> *Trois auteurs, op. cit.*, p. 15.

<sup>16</sup> BAYLE, Thierry, « Un auteur majuscule : entretien avec Pierre Michon », *Magazine littéraire*, n° 353, 1997, p. 98.

<sup>17</sup> *Trois auteurs, op. cit.*, p. 82.

<sup>18</sup> MILLOIS, Jean-Christophe, « Entretien avec Pierre Michon », *Revue Prétexte*, n° 9, 1996, p. 58.

<sup>19</sup> Le texte que Michon consacre à Balzac suit une évolution métaphorique où l'on passe du « temps est un grand maître » du dicton populaire au « temps est un grand maigre » et finalement au « temps est un gros homme », où « gros homme » est le surnom attribué systématiquement à Balzac.

phrase « parfaite » de Ibn Manglî, le sommet de son œuvre, est pour Michon celle où, derrière les mouvements d'un faucon en chasse, la mort se révèle comme une prophétie ; quant à Flaubert, une pleine conscience des sources de sa perfection lui est attribuée : « Quand on porte la langue à un tel point de perfection, à ce point d'incandescence, sans doute sait-on que ce qui parle à votre place, c'est le Grand Maître, c'est la mort. »<sup>20</sup> Ainsi, Michon rejoint-il implicitement Blanchot pour qui l'œuvre naît d'une rencontre avec la mort personnelle enfin acceptée, d'une descente vers le néant, de « ce Oui absolu où la parole donne voix à l'intimité de la mort ».<sup>21</sup>

Que l'on se réfère à l'absolu d'une divinité ou à l'absolu de la mort pour formuler les visions littéraires de Michon, c'est avant tout l'image d'un gouffre profond qui apparaît : gouffre entre l'homme, perçu comme minuscule et misérable, et la puissance de l'art dont il est l'auteur mais qui le dépasse. À l'exploration des fragiles passerelles reliant comme miraculeusement l'écrivain ou plus généralement l'artiste à son œuvre, Michon semble consacrer une grande partie de ses textes, hésitant toujours, se taisant parfois, se heurtant dans sa propre création à cette très particulière idée de la « Littérature » qu'il s'est forgée.

### Bibliographie

- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard 1998.  
 FARRON, Ivan, *La fragilité de l'œuvre a ainsi pu devenir la matière même de son énonciation*, <http://remue.net/cont/michon6IvanFarron.html>, site consulté le 15/05/07.  
 MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Verdier 2002.  
 MICHON, Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard 2006.  
 RICHARD, Jean-Pierre, „Pour un Rimbaud“, *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996.  
 VIART, Dominique, „Les “fictions critiques” de Pierre Michon“, *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Publications de l'Université de Saint-Etienne 2002.  
 VIART, Dominique, „Essais-fictions : les biographies (ré) inventées“, *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> s.*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle 2001.

<sup>20</sup> BIASI, Pierre-Marc, « Le Miracle d'un embrasement de la langue : entretien avec Pierre Michon », *Magazine littéraire*, n° 401, 2001, p. 53.

<sup>21</sup> BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard 1998, p. 193.