



HAL
open science

Écriture et rêverie dans Notre-Dame-des-Fleurs de Jean Genet et Vies minuscules de Pierre Michon

Baptiste Lefils

► **To cite this version:**

Baptiste Lefils. Écriture et rêverie dans Notre-Dame-des-Fleurs de Jean Genet et Vies minuscules de Pierre Michon. Littératures. 2022. dumas-03719773

HAL Id: dumas-03719773

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03719773v1>

Submitted on 11 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Écriture et rêverie

dans *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet et *Vies minuscules* de Pierre Michon

Présenté par Baptiste Lefils

Sous la direction de Bruno Blanckeman

MÉMOIRE
DE MASTER

- ▮ Mémoire présenté 1^e juillet 2022
- ▮ Mémoire de Master 2 mention Lettres
- ▮ Parcours-type : Langue et littérature françaises

Remerciements

Je remercie Monsieur Bruno Blanckeman pour la confiance et la liberté qu'il a su m'accorder. Son expérience et son exigence m'ont guidé dans la réalisation de cette étude. Je remercie également Madame Sabrinelle Bedrane d'avoir accepté de participer à ma soutenance.

Je remercie Patricia, ma mère, et Noémie, ma sœur, pour leurs relectures et leurs corrections avisées. Je suis reconnaissant à Andhréas d'avoir partagé avec moi, tout au long de cette année, la justesse de sa pensée.

Enfin, pour sa bienveillance quotidienne, son écoute indéfectible et sa sagacité, je remercie Laura qui a été le guide et le moteur de mon travail et de mes rêveries.

Introduction

Le titre de ce travail formule une évidence et une énigme. D'une part, il rappelle une relation entre deux modes de l'imagination. D'autre part, il pose qu'une comparaison est possible entre deux œuvres, qu'*a priori* rien ne rapproche. Nous aimerions faire mieux : élucider le rapprochement énigmatique en mobilisant la relation évidente. C'est donc à la lumière des rapports entre écriture et rêverie que nous entendons établir un faisceau de points communs entre *Vies minuscules*¹ de Pierre Michon et *Notre-Dame-des-Fleurs*² de Jean Genet.

Lorsque *Vies minuscules* paraît en 1984, Genet ne fait plus l'actualité littéraire. Après le succès des *Paravents* en 1961, Genet fait paraître en 1967 *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, avant de donner une série de conférences et d'allocutions dont la teneur est plus politique qu'esthétique. Pourtant, lors d'un entretien en 1989, à la question « de qui vous sentez-vous contemporain³ ? », Michon répond, entre autres : Genet. C'est que, pour Michon, un écrivain est « d'abord *contemporain* d'un état du monde qui l'écrase [...]»⁴ et « d'un état de la langue dont il fait une arme⁵ ». Dès lors, Michon voit dans l'œuvre de Genet s'établir un rapport au monde et à la langue qu'il partage. Pour lui, Genet comme d'autres auteurs du XXe siècle ont : « tourné le dos à un certain état du monde dont ils étaient contemporains, en ont fait une pure négativité, et ont construit là-contre un dispositif d'écriture ancré dans le deuil d'un autre état du monde, celui-ci déchu, le plus souvent fantasmatique et hypostasié, lui comme positivité⁶ ». Parce que l'œuvre de Genet fait de la langue « une arme⁷ » « grâce à quoi il transforme son refus, le fait changer de signe dans le plus haut assentiment d'une œuvre⁸ », Michon pense pouvoir lui « demander conseil⁹ ». Ce qui l'intéresse chez Genet, c'est donc la manière dont celui-ci renonce à puiser la matière de son écriture dans le monde qui l'entoure pour lui préférer un monde à la fois regretté et fantasmé. Selon l'auteur de *Vies minuscules*, le choix de Genet de faire de ses premiers romans des « incantations [...] vers la grande tradition disciplinaire perdue¹⁰ » peut être lu comme une volonté d'écrire depuis *l'envers du monde*.

¹ Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984. (Abrégé VM).

² Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 1951 [1948]. (Abrégé NDF).

³ Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, textes réunis par Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2016 [2007], p. 17-18. (Abrégé RVQV).

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ RVQV, p. 18.

En effet, les conditions carcérales décrites dans *Notre-Dame-des-Fleurs* ou de *Miracle de la Rose* n'ont, selon Michon, plus de réalité au moment de l'écriture. De fait, à côté des descriptions des conditions d'enfermement du narrateur – qui semblent être les mêmes que celles de Genet lui-même –, se dessine un réseau de souvenirs et de fantasmes qui portent sur « une autre prison de France¹¹ » que celle dans laquelle il est. De cette façon, le premier refus de Genet est dirigé contre la prison depuis laquelle il écrit. Fantasmer des enfermements passés permet de s'extraire, par l'écriture, de l'incarcération présente. Ensuite, en tant que lieu de réclusion sociale, la prison est par nature un *antimonde*. En écrivant à propos de la prison, Genet engage avec la société de son temps un rapport exclusivement fantasmatique. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs* en particulier, le monde extra-carcéral n'apparaît qu'en tant qu'il est fantasmé par un narrateur enfermé. Par ailleurs, ce refus est redoublé par le choix des personnages qui peuplent les rêveries du narrateur. Divine, Mignon et Notre-Dame sont homosexuel, proxénète et trafiquant de drogue. Aussi, bien qu'ils évoluent hors des murs de la prison, ces personnages sont en marge du « monde ». La réalité du lecteur – que Genet conçoit bourgeois – ne transparait dans le roman que diffractée à travers les couches successives des rêveries narratives et diégétiques. L'hypothèse de Michon semble ainsi confortée par la structure de l'œuvre de Genet : *Notre-Dame-des-Fleurs* prend racine dans des mondes fantasmatiques.

Ces « incantations », que Michon lit notamment dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, ne sont pas sans rappeler une anecdote que ce dernier relate à propos de l'écriture de *Vies minuscules* : « J'étais dans la Creuse avec ma mère [...] tout à coup je me suis dit : "Mais bougre d'âne pourquoi n'écris-tu pas sur ces petites choses que tu as connues, vécues, sur ces morts ? Pourquoi n'appelle-tu pas tes morts¹². » Si ce souvenir, sans doute reconstruit, n'apporte guère d'informations sur la genèse réelle de l'œuvre, il traduit la représentation que Michon a de son propre récit. Selon lui, son écriture est enracinée dans une réalité qui, ayant disparu, n'a que l'œuvre d'art pour subsister. De ce dispositif, l'écriture « gagne un poids inimitable, le moindre mot semble surgir hors contingence¹³ ». Pour le dire autrement, la possibilité et la qualité du récit littéraire dépend – en partie, du moins – de sa capacité à naître du fantasme. Cette conception de l'œuvre littéraire s'incarne dans *Vies minuscules*. Ce livre prend la forme de huit récits au cours desquels un narrateur de première personne raconte la vie de petites gens qu'il a connues ou dont il a entendu parler. Les récits rapportés et les souvenirs d'enfance qui restent de ces vies « bousillées » sollicitent les fantasmes du narrateur. Ces rêveries narratives naissent

¹¹ *NDF*, p. 174.

¹² *RVQV*, p. 76.

¹³ *Ibidem*.

elles-mêmes au contact d'autres rêveries attribuées aux personnages. À double titre, l'œuvre de Michon est empreinte de rêverie : d'une part, les fantasmes des Minuscules en sont l'objet, d'autre part, les fantasmes du narrateur en déterminent le mouvement.

Bien que les entretiens de Michon servent de point de départ à cette étude, il ne s'agira pas d'étudier ce que l'écriture de *Vies minuscules* emprunte à *Notre-Dame-des-Fleurs*. À la question de la filiation littéraire, nous préférons celle de la comparaison. Dès lors, l'idée que Michon se fait de sa propre œuvre et de celle de Genet ne doit pas être considérée comme la preuve d'un emprunt, mais comme une hypothèse préparatoire au travail comparatiste. Cette hypothèse nous semble fertile car elle permet de rendre compte d'une structure commune sans nier la spécificité de chacun des deux récits. Il apparaît en effet que *Vies minuscules* et *Notre-Dame-des-Fleurs* n'abordent pas les mêmes thèmes, ne déploient pas la même vision du monde, ou encore, n'inventent pas le même style. Qu'ont en commun un paysan de la Creuse et un « maquereau » parisien ? De quelle manière la révolte permanente d'un Genet peut entrer en écho avec la posture contemplative d'un Michon ? Si les styles des deux auteurs sont modelés à partir d'un imaginaire de la Belle Langue, la « force intempestive¹⁴ » de la phrase de Michon est-elle assimilable à la puissance subversive du style de Genet ? Sur le fond de ces différences qui ne sont citées ici qu'à titre d'exemple, se dresse pourtant un point de convergence qu'est cet intérêt commun pour la rêverie. Plus encore, nous pensons que l'analyse de ces deux œuvres sous le prisme de la rêverie est à même de dévoiler d'autres accointances, y compris sur le plan thématique, philosophique et stylistique.

Par la notion de « rêverie » ou de « fantasme », que nous tenons pour synonymes, nous identifions *un processus de pensée au cours duquel un sujet éveillé invente un scénario imaginaire qui vise à compenser et à dépasser les limites que la réalité impose à son désir*. Autrement dit, la rêverie est la production psychique d'un univers fictif qui, tout en reproduisant le monde réel, le déforme afin de satisfaire le souhait d'un sujet.

Ainsi, le fantasme semble être l'activité psychique qui préside à l'écriture littéraire, en particulier à l'écriture de fiction. Écrire un roman, ce serait coucher par écrit ses rêveries. Partant de cette évidence, la critique récente a cherché à penser les rapports de la littérature et du fantasme sous différents angles. En se limitant à l'histoire de la critique française du deuxième XXe siècle, il est possible de distinguer deux approches de la rêverie littéraire qui ont fait date : l'une s'inscrit dans une tradition critique inspirée des travaux de Gaston Bachelard ; l'autre se veut une réactualisation des recherches de Freud sur l'inconscient et la création

¹⁴ Laurent Demanze, *Pierre Michon : l'envers de l'histoire*, Paris, Librairie José Corti, 2021, p. 9.

artistique. Ainsi, dans les années 1950, certains critiques de l'école de Genève, comme Marcel Raymond ou Albert Béguin, se proposent d'étudier la littérature dans ses rapports à « cette activité de la subconscience¹⁵ » qu'est la rêverie. Dans *Romantisme et rêverie*, Raymond choisit de lire certains textes romantiques comme l'expression de rêveries « transposées sur un plan qui est celui de la littérature et du style¹⁶ ». De cette manière, l'acte créateur est ramené à une activité fantasmatique saisie à l'intérieur d'une écriture singulière. Sans abdiquer le souci des formes et du style, le geste critique que détermine ici Raymond – qui sera prolongé notamment par Jean-Pierre Richard, y compris sur des textes de Michon¹⁷ – consiste à mettre à jour les « thèmes » qui structurent l'*œuvre-rêverie*. En s'intéressant aux structures imaginaires qui composent l'œuvre littéraire, cette démarche a le mérite de la replacer dans le contexte d'un imaginaire d'auteur et d'une *vision du monde*. Jean Bellemin-Noël, quant à lui, entend renouveler l'approche freudienne des textes littéraires en récusant toute approche visant à psychanalyser l'auteur à travers ses œuvres. Ainsi entend-il substituer à la *psychocritique* de Mauron sa *textanalyse* fondée sur une étude du « travail inconscient des textes¹⁸ ». Dans un article fondateur sur « le rêve de Swann », Bellemin-Noël montre que le texte de Proust n'est pas seulement la mise en scène d'un rêve imaginé par l'auteur et attribué au personnage, mais qu'il implique également, « dans le jeu de ses signes, les scénarios dits originaux qui scellent la constitution de l'inconscient¹⁹ ». Le critique propose ainsi de lire tout texte littéraire *comme* s'il s'agissait d'un rêve, c'est-à-dire d'en étudier la structure à l'aune des conceptions freudiennes des mécanismes inconscients.

Certes, ces résumés nécessairement simplifiés ne nous permettent pas de dresser une critique approfondie de ces deux démarches interprétatives. Néanmoins, ils nous autorisent à en souligner les limites quant à l'étude de notre corpus. La première limite concerne le domaine d'application de ces deux méthodes. Si Raymond analyse en priorité des textes romantiques, la méthode *thématique* a vocation à s'appliquer à tous les textes littéraires, tout travail de création étant considéré comme l'expression d'un imaginaire d'auteur. De même, Bellemin-Noël limite d'abord ses analyses à des récits littéraires de rêve ou de rêverie. Celui-ci convient toutefois qu'il est « possible de récuser radicalement la distinction entre un "rêve imaginaire", celui de la

¹⁵ Marcel Raymond, *Romantisme et rêverie*, Paris, Librairie José Corti, 1978, p. 13.

¹⁶ *Idid*, p. 60.

¹⁷ Jean-Pierre Richard, « Servitude et grandeur du minuscule », dans *L'état des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1990, p. 92-114.

¹⁸ Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presse Universitaire de France, 2002, p. 114.

¹⁹ Jean Bellemin-Noël, « "Psychanalyser" le rêve de Swann ? », dans Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte* [En ligne], Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 31-74. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/--9782130477464-page-31.htm>.

fiction esthétique, et un "rêve réel", celui de l'homme qui raconte ce qu'il vient de rêver, et cela au nom de la textualité commune aux deux²⁰ ». C'est donc à tous les textes qu'il entend lire comme des rêves ou des rêveries. Or, il nous semble qu'une œuvre qui met explicitement en scène des rêveries dont elle attribue la paternité à des entités fictives (personnage, narrateur) n'engage pas les mêmes enjeux qu'une œuvre qui dissimule son origine fantasmatique. Dans le second cas, l'intrication de l'écriture et de la rêverie est un *accident* consubstantiel à l'acte d'écrire. A l'inverse, dans le premier cas, elle est au cœur de l'effort et de la volonté scripturale. En faisant de l'articulation entre rêverie et écriture le présupposé de notre méthode – comme propose de le faire la *textanalyse* et la critique *thématique* –, nous risquons d'oblitérer l'originalité commune à *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Vies minuscules*. Comment comprendre en effet que Michon comme Genet mettent en scène des personnages en proie à la rêverie et s'attèlent à rendre ostensible l'ancrage fantasmatique de leur écriture ?

Par ailleurs, ces deux méthodes ont une visée herméneutique. Le dévoilement de la structure d'un imaginaire d'auteur ou du « travail inconscient du texte » aboutit à l'élucidation d'un sens, qu'il s'agisse d'une *vision du monde* ou d'un *souhait libidinal*. Autrement dit, l'analyse critique décrypte, dans les deux cas, un sens élaboré à *l'insu* de l'auteur, dans les interstices de sa conscience ou dans le jeu des structures textuelles. À l'inverse, chez Genet comme chez Michon, s'affirme une volonté *consciente* de donner au texte la forme d'une rêverie. Dès lors, l'articulation explicite d'une écriture et d'un mode de pensée fantasmatique relève, selon nous, d'une stratégie littéraire qui vise à produire un effet sur le lecteur. À rebours de toute tentation interprétative, nous proposons donc une lecture pragmatique du procédé qui consiste à donner aux pensées des personnages comme à la narration la forme d'une rêverie.

À ce stade, ce que nous pensions être une énigme s'éclaire à mesure que ce qui nous semblait relever de l'évidence se complexifie. En effet, bien que, dans leur premier récit, Genet et Michon poursuivent deux projets distincts, ils le font en mobilisant un même procédé littéraire. *Vies minuscules* comme *Notre-Dame-des-Fleurs* revendiquent en effet, sinon une fusion, au moins une contiguïté de l'écriture et du fantasme. Or, s'il est admis qu'il existe une parenté entre l'acte créateur et la rêverie, entre le texte littéraire et le texte du rêve, ce *lieu commun* n'épuise le problème de la rêverie littéraire. De fait, cette parenté de principe empêche de comprendre les raisons qui conduise un auteur à choisir la rêverie comme thème et forme de son écriture. Afin de comprendre dans quelle mesure *Vies minuscules* et *Notre-Dame-des-Fleurs* sont comparables, il faut donc se demander à quels enjeux correspond l'articulation entre

²⁰ Jean Bellemin-Noël, « "Psychanalyser" le rêve de Swann ? », *art.cit.*

rêverie et écriture dans ces deux œuvres. Nous montrons ainsi que le choix de la rêverie, comme motif diégétique, comme forme narrative et comme mode de lecture, attestent de préoccupations communes à Michon et à Genet.

En effet, la mise en scène de fantasme répond à un enjeu réflexif. Elle permet aux deux auteurs d'en penser les enjeux sociaux et existentiels. Les souhaits frustrés des voyous et des Minuscules autant que l'élan impossible de l'humain vers Dieu sont rendus visibles et problématisés grâce à la représentation littéraire de fantasmes. En d'autres termes, mettre en scène des rêveries, c'est, pour les deux auteurs, mettre en évidence la spécificité du désir lorsqu'il est voué à être déçu. Dès lors que la pensée du désir est conditionnée par la mise en scène littéraire de rêveries, l'enjeu réflexif se double d'un enjeu esthétique. L'écriture qui pense la rêverie en adopte aussi la forme : la réfléchissant, elle la reflète. En faisant de la grammaire du fantasme une matrice stylistique et narrative, Michon et Genet proposent, l'un comme l'autre, ce que nous appelons une *écriture-rêverie*. Celle-ci produit sur le lecteur un double « effet de rêverie ». Le lecteur, tel qu'il est pensé par Michon et par Genet, a l'impression de lire le récit d'un fantasme authentique de même qu'il est invité à lire comme s'il fantasmat lui-même. Rêvant sur le texte, le lecteur est confronté à un dilemme éthique : il doit choisir de participer ou non aux rêveries du narrateur et des personnages. De fait, la rêverie détermine un rapport particulier à autrui car elle est un mode de représentation qui, saturé de désirs, place le sujet au centre du monde. Il s'agira ainsi de reposer la question de la rêverie à chaque niveau d'intrication du fantasmatique et du littéraire (diégèse, esthétique, réception) sous le prisme de l'éthique. Paradoxalement, chez Michon comme chez Genet, l'*écriture-rêverie* affirme un refus obstiné de l'Autre autant qu'elle accomplit un désir de reconnaissance. Affinant progressivement notre compréhension des relations entre écriture et rêverie, nous établirons, une à une, les questions réflexives, esthétiques et éthiques que *Vies minuscules* et *Notre-Dame-des-Fleurs* ont en commun de soulever. En somme, ce n'est qu'en approfondissant l'évidence notionnelle que nous éluciderons l'énigme de la comparaison.

Chapitre 1 : La rêverie, entre scénographie et savoir

Les personnages de *Vies minuscules* et ceux de *Notre-Dame-des-fleurs* ont en commun l'immensité de leur désir. Le récit met en scène leurs désirs sexuels, leur soif de révolte ou encore leur ambition sociale démesurée. Aux narrateurs aussi sont attribués des désirs. *Notre-Dame-des-Fleurs* s'ouvre sur la description d'images que le narrateur accroche sur le mur de sa prison. Ces photographies, découpées dans des journaux, servent de supports aux rêveries érotiques du narrateur qui sont décrites tout au long du récit. La claustration du narrateur-écrivain qui se dit « bouclé » est déterminante dans le choix d'une écriture du fantasme : la privation de liberté dans l'action conditionne l'accomplissement imaginaire des désirs. Ceux des personnages et du narrateur des *Vies minuscules* ne sont pas empêchés concrètement mais socialement. Impossible pour les « humbles » de réaliser leurs désirs de richesse, de jouissance, ou encore d'écriture. La rêverie se révèle alors le lieu où s'intensifie et se réalise un désir que la réalité sociale empêche. Il n'y a dans ce constat rien de plus que dans la formule de Freud selon laquelle le rêve – et par extension le rêve éveillé – est « l'accomplissement d'un souhait²¹ ». Genet et Michon ne découvrent pas l'intrication du désir et de la rêverie. En revanche, ce constat est essentiel pour comprendre les enjeux réflexifs auxquels répond la mise en scène de rêverie à l'intérieur de l'espace romanesque. Ces scènes permettent en effet à Michon et à Genet de mettre en évidence ce qui se joue de sociologique et de métaphysique dans l'expression du désir humain. La scénographie des rêveries est donc, en partie, déterminée par une réflexion sur la *libido*. La mise en scène littéraire de la rêverie répond à une volonté de penser le désir.

1. Mise en scène des rêveries

Avant de montrer comment les *Vies* et *Notre-Dame* produisent une pensée du désir, il faut se demander par quels procédés narratifs Michon et Genet signalent la nature fantasmatique de certaines séquences du récit. À quelle condition pouvons-nous qualifier un extrait de « rêverie » ? Ni les marques de subjectivité discursive, ni la focalisation interne du narrateur ne semblent des critères suffisants car ces procédés peuvent tout aussi bien être le signe d'une

²¹ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve* [Traduit de l'allemand par J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy et F. Robert], Paris, PUF, 2012 [1899-1900], p. 196.

réflexion du personnage ou d'un commentaire du narrateur. La valeur subjective d'un énoncé ne suffit donc pas à caractériser un texte de rêverie. En effet, ce qui différencie ce mode de pensée d'un autre est qu'il repose sur un principe de dérivation. Si la réflexion transpose l'expérience concrète sur un plan abstrait, la rêverie se tient à la limite entre perception et conception. Elle est à la fois une production mentale et une représentation visuelle et sensible.

Cet état intermédiaire du fantasme est théorisé par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction*. Le critique montre que ce que nous appelons rêverie est un « dispositif fictionnel » au même titre que la fiction littéraire ou picturale par exemple. Elle fonctionne donc suivant les mêmes principes :

Toutes les fictions ont en commun la même structure intentionnelle (celle de la feintise ludique partagée), le même type d'opération (il s'agit d'opérateur cognitifs mimétiques), les mêmes contraintes cognitives (l'existence d'une relation « analogie globale entre le modèle et ce qui est modélisé) et le même type d'univers (l'univers fictif est un analogon de ce qui à titre ou à un autre est considéré comme étant « réel »)²².

La rêverie est donc une « feintise ludique ». Elle est la reproduction mentale de perceptions concrètes qui n'entendent pas tenir lieu réalité : le rêveur ou la rêveuse entretiennent avec ses représentations le même rapport de distance que lors d'un jeu. Le terme « partagé » renvoie au pacte ludique qui unit l'entité productrice de fiction et l'entité réceptrice qui, dans le cas de la rêverie, se confondent dans la personne qui rêve. Celle-ci n'est donc pas dupe de son imagination, elle n'hallucine pas. Cette reproduction mentale est permise par une série d'opérations psychiques (« opérateurs cognitifs mimétiques ») qui traduit les entités concrètes en système de signes (linguistiques, visuels, etc.). La traduction du réel en rêverie suit, pour Schaeffer, un principe d'analogie : l'univers fictif ressemble plus ou moins à l'univers vécu comme réel. Dans le cadre de réflexion sur le rêve nocturne, Freud arrive à la même conclusion, à savoir « qu'il a y pour chaque rêve un excitateur du rêve provenant de ses expériences vécues [...] »²³. L'univers rêvé garde un rapport d'analogie et non d'identité avec le vécu car le « travail du rêve » réagence les réalités perçues. Dans les deux cas, le rêve et la rêverie sont pensés comme un *écart limité* vis-à-vis du réel.

Afin que ces réflexions psycho-cognitives servent d'outil à l'interprétation littéraire, nous proposons de dresser un parallèle entre le processus de fantasme et une certaine manière de mettre en scène la subjectivité des personnages et du narrateur. Ainsi, nous appelons *rêverie* toute séquence narrative dans laquelle se superpose, d'une part, l'univers diégétique, composé d'objets, de discours, de personnages et, d'autre part, les univers fantasmatiques au sein

²² Jean Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 243.

²³ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 205.

desquels s'agencent des représentations et des désirs. Pour le dire autrement, l'univers fictif est à la rêverie fictive, ce que le monde concret est à la rêverie psychique. La mise en scène de la rêverie dans le texte consiste donc en l'élaboration d'une scène imaginée qui déforme l'univers fictif sous le prisme d'un désir.

Rêveries d'objets

Les rêveries des personnages et du narrateur sont le plus souvent dérivées d'objets appartenant à l'univers fictionnel. Les objets qui le peuplent sont d'abord représentés de manière objective par la voix narrative, avant d'être décrits sous le prisme d'une rêverie. Le donné objectif est détourné pour servir de matériau au fantasme.

Dans *Vies minuscules* par exemple, une rêverie du personnage de Roland Bakroot trouve son origine dans une image illustrant une bataille historique. La rêverie est décrite au discours indirect. Après avoir accepté de commenter « en quelques mots réticents, bourrus et batailleurs », le frère Bakroot livre au narrateur « une interprétation fantaisiste selon laquelle, à des signes infimes qu'il jug[e] pertinents et que l'illustrateur n'avait sûrement pas voulus tels, il croi[t] pouvoir dire qui étaient les gens du Téméraire, qui les bourgeois de Nancy, lesquels étaient de Bourgogne et lesquels des Flandres [...]»²⁴. Le travail de rêverie mis en scène est « le déplacement de l'accent psychique²⁵ » qui consiste à rendre significatif dans la rêverie un élément qui est insignifiant lorsqu'il est abordé hors de la rêverie. Ce qui est un détail pour l'illustrateur est porteur de sens pour le personnage, qui y voit la confirmation de son savoir historique. La mise en évidence de ce décalage signale au lecteur le passage à un mode de représentation fantasmatique, ici guidé par une pulsion de savoir²⁶.

Première Communion, le personnage de Genet, quant à elle, « s'égare [...] dans une rêverie d'où elle sortira ahurie et tout abasourdie de noblesse²⁷ » en voyant que celles et ceux présents à l'enterrement de Divine portent des « petits bouquets de violettes ». Les violettes, en effet, sont associées à la noblesse dans l'esprit du personnage qui se souvient d'un article décrivant le « corps embaumé de la Princesse de Monaco [...] jonché de violettes de Parme²⁸ ». Les violettes décrites à l'enterrement de Divine déclenchent la rêverie du personnage : « Elle tendit, à la manière des ladies, le menton, Puis elle le rentra et s'enroula dans les replis d'une

²⁴ VM, p. 112.

²⁵ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 213.

²⁶ Cf. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, [traduit de l'allemand par Philippe Koeppel], Paris, Gallimard, 1987 [1905], p. 123.

²⁷ NDF, p. 19.

²⁸ *Ibidem*.

histoire, née de ses désirs et tenant compte, pour les magnifier, de tous les accidents de la vie terne, où elle était morte et princesse²⁹ ». L'article décrit une superposition d'éléments (noblesse, morte, violette) que l'esprit rêveur convertit en causalité : la mort et les violettes accordent la noblesse. Le fantasme qui naît à la lecture de l'article est ravivé par les violettes et le contexte de l'enterrement. Les éléments de « la vie terne » sont ainsi appropriés, « magnifiés », par une rêverie soumise à la logique d'un désir ambitieux. Le désir du personnage est traduit dans le fantasme par l'image de son cadavre, en tant que la mort renvoie, par le biais de l'article de journal, à la noblesse. Genet signale la nature fantasmagorique des pensées de son personnage en mettant en scène le glissement d'une scène concrète (enterrement et violette) à un scénario subjectif (« l'histoire où elle était morte et princesse ») par lequel se réalise un désir ambitieux.

Les expériences que les personnages font de leur monde (univers fictif) sont donc à l'origine de leur rêverie. Les objets de la fiction et ceux du fantasme sont les mêmes, mais ils ne sont pas soumis aux mêmes logiques : l'un est régi par des lois naturelles dans une perspective réaliste, l'autre par les lois du désir. Genet comme Michon reproduisent donc narrativement les principes de dérivation que le psychisme opère dans son activité onirique.

Rêveries de mots

Cette appropriation subjective du donné objectif se donne également à voir dans le rapport des personnages à la langue. Que les rêveries prennent naissance dans les mots, c'est ce dont Bachelard est convaincu lorsqu'il écrit que « pour un rêveur de mots, il y a des mots qui sont des *coquilles de parole*. Oui, en écoutant certains mots, comme l'enfant écoute la mer en un coquillage, un rêveur de mots entend les rumeurs d'un monde de songe³⁰ ». Pour Bachelard, en effet, la rêverie se fixe avant tout sur le genre grammatical des mots. Ses songes sont guidés par les « qualités morales, tels l'orgueil et la vanité, le courage et la passion³¹ » qu'il accorde au genre masculin féminin. Ces « qualités morales » sont en réalité les connotations que l'imagination et la culture du rêveur attribuent au féminin et au masculin. Les mots qui font rêver sont donc ceux qui ont une certaine « épaisseur de signification³² », ceux dont les connotations sont les plus travaillées. Ce phénomène est particulièrement visible dans le traitement que Michon et Genet proposent de certains toponymes. Si, par définition, les

²⁹ *NDF*, p. 19.

³⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1969, p. 42.

³¹ *Ibid.*, p. 26.

³² *Ibid.*, p. 31.

toponymes dénotent un lieu, ils sont, dans les faits, porteurs de connotations multiples³³. Le travail du fantasme consiste à déployer ses potentialités de sens pour y loger le désir d'un personnage.

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, certains toponymes sont détournés de leur fonction référentielle pour servir à l'élaboration de rêverie. De cette manière, le compagnon de cellule de Divine rêve du Brésil :

– J'ai envie, des fois, de m'débiner au Brésil, mais, avec ma patte folle, c'est pas franco. Pour le boiteux, le Brésil était une île par-delà les mers et les soleils, où des hommes aux carrures d'athlètes, aux visages frustrés, s'accroupissent le soir autour de feux géants comme les bordes de la Saint-Jean, pour peler en lanières fines et frisées des oranges énormes, qu'ils tiennent dans une main, avec dans l'autre leur coutelas, comme les anciens empereurs des images tiennent le globe d'or et le sceptre. Cette vision l'obsédait au point qu'il dit : « ... des soleils... ». C'était le mot-poème qui tombait dans cette vision et commençait à la pétrifier : le cube de nuit de la cellule, où tournoyaient comme des soleils [...] les oranges attirées par le mot « Brésil »³⁴.

Dans cet extrait, le nom propre Brésil est utilisé trois fois dans des contextes énonciatifs différents. D'abord, il est utilisé dans un discours rapporté au discours direct. Dans ce contexte, « Brésil » renvoie à un lieu dans l'univers fictionnel où « le boiteux » pourrait « s'débiner » autant qu'au pays réel d'Amérique latine³⁵. L'existence du Brésil dans la fiction est donc attestée par l'existence d'un pays portant ce nom dans la réalité du lecteur. Autrement dit, le lecteur ne suspecte pas ce pays d'être inventé. Par la suite, le discours narrativisé rend compte de la signification imaginaire que ce nom a pour le personnage. Le fait de dire du « Brésil » qu'il est une « île » disjoint le pays dont parle le personnage et celui auquel pense le lecteur. Cette île « par-delà les mers et les soleils » correspond à une position géographique impossible. Ensuite, le recours à des comparaisons est la marque d'une subjectivité qui lie deux éléments *a priori* hétérogènes entre eux. Par exemple, les feux brésiliens sont associés aux bûchers dressés dans le Sud de la France (le mot « borde » est un mot provençal) à l'occasion de la Saint-Jean. Enfin, ce qui était d'abord présenté comme un lieu concret est ramené à sa nature linguistique : « le mot "Brésil" ». Le nom propre « Brésil » ne dénote plus un pays connu du lecteur mais il convoque le fantasme d'un ailleurs merveilleux. De même que « soleils », au pluriel, est un mot-poème en cela qu'il connote un registre poétique, le mot « Brésil » est, pour le compagnon

³³ Cf. Michelle Lecolle, « Nom propre de lieu habité : polyvalence et polysignifiante », Betina Le Corre-Schnabel & Jonas Löfström (éd.), *Challenges in synchronic toponymy: Structure, Context and Use / Défis de la toponymie synchronique : Structures, contextes et usages*. Tübingen, Francke a. Verlag, 2015, p. 219-234.

³⁴ *NDF*, p. 235.

³⁵ Les toponymes dérogent, selon John Searle, au régime normal de fiction car ils n'abdiquent pas leur référentialité au profit de leur fonction fictionnelle. Searle nomme ces espaces particuliers du récit, « îlots référentiels ». (Voir John Searle, *Sens et expression*, [traduit de l'anglais par Joëlle Proust], Paris, Éditions de Minuit, 1982 [1969], p. 116-118.

de cellule de Divine, un mot-rêverie – une « coquille de parole » – car il connote un univers de songes dans lequel s’accomplit un désir d’évasion.

Le même traitement est fait du nom propre « Amérique » dans la « Vie d’Antoine Péluchet ». Le narrateur de Michon explique que plusieurs années après le départ d’Antoine Péluchet de son village natal, son nom réapparut dans « les dires nés du vin que la fatigue décuple, dans les palabres des journaliers [...] »³⁶ :

Il était, disait Fiéfé, en Amérique. [...] On parla donc de l’Amérique et de l’ombre là-bas d’Antoine ; et Fiéfé comme ses auditeurs voyaient en Amérique un pays semblable aux cantons jouxtant ceux qu’on connaît par ouï-dire mais où l’on ne va jamais [...] : un pays fortuné mais périlleux, coupe gorge et caravansérail, où il y des sinaïs de ronces et des canans de fête villageoise ; plein de filles perdues mais qui vous aiment et de destins splendides ou désastreuses, ou les deux, comme les destins sont dans les pays du seul dire³⁷.

Michon utilise le même système de comparaisons et il opère le même retour à la nature linguistique du signe (« dans les pays du seul dire ») que Genet. Comme le « Brésil » du « boiteux », l’« Amérique » de Fiéfié est un mot vide de dénotation qui renvoie à un imaginaire du voyage et de la conquête. Ainsi, pour le narrateur des *Vies*, « le mot “Amérique” résum[e] toutes les fictions possibles et l’idée même de fiction, c’est-à-dire ce que lui, Fiéfié, n’aurait jamais, qui n’existait pas et pourtant, mystérieusement, était nommé³⁸ ». Si c’est un toponyme référentiel qui est utilisé comme emblème de la fiction, c’est que celui-ci renvoie à un imaginaire de « voleur de cheveux », de « rixes, d’orpailleurs féroces et de candeurs perdues³⁹ », en un mot, de far-west. Le nom propre « Amérique » est secondé d’un « appareil mythologique », notamment diffusé par les « images [...] d’Hollywood » qui en font un lieu romanesque par excellence. Le mot cesse d’exercer sa fonction référentielle pour donner libre cours au jeu des connotations qui servent de réceptacles aux fantasmes d’un personnage.

Les mots et les discours qui constituent les univers fictifs de *Notre-Dame-des-fleurs* et des *Vies minuscules* servent, dans le récit, de vecteurs d’imaginaires en tant qu’ils sont détournés de leur fonction dénotative pour servir de *stimuli* aux fantasmes des personnages. Le langage du fantasme emploie les mêmes mots que la langue commune mais il en subvertit le sens.

³⁶ VM, p. 53.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ VM, p. 55.

³⁹ *Ibidem*.

Rêveries sur des personnages

Enfin, les actions des personnages de la fiction peuvent servir de support à la rêverie du narrateur. Le rôle et la symbolique des personnages dans le récit y sont subvertis : les scénarios fantasmatiques convoquent les mêmes personnages que le récit mais ils les soumettent à la logique d'un désir de narrateur.

Une scène de l'enfance du narrateur de Michon s'offre par exemple à ce processus. Le départ théâtral de l'Abbé Brandy et d'une paroissiale sur une moto américaine « comb[e] » le narrateur autant qu'elle « étonn[e] » les « trois ou quatre paysans⁴⁰ » témoins de la scène. Le narrateur et ses camarades du village sont impressionnés par l'« énorme moto noire, telle que jamais [ils] n'en [avaient] vu⁴¹ ». Le narrateur est particulièrement sensible à la « jupe effleurant [leur] tête⁴² » de Marie Georgette. L'émotion prêtée aux enfants est démultipliée chez les adultes qui « n'en reviennent pas de se voir asséner d'un coup tant de mythologies : sur la moto d'une chanson de Piaf, était passé un évêque à profil d'Apollon, à bouche d'or⁴³ ». Le mythe auquel le narrateur fait référence est celui de la toute-puissance (notamment sexuelle) qu'accorderait la maîtrise des mots (« bouche d'or ») et des apparences (« moto » et « profil d'Appolon »). Son désir de toute-puissance s'exprime dans la conversion des rapports de contiguïté en rapports de conséquence. La présence simultanée de l'Abbé-rhétoricien, de la moto et d'une femme est transfigurée en rapport de causalité dans le but d'établir une relation systématique – c'est l'attribut du pouvoir – entre la beauté, le bien-parler et l'amour des femmes. Dans cet extrait, l'action du personnage de fiction est captée par l'imagination du narrateur qui y projette ses propres représentations.

Il en va de même lorsque Culafroy est décrit en train de rêver aux jupes que portent les religieuses du patronage dans lequel il séjourne :

⁴⁰ *VM*, p. 186.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

Tout de suite, Culafroy composa pour elles un ballet grotesque. Selon le scénario, elles sortaient toutes dans la cour cloîtrée et comme si elles étaient, les Sœurs Grises gardiennes des nuits hyperboréennes, saoulées de champagne, elles s'accroupissaient, levaient les bras, branlaient la tête. En silence. Puis elles s'organisaient en cercle, tournaient à la façon des écolières dans les rondes, enfin, comme les derviches tourneurs, tournoyaient sur elles-mêmes jusqu'à tomber, mourantes de rires, tant dis que l'aumônier, dignement, passerait au milieu d'elle en portant l'ostensoir. Le sacrilège de la danse – le sacrilège de l'avoir imaginé – troublait Culafroy, comme l'eût troublé, s'il eut été un homme, le viol d'une Juive [...]⁴⁴.

Dans cet extrait, la rêverie se constitue sur une série de connexions entre différents *stimuli*. La rêverie qui trouble le personnage est ici amorcée par la vision des religieuses « portées comme des ballerines sur leur jupes gonflées ». La jupe des religieuses est rapprochée, par comparaison, à celle des ballerines. La déambulation quotidienne des sœurs dans la cour du cloître équivaut donc à un « ballet ». Le caractère « grotesque » du ballet est quant à lui suggéré par le souvenir du mythe des Grées⁴⁵, souvenir qu'appelle un jeu de mot sur la polysémie du mot « sœur », et une comparaison entre le rôle de « gardiennes des nuits hyperboréennes » et celui de gardiennes du patronage. Les Sœurs religieuses deviennent les Sœurs Grises cherchant, accroupies, l'œil que Persée leur a volé. L'aumônier est retenu par le rêveur pour représenter Persée qui, comme lui, est un homme infiltré dans un royaume de femmes. La soumission des sœurs, reléguées au statut d'écolière, dit la victoire finale de Persée sur les Grées. Selon les termes de Freud, l'« expérience vécue récente » (vision des sœurs) et l'« expérience vécue interne » (souvenir de lecture) servent donc conjointement d'« exciteur⁴⁶ » de rêverie. Cette rêverie réalise un désir de révolte. Ainsi, l'extrait cité se termine par une comparaison entre la rêverie du personnage et « le viol d'une Juive⁴⁷ ». Le viol, comme profanation d'un interdit sociale, incarne la subversion de l'ordre. Le désir de transgression s'accomplit dans une rêverie sacrilège qui confond les imaginaires païen et chrétien. Il plaît au rêveur et à ses camarades du patronage qu'il en soit ainsi : « Très vite, malgré sa tendance à la rêverie ou à cause de cette rêverie peut-être, il devint en apparence semblable aux autres⁴⁸. » La rêverie prend ainsi racine dans l'observation des religieuses qui sont, pour les besoins d'un désir subversif, assimilées à des entités mythologiques.

⁴⁴ NDF, p. 238.

⁴⁵ Sur le mythe des Grées, voir Jean-Claude Belfiore, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2003, p. 290-291.

⁴⁶ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 217.

⁴⁷ À quoi renvoie le viol d'une Juive en particulier ? Qu'est-ce que la judéité de la victime ajoute au caractère sacrilège de la rêverie ? Nous l'ignorons. Sans doute faut-il chercher du côté du mythe de la « Belle Juive ». Sur cette question, voir Éric Fournier, *La « Belle Juive », D'Ivanhoé à la Shoa*, Seyssel, Champ Vallon, 2012. Sur la question de Genet et de l'antisémitisme voir Éric Marty, *Post-scriptum*, Lagrasse, Verdier, 2006.

⁴⁸ NDF, p. 238.

Comme les objets et les mots, les personnages qui composent l'univers fictif sont le support de rêveries. Genet et Michon proposent ainsi une scénographie de la rêverie qui repose sur la création d'un monde imaginaire analogue à celui des personnages. La rêverie ne renonce pas au réel, elle en dérive. La narration se déploie donc sur deux niveaux qui s'entrecroisent. Au niveau *romanesque*, l'ensemble des objets, des discours et des personnages compose un univers fictif dans lequel prend place un récit soumis à une logique de vraisemblance. Au niveau fantasmatique, les représentations que cet univers inspire aux personnages et au narrateur s'articulent suivant une logique du désir. À l'inverse d'une rêverie psychique (vécu par un sujet réel) qui accomplit un souhait inconscient en le dissimulant derrière un scénario symbolique, la rêverie littéraire – qui est en quelque sorte une *fiction de rêverie* – exhibe le désir pour mieux l'offrir à la réflexion sociologique d'un auteur.

2. Sociologie du désir

Deux questions s'offrent donc à nous. D'une part, quelles caractéristiques de la rêverie en fait l'outil privilégié d'une réflexion sur le désir ? D'autre part, quel savoir découle de la mise en scène romanesque de rêveries ? Il est clair que la nature du savoir produit est, en premier lieu, à chercher du côté de l'intérêt que Michon et Genet portent aux groupes sociaux. Genet et Michon n'interrogent pas le désir en général, mais celui d'hommes et de femmes mis au ban d'une société de jouissance. Le narrateur de Michon est prisonnier de ses origines rurales comme celui de Genet l'est pour vol. Or, le symbolique est le royaume de ceux que le monde concret tient à distance. La mise en scène du fantasme répond ainsi à une volonté de représenter un désir socialement frustré. Par ailleurs, les deux pensées romanesques à l'étude ne sont pas imperméables à toute considération générale. En effet, *Notre-Dame-des-fleurs* et *Vies minuscules* mettent en scène ce que les désirs du sujet doivent à ses rapports à autrui. En s'appuyant sur les travaux de René Girard⁴⁹, nous montrerons que Michon comme Genet sont conscients que « tout héros de roman attendent de la possession une métamorphose radicale de leur être⁵⁰ ». Cette « vérité romanesque » se donne à lire dans la mise en scène de rêveries qui, structurellement, manifestent un désir de devenir *Autre*.

⁴⁹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 [1961].

⁵⁰ René Girard, *op. cit.*, p. 69.

Rêveries et conditions sociales

De cette façon, la critique littéraire a souvent commenté la dimension sociologique de *Vies minuscules*. Dominique Viart, par exemple, voit en Michon le « talent [d'un] sociologue » qui ne se formaliserait « ni d'entretiens ni d'enquêtes : la phrase sans détour ni prétexte saisit immédiatement et au plus juste l'intensité d'une situation⁵¹ ». Les situations dont parle Viart sont celles dans lesquelles se trouvent les « Minuscules » de Michon dont l'espoir d'un reclassement social n'a d'égale que la conviction de son impossibilité. Plus que de sociologie, il faudrait alors parler de psycho-sociologie, car c'est bien à l'intrication des phénomènes psychiques (ambition, frustration, etc.) et du milieu social que s'intéresse l'auteur. Ainsi Viart propose-t-il de lire Michon à l'aune de la pensée de Bourdieu :

C'est la pensée de Pierre Bourdieu que l'on reconnaît dans le filigrane des lignes et des idées. Pierre Michon la concentre en véritables aphorismes littéraires, comme dans cette phrase terrible et terriblement juste : « Il ne sait pas encore qu'à ceux de sa classe ou de son espèce, nés plus près de la terre et prompt à y basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur⁵².

La condition de l'humble est énoncée sans détour : la culture n'est l'outil d'aucune ascension sociale, elle n'est que le reflet de son impossibilité. Autrement dit, la « grandeur » est irréductible à la possession des attributs de la grandeur. La société décrite par Michon n'est mobile qu'en apparence ; personne, en réalité, ne sort de sa classe. Dufourneau et Péluchet doivent changer de continent pour espérer échapper à leur condition. Le narrateur tente de donner le change, mais rien y fait : « je savais hélas, que si j'y allais proposer mes immodestes et parcimonieux écrits on démasquerait aussitôt l'esbroufe, on verrait bien que j'étais, en quelque façon "illettré⁵³" », c'est-à-dire provincial, minuscule. L'ambition sociale des « Minuscules » ne trouve aucun canal d'expression dans le champ du réel. Seule la rêverie en assure l'accomplissement. Dès lors, la condition sociale des personnages et du narrateur de Michon conditionne la voie par laquelle leur désir est donné à voir et à penser dans le récit.

De même que Michon explore l'usage que les Minuscules font du fantasme, le narrateur de *Notre-Dame-des-fleurs* souligne « l'importance du rêve chez le voyou⁵⁴ ». Toutefois, contrairement aux Minuscules, les personnages interlopes de Genet semblent en effet l'être par choix. Dans son analyse de *l'Enfant criminel*, Gisèle A. Child avance en effet que la « stratégie [de Genet] est de minimiser l'efficacité des institutions sociales et de renforcer le côté volontaire

⁵¹ Dominique Viart, « Pour une anthropologie sociale du désir », *Siècle 21*, 12, 2008, p. 38.

⁵² *Ibidem*. Pour la phrase de Michon citée, voir *VM*, p. 15.

⁵³ *VM*, p. 157.

⁵⁴ *NDF*, p. 14.

et puissant de la conduite criminelle⁵⁵ ». Mais à côté de cette glorification de la volonté criminelle, « l'image du criminel-victime gagne du terrain au fur et à mesure, et finit par se manifester de façon éclatante⁵⁶ », si bien qu'« en dépit de l'image héroïque et glorieuse présentée par Genet, nous voyons que les conditions matérielles auxquelles est soumis le jeune criminel sont paralysantes au point de le forcer à se replier sur une image idéale pour sauvegarder son amour propre⁵⁷ ». Le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* revendique sa volonté d'être enfermé lorsque, par exemple, il affirme que « le monde des vivants n'est jamais trop loin de [lui] » et qu'il « l'éloigne le plus qu'[il] peu[t] par tous les moyens dont [il] dispose⁵⁸ ». La prison dans laquelle le narrateur « accepte de [...] vivre⁵⁹ » est le moyen le plus radical de cette mise à l'écart. Pourtant, le narrateur exprime, de manière contradictoire, une certaine nostalgie à l'égard du monde des vivants :

De plus en plus, je coupe, élague cette existence de tous les faits [...] qui pourrait le plus rapidement me rappeler que le vrai monde est étalé à vingt mètres d'ici, tout aux pieds des murailles. Parmi les soins, j'écarte d'abord ceux qui pourraient le mieux me rappeler qu'ils furent nécessités par une occupation sociale établie : faire un double nœud à mes lacets, [...]⁶⁰.

L'insistance sur la proximité du vrai et la lente énumération des anciennes habitudes du narrateur trahissent un désir inverse à celui revendiqué. Par préterition, le narrateur convoque les souvenirs qu'il dit vouloir éloigner. À lire Gisèle A. Child, les criminels de Genet sont donc, comme les Minuscules de Michon, contraints par leur condition matérielle d'existence, bien que ceux-ci la magnifient en en revendiquant le choix quand ceux-là tentent de s'en extraire, coûte que coûte. Alors que, dans les *Vies*, le fantasme permet d'accomplir symboliquement une accession sociale, dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, il sert la glorification de la marginalité. La stratégie est différente mais le fonctionnement est le même : la rêverie est l'attribut du marginal dont le désir frustré par sa condition ne peut s'accomplir que sur le plan symbolique.

Cependant, le narrateur de Genet affirme vouloir adresser au lecteur « du fond de [sa] prison, un livre chargé de fleurs, de jupons neigeux, de rubans bleus⁶¹ ». Plus qu'un commentaire sur l'œuvre achevée – celle de l'auteur –, il s'agit de l'annonce d'une œuvre à venir – celle du narrateur. Dans le projet d'une écriture adressée se dit le désir d'une connexion avec le monde extérieur. Par cette phrase, Genet met en scène un désir de faire d'une écriture

⁵⁵ Gisèle A. Child Bickel, *Jean Genet : criminalité et transcendance*, Saratoga, Anma libri, 1987, p. 45.

⁵⁶ *Ibid.*, p.45.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 47

⁵⁸ *NDF*, p. 204.

⁵⁹ *NDF*, p. 205.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *NDF*, p. 204.

magnifiante⁶² l'outil d'une communication avec le lecteur. Dans le *Journal du voleur* Genet thématise cette articulation entre esthétisation et communication :

[S]i j'examine ce que j'écrivis, j'y distingue aujourd'hui, patiemment poursuivie, une volonté de réhabilitation des êtres, des objets, des sentiments réputés vils. De les avoirs nommés avec les mots qui d'habitude désignent la noblesse, c'était peut-être enfantin, facile : j'allais vite. J'utilisais le moyen le plus court, mais je ne l'eusse pas fait si, en moi-même, ces objets, ces sentiments (la trahison, le vol, la lâcheté, la peur) n'eussent appelé le qualificatif réservé d'habitude et par vous à leurs contraires.⁶³

L'opposition entre « vous » et « moi » tient à distance le narrateur et son lecteur. La volonté de s'adresser à un lecteur socialement éloigné semble justifier le recours au renversement axiologique des qualificatifs. En parlant le langage du *noble* – fût-ce à propos du *vil* – le narrateur entend s'adresser à un lectorat bourgeois depuis sa propre marginalité. Ce n'est qu'une fois magnifié que le récit carcéral peut devenir lisible par le lecteur bourgeois. Faut-il lire ici une volonté d'ascension sociale ou un redoublement de la marginalité ? Autrement dit, le désir d'entrer en communication avec la bourgeoisie doit-il être compris comme une volonté de s'assimiler à elle ou comme un moyen de se tenir à l'écart de la société carcérale ? Dans les deux cas, ce fantasme exprime le désir de conquérir un statut social nouveau. En somme, rêver d'écrire, c'est rêver d'une *autre* condition sociale, qu'il s'agisse de la transcender par le haut – comme c'est le cas chez Michon – ou d'en sortir par le bas, par un surplus de marginalisation.

Dès lors, dans *Notre-Dame-des-fleurs* et dans *Vies minuscules*, l'importance accordée à la représentation du fantasme est la conséquence de l'intérêt réflexif que Michon et Genet portent à la question du désir des humbles et des prisonniers. L'ancrage sociologique de leur narrateur conditionne un rapport fantasmatique au monde. Incapables socialement d'affirmer leurs désirs, ils surinvestissent l'activité psychique. D'une certaine manière, les deux auteurs décrivent des esprits que l'exclusion sociale a rendus névrosés. Pour reprendre l'expression bien connue de Freud, la rêverie constitue pour Genet comme pour Michon « la voie royale » pour penser le désir des humbles et des criminels. Plus généralement, s'intéresser aux désirs du point de vue de la rêverie est une manière de dévoiler ce que l'analyse des actes et des discours est susceptible de cacher, à savoir que tout élan libidinal est nourri par un désir de transcendance.

⁶² Sur la question du « jugement magnifiant », voir le commentaire que Gisèle A. Child propose des remarques de Sartre sur cette idée. (Gisèle A. Child Bickel, *op. cit.*, p. 52-53).

⁶³ Jean Genet, *Journal du Voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p. 115-116.

Désirs et médiations

Chez Michon comme chez Genet, le désir est toujours représenté dans une relation triangulaire. Les fantasmes des personnages et du narrateur ne sont pas l'émanation spontanée d'un sujet solitaire. Ils prennent racine dans leur relation à autrui. Genet et Michon n'entretiennent pas ce que René Girard nomme le « mensonge romantique⁶⁴ ». Dans *Vies minuscules* et *Notre-Dame-des-fleurs*, le sujet rêveur n'est pas seul à l'origine de son désir. À l'inverse, s'y dévoile l'existence d'un *médiateur* entre le sujet et l'objet du désir. Désirer, c'est donc imiter le désir d'autrui. Dans les deux cas, « les romanciers renversent la hiérarchie du désir communément admise⁶⁵ » selon laquelle le sujet, libre et autonome, désigne tel objet comme désirable avant de rentrer en rivalité avec quiconque désire ou possède le même objet. Imiter le désir d'autrui, c'est désirer être celui qu'il est. Il nous semble que la mise en scène de rêveries permet, précisément, de mettre en lumière cette structure du désir. Ainsi peut-on dire que dans la rêverie « l'élan vers l'objet est toujours élan vers le *médiateur*⁶⁶ », c'est-à-dire désir de devenir *Autre*.

Il existe en effet dans l'œuvre de Genet et dans celle de Michon des figures de *médiateur* et de *médiatrice*. Souvent, les rêveries du narrateur dérivent d'autres rêveries attribuées à des personnages. Ces personnages sont admirés par le narrateur qui en fait un modèle en matière de désir et de fantasme. Dans *Vies minuscules*, ce modèle est incarné par la « romanesque grand-mère⁶⁷ » du narrateur :

J'ai entendu ma grand-mère évoquer la superbe avec laquelle il aurait déclaré que « là-bas il deviendrait riche, ou mourrait » – et je l'imagine aujourd'hui, ressuscitant le tableau que ma romanesque grand-mère avait tracé pour elle seule, redistribuant les données de sa mémoire autour d'un schème plus noble et bonnement dramatique qu'un réel pauvre dont l'aveu de rotture l'eût lésée, tableau qui dut survivre en elle jusqu'à sa mort et s'orner de couleurs d'autant plus riches que la scène première, avec le temps et la surcharge du souvenir reconstruit, disparaissait [...]⁶⁸.

La rêverie de la grand-mère substitue aux causes réelles du départ – la convoitise – une cause fantasmée. Pour celle-ci, André Dufourneau est parti en Afrique pour conquérir « le seul pouvoir qui vaille : celui qui noue toutes les voix quand s'élève la voix du Beau Parleur⁶⁹ ». Si, en France, Dufourneau est « le dernier des fils mal nés, contrefaits et répudiés de la langue

⁶⁴ René Girard, *op. cit.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁶ René Girard, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁷ *VM*, p. 20.

⁶⁸ *VM*, p. 20.

⁶⁹ *Ibidem*.

mère⁷⁰ » à cause de son parler provincial, il est, en Afrique, « un Blanc », c'est-à-dire celui qui parle la langue des dominants. Les motivations bourgeoises sont subsumées sous une plus noble ambition, qui est celle de régner par la seule force du prestige et de la langue. En corrigeant le « réel pauvre » par la rêverie, la grand-mère trahit son propre désir de voir son destin anobli. Le désir grand-maternel passe dans les rêveries du narrateur qui « ressuscite le tableau » fantasmé par sa grand-mère. De cette manière, le désir de noblesse est transmis au narrateur sous la forme d'une injonction à écrire. Ainsi, déclare-t-il que, dans les mots de la grand-mère, « s'incarnait son destin⁷¹ », bien qu'il ne sache pas alors que « l'écriture était un continent plus ténébreux, plus aguicheur et décevant que l'Afrique⁷² ». La rêverie de la grand-mère fait de la maîtrise de la langue l'objet d'une convoitise à laquelle le narrateur s'abandonnera.

Sans doute peut-on en dire autant des autres figures du récit qui, chacune à leur manière, renvoie le narrateur à la « genèse de ses prétentions⁷³ ». Pour le dire avec les mots de Dominique Viart : « cette genèse est une généalogie : elle remonte le temps qui conduit difficilement à l'écriture. Elle rassemble les figures où s'est alimenté le désir d'écrire⁷⁴ ». Le parallèle entre le désir d'écriture du narrateur et ceux des figures du livre est clairement énoncé à propos du « bellâtre⁷⁵ » de la « Vie du Père Foucault » : « N'étions-nous pas au même titre de malheureux usagers des mots, par nous trop peu savamment maniés pour qu'ils devinssent à notre usage l'arme souveraine qui toujours atteint son but, pour lui la débâcle d'une chair et pour moi le bouclage d'un livre⁷⁶ ? ». Le narrateur partage avec les personnages des *Vies* les mêmes « sommaires appétits⁷⁷ ». Bien qu'elles n'emploient pas les mêmes moyens que le narrateur, toutes cherchent à réaliser un même désir de noblesse. L'Abbé Brandy, par exemple, se sert de sa chaire cléricale pour faire valoir le pouvoir de sa parole. Péluchet et Dufourneau, quant eux, s'enfuient sur d'autres continents en espérant voir les hiérarchies sociales s'inverser. Aucune de ces figures n'est anoblie par l'écrit, mais toutes désirent d'être noble.

Le désir d'écrire dont Michon dit faire l'objet de son livre est donc révélé dans sa dimension relationnelle. La mise en scène des rêveries du narrateur dévoile l'implication de l'*Autre* dans l'avènement de ce désir. Michon déconstruit le mythe de la vocation littéraire pure, abstraite de tout désir concret, et montre à quel point il est ancré dans un vécu émotionnel et

⁷⁰ VM, p. 19.

⁷¹ VM, p. 22.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ VM, p. 13.

⁷⁴ Dominique Viart, « Pour une anthropologie sociale du désir », *art. cit.*, p. 36.

⁷⁵ VM, p. 140.

⁷⁶ VM, p. 143.

⁷⁷ VM, p. 140.

pulsionnel profond. De cette façon, à chaque chapitre du livre correspond un ensemble de rêveries suscitées par une figure de *médiation* qui est l'objet caché et véritable du désir. En rêvant sur les rêveries d'autrui, le narrateur dévoile non seulement « l'histoire de ses prétentions », mais aussi la prétention de transcender son individualité. Ici, il ne s'agit plus de sortir de sa condition sociale car les rêveries portent sur des existences soumises aux mêmes déterminismes que le narrateur. Le narrateur entend dépasser les défauts de son être en revêtant, en fantasme, d'autres existences : « Je faillis naître souvent de leur renaissance avortée⁷⁸ ». Que l'opération manque son but n'importe guère, car le récit de Michon n'est pas tant l'écriture d'une résurrection que le témoignage d'un désir de métamorphose. C'est, *in fine*, dans l'infinité de ce désir jamais exaucé que la narration se renouvelle.

Dans Notre-Dame-des-fleurs, la question de l'origine des désirs est posée de manière moins franche. De fait, les rêveries ne sont pas tant un objet de réflexion qu'un outil de jouissance du narrateur. Le but affiché du récit est « l'enchantement de sa cellule⁷⁹ ». Comme le montre Girard, le dévoilement des *médiations* du désir est d'autant plus efficace qu'il n'est pas l'objet d'un discours. Il incombe donc aux structures romanesques de révéler la vérité du désir, ce à quoi les discours théoriques ne parviennent pas⁸⁰. Nous ajoutons que l'insertion de rêveries dans le récit romanesque est l'outil privilégié de cette révélation. Ainsi, chez Genet, le personnage de Divine fait figure de *médiation* aux désirs du narrateur.

De cette manière, le désir que Divine porte pour Mignon devient le paradigme de certaines rêveries du narrateur :

Pendant quelques secondes, dans les couloirs et dans les escaliers, je croise des voleurs, des gouapes dont le visage m'entre dans le visage, dont le corps, de loin, terrasse le mien. Je convoite de les avoir sous la main, pourtant aucun d'eux ne m'oblige à susciter Mignon-les-Petits-Pieds. Quand je la connus à Fresnes, Divines m'en parla beaucoup, cherchant son souvenir, la trace de ses pas, partout dans la prison, mais je ne sus jamais son visage avec exactitude, et ce m'est une séduisante occasion de faire ici qu'il se confonde dans mon esprit avec le visage et la stature de Roger. [...] Il fait partie d'un groupe de mâles qui s'avancent sur moi avec la gravité impitoyable des forêts en marche⁸¹.

Cet extrait insiste sur la singularité du désir que Divine suggère au narrateur. L'originalité de ce désir n'est pas à chercher dans son caractère homosexuel. La question de l'homosexualité n'est d'ailleurs pas centrale pour Genet qui affirme que « l'écriture [...] était à peu près la même si j'avais décrit un garçon et une fille couchant ensemble⁸² ». Ici, que cet aveu puisse relèver de

⁷⁸ VM, p. 248.

⁷⁹ NDF, p. 17.

⁸⁰ La raison de cette incapacité du théorique est liée, pour Girard, à la prégnance du paradigme *moderne* enfermé dans la binarité du sujet-objet.

⁸¹ NDF, p. 44-45.

⁸² NDF, p. 96.

la feintise d'un auteur provocateur importe guère. Il vaut essentiellement pour la fertilité des interprétations qu'il permet. À la suite de Jean-Luc A. d'Ascino dans sa *Petite mystique de Jean Genet*, nous proposons ainsi de chercher ailleurs la singularité des désirs mis en scène par Genet. Selon d'Ascino en effet, « ce qui est scandaleux, ce n'est pas l'homosexualité, mais la promiscuité de la mort et du désir, axiome sans doute banalement freudien mais qui demeure, en littérature, terreur des plus belles tragédies⁸³ ». La véritable subversion – perversion, si l'on veut – est de faire de la criminalité et du meurtre l'emblème de l'érotisme.

Ainsi, le désir *médié* par Divine à cela d'original qu'il rend le criminel attirant aux yeux du narrateur. Dans l'extrait cité, l'image des visages s'interpénétrant décrit un rapport d'égalité entre le narrateur, voleur et « gouape » lui-même, et les malfrats qu'il rencontre en prison. Ceux-ci, par conséquent, ne l'incitent pas à « susciter Mignon-les-Petits-Pieds » qui, lui n'est pas un voleur ou une « gouape » : il est un « mac ». Par l'effet de Divine, le désir de narrateur progresse le long de la hiérarchie carcérale que Gisèle A. Child Bickel décompose en trois catégories : les faibles que sont les homosexuels et les prostituées, les forts sont les casseurs et les macs, et enfin, les assassins dominent la hiérarchie criminelle⁸⁴. En lui parlant de Mignon, Divine substitue le désir des forts à celui des faibles. L'échelon suivant sera franchi avec la figure de Notre-Dame-des-Fleurs, l'adolescent assassin. Le personnage de Divine sert de *médiation* entre le narrateur et l'objet renouvelé et scandaleux de son désir.

Le rapport de *médiation* s'énonce en termes d'assimilation : « Mignon surtout je le chéris, car vous ne doutez pas qu'en fin de compte, c'est mon destin, vrai ou faux, que je mets, tantôt haillon, tantôt manteau de cour, sur les épaules de Divine⁸⁵. » En rêve, le narrateur s'identifie à Divine de telle sorte qu'il s'identifie à ses désirs. Le désir pour Mignon se révèle être un désir de devenir Divine. La représentation des rêveries du narrateur témoigne d'un désir de dépasser son individualité dans la conquête d'une autre existence, supposée plus glorieuse. Comme chez Michon, le désir d'avoir est, en réalité, un désir d'être.

Les catégories de Girard nous ont donc permis de montrer que, dans *Vies minuscules* et dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, le désir ne naît pas spontanément. L'élan libidinal prend appui sur le modèle offert par le désir d'autrui. Dans ces deux récits, la nature triangulaire du désir est dévoilée par la mise en scène de rêveries. Le fantasme, plus encore que l'action, rend manifeste le fait que le désir de possession d'un objet est, en réalité, un désir de devenir *Autre*. C'est donc dans la mise en scène du fantasme que le roman affirme sa « vérité ». La

⁸³ Jean-Luc A. d'Ascino, *Petite mystique de Jean Genet*, Éditions l'Oeil d'Or, 2007, p. 7.

⁸⁴ Gisèle A. Child Bickel, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁵ *NDF*, p. 77.

représentation de rêveries est en effet mise au service d'une pensée sociologique et anthropologique. Au niveau sociologique, tout désir dissimule une volonté de requalification sociale. Au niveau anthropologique, tout désir est structuré par un désir fondamental d'être autre que soi. Toutefois, chez Genet comme chez Michon, le désir de dépassement est triple. Il s'agit pour les personnages et le narrateur de transcender sa classe, son individualité et, enfin, sa condition humaine.

3. Métaphysique du désir

Dans son analyse du désir, Girard doit faire face à un paradoxe. Le désir, on l'a montré, est toujours triangulaire. Croyant désirer tel ou tel objet, le sujet désire en réalité être *Autre*. L'élan vers l'objet est un substitut de l'élan vers le *médiateur*. Mais, pour valider l'hypothèse d'un désir triangulaire, il faut que le désir d'être *Autre* soit, lui aussi, médié par un désir caché. La solution de Girard est de faire de l'élan vers Dieu la troisième branche du triangle. On reconnaît ici le geste d'Aristote qui consiste à postuler l'existence d'un premier principe, d'essence divine, pour éviter à la pensée « d'aller à l'infini ». D'un point de vue philosophique, l'argumentaire de Girard peut sembler trop évident pour convaincre. Il reste pourtant que, dans *Vies minuscules* et dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, les personnages et le narrateur aspirent à une transcendance qu'ils expriment dans un langage religieux. Cependant, chez Genet comme chez Michon, les références chrétiennes sont placées sous le signe du manque. Personnages et narrateur semblent en effet évoluer dans un monde dans lequel Dieu s'est absenté. À la contemplation d'un monde sans Dieu, doit donc répondre le fantasme d'une transcendance renouvelée. Genet et Michon donnent à lire des rêveries dans lesquelles se manifeste le désir de trouver dans l'humanité la possibilité d'une transcendance. Pour le dire autrement, les *médiateur* et *médiatrice* y sont divinisés de sorte à faire de l'élan vers l'*Autre* un élan vers Dieu.

Mondes sans Dieu

Genet et Michon ont en effet en commun d'entretenir un rapport ambivalent à la religion chrétienne. Chacune des deux œuvres à l'étude est marquée par un imaginaire chrétien, comme en témoigne leur titre. Tandis que *Notre-Dame-des-Fleurs* renvoie au nom que l'on donne aux cathédrales, la forme des « Vies » rappelle la tradition des récits hagiographiques qui relatent

la vie des Saints⁸⁶. Cependant, si ces deux œuvres convoquent des références à la religion et à la théologie chrétienne, c'est pour mieux les détourner. Genet, par exemple, propose de réfléchir à la « sainteté de Divine » à partir du récit de la manière dont elle a provoqué la mort d'un enfant⁸⁷. Dans « La Vie de George Bandy », Michon, quant à lui, met en scène un « jeune théologien plein d'avenir » plus « curieux de filles⁸⁸ » que des Écritures. Si ces décalages peuvent avoir, à la marge, une dimension parodique, ils sont avant tout une manière de réinvestir un imaginaire de la transcendance.

De même que l'existence de Dieu chez les Chrétiens, l'absence de Dieu chez Genet est une vérité révélée. En rentrant dans une église, Divine-Culafroy fait l'expérience de l'absence de Dieu. L'expérience de Divine dans l'église est analogue à celle par laquelle le narrateur découvre, enfant, « le mystère du rien et du non⁸⁹ » en constatant que le buste en plâtre de Marie-Antoinette posé chez lui est creux. De même, le personnage de Divine comprend que Dieu « est seulement un trou avec n'importe quoi autour⁹⁰ ». Ce récit suit deux lignes narratives. D'une part, le narrateur rend compte des fantasmes mystiques du personnage qui trahissent un désir de croire en Dieu. D'autre part, le récit sème des indices qui mènent le lecteur à comprendre, avant le personnage, que Dieu est mort.

Ainsi, le narrateur présente-t-il la venue de Culafroy dans l'église comme « la dernière question qu'il leur [les choses de l'église] posa⁹¹ » et qui « reçut une réponse cassante comme une claque⁹² ». Le motif de la cassure rappelle, de manière intra-textuelle, le « chignon miraculeusement cassé⁹³ » du buste en plâtre de Marie Antoinette. De la même manière, le narrateur interrompt le récit pour réfléchir aux gestes pieux de Culafroy. Sa réflexion le conduit à conclure que « les prêtres qui recommencent les gestes symboliques se sentent pénétrés de la vertu non du symbole, mais du premier exécutant⁹⁴ ». Le fait de vider les gestes rituels de leur signification symbolique les prive de leur portée divine, car c'est symboliquement que, dans la liturgie chrétienne, l'hostie et le vin matérialisent le corps et le sang du Christ. Signe que Dieu

⁸⁶ Laurent Demanze commente par exemple le choix de la couverture de la collection Poche des *Vies minuscules* par Michon en ces termes : « La figure de saint Thomas permet de tourner le dos à la veine des *Vies imaginaires* de Marcel Schowob pour réinscrire le récit dans la tradition hagiographique : moins les infimes traits caractéristiques et le goût pour les criminels que le rapport angoissé de l'individu à la transcendance et l'attente, vaine parfois, de la Grâce. » (Laurent Demanze, *Pierre Michon : l'envers de l'histoire*, op. cit., 2021, p. 52.)

⁸⁷ NDF, p. 363.

⁸⁸ VM, p. 186.

⁸⁹ NDF, p. 177.

⁹⁰ NDF, p. 179.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ NDF, p. 177.

⁹⁴ NDF, p. 181.

est mort, la religion est ramenée à son sens étymologique : les gestes du prêtre le *relient* à la communauté des fidèles et des premiers croyants.

Enfin, le récit de l'entrée de Divine dans l'église fonctionne comme une métaphore de l'absence de Dieu. Sur le parvis, nul archange ne se tient, mais un maçon réparant le porche du haut d'une double échelle, de telle sorte que, pour pénétrer dans l'église, Culafroy doit passer sous les branches de celle-ci. Genet reprend ici un motif superstitieux, sans pour autant en oublier le sens originel. S'il est déconseillé de « passer sous une échelle », c'est que celle-ci forme avec le sol un triangle, symbole de la Trinité. Passer sous une échelle, c'est donc rompre l'unité de Dieu. En réalité, Culafroy ne brise aucune unité puisqu'au sommet du triangle ne siège pas Le Père, mais le « pantalon de velours à côtes » du maçon. Ce que Divine voit en entrant dans l'église, ce n'est pas Dieu, ce sont les fesses d'un « beau gars ». De même que, dans une autre scène, le « trouffion⁹⁵ » des petits soldats en plomb de Clément Village rappelle au narrateur « le mystère du rien », les fesses du maçon sont la métaphore d'un Dieu creux.

De cette façon, en l'absence de Dieu, la seule manière d'être témoin d'un miracle, est de le fantasmer : « Il [Culafroy] ne respirait plus. Le miracle. Il s'attendait à voir les statues de plâtre dégringoler de leur niche et le terrasser, c'était déjà fait avant que d'être fait. [...] Il n'agissait donc qu'après l'accomplissement virtuel de l'acte.⁹⁶ » Le fantasme du miracle supplée à l'évidence de son impossibilité. La rêverie est ainsi ce « n'importe quoi » autour du trou qu'est Dieu. Le fantasme du personnage ne convainc pas de l'existence de Dieu, il se nourrit de son absence.

Dans *Vies minuscules* aussi, Dieu s'est irrémédiablement absenté du monde. De toutes les « Vies », la « Vie de George Bandy » est sans doute la plus imprégnée de théologie. Le personnage biographié étant Abbé, Michon a tout loisir d'y développer une réflexion sur Dieu. Le narrateur thématise l'évolution de George Bandy dans son rapport à la foi. S'« il avait jadis en vain appelé la Grâce⁹⁷ », « aujourd'hui, il ne croyait plus sans doute que la Grâce atteignît un bel orant en remontant la chaîne de ses justes mots tressés jusqu'au ciel⁹⁸ ». Le narrateur lui-même suit ce mouvement pour n'être finalement plus qu'un « quémandeur de Grâce diffuse, fils perpétuel dans la toute-absence du père⁹⁹ ». C'est que, comme Bandy, le narrateur croit que la Grâce « n'emprunt[e] que le bond immense de la métaphore¹⁰⁰ ». Ainsi les développements

⁹⁵ Voir *NDF*, p. 176.

⁹⁶ *NDF*, p. 183.

⁹⁷ *VM*, p. 199

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *VM*, p. 205.

¹⁰⁰ *VM*, p. 199.

de Michon sur la Grâce ont-ils une dimension méta-littéraire et érotique¹⁰¹ et, donc, métaphorique. Mais l'avènement de la métaphore prend préalablement appui sur l'évident du concept de Dieu. Il faut attester d'un vide référentiel pour que le mot *Dieu* puisse être la métaphore d'autres idées. De cette manière, le récit de Michon s'efforce de mettre en scène la négativité de la Grâce, de faire du mot *Dieu*, un « mot-gouffre¹⁰² ». Pour reprendre la formule de Genet, il est fait de Dieu « un creux avec n'importe quoi autour ».

Sur le plan littéraire, Michon organise le récit de cette contre-révélation autour de motifs bibliques. La parabole dite « des oiseaux du ciel » sert de support narratif au déploiement de son Evangile dévoyé. Dans l'Evangile selon Matthieu, Jésus, retiré en Galilée après l'arrestation de Jean, dit aux foules venues l'écouter : « Regardez les oiseaux du ciel : ils ne sèment pas et ne moissonnent pas, n'amassent rien dans des greniers, et votre père céleste les nourrit. Ne valez-vous pas beaucoup plus qu'eux¹⁰³ ? ». Chez Michon, Thomas, un pyromane au nom d'apôtre, « regarde obstinément au-dehors¹⁰⁴ » avant de déclarer : « Voyez [...] comme ils souffrent¹⁰⁵ ». Le renversement est évident : s'il revient à Dieu de nourrir les oiseaux, mais que ceux-ci souffrent, alors Dieu n'existe pas. Le narrateur, pourtant, ne s'en amuse pas. S'il ne manque pas de railler la folie du personnage, il ne reste pas moins « stupéfait » face à cette scène qui l'interroge : « quel mystère me voulait-on indiquer là que je ne voyais pas¹⁰⁶ ». La réponse lui est donnée quelques lignes plus loin :

Thomas s'apaisa aussi soudainement qu'il s'était exalté. Il mangea, sans un mot ni un regard pour la souffrance diffuse dont il venait de frapper ce coin d'hiver. Cette terre gâtée, je ne pouvais, moi, en détacher mes yeux ; quelque chose était passé là, les arbres n'avait plus de nom, plus de nom les oiseaux, la confusion des espèces me stupéfiait, ainsi un animal qui recevait la parole, ou un homme qui la perd avec raison, doivent-ils apercevoir le monde. Jojo [...] passa dans ce désert, et rétablit l'équilibre [...] « Le Dieu, me dis-je, du Miroir Fumant, qui est bot et a deux portes battant à grand bruit sur la poitrine. » Le dieu barbare chancela au coin d'une terre labourée, disparut sous un bois ; j'étais soulagé, mon envie de rire avait disparu, je mangeai : Jojo allait sur deux pieds, on pouvait en faire un dieu, c'était bien un homme¹⁰⁷.

Michon représente ce que les Evangiles taisent : la réaction des foules arrangées. L'apôtre pyromane se terrant dans le silence, le narrateur a tout loisir de méditer ses mots. Le narrateur voit dans la phrase de Thomas l'annonce, non pas de l'Apocalypse, mais d'une anti-genèse. Dans la rêverie du narrateur, le monde n'est pas détruit pour être jugé, il est déconstruit pour

¹⁰¹ Sur l'érotisme et la Grâce, voir *infra*.

¹⁰² *RVQV* p. 172-174.

¹⁰³ Nouveau testament, *Matthieu*, 6, 26.

¹⁰⁴ *VM*, p. 201.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *VM*, p. 202.

retourner à son insignifiance originelle. Au lieu de donner « un nom à tout le bétail, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux sauvages¹⁰⁸ », l'homme leur retire, jusqu'à ce que, dans cette « confusion des espèces », lui apparaisse le monde tel qu'il est, c'est-à-dire sans Dieu. Par la mise en récit de cette vision, Michon établit que l'homme est à l'origine de tout ce que le monde a de divin. Le miracle de la génération des plantes n'en est pas un. La culture seule permet de passer de la « terre est gâtée » au « champ labouré ». C'est pourquoi, celui qui rétablit l'équilibre du monde un homme que le narrateur prend d'abord pour un dieu aztèque¹⁰⁹.

Dans cet extrait, comme dans l'extrait de *Notre-Dame-des-Fleurs* commenté plus haut, Michon montre par quel fantasme l'être humain produit des dieux. Chez Michon, un fou à la lisière d'un bois est fait dieu, chez Genet, c'est un « beau gars » monté sur une échelle. Dès lors, Michon comme Genet font tous deux de leur récit un espace dans lequel se dévoile l'origine métaphysique des rêveries qu'ils mettent en scène. Si le désir d'objet est un désir du médiateur, l'élan vers l'Autre est un élan vers Dieu. Pour le dire autrement, faire de Dieu « un creux avec n'importe quoi autour » est une manière de redonner à la foi sa dimension fantasmatique et d'assigner au fantasme une origine mystique.

Rêveries hagiographiques

Ni Genet ni Michon ne polémiquent sur l'existence de Dieu. Leur récit n'a pas valeur de démonstration athéiste. L'absence de Dieu sert à activer le paradigme fantasmatique dans le texte. Michon voit dans le mot « Dieu, Dominus, le Sens, la Grâce, la Vierge, l'Absolu... des bouts de phrases qui se balancent avec l'encens. [...] Ces mots creux comme des tambours ont fait rebondir la littérature depuis qu'elle existe¹¹⁰ ». Mais, avant de « relancer la littérature » – comme c'est le cas à la fin de *Rimbaud le fils*¹¹¹ –, l'absence de Dieu fait rebondir les fantasmes des personnages, qu'ils soient écrivains ou non. La rêverie est ce « n'importe quoi » de Genet qui prend forme autour du creux divin. En effet, la mort de Dieu fait naître le manque fondamental qui justifie le recours au fantasme. En d'autres termes, le désir qui, en dernière instance, sous-tend toute rêverie, est celui d'accéder à une transcendance. Pourtant, on l'a vu,

¹⁰⁸ Ancien testament, *Genèse* 2, 20.

¹⁰⁹ Le « Dieu du Miroir fumant » qu'évoque Michon est un Dieu aztèque connu sous le nom de Tezcatlipoca. « TEZCATLIPOCA », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. [Consulté le 8 mars 2022] URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tezcatlipoca/>.

¹¹⁰ *RVQV*, p. 173.

¹¹¹ « Qu'est-ce qui relance sans fin la littérature ? Qu'est-ce qui fait écrire les hommes ? Les autres hommes, leur mère les étoiles, ou les vieilles choses énormes, Dieu, la langue ? Les puissances le savent. » (Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991, p. 120.)

la plupart des rêveries représentées dans *Vies minuscules* et *Notre-Dame-des-Fleurs* sont guidées par un désir de devenir *l'Autre*. Or, précisément, la Mort de Dieu permet cette articulation car « la négation de Dieu ne supprime pas la transcendance mais elle fait dévier celle-ci de l'au-delà vers l'en-deçà. L'imitation de Jésus-Christ devient l'imitation du prochain. L'élan de l'orgueilleux se brise sur l'humanité du *médiateur*¹¹² ». Dès lors, en interrogeant le désir humain depuis les rêveries de leurs personnages et de leur narrateur, Michon et Genet entendent, chacun à leur manière, en dévoiler l'origine métaphysique.

En effet, le rapport que le sujet fantasmant noue avec le *médiateur* de sa *libido* dévoile la nature première de son désir. Chez Genet, ce dévoilement passe par la sanctification de Divine, *médiatrice* des désirs du narrateur. Tout se passe comme si, en voulant être Divine, le narrateur voulait être divin, c'est-à-dire transcender son humanité. En insérant dans le récit des recueils d'anecdotes et de pensées que Genet appelle, à la manière de Jouhandeau¹¹³, des « Divinarianes », le narrateur entend ainsi faire de Divine un dieu. Après avoir constaté que « Divine n'est pas par-delà le bien et le mal, là où le saint doit vivre¹¹⁴ », le narrateur, qui « veut la dépouiller de toute espèce de bonheur pour en faire une sainte¹¹⁵ », propose le premier « Divinariane ». L'allusion à la formule nietzschéenne – « par-delà le bien et le mal » – montre que le narrateur aspire, pour Divine, à une sainteté sans Dieu. Ne pouvant donc pas s'accomplir par le biais d'un contact réel avec Dieu, la sanctification doit se faire à un niveau fantasmatique. Pour Genet, « monter au ciel veut dire : sans bouger, quitter Divine pour la Divinité¹¹⁶ ». Nul miracle donc, mais l'imagination d'un miracle. À ce titre, les « Divinarianes » peuvent être considérés comme un type de fantasme particulier qui, malgré le désembrayage de l'énoncé, se donne à lire comme l'accomplissement d'une volonté du narrateur. La subjectivité ne se manifeste pas dans l'embrayage du discours ou l'invention d'une causalité non-vraisemblable, mais dans la fragmentation du texte qui témoigne d'un travail subjectif de sélection. Dans la

¹¹² René Girard, *op. cit.*, p. 75.

¹¹³ Pierre-Marie Héron, après Maurice Sallet, souligne ce que les « Divinarianes » de Genet doivent aux diverses « ana » de Jouhandeau. Les deux auteurs font de ce genre le « moyen de court-circuiter la forme du récit continu et la représentation du temps qu'elle véhicule » à la fois pour recueillir des « états saisis dans l'instant, et cependant définitifs parce que révélateur » et pour « former des compartiments à dominante topique » dans lesquels « sont déclinés les attributs d'une forme essentielle », qui dans le cas de Divine est la forme de la sainteté. Nous retenons du développement de Héron que pour Genet l'ana est une manière rompre avec la continuité du récit narratif et de réfléchir à la Sainteté. Ce que nous y ajoutons est le résultat d'un changement de point de vue. Alors que Héron se place du point de vue d'une pratique d'écriture de l'auteur, nous nous plaçons du point de vue du narrateur qui exprime des attentes à l'égard de cette forme. De ce point de vue, l'ana est une pratique fantasmatique qui permet l'accomplissement d'un souhait du narrateur. (Cf. Pierre Marie Héron, « Jouhandeau visité : les ana dans les récits de Jean Genet », *L'Infini*, 51, Automne 1995, p. 109-127).

¹¹⁴ *NDF*, p. 78.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *NDF*, p. 361.

mesure où ces recueils d'anecdotes sont enchâssés dans le récit principal et présentés comme une création du narrateur (« Voici un "Divinariane"¹¹⁷ »), il faut considérer que la subjectivité qui s'exprime dans leur écriture est celle du narrateur, et non directement celle de l'auteur. La sanctification de Divine s'accomplit donc grâce à ce fantasme singulier du narrateur que sont les « Divinarianes ».

Ces recueils d'anecdotes sont, en premier lieu, l'occasion de décrire la béatification du personnage. La sainteté est d'abord une question de morale : pour Divine, être Sainte, c'est se tenir par-delà le Bien et le Mal. Selon le narrateur, Divine devient sainte en provoquant la chute d'un enfant du huitième étage de son immeuble :

Arrivée dans la cour, elle attendit que l'enfant vînt jouer sur le balcon et s'appuyât au treillage. Le poids de son corps le fit tomber dans le vide. D'en bas, Divine regarda. Elle ne perdit aucune des pirouettes du même. Elle fut surhumaine, jusqu'à, sans pleurs, ni cris, ni frissons, recueillir avec ses doigts gantés ce qui restait de l'enfant. Elle fit trois mois de prison [...], mais sa bonté fut morte¹¹⁸.

Dans cet extrait, Divine « tu[e] sa bonté » autant que sa méchanceté. L'atrocité du meurtre d'un enfant empêche toute reddition. Dans le même temps, le geste maternel par lequel elle recueille délicatement et dignement son cadavre atteste de sa bonté. Après cet acte, Divine n'accède plus au Mal, sinon à ce « vice¹¹⁹ » mineur qu'est, selon le narrateur, le travestissement. Divine incarne à la fois la Gorgone et la Mère à l'enfant. En elle, le Bien et le Mal s'annulent l'un l'autre. Aussi le personnage conquiert-il sa surhumanité – au sens de Nietzsche – par la dissolution de toute axiologie possible. En second lieu, le narrateur voit dans les « Divinarianes » une forme à même de répondre aux exigences de la béatification souhaitée. Ainsi, la divinité n'est pas tant un problème moral qu'ontologique. La sainteté se définit dans le rapport que la Sainte entretient au monde. Plutôt que de s'approcher du Créateur, elle doit s'extraire de la création, se « détacher du monde¹²⁰ ». Pour Genet, se détacher du monde signifie s'extraire du temps auquel toute chose est soumise. En effet, de même que Dieu est éternel, le narrateur entend rendre Divine imperméable aux dégradations du temps. Lorsque le narrateur formule le souhait dont les « Divinarianes » sont l'accomplissement, il affirme que « c'est au lecteur de se faire soi-même sentir la durée, le temps qui passe¹²¹ ». Le narrateur délègue la responsabilité de la durée au lecteur pour mieux en affranchir son personnage. La forme de l'ana permet de rompre la chronologie du récit afin d'inscrire la figure de Divine dans

¹¹⁷ *NDF*, p. 78.

¹¹⁸ *NDF*, p. 363.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *NDF*, p. 360.

¹²¹ *NDF*, p. 78.

l'atemporalité d'une écriture fragmentaire. La forme spécifique que prend la rêverie sert donc la réalisation du souhait. Elle permet de placer Divine par-delà le temps, celui du monde comme celui du récit. L'ana est la forme que prennent, chez Genet, les rêveries hagiographiques grâce auxquelles la nature métaphysique du désir se dévoile.

D'une certaine manière, en imaginant le détachement du monde de son personnage, le narrateur réalise sa propre divinisation. La béatification de Divine ramène, *in fine*, le narrateur à sa propre quête :

La voici morte. La Toute-Morte. [...]. C'est, de la tête aux pieds, toujours un navire dans la débâcle des banquises, immobile et roide, voguant vers l'infini : toi, Jean cher cœur, immobile et roide comme j'ai déjà dit, voguant sur mon lit vers une Éternité heureuse. [...]

Libre, c'est-à-dire exilé parmi les vivants. Je me suis fait une âme à la mesure de ma demeure. [...] J'ai résigné mes désirs. Moi aussi, je suis « déjà plus loin que cela » (Weidmann). Que toute une vie d'homme, donc, je demeure entre ces murs. Qui jugera-t-on demain ? Quelque étranger portant un nom qui fut mon nom. [...] Déjà j'ai le sentiment de ne plus appartenir à la prison. Est brisée la fraternité épuisante, qui me liait aux hommes de la tombe¹²².

Tout se passe comme si la sainteté réalisée de Divine rejaillissait sur le narrateur. Le narrateur qui entend, au début du livre, rêver pour « l'enchantement de sa cellule », dit finalement avoir « résigné ces désirs ». Or, aucun événement, sinon celui de la rêverie et de l'écriture, ne bouleverse la vie du narrateur tout au long de la diégèse. Il faut donc en conclure que le travail du fantasme, par lequel prend naissance l'histoire de Divine, est la cause de ce triple détachement du monde. « Exilé parmi les vivants », le narrateur l'est aussi de la prison et de lui-même. Comme le pense Bernard Sichère, « ce délestage qui est la sainteté même suppose une désillusion ou une démythification réglée de l'affaire sexuelle¹²³ », dans la mesure où la sainteté est, d'une certaine façon, la libération des désirs terrestres (sexuels et égotiques). Cependant, cette indifférence aux désirs est permise par une activité fantasmatique, elle-même régie par un désir métaphysique. Genet met en scène le passage d'un désir terrestre à un désir de transcendance qui, dans un monde sans Dieu, ne peut être atteint qu'en rêve et par le truchement d'un *médiateur*.

De cette façon, la mise en scène de rêverie est un moyen de mettre en lumière le fonctionnement du désir. Il révèle que les fantasmes dirigés vers des objets le sont, en réalité, vers des humains qui sont eux-mêmes les versions humanisées d'un Dieu que le rêveur sait absent. Ainsi, dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, l'élection de Divine comme *médiatrice* des désirs du narrateur est doublée d'une divination fantasmatique par laquelle le narrateur réalise sa

¹²² *NDF*, p. 375.

¹²³ Bernard Sichère, « Jean Genet : l'écriture du fantasme », *Elseneur*, volume 1, n°9, 1994, p. 106.

propre quête de transcendance. Genet propose donc de penser, par le récit, la dimension métaphysique du désir humain.

On le sait, Michon revendique l'héritage de la littérature hagiographique pour ses *Vies*¹²⁴. Chaque « Vie » est, dès lors, la « Vie » d'un Saint ou d'une Sainte. Mais, passé le paratexte, le problème se complexifie. Les personnages masculins de *Vies minuscules* sont des personnages épiques dont les désirs se heurtent avec violence et fracas contre un monde trop étroit. Mais cette grandeur-là a peu à voir avec la sainteté. Les mâles, « tout empêtrés qu'ils sont dans la tâche d'ajuster le visible à leurs songes et de cette adéquation faire une ivresse¹²⁵ », ne se soumettent pas à Dieu, ils veulent l'égaliser : ils « font l'ange¹²⁶ », c'est-à-dire la bête. Les figures masculines¹²⁷ dans *Vies minuscules* sont toutes à leur manière de « vieux fils d'Adam¹²⁸ », à jamais chassés d'Eden. Pour le narrateur, elles sont la *médiation* de désirs terrestres (sexuels et ambitieux). Aussi, à l'orgueil des hommes, répond la dévotion des femmes. Bien que, chez Michon, cette opposition ne soit pas aussi systématique qu'elle est stéréotypée, la sainteté reste généralement un attribut féminin. Comme nous l'avons dit plus haut¹²⁹, la grand-mère et les amantes du narrateur sont elles aussi les *médiatrices* d'un désir ambitieux. Il reste toutefois qu'elles ont le monopole du désir de transcendance : « la métaphysique et les poèmes me sont venus par les femmes¹³⁰ ».

Stéphane Chaudier abonde en ce sens lorsqu'il avance que « pour Michon, l'amour de Dieu s'exile de l'univers. [...] La chair ou, plus exactement, la chair de la femme, devient le signe qui manifeste l'infini, son glorieux rayonnement, mais aussi son éclipse ou sa perte. La femme est le biais par lequel l'infini atteint (c'est-à-dire meurtrit) les hommes¹³¹ ». L'élan vers Dieu, rompu par la conscience de son absence, se reporte sur le désir des femmes. Mais cette *médiation* ne tient pas ses promesses. À propos du personnage de Claudette, Michon écrit par exemple :

¹²⁴ Voir *infra*.

¹²⁵ *VM*, p. 239

¹²⁶ L'expression est un *leitmotiv* dans *Vies minuscules*.

¹²⁷ On pourrait opposer à cette analyse que l'Abbé Brandy, en mourant, « tombe à genoux dans la bouleversante signification du verbe universel » (*VM*, p. 213). Il nous semble toutefois que la mise en scène de la béatification de Bandy est un leurre : « Ou bien c'était une fausse aurore » (*VM*, p. 239), s'interroge le narrateur à propos de la scène de sa mort.

¹²⁸ *VM*, p. 242.

¹²⁹ Voir, Chapitre 1, 2, « Désirs et médiations ».

¹³⁰ *VM*, p. 74.

¹³¹ Stéphane Chaudier, « La chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon », Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Etienne, Presse universitaire de Saint-Etienne, 2002, p. 137.

Je lui faisais l'amour sans égards, brusquement : j'eusse voulu sa chair aussi labile et asservie que me l'étaient les mots ; mais non, elle était bien du monde, elle existait sans moi, elle voulait et résistait, et je m'en vengeais en lui donnant du plaisir : de ses cris au moins je me croyais la cause¹³².

Les femmes désirées perdent leur divinité dès lors qu'elles-mêmes en proie au désir charnel. Par l'accomplissement du désir sexuel, Claudette se révèle être « du monde », c'est-à-dire humaine et parfaitement incapable de transcender la condition du narrateur. Le désir sexuel est un désir métaphysique qui déçoit au contact de son objet. Délivré de sa dimension sexuelle, l'élan vers les femmes doit donc recouvrer sa promesse de transcendance.

De cette façon, seuls trois personnages semblent pouvoir se substituer à Dieu dans les rêveries du narrateur : Elise, sa grand-mère maternelle, Clara, sa grand-mère paternelle et sa petite sœur défunte. Une première fois, les fantasmes du narrateur tentent de diviniser Elise. Parlant du « trésor » que représente la Relique de Péluchet, Michon écrit :

J'avais beau le regarder : il n'était pas à la hauteur du récit profus qu'il déterminait chez Elise ; mais son insignifiance le faisait déchirant, comme ce récit : dans l'un et l'autre, l'insignifiance du monde devenait folle. [...] ma main lâchait peureusement la relique, se blottissait dans les mains d'Elise ; la gorge nouée, suppliant, les yeux requis au loin par on ne savait quoi, que j'avais peur de voir, et c'était aussi de dérobage qu'elle parlait, des corps disparaissant et de nos âmes toujours en fuite [...] ¹³³

Face à l'insignifiance du monde, le narrateur enfant s'en remet à sa grand-mère, en vain. Elise est une « romanesque grand-mère¹³⁴ » : ce vide [...] elle le fécond[e] des mots pressés, jubilants et tragiques que le vide aspire comme le trou d'une ruche attire l'essaim [...] ». Autrement dit, sa propre lutte contre l'absence de Dieu redouble celle du narrateur et la lui renvoie. De même que les femmes désirées perdent leur caractère divin dès lors qu'elles désirent, le personnage d'Elise se dérobe à la rêverie hagiographique dès lors qu'elle-même fantasme une présence à jamais impossible. Il en va de même pour le personnage de Clara qui, comme Elise, est un personnage de l'absence. Pour le narrateur, « la visite annuelle que me rendaient, enfant, mes grands-parents paternels [...] ne manquait pas de constituer une perpétuelle relance de la disparition du père¹³⁵ », et, ce faisant, de Dieu, le Père. Dans le cas des deux grands-mères, le fantasme se heurte à la réalité. Elles-mêmes absorbées dans l'absence, leur figure fantasmée ne parviennent pas à substituer à l'absence définitive de Dieu une présence rassurante.

¹³² VM, p. 221.

¹³³ VM, p. 34.

¹³⁴ VM, p. 20.

¹³⁵ VM, p. 71.

La sainteté n'est finalement accordée qu'à la petite morte, dont la « Vie » clôt le livre. Seule Madeleine, la sœur du narrateur, fait l'objet d'une rêverie véritablement hagiographique. À son propos, les termes « miracles » ou « anges » ne sont pas employés de manière métaphorique. À la faveur d'une expression populaire, le « petit ange parti trop tôt » possède, dans le fantasme du narrateur, une dimension divine. Le texte rend compte du statut privilégié de cette figure :

Elle ignorait son nom et le monstre d'insuffisance qu'est un nom, et sa propre image ne lui avait pas encore dérobé le monde, qui n'est pour nous que la garde-robe ou vêtir notre image ; elle eut mal soudain et ne sut le dire : cette douleur même lui sembla ne différer point de l'universelle harmonie dont elle était un des points d'orgue, comme le ciel trop bleu, la mère qui revient ou la nuit toute noire, plus vibrante seulement, plus aigüe et proche d'une insupportable source, dans la fièvre d'un nourrisson dont le délire sans mots et bouillant de larmes nous est à jamais incompréhensible aussi refusé et peut-être miraculeux que le dernier étage de chœurs qui ceint le trône du Père¹³⁶.

Dans cet extrait, l'humanité du personnage est substituée à sa divinité. Sans nom, ni conscience, elle ne se tient pas, comme l'humain, à distance du monde qu'elle habite. Elle se fond au contraire dans l'harmonie du monde dont elle est, non pas une partie, mais le « point d'orgue », car c'est en elle que résonnent les « orgues de Dieu ». La fièvre qu'elle souffre – sa douleur *inhumaine* – la place, sinon à la droite du père, au « dernier étage de chœurs qui ceint [son] trône ». Le fantasme du narrateur fait se superposer expressions populaires et théologie chrétienne dans le but de faire de sa petite sœur une figure divine à même d'accueillir son désir de transcendance qu'il exprime en ces termes : « le ciel d'été était ouvert à mon désir assurément aussi vrais, parfumés, profus et à merci froissables que ces fleurs de banlieue que ma main déchirait ; le ciel tout entier je l'aurais voulu prendre par un bout et tirer à moi¹³⁷ ». Ainsi est-ce cet « après-midi dans le jardin¹³⁸ » alors que le narrateur « [s]'enivrai[t] de choses radieuses » qu'elle lui apparut sous la forme d'une hallucination. La figure de la Petite sœur est donc l'unique figure de *médiation* qui parvient à être investie pleinement du désir métaphysique du narrateur.

Ce parcours au cœur des fantasmes du narrateur de Michon témoigne d'une quête. Le narrateur passe en revue les figures de son passé à la recherche d'un Ange. La figure adéquate à ce fantasme hagiographique se dévoile à la fin de ce parcours, sous les traits d'une enfant. Elle sert de truchement – n'est-ce pas là le rôle des Anges ? – à la foi empêchée du narrateur. Aussi Genet et Michon proposent-ils de penser le désir de Dieu en termes de fantasme.

¹³⁶ VM, p. 240.

¹³⁷ VM, p. 245.

¹³⁸ VM, p. 245.

Toutefois, contrairement à Divine, dont l'image fantasmée comble l'absence de Dieu, la petite morte marque la place laissée vide. Alors que Genet accorde à la rêverie le pouvoir de combler le désir métaphysique, Michon en fait la trace d'un désir infini. Il reste que, chez les deux auteurs, la mise en scène des fantasmes est l'outil romanesque qui leur permet d'interroger les aspirations humaines.

En somme, dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Vies minuscules*, fantasmes et rêveries sont mis en scène dans le but de proposer une réflexion sur les fonctionnements du désir. La scénographie fantasmatique consiste dans la mise en parallèle d'un monde soumis à la vraisemblance réaliste – la diégèse à proprement parler – et d'un univers qui, en dérivant, est soumis à une dynamique libidinale attribuée le plus souvent de manière explicite au narrateur. L'analyse de ces séquences spécifiques révèle que leur fonctionnalité première est la monstration des désirs qu'ils soient ambitieux, sexuels, ou métaphysiques. Elles sont l'espace textuel à travers lequel Genet comme Michon pensent la manière dont la *libido* s'épanouit ou se heurte au contact du monde et de la littérature. De cette façon, la fertilité réflexive de ce procédé répond à la profondeur de son inscription esthétique. Si, dans *Vies minuscules* et dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, la rêverie est en effet un thème, qu'il s'est agi d'étudier comme tel, elle ne sert pas moins de matrice à l'écriture romanesque.

Chapitre 2 : Esthétique de la rêverie

La notion de rêverie désigne une forme de pensée attribuée au narrateur et aux personnages de *Notre-Dame-des-Fleurs* et de *Vies minuscules*. Elle caractérise un fonctionnement intra-diégétique car elle identifie les rapports qu'un sujet fictif – le plus souvent le narrateur – entretient avec les entités qui composent l'univers fictif (objets, discours, personnages). Or, dans l'œuvre de Genet comme dans celle de Michon, le narrateur-personnage qui agit dans le récit et le narrateur-conteur qui le raconte sont un seul et même sujet fictif. Aussi est-il fondé de se demander si la narration – et plus généralement l'écriture – suit elle aussi les oscillations de la rêverie.

Notre-Dame-des-Fleurs s'ouvre sur la description d'images que le narrateur accroche sur le mur de sa cellule. Ces photographies, découpées dans des journaux, servent de supports aux rêveries érotiques du narrateur qui sont décrites tout au long du récit. Les rêveries du narrateur sont ainsi présentées comme la matière du livre qu'il écrit puisqu'il affirme qu'« à l'aide donc de [ses] amants inconnus, [il] va écrire une histoire¹³⁹ ». Au narrateur d'ajouter : « Mes héros ce sont eux, collés au mur, eux et moi qui suis là, bouclé. Au fur et à mesure que vous lirez, les personnages [...] tomberont du mur sur mes pages comme feuilles mortes, pour fumer mon récit.¹⁴⁰ » L'expression « fumer mon récit » semble préciser la nature du lien que Genet envisage entre écriture et rêverie. Il ne s'agit pas de faire du récit une transposition écrite des rêveries mais de lui en donner la couleur, d'y faire apparaître le travail secret du désir. L'œuvre de Genet n'est pas une composition hétéroclite faite de fantasmes, d'éléments inventés et de faits vécus. Elle est elle-même une rêverie : les désirs d'un narrateur « bouclé » servent de principe régisseur du récit. La claustration du narrateur-écrivain semble déterminante dans le choix d'une écriture fantasmatique. En l'absence du monde extérieur, Genet choisit de faire un livre qui soit « une parcelle de sa vie intérieure¹⁴¹ ». Ce principe de composition est également celui de *Vies minuscules*. Michon écrit par exemple à propos de deux des personnages dont il se fait le biographe : « Aujourd'hui je ne saurais dissocier les frères Bakroot de cette pluie qui me les livre. [...]. Ils étaient bien l'hiver. [...] Ma mémoire les tire vers ce nord¹⁴² ». Le narrateur se plaît ici à confondre les circonstances de la première rencontre et la condition d'existence

¹³⁹ *NDF*, p. 16.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *VM*, p. 102.

des personnages : ils sont en vérité tels qu'ils sont apparus pour le narrateur. Cette identification des conditions subjectives de l'expérience et de la réalité de son objet est caractéristique du fantasme dans lequel les choses sont telles que le sujet le veut. Aussi le narrateur veut-il « qu'il en fût comme [il va] le dire¹⁴³ ». Genet comme Michon revendiquent faire du désir, du « souhait libidinal », le moteur de leur écriture romanesque.

Dans son étude du « rêve de Swann » dans le premier tome de *À la Recherche du temps perdu*, Jean Bellemin-Noël constate que

le texte, rêve ou pas, n'a pas pu être traité comme autre chose que lui-même. C'est-à-dire que le texte du rêve [...] n'a pas un statut différent du reste du texte [...]. Il n'a ni relief ni profondeur ni clôture supplémentaire, son statut onirique ne le fait bénéficier d'aucun prestige, ne lui offre aucune exterritorialité. Simplement, c'est ici que sur un mode presque explicite le jeu de l'inconscient parle le plus haut. Cela entraîne deux conséquences. Primo, tout le texte a un fonctionnement accordé à celui de l'inconscient ; secundo, le rêve (en général, partout et toujours) est un texte comme un autre¹⁴⁴.

Ce constat le conduit à élaborer une méthode de lecture des textes qu'il nomme « *textanalyse* ». Cette méthode consiste à faire de tout texte une production de l'Inconscient. Le fonctionnement du texte étant considéré comme analogue au rêve, le critique littéraire est légitime à appliquer – moyennant quelque adaptation¹⁴⁵ – la même méthode d'interprétation que l'analyste. Si cette approche a le mérite de souligner la profondeur des liens qui unissent écriture et rêverie, elle n'épuise pas le problème du fantasme littéraire. Dès lors que le texte met ostensiblement en scène des rêveries, il nous semble que son fonctionnement inconscient importe moins que sa fonction dans l'économie du récit. Plutôt que d'aborder les relations entre rêverie et écriture d'un point de vue herméneutique, nous analyserons ce que le choix *conscient* de représenter des fantasmes dit du projet d'écriture de chacun des deux auteurs. Il s'agit donc de montrer que Michon comme Genet revendiquent une *esthétique de la rêverie*. Le fantasme s'impose comme un moteur de l'écriture et le vecteur d'une expérience de lecture singulière.

1. Écriture, rêverie et intertextualité

Ainsi, l'analyse de certains motifs méta-littéraires dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Vies minuscules* témoigne d'une volonté commune : que les dynamiques des rêveries soient celles de l'écriture. Dans ces deux œuvres, les références à Proust, par exemple, sont le ferment d'une

¹⁴³ VM, p. 225.

¹⁴⁴ Jean Bellemin-Noël, « "Psychanalyser" le rêve de Swann ? », dans Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte* [En ligne], Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 31-74. [Consulté le 13 février 2022] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/-9782130477464-page-31.htm>.

¹⁴⁵ Cf. Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002 p. 222.

réflexion sur l'articulation du littéraire et du fantasmatique. Si l'intertextualité proustienne est justifiée par l'intérêt que l'auteur de la *Recherche* porte à la rêverie, demeure la question de savoir pourquoi Proust plutôt que Rousseau, Chateaubriand ou Nerval. Il serait vain de chercher une raison *a priori* à ce choix. De savoir lequel du hasard ou du déterminisme historique a fait naître chez Genet et chez Michon un vif intérêt pour Proust importe moins que de comprendre qu'il incarne à leurs yeux un cas emblématique d'écrivain de la rêverie. En outre, plus que la réalité de l'œuvre de Proust, c'est ce qu'elle représente pour chacun des deux auteurs qui importe ici. Le nom de Proust condense les représentations que les auteurs se font des rapports entre rêverie et littérature.

Le Proust de Michon : un « père du texte » ?

Comme À la *Recherche du temps perdu*, *Vies minuscules* est, à de nombreux égards, le récit d'une vocation littéraire. Dans ce cadre, *Vies minuscules* met en scène un écrivain acquis au mythe moderne d'une littérature qui, érigée en seule vie véritablement vécue, se referme sur elle-même. Pour Michon, Proust est le brillant emblème de « ce bluff prométhéen¹⁴⁶ » dans lequel s'enracine son empêchement à écrire. Mais dans le même temps, Proust est, comme Faulkner, un « père du texte ». D'une certaine manière, Proust, « c'est la permission d'entrer dans la langue¹⁴⁷ », de devenir écrivain. Michon s'intéresse à la manière dont Proust a su puiser dans le vivier de ses rêveries enfantines le ferment d'une œuvre. Dans *Vies minuscules*, Proust n'est pas tant le nom d'un auteur que celui d'un rêveur. Autrement dit, l'attention de Michon se porte sur ce que l'écriture de Proust a de désirant et d'onirique. La rêverie s'impose comme mode de narration qui, loin de se perdre dans l'autotélie de la littérature moderne, renvoie à l'intensité d'un vécu psychique. La rêverie de Proust est, comme « la volonté énonciative » de Faulkner, l'accomplissement d'une littérature enracinée dans la ferveur d'un désir.

Pourtant, lorsque Michon est interrogé sur son rapport à l'œuvre de Proust, il dit admirer son style¹⁴⁸ et redouter sa conception de la littérature : « Quand j'ai écrit *Vies minuscules*, je croyais que la littérature c'était Marcel Proust. Pour moi, la littérature n'était pas vivante¹⁴⁹. » Ailleurs, Michon dit préférer Flaubert à Proust car « Proust, c'est intelligent. C'est moins intense que Flaubert parce que c'est plus intelligent [...] il y a quelque chose de brutal, de bestial

¹⁴⁶ Pierre Michon, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 78.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁸ *RVQV*, p. 172-174.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 293.

dans Flaubert [...] ¹⁵⁰ ». Le Proust de Michon – si l'on peut dire – est une figure de l'écrivain moderne, « fils de cette mise en scène du littérateur sans impureté, sans ambition annexe ¹⁵¹ ». De prime abord, dans l'imaginaire de Michon, Proust est un styliste aride, plus qu'un rêveur prolixe. De cette manière, la première fois que le nom de Proust apparaît dans les *Vies*, Michon fait de Proust un écrivain « touché par la Grâce », ce que son narrateur dit désespérer d'être. Ce que le narrateur « exigeait en vain, [...] c'était [...] la découverte proustienne de *François Champi* dans la bibliothèque de Guermantes, qui est le début de la *Recherche* et en même temps sa fin, anticipant toute l'œuvre dans un éclair digne du Sinaï ¹⁵² ».

Dans la parenthèse suivante, la référence à Proust se décale. L'image de l'écrivain de génie s'estompe, au profit de l'enfant dont les soubresauts de l'âme sont relatés dans *La Recherche*. Le narrateur convient d'avoir « compris, trop tard peut-être, qu'aller à la Grâce par les Œuvres, comme à Guermantes par Méréglise, c'est "la plus jolie façon", la seule en tout cas qui permette d'apercevoir le port [...] ¹⁵³ ». La comparaison entre l'œuvre de Proust et celle du narrateur laisse place à une analogie : le chemin réel qu'établit le narrateur proustien de Guermantes à Méséglise fait écho au chemin symbolique que le narrateur de Michon tente d'accomplir vers l'œuvre. Ce passage de la comparaison à l'analogie modifie l'imaginaire associé à Proust. Pour être un écrivain touché par la Grâce, Proust n'en est pas moins un promeneur en proie aux rêveries. Cette image d'un Proust attentif au cheminement, réel ou artistique, fournit au narrateur un modèle d'écriture alors que celle d'un Proust, auteur de Génie, le condamnait à une « rage et [à] un désespoir croissants ¹⁵⁴ ».

Dans un autre extrait des *Vies*, Proust est de nouveau cité au détour d'une réflexion sur l'empêchement du narrateur à écrire :

En vain les deux clochers de Caen, chers à Proust dans leurs boqueteaux humides et leur nimbe d'air pluvieux, me faisaient-ils signe ; seule la verticalité batailleuse de l'Abbaye aux Hommes affrontant les cieus violents trouvait un écho dans mon esprit : mon esprit tout entier crispé dans un poing de neige, comme une façade éblouissante [...] Sur cette façade j'écrivais, en rêve ¹⁵⁵.

Dans cette phrase, Proust représente à la fois un modèle littéraire inaccessible et un compagnon d'infortune créatrice. Michon se réfère ici à un passage de *Du côté de chez Swann* dans lequel le narrateur raconte ses promenades du côté des Guermantes. Au cours de celles-ci, les deux clochers de Martinville (c'est-à-dire Caen) et celui de Vieuxvicq lui suggèrent un

¹⁵⁰ *RVQV*, p. 218.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 195.

¹⁵² *VM*, p. 166.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *VM*, p. 166.

¹⁵⁵ *VM*, p. 218.

« petit morceau¹⁵⁶ » de littérature, par ailleurs reproduit dans le corps du texte. Le narrateur de Michon est quant à lui insensible à la tranquillité rêveuse que lui inspire « en vain » la vue des deux clochers de Caen. Tout aussi vain est « l'écho » que trouve dans son esprit « la verticalité batailleuse de l'Abbaye aux Hommes », puisque la violence du paysage n'aboutit pas à « un petit morceau » de littérature que Michon pourrait reproduire au sein du texte. Le narrateur n'écrit pas, « il rêv[e] qu'il écri[t]¹⁵⁷ ».

Pourtant, en faisant référence aux clochers de Martinville, Michon semble aussi se souvenir que le narrateur, avant d'écrire, désespère de ne pas y arriver. Au cours de ses promenades du côté de Guermantes, il apparaît en effet au narrateur proustien « plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre¹⁵⁸ ». L'inspiration naît « en dehors de toute préoccupation littéraire¹⁵⁹ », dans une rêverie « sur un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin¹⁶⁰ ». Cette errance première donne matière à l'écriture car le désir du monde y fermente. De la rêverie, naît la sensation que « quelque chose [est] derrière ce mouvement, derrière cette clarté¹⁶¹ » du monde et, avec elle, le désir d'élucider cet au-delà de la perception. Or, pour Proust, seule l'écriture assouvit ce désir : « quand [...] j'eus fini d'écrire, confesse le narrateur, je me trouvais si heureux, je sentais qu'elle [la page écrite] m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux que [...] je me mis à chanter à tue-tête¹⁶² ». À l'inverse, le narrateur de Michon, qui n'a pas encore compris que « la plus jolie façon » d'écrire était de rêver, n'écrit rien. L'esprit du narrateur est « crispé » par le désir pur de l'œuvre comme si, contrairement à Proust, il refusait le plaisir d'un monde rendu absent par « des festins d'amphétamines¹⁶³ ». La raison pour laquelle « le côté de Guermantes » métaphorise pour Michon le chemin vers la Grâce de l'écriture est que ce dernier symbolise l'errance de la rêverie qui préside au Verbe.

De cette façon, dans *Vies minuscules*, la référence à Proust renvoie à deux imaginaires distincts. L'autre de la *Recherche* est l'emblème d'une littérature pure, d'un horizon inaccessible pour le narrateur de Michon. Dans le même temps, il incarne la possibilité d'une écriture qui, trouvant sa source dans la rêverie, se réconcilierait avec un désir du monde. La

¹⁵⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987 [1913], p. 270.

¹⁵⁷ *VM*, p. 217.

¹⁵⁸ Marcel Proust, *op. cit.*, p. 266.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 268.

¹⁶² *Ibid.*, p. 271.

¹⁶³ *VM*, p. 217.

référence proustienne met en scène la stérilité d'un refus obstiné du fantasme autant qu'elle suggère que l'œuvre advenue, celle de Michon lui-même, trouve sa source dans la rêverie. Par ce dispositif méta-littéraire, Michon affirme sa volonté d'adosser la création littéraire à une pratique fantasmatique.

Le Proust de Genet : une écriture entre mémoire et rêverie

Notre-Dame-des-Fleurs témoigne également d'un intérêt pour la *Recherche* que Genet dit avoir lu pendant l'écriture de son premier roman. À propos de l'incipit de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Genet déclare que « la phrase était si dense, si belle que cette aventure était une première grande flamme qui annonçait un grand brasier¹⁶⁴ ». Il ajoute : « Et j'ai mis à peu près toute la journée pour m'en remettre. Je n'ai réouvert le livre que le soir, et en effet, je n'ai été que de merveille en merveille, ensuite¹⁶⁵ ». La première lecture de Proust par Genet – telle qu'il la raconte dans son entretien avec Hubert Fichte – lui fait l'effet d'un choc qui, dit-il, le contraint à poser le livre. Si Genet a dû dépasser cet état de sidération pour écrire sa propre œuvre, ce récit de la première lecture confirme que Proust occupe une place de choix dans l'esprit de Genet au moment de la rédaction de *Notre-Dame-des-fleurs*. De cette façon, lorsque Genet met en scène les rêveries de son narrateur, les souvenirs des lectures proustiennes s'activent.

Les emprunts de Genet se lisent d'abord dans le choix de la structure narrative de *Notre-Dame-des-Fleurs*. Le début de *Du côté de chez Swann* raconte la manière dont se déroulent les nuits du narrateur qui les passe entre rêves, rêveries et souvenirs. Proust décrit ainsi la manière dont « la brève incertitude du lieu où [il] se trouvait [au réveil] ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinéscope¹⁶⁶ ». À l'occasion de cette indétermination, le narrateur revoit « tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres qu'[il] avai[t] habitées dans [sa] vie¹⁶⁷ » avant de se « les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient [son] réveil¹⁶⁸ ». La description de ces rêveries est une façon pour Proust de mettre en scène la manière dont l'écriture trouve racine dans la mémoire :

¹⁶⁴ Jean Genet, *Ennemi déclaré, textes et entretiens choisis (1970-1983)*, Paris, Gallimard, 2010 [1991], p. 121.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Marcel Proust, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

Mais j'avais beau savoir que je n'étais pas dans les demeures dont l'ignorance du réveil m'avait en un instant sinon représenté l'image distincte, du moins fait croire la présence possible, le branle était donné à ma mémoire ; généralement je ne cherchais pas à me rendormir tout de suite ; je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois [...] ¹⁶⁹.

Cette phrase conclut la scène initiale de rêverie pour laisser place aux souvenirs d'enfance du narrateur. Au récit des conditions d'émergence de la mémoire se substitue la narration des réminiscences. Autrement dit, la genèse mémorielle de l'écriture est mise en scène dans le passage d'un écrit à *propos* de la mémoire à une écriture *de* la mémoire. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet reprend et radicalise ce dispositif méta-textuel. Le récit de Genet se construit en effet autour d'une alternance systématique entre des scènes romanesques déroulant la vie reconstruite de Mignon, Divine et Notre-Dame-des-Fleurs et des scènes écrites au présent d'énonciation racontant le quotidien et certains souvenirs du narrateur écrivain. Genet, comme avant lui Proust, juxtapose la représentation des conditions psychiques de l'écriture (rêveries, souvenirs) et le déploiement du récit à proprement parler.

En outre, la référence à Proust se lit aussi dans la réécriture de certaines scènes qui sont, comme l'incipit de la *Recherche*, marquées par une écriture à la fois de la mémoire et de la rêverie. C'est le cas lorsque le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* décrit son rêve de la nuit, son réveil et la manière dont sa conscience est entraînée vers des souvenirs d'enfance :

Ce matin, après une nuit où j'ai trop caressé mon couple chéri [Mignon et Divine], me voici arraché à mon sommeil par le bruit du verrou tiré par le gâfe qui vient chercher les ordures. Je me lève et vacille jusqu'aux latrines, mal débrouillé de mon rêve étrange où j'ai pu *obtenir le pardon de ma victime*. [...] Mon réveil ne m'enleva pas ce sentiment de baptême. Mais de reprendre contact avec le monde précis, sensible de la cellule, il n'en est pas question. Je me recouche jusqu'à l'heure du pain. L'atmosphère de la nuit, l'odeur qui monte des latrines bouchées, débordantes de merde et d'eau jaune, font les souvenirs d'enfance se soulever comme une terre noire minée par les taupes. L'un provoque l'autre et l'oblige à surgir ; toute ma vie que je croyais souterraine et à jamais enfouie revient à la surface, à l'air, au soleil triste, qui lui donnent une odeur de pourri dont je me délecte ¹⁷⁰.

La scène décrite par Genet suit le même déroulement que la première scène de *Du côté de chez Swann* : à la description du rêve étrange (Marcel rêve qu'il est le sujet du livre qu'il lit : « une église, un quatuor, la rivalité de François Ie et de Charles Quint ¹⁷¹ ») succède la description d'un réveil qui se maintient entre le rêve et la conscience du monde. Puis, de même que le narrateur de Proust se rendort, le narrateur de Genet se recouche jusqu'à ce que lui reviennent des souvenirs de son enfance. Pourtant, le surgissement des souvenirs décrit par Genet ne suit pas le processus décrit par Proust. Alors que, dans l'incipit de la *Recherche*, un effort volontaire

¹⁶⁹ Marcel Proust, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷⁰ *NDF*, p. 75.

¹⁷¹ Marcel Proust, *op. cit.*, p. 49.

de la conscience (reconnaître la chambre) entraîne le souvenir des chambres dans lesquelles le narrateur a dormi, dans *Notre-Dame-des-fleurs*, le souvenir est suscité par une perception olfactive (odeur des laiteries bouchées). Genet superpose deux scènes de l'œuvre de Proust : la scène de l'incipit qui met en scène le fonctionnement volontaire de la mémoire et le célèbre épisode dit « de la madeleine » qui illustre le processus de mémoire involontaire. Qu'il s'agisse d'un jeu voulu par Genet ou d'une confusion dû à un souvenir de lecture approximatif, il reste que Genet fait de certaines scènes de *Notre-Dame-des-Fleurs* un hypotexte du texte proustien.

Il faut toutefois noter que Genet adapte à la réalité de son quotidien carcéral le récit de Proust. Les domestiques dont le narrateur de Proust attend la venue avec impatience¹⁷² deviennent, chez Genet, un « gâfe qui vient chercher les ordures ». Le « goût du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray [...] » la tante Léonie offre à Marcel est remplacé par l'« odeur qui monte des latrines bouchées ». Bien qu'il soit possible de voir dans ce détournement des motifs hypertextuels un renversement cynique, il nous semble qu'il témoigne plutôt d'une mise en scène de l'universalité des structures psychiques. Si les contenus des rêveries et des souvenirs varient en fonction du vécu de chacun, le processus qui conduit à leur production est invariable. Aussi est-ce le processus que Genet cherche à mettre en évidence en faisant référence à Proust.

Comme l'a montré Myriam Bendhif-Syllas¹⁷³, Genet et Proust envisagent le souvenir d'enfance et la rêverie suivant les mêmes rapports d'intrication. Ainsi, l'odeur des latrines bouchées agit sur l'écriture de Genet de la même façon que le goût de la madeleine rend possible une partie du récit de Proust. Selon Proust en effet « l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, [...] à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter son fléchir [...] l'édifice immense du souvenir¹⁷⁴ ». La métaphore de la ruine rappelle combien les perceptions rendent présent le passé autant qu'elles témoignent de son inexorable disparition. La rêverie sert alors à maintenir présent ce qui tend à l'absence. Les détails de l'enfance du narrateur de la *Recherche* sont rappelés à la vie : « [...] tout cela qui prend forme et solidité est sorti, villes et jardins, de ma tasse de thé¹⁷⁵ ». Même constat dans *Notre-Dame-des fleurs* :

¹⁷² Marcel Proust, *op. cit.*, p. 50.

¹⁷³ Les relations entre l'œuvre de Genet et celle de Proust ont été établies de manière systématique par Myriam Bendhif-Syllas, *Genet, Proust : chemins croisés*, Paris, L'Harmattan, 2010. Sur l'articulation entre réminiscence et rêverie d'enfance voir p. 233-264.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷⁵ Marcel Proust, *op. cit.*, p. 104.

On a tiré la chasse d'eau dans la cellule d'à côté. Nos deux latrines communiquant, l'eau remue dans la mienne, une bouffée d'odeur un peu plus me soûle, ma verge dure s'est prise dans mon caleçon et au contact de ma main libérée bute contre le drap qui se bosselle. Mignon ! Divine ! et je suis seul ici¹⁷⁶.

L'odeur est représentée comme un excitant psychique qui altère l'écriture : les noms des amants fantasmés surgissent dans la trame du texte. Pourtant, le fantasme s'accompagne d'une conscience aigüe du présent de l'écriture dans lequel le narrateur est désespérément seul. Le passé, à jamais perdu, tente de se prolonger dans une rêverie et une écriture qui le rendent illusoirement présent. Le narrateur fait ainsi de Divine un avatar de lui-même de sorte à ce que le personnage de fiction goûte à la « paix rassurante et suave¹⁷⁷ ». Le fantasme ravive les joies de l'enfance dont le narrateur se dit présentement privé. Dans l'œuvre de Genet comme dans celle de Proust, l'articulation de l'écriture et de la rêverie est un moyen de maintenir vivace un passé qui s'étirole. Chez les deux auteurs, les mouvements que la rêverie imprime à la mémoire servent de modèle de l'écriture romanesque.

Dès lors, l'étude de l'intertexte proustien dans *Notre-Dame-des-fleurs* et dans *Vies minuscules* met en lumière deux imaginaires. Dans le récit de Michon, la dualité de l'imaginaire associé à Proust cristallise une tension entre la volonté vaine d'une écriture pure, débarrassée de toute vie, et l'affirmation d'une *esthétique de la rêverie* qui laisse transparaître ce que l'écriture a d'organique, de désirant et d'existential. Genet, quant à lui, trouve chez Proust la confirmation que l'écriture prend racine à la jonction de la mémoire et du fantasme. Dans les deux œuvres, la figure de Proust sert une réflexion méta-textuelle dans laquelle s'affirme l'horizon commun d'une *écriture-rêverie*.

2. Ecritures-rêveries

Notre-Dame-des-Fleurs et *Vies minuscules* ont en partage d'ériger en moteur de l'écriture les dynamiques psychiques propres à la rêverie. Les deux œuvres se donnent à lire comme la conversion d'un désir en récit. Ce que nous appelons « rêverie » est donc à la fois un motif – réflexif et méta-littéraire – et une forme littéraire. Le récit de Genet comme celui de Michon n'opèrent pas une saisie rationnelle du fantasme mais se fondent dans la forme fantasmatique elle-même. En un mot, l'*écriture de la rêverie* est aussi une *rêverie de l'écriture*. Ce phénomène de pénétration des mécanismes fantasmatiques au cœur du narration et du style, nous l'appelons « *écriture-rêverie* ».

¹⁷⁶ NDF, p. 77.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

Rhétoriques de la métamorphose

Si, de prime abord, la période ample de Michon tranche radicalement avec la phrase heurtée de Genet, les deux auteurs semblent faire de la métamorphose le principe de leur écriture. Le terme métamorphose est emprunté à l'univers de Genet dans lequel les êtres et les choses n'ont de cesse de se transformer en ce qu'ils ne sont pas. La scène de métamorphose la plus marquante de son œuvre est, sans doute, celle qui a donné son titre au *Miracle de la rose*. Dans ce roman, les liens d'Hercamone, un condamné à mort que le narrateur rencontre en prison, se changent en fleur¹⁷⁸. Mais, d'une certaine manière, dans le récit de Michon aussi la métamorphose est une figure centrale. L'auteur sait d'ailleurs ce que cette pratique fantastique doit à ses lectures de Genet lorsqu'il écrit : « Je me jetais sur mon lit, demandant pardon à Marianne [...] tout, dans sa bouche et ses mains devenait roses, comme il arrive aux piéti italiennes et aux marloux de Genet¹⁷⁹. » Métaphoriquement, chez Michon comme chez Genet, *tout devient roses* : le vil est changé en noble, les prisonniers et les humbles en Saints. Or, ces renversements axiologiques prennent racines dans l'infinie réversibilité des mondes fantasmés. Tout monde fantasmé est, en effet, un monde mobile où chaque objet est susceptible d'être métamorphosé. Il n'existe que pour être déformé, infléchi dans le sens d'un désir. Chaque apparence, chaque signification, y court le risque d'être renversée et réappropriée par le « principe de plaisir » qui y règne sans partage. Dans *Vies minuscules* et dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, l'instabilité du fantasme s'inscrit à même la phrase. L'*esthétique de la rêverie* y est avant tout une *rhétorique de la métamorphose*.

Ce procédé doit être rapproché de ce que Dominique Viart nomme la « dépense figurale¹⁸⁰ » de Michon. Par la notion de « figure », Viart identifie toute représentation singulière qui fait signe vers une généralité. Or, dans l'œuvre de Michon, les objets représentés ne sont jamais décrits pour eux-mêmes mais toujours pour les potentialités imaginaires qu'ils convoquent. C'est en faisant de ce « devenir autre » le « centre dramatique de l'écriture¹⁸¹ » que se constitue ce « surcroît » constitutif de la figure. Ainsi, la phrase de Michon, qui « n'est guère dramatique dans son contenu¹⁸² », l'est dans sa forme puisque « l'écrivain y règne sur le comparant, il est maître de l'attribut. C'est là son plus intime pouvoir, celui de projeter sur

¹⁷⁸ Jean Genet, *Miracle de la rose*, dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1951 [1946], p. 233.

¹⁷⁹ *VM*, p. 146.

¹⁸⁰ Dominique Viart, « La dépense figurale. Poétique de la figuration dans l'œuvre de Pierre Michon », dans Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione, Dominique Viart, *op. cit.*, p. 50-75.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸² *Ibid.*, p. 54.

quelconque objet sa fantaisie propre¹⁸³ ». Et à Viart d'ajouter : « ce en quoi l'usage michonien de la figuration s'apparente à une fantasmagorie, à une mécanique du fantasme : l'écrivain joue de ces formes, il les plie à sa fantaisie, les modèle selon son désir¹⁸⁴ ». La « dépense figurale » est une « dépense libidinale » : le surcroît de signification résulte d'un surplus de désir. La phrase attributive et comparative que décrit Viart est donc l'un des marqueurs rhétoriques d'une *écriture-rêverie*.

De cette manière, dans les comparaisons michonienne, le rapprochement du comparant et du comparé est toujours soumis à l'arbitraire d'un souhait revendiqué. Dans les *Vies*, la description du père Foucault est construite par accumulation de comparaisons, ce qui non seulement érige le personnage au rang de figure – il représente une idée – mais aussi le transforme en motif fantasmagorie – il magnétise un désir. La métamorphose du personnage se produit en trois temps. Dans un premier temps, le narrateur projette sur le père Foucault ses lectures du « *Gilles de Rais* d'un grand auteur¹⁸⁵ », sans doute, celui de George Bataille. De cette manière, de même que les lectures du narrateur « se peuplât de pères Foucault », le texte de Michon est contaminé par la légende de Gilles de Rais :

Il n'était pas jusqu'à ma lecture qui ne se peuplât de pères Foucault, chapeaux bas et regards insondables, haillons de peu de poids rejetés sur le bord d'un chemin creux par le « manant ! » d'un cavalier plein de morgue et de tristesse, au galop vers Tiffauges, un enfant terrifié en travers de sa selle ; et parmi ceux-là l'un d'eux, en apparences le plus résigné, restait au milieu du chemin, son chapeau dans ses mains humbles, regardait le cavalier fondant sur lui, jurant, et se couchait à jamais dans les herbes, un fer à cheval saignant à la tempe. Il était de même en travers du chemin des docteurs, et envers eux non moins déférent que ne l'avaient été ses ancêtres au passage du ténébreux éventreur vendéen ; à ces autres vivisecteurs, mais eux sans plaisir ni remords, bûcher probable ni espoir de rachat, il opposait son humble et souriante protestation [...]¹⁸⁶.

Dans ce passage, le système d'appositions construit une comparaison entre les « pères Foucault, chapeaux bas et regards insondables » et un paysan médiéval qui a « son chapeau dans ses mains humbles ». La phrase comparative entérine le rapprochement du vieil illettré et du paysan médiéval, voulu par le narrateur. Dans un deuxième temps, ce rapprochement est justifié par une analogie. Le paysan est à Gilles de Rais ce que le père Foucault est aux médecins. Le refus du vieillard est comparable au refus du « manant » : tout deux restent sur place, que ce soit en travers du chemin ou dans un hôpital de province. Et, à cause de ce refus, ils finiront tous deux « couch[és] à jamais ». L'arbitraire de la phrase comparative est donc nuancé par le caractère

¹⁸³ Dominique Viart, « La dépense figurale. Poétique de la figuration dans l'œuvre de Pierre Michon », dans Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione, Dominique Viart, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸⁵ *VM*, p. 138.

¹⁸⁶ *VM*, p. 153.

rationnel de l'analogie. Mais, dans un troisième temps, le narrateur fait du paysan un des « ancêtres » du père Foucault. Dès lors, la rationalité analogique cède le pas au fantasme généalogique. La phrase comparative de Michon imite le désir d'un narrateur qui joue à confondre la « réalité » qui l'entoure (comparé) et le contenu de ses lecteurs (comparant). La scène décrite est doublée d'une scène fantasmée.

En outre, l'écriture de Michon est attributive. Elle impose à ces personnages des caractéristiques qui leur sont étrangères. Ce que le narrateur veut qu'ils soient, les personnages le deviennent. Ainsi, la phrase de Michon assimile le père Foucault à une figure picturale. Pour ce faire, le narrateur compare d'abord le corps médical à l'Inquisition venue « convertir le vieux relaps¹⁸⁷ », le convaincre de se faire soigner. À rebours de l'univers médical dans lequel se passe la scène dont est témoin le narrateur, le fantasme se déploie dans un univers médiéval. Puis, à mesure que la scène « réelle » cède le pas à la rêverie, les rapports entre réalité et imaginaire s'inversent :

Le père Foucault était assis à sa place favorite ; il s'était levé, on l'avait fait rasseoir ; et le soleil, qui laissait dans la pénombre les têtes bavardes des médecins restés debout, inondait son crâne dur et sa bouche close, obstinément : on eût dit que les docteurs de la *Leçon d'anatomie* avaient changé de toile ; s'étaient massés dans l'ombre derrière l'*Alchimiste* à sa fenêtre et emplissaient l'espace habituel de son recueillement de leurs puissantes présences empesées de blanc, du brouhaha de leur savoir ; lui, intimidé de ce peu habituel d'intérêt qu'on lui portait et heureux de n'y point pouvoir répondre ; n'osait pas trop les regarder et, à brefs coups d'œil inquiets, prenait comme conseils encore des tieuls [...]¹⁸⁸.

Si le conditionnel passé deuxième forme signale le passage de la « réalité » à la rêverie, le jeu sur les pronoms de troisième personne tend à confondre en une seule entité grammaticale l'*Alchimiste* peint et le père Foucault alité. Le fantasme pictural prend la place de la description. Ce faisant, parce qu'elle suit les désirs du narrateur, la phrase de Michon cultive une indétermination de la scène « réelle » et de la scène rêvée.

Michon exploite également ce trait rhétorique dans ces écrits sur la peinture. Un exemple : « Je regardais par les fenêtres le parc défeuillé ; je regardais sur les murs, sur les meubles, d'autres parcs mais feuillus, peints, des automnes et des étés dans des charmilles, des bords-de-l'eau, des éclaircies soudaines et des ombres recluses, comme scellées, sous des futaies où l'on n'entre pas [...]. Quelque chose comme le monde¹⁸⁹. » Dans ces deux phrases de « Je veux me divertir », le narrateur, un curé invité par Watteau à poser pour lui, se perd dans la contemplation des tableaux accrochés dans l'atelier du peintre. Comme le personnage, le style se fait rêveur.

¹⁸⁷ VM. P. 154.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Pierre Michon, « Je veux me divertir », *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990, p. 51.

La phrase s'étire jusqu'à superposer la description du paysage aperçu par la fenêtre et l'*ekphrasis* des tableaux fixés au mur. En décrivant en termes temporels le tableau par définition figé, Michon assimile scène peinte et scène « réelle ». Ici, comme dans l'extrait de *Vies minuscules* cité plus haut, les liens de ressemblances deviennent, dans l'écriture, des liens d'identité. Autrement dit, si la réalité *ressemble* au tableau, alors le tableau *est* la réalité. La phrase de Michon est donc attributive en cela que la comparaison qui tient à distance le comparé et le comparant laisse place à une métamorphose du comparé en comparant.

De cette façon, comme le pense Jean Paul Goux à propos de *Rimbaud le fils*, le texte de Michon « s'installe de manière précaire entre la scène romanesque et le fantasme voire l'hallucination¹⁹⁰ ». D'une part, la *rhétorique de la métamorphose* repose sur des comparaisons qui, comme le fantasme, conservent une distance entre l'objet « réel » et l'objet fantasmé. D'autre part, elle s'appuie sur des phénomènes d'attribution qui abolissent cette distance, à la manière de l'hallucination. De même que l'esprit qui fantasme est toujours tendu entre sa conscience de la réalité et son désir de fiction, l'*écriture-rêverie* se maintient entre la scène « réelle », vécue par le narrateur, et la scène fantasmée, par lui désirée. Les dynamiques rhétoriques du texte sont analogues aux dynamiques psychiques de la rêverie.

Pour sa part, Genet développe des jeux de connotations et de sens multiples qui aboutissent, eux aussi, à une *rhétorique de la métamorphose*. Par exemple, dans la scène du procès de Notre-Dame-des-Fleurs l'arme du crime, une cravate, est peu à peu assimilée au sexe du vieillard défunt. La métamorphose se produit à la faveur d'un jeu sémantique en trois étapes. Tout d'abord, la cravate est décrite comme un objet de mort et de jouissance. Elle est à la fois *Eros* et *Thanatos* :

Sur la table du Président, la cravate était la seule pièce à conviction. La Mort, visible ici, était une cravate, et j'aime qu'il en soit ainsi : c'est une Mort légère [...]. Ils [les avocats] s'approchaient quelquefois tout près et très crânement de la Petite Mort¹⁹¹.

Genet recourt ici à des associations qui relèvent de la métonymie, de la métaphore et de l'antiphrase. En effet, sur le plan des champs lexicaux, la partie désigne le tout : le groupe nominal « pièce à conviction », qui fait partie de l'isotopie de la mort, est attribut du sujet du nom « Mort ». La partie *est* le tout. Dans le même temps, Genet joue des métaphores afin de justifier l'identification du tout et de la partie. La mort est légère comme l'est la cravate. Cette métaphore repose elle-même sur la polysémie de l'adjectif « léger ». À propos d'un sujet,

¹⁹⁰ Jean-Paul Goux, « La scène fantasmée dans *Rimbaud le fils* », dans Agnès Castiglione (dir.), *op. cit.*, p. 169-174.

¹⁹¹ *NDF*, p. 322.

« léger » est le contraire de « grave », alors qu'à propos d'un vêtement, il est le contraire d'« habillé » ou d'« élégant ». Par antiphrase, la mort – sujet grave – et la cravate – accessoire élégant – deviennent tous deux légers. Il ne reste plus qu'à échanger l'adjectif de poids « léger », par son équivalent dans le domaine de la taille pour que « Petite Mort » devienne une périphrase de « cravate ». Le groupe nominal renvoie alors à l'expression métaphorique visant à désigner l'orgasme masculin. La cravate condense l'idée de mort et celle de plaisir sexuel.

Ce travail stylistique et sémantique prépare la métamorphose de la cravate en sexe. Aussi peut-on lire, plus loin : « Sur la table, la petite Mort souple était inerte et paraissait bien morte¹⁹². » Dans cette phrase, l'expression « petite Mort », utilisée comme périphrase de cravate, reçoit le qualificatif « souple ». Si cet adjectif qualifie l'aspect concret de la cravate, il renvoie tout autant à l'isotopie de la sexualité. En choisissant un adjectif qui convient à la cravate comme à un sexe masculin, Genet transpose à même la phrase la rêverie que suggère la forme phallique de la cravate.

Enfin, l'association créée par le travail stylistique de Genet est rejouée dans la diégèse. Les personnages eux-mêmes attribuent à la cravate les propriétés d'un pénis :

Le Président avait cette cravate molle entre les doigts, une cravate comme un ectoplasme, une cravate qu'il fallait regarder pendant qu'il en était encore temps car elle pourrait disparaître d'un moment à l'autre ou bander roide dans la main sèche du Président, qui sentit que, si son érection ou sa disparition s'accomplissait, il se couvrirait de ridicule. Il se hâta donc de passer l'arme du crime au premier juré, qui la remit à son voisin, et ainsi de suite, [...] car il semblait risquer le jeu de voir sous ses propres yeux métamorphosé en danseuses espagnoles. Mais leurs précautions, à ces messieurs, furent vaines, et s'ils ne s'en aperçurent pas, ils furent bel et bien changés. Les gestes honteux des jurés, semblant de connivence avec le destin qui présida à l'assassinat du vieillard [...] enténébraient la salle [...]¹⁹³.

Si, du point de vue de la réalité des personnages (univers fictif) la cravate peut bander, c'est que ses propriétés sexuelles sont admises. Dans la perception du juge, telle qu'elle est décrite dans le texte, la cravate n'est pas la métaphore d'un pénis, elle est un pénis en puissance. Mais, le processus de métamorphose ne s'arrête pas pour autant puisque c'est au tour des jurés de se voir changer en « danseuses espagnoles ». Ce faisant, ils sont implicitement comparés à Notre-Dame-des-Fleurs dont sont décrits les « gestes de danseur¹⁹⁴ ». Les gestes des jurés semblent quant à eux être « de connivence avec le destin qui présida à l'assassinat du vieillard », c'est-à-dire, avec le meurtre commis par Notre-Dame-des-Fleurs. Pour le dire autrement, la honte ressentie par les jurés face à la cravate phallique dit quelque chose des mobiles du meurtre. De cette façon, le plaidoyer de la défense au cours duquel Notre-Dame-des-Fleurs déclare :

¹⁹² *NDF*, p. 329.

¹⁹³ *NDF*, p. 333.

¹⁹⁴ *NDF*, p. 329.

« L’vieux était foutu. Y pouvait sument pu bander¹⁹⁵ » permet de relire l’explication qu’il donne du crime. Le fait que M. Ragon, le vieillard, enlève sa cravate « qui lui serrait le cou » fait penser à l’assassin : « si j’serrais, moi, ça s’rait pire¹⁹⁶ ». Genet suggère donc que la cravate, symbole phallique, a été serré comme aurait pu l’être le sexe du vieillard pour qu’il « bande roide ». Les jurés sentent ce désir d’érection, auquel préside le meurtre, en même temps qu’ils comprennent que la cravate est un substitut symbolique du phallus. Ils partagent avec Notre-Dame des désirs à la fois sexuels et meurtriers.

La métamorphose de la cravate en sexe se réalise donc à la fois au niveau stylistique et diégétique. Si Genet maintient une distance entre d’un côté les fantasmes des personnages et, d’un autre côté, le déroulement concret de la scène romanesque, il reste que son phrasé, qui oscille sans cesse de l’un à l’autre, maintient le texte en équilibre entre objectif et subjectif, entre réalité et désir. Les mouvements de la vie psychique des personnages sont analogues aux mouvements de l’écriture. Il s’agit dans les deux cas de se tenir entre l’être et le vouloir-être. Comme Michon, Genet mobilise une *rhétorique de la métamorphose* grâce à laquelle il confond différents niveaux de réalité. De même que la phrase de Michon projette les lectures du narrateur sur les personnages du récit, le style de Genet érige les fantasmes sexuels des personnages en réalité diégétique. Comme l’écriture de Michon, celle de Genet est régie par une dynamique fantasmatique.

Narrations psychanalytiques

Dans *Vies minuscules* et dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, le fonctionnement de la rêverie informe les mouvements de la phrase autant que ceux du récit. À ce titre, la théorie psychanalytique constitue un stock de structures fantasmatiques à partir desquelles Michon comme Genet trament leur récit. Les deux auteurs réinvestissent l’une des grandes avancées théoriques de Freud, à savoir que les fantasmes « servent à l’accomplissement des désirs, à la correction de la vie, et qu’ils connaissent essentiellement deux objectifs : « l’érotique et l’ambitieux (derrière lequel, toutefois se trouve aussi le plus souvent l’érotique)¹⁹⁷ ». Pourtant, il existe dans leur œuvre peu de références explicites à la psychanalyse. En effet, Michon n’utilise qu’une fois le mot – de manière ironique – pour qualifier Claudette, une des copines

¹⁹⁵ *NDF*, p. 349.

¹⁹⁶ *NDF*, p. 333.

¹⁹⁷ Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés », *Le roman familial des névrosés et autres textes*, Paris, Payot, 2014, p. 38. [Article paru pour la première fois en 1909. Traduit de l’allemand Olivier Mannoni].

du narrateur, de « dévote en psychanalyse¹⁹⁸ ». Genet, quant à lui, reprend parfois le jargon psychanalytique lorsqu'il évoque les rêveries de ses personnages : « Mais ne prévit-il bien dans l'acajou de la table de toilette, ou plutôt une perception inconsciente n'associa-t-elle le lieu (sa chambre) et le mouvement passé avec le mot et le moment actuel (mais qu'est-ce qui amenait alors ce souvenir de la chambre ?) superposant les deux idées au point de lui faire croire à une prévision¹⁹⁹ ? » Bien que les références explicites au vocabulaire psychanalytique soient rares et tenues à distance, plus nombreux sont les emprunts implicites de motifs développés dans la théorie freudienne. Aussi les scénarios de rêverie établis par la psychanalyse servent-ils de canevas narratifs aux deux œuvres à l'étude.

D'emblée, Genet annonce le fonctionnement libidinal de son écriture, ce qui permet, par la suite, de développer la dimension sexuelle des scènes romanesques. Dans les premières pages de *Notre-Dame*, Genet écrit :

J'ai pu avoir une vingtaine de photographies et je les ai collées avec de la mie de pain mâchée au dos du règlement cartonné qui pend au mur. [...] Peut-être parmi les vingt s'est égaré quelque gars qui ne fit rien pour mériter la prison : un champion, un athlète. Mais si je l'ai cloué à mon mur, c'est qu'il avait selon moi, au coin de la bouche ou à l'angle des paupières, le signe sacré des monstres, La faille sur leur visage, ou dans leur geste fixé, m'indique qu'il n'est pas impossible qu'ils m'aient, car ils ne m'aient que s'ils sont des monstres. [...]

La nuit, je les aime et mon amour les anime. [...] Je flâne. Sous le drap, ma main droite s'arrête pour caresser le visage absent, puis tout le corps du hors-la-loi que j'ai choisi pour mon bonheur d'un soir [...]

Personne ne peut dire si je sortirai d'ici, ni, si j'en sors, quand ce sera.

A l'aide de mes amants inconnus, je vais écrire une histoire. Mes héros sont eux, collés aux murs, eux et moi qui suis là, bouclé. Au fur et à mesure que vous lirez les personnages, et Divine aussi, et Culafroy, tomberont du mur sur mes pages comme feuilles mortes, pour fumer mon récit²⁰⁰.

Dans l'œuvre, ces paragraphes se suivent mais ne sont reliés par aucun connecteur logique. Cette structure en asyndète construit des relations à la fois de convergence et d'opposition entre les différentes scènes décrites. D'abord, un parallèle se dessine entre les fantasmes nocturnes du narrateur et son activité d'écrivain. Il semble que ces deux activités aient pour objectif « d'animer » les photographies. Le narrateur désire l'amour d'autrui, et le réalise symboliquement dans l'écriture et le fantasme. Mais, l'écriture et la rêverie apparaissent également antagonistes. En effet, le bonheur dans lequel « s'abîme » le narrateur en rêvant doit être interrompu par la conscience de sa claustration pour qu'advienne le désir d'écrire. C'est que le narrateur trouve dans l'écriture ce qui vient à manquer dans le fantasme : l'espoir d'une réalisation concrète. Le fantasme du narrateur « bouclé » peine à faire croire dans la possibilité

¹⁹⁸ *VM*, p. 216.

¹⁹⁹ *NDF*, p. 235.

²⁰⁰ *NDF*, p. 14-17.

d'un contact avec autrui ; tandis que dans l'adresse du texte écrit (« pendant que *vous* lirez ») réalise, symboliquement au moins, ce contact. Le contact par l'intermédiaire du texte supplée au contact physique rendu impossible par la prison. L'écriture est donc à comprendre comme un outil mis au service du désir du narrateur-écrivain. Comme le fantasme, l'écriture a pour fonction de réaliser au niveau symbolique les désirs dont la réalité contraint l'expression. Il ne s'agit donc pas seulement d'imaginer ou de regretter les possibles d'une vie, mais d'accomplir, symboliquement, un souhait.

Le surinvestissement des symboliques sexuelles confirme ainsi les enjeux pulsionnels auxquels l'écriture de *Notre-Dame-des-Fleurs* semble répondre. Selon Gisèle A. Child Bickel, il existe chez Genet des « équivalences trop mécaniques, trop simplistes, qui font, par exemple, que toute décharge de revolver devient décharge sexuelle ou que tout liquide devient lait, sperme ou sang²⁰¹ ». Tout aussi bien, chaque forme creuse est un orifice humain. Le personnage de Clément Village voit par exemple dans la forme creuse des figurines qu'il peint, un « troufion²⁰² ». Plus encore que les objets, ce sont les expressions qui, prises en un sens propre, deviennent le prétexte à des rêveries érotiques. Lorsque, Divine dit qu'elle « fai[t] la lessiveuse²⁰³ » au lieu de dire qu'elle « fait la lessive », Mignon comprend qu'elle « joue à être la lessiveuse²⁰⁴ ». L'erreur lexicale de Divine entraîne un rêve érotique : Mignon voit en Divine une forme creuse, où, à la place d'habits sales, il peut introduire son sexe : « Il bande soudain sous le sentiment d'avoir pénétré Divine en rêve. Le sexe de son rêve pénètre dans la Divine du rêve de Divine, et il la possède, en quelque sorte, dans une débauche spirituelle²⁰⁵. » De la même manière, « si Divine, en glapissant, dit : "Ils m'ont trainée en justice", ces mots font surgir une vieille comtesse Solange, en robe à traîne de dentelle, antique, que des soldats tirent par ses poignets liés, à genoux sur les dalles d'un palais de justice²⁰⁶ ». L'expression « trainer en justice » est l'occasion d'un fantasme égotique par lequel le personnage de Divine s'anoblit en se faisant duchesse et celle d'un fantasme sadien dans lequel le personnage prend plaisir à voir la torture – le viol – d'une noble par une meute de soldats. Le sens sexuel de cette rêverie est signalé de manière euphémistique : « Je défaille d'amour, dit [Divine]²⁰⁷ », puis de manière allusive : « elle déclenchait enfin un geste qui bien vite refaisait battre son cœur²⁰⁸ ». Ces trois

²⁰¹ Gisèle A. Child Bickel, *op. cit.*, p. 57.

²⁰² *NDF*, p. 177.

²⁰³ *NDF*, p. 60-61.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *NDF*, p. 89.

²⁰⁷ *NDF*, p. 90.

²⁰⁸ *Ibidem*.

exemples témoignent du caractère volontairement systématique de l'écriture de Genet : chaque objet, chaque expression, se prête à une interprétation sexuelle. L'histoire racontée semble le prétexte à la mise en œuvre d'une symbolique sexuelle par laquelle se manifestent les pulsions érotiques et sadiques d'un narrateur frustré.

De cette façon, le texte de Genet s'écrit en surimpression du *topos* psychanalytique qui consiste à donner à chaque signe un sens érotique. Initialement comparé à une activité fantasmatique, l'écriture se met donc en scène comme la réalisation de désirs. Cependant, ce fonctionnement relève de la stratégie littéraire plutôt qu'il ne témoigne d'un véritable investissement libidinal de l'auteur dans son texte. De fait, la mise en évidence systématique des souhaits libidinaux du narrateur rend caduque la performativité de l'écriture-fantasme. Pour Freud en effet, le rêve, et par extension le rêve éveillé (fantasme) « est l'accomplissement (déguisé) d'un souhait (réprimé, refoulé)²⁰⁹ ». Il faudrait même dire, déguisé parce que refoulé. Le rôle du scénario fantasmatique est de dissimuler le « souhait » tout en le mettant en œuvre, de telle sorte à court-circuiter la « censure ». À l'inverse, le fantasme ne peut pas accomplir directement, en le montrant, le souhait qu'il cherche à réaliser. Ce que Gisèle A. Child Bickel appelle l'« exhibitionnisme freudien²¹⁰ » de Genet discrédite donc l'hypothèse d'un rôle psychique accordé à l'écriture. L'écriture n'accomplit aucun souhait d'auteur mais elle fait d'un accomplissement fictif une dynamique narrative. Pour le dire autrement, la théorie freudienne, convoquée de manière consciente, sert de schéma narratif dans lequel le récit se déploie en direction d'une symbolique sexuelle. La sexualisation du récit n'est donc pas le produit d'un inconscient d'auteur mais le marqueur d'une *esthétique de la rêverie*. La reprise de thèmes psychanalytiques est un procédé littéraire qui vise à imprimer dans le texte la couleur du fantasme.

L'imaginaire psychanalytique que sollicite Michon est, quant à lui, moins érotique qu'ambitieux. Sous les trois premières « vies minuscules » se dessinent en effet les réminiscences du « roman familial de névrosé²¹¹ » que Freud théorise pour la première fois en 1909²¹². L'hypothèse de Freud est de dire que la découverte par l'enfant des défauts de ses parents constitue une blessure égotique qui le conduit à s'inventer une filiation imaginaire. Pour Freud, ce phénomène se donne avant tout à lire dans les fantasmes de l'enfant et de l'adolescent.

²⁰⁹ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op.cit.*, p. 196.

²¹⁰ Gisèle A. Child Bickel, *op. cit.*, p. 57.

²¹¹ Cf. Ivan Farron, « Quelques grands modèles dans l'œuvre de Pierre Michon. Un roman familial littéraire », dans Agnès Castiglione (dir.), *op. cit.*, p. 185-194. Dans cette communication, Farron mobilise la théorie freudienne pour interroger le rapport de Michon à son héritage littéraire.

²¹² Par ailleurs, Genet aussi utilise ce scénario. Voir *NDF*, p. 211 ou p. 342.

Il distingue deux « mythes » qui permettent de répondre à la dégradation des figures parentales. Survenant avant la « connaissance des différents types de relations sexuelles du père et de la mère²¹³ » (stade asexuel), le premier « mythe » consiste à s’imaginer être un *enfant trouvé* ou adopté par ses parents. Le second prend en compte les connaissances de l’adolescent à propos de la reproduction. La filiation de la mère assurée, seule celle du père reste incertaine. Ainsi, l’enfant se pense fils illégitime (*bâtard*) d’une union adultère de sa mère. Le père réel est dépossédé de sa paternité au profit d’un père rêvé. Dans les deux cas,

remplacer le père réel par un père plus huppé n’est que l’expression de la nostalgie qu’éprouve l’enfant à l’égard de cette époque heureuse et perdue où son père lui est apparu comme l’homme le plus éminent et le plus fort, sa mère la plus chère et la plus belle. [...] le fantasme n’est en réalité que l’expression du regret que ce temps heureux ait disparu²¹⁴.

Ce scénario fantasmatique, dont il existe deux versions, sert de schème directeur au récit de Michon²¹⁵. Cependant, l’abandon de l’enfant n’y est pas fantasmé, il y est le motif biographique qui permet la réminiscence du mythe freudien. Le personnage d’André Dufourneau, par exemple, est un enfant issu de l’assistance publique, confié aux grands-parents du narrateur pour aider aux travaux des champs²¹⁶. L’incertitude de sa filiation autorise les grands parents du narrateur à la fantasmer :

Il n’était pas dépourvu d’intelligence ; sans doute disait-on qu’il « apprenait vite » ; et, avec le bon sens lucide et intimidé des paysans de jadis qui rapportaient les hiérarchies intellectuelles aux hiérarchies sociales, mes aïeux, sur de vagues indices, élaborèrent pour rendre compte de ces qualités incongrues chez un enfant de sa condition une fiction plus conforme à ce qu’ils tenaient pour vrai : Dufourneau devint fils naturel d’un hobereau local, et tout rentra dans l’ordre²¹⁷.

Le fantasme typique, tel que le décrit Freud, est déformé puisque ce sont les parents adoptifs qui le suggèrent à l’enfant. Par ailleurs, il est mêlé à l’imaginaire paysan qui « rapport[e] les hiérarchies intellectuelles aux hiérarchies sociales ». Deux décalages se produisent donc : d’une part, la « fiction » de filiation – le « roman familial » – de Dufourneau est imposé au personnage par l’extérieur ; d’autre part il n’est pas motivé par un bénéfice égotique, comme c’est le cas pour Freud, mais par un désir de vraisemblance de la part des grands-parents. Ce dispositif rejoue, au niveau de la diégèse, le dispositif narratif qui consiste à faire correspondre, artificielle, le biographème au schéma d’interprétation freudien. Toutefois, pour que la condition orpheline de Dufourneau devienne un moteur de l’action romanesque – par le biais

²¹³ Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés », *art. cit.*, p. 38.

²¹⁴ Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés », *art. cit.*, p. 41.

²¹⁵ Cf. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972. Dans cet ouvrage Robert propose de voir dans le mythe du *bâtard* et dans celui de *l’enfant trouvé*, deux modèles concurrents de héros romanesques.

²¹⁶ *VM*, p. 14.

²¹⁷ *VM*, p. 16.

de ses ambitions démesurées – il faut supposer l’appropriation du fantasme freudien par le personnage lui-même :

Nul ne sait plus s’il fut instruit de cette ascendance fantasmagorique, issue de l’imperturbable réalisme social des humbles. Il importe peu : s’il le fut, il en conçut de l’orgueil et se promit de reconquérir ce dont, sans qu’il ne l’eût jamais eu, la bâtardise l’avait spolié ; s’il ne le fut pas, une vanité prit possession de ce paysan orphelin élevé dans un vague respect peut-être, des égards inusités assurément, qui lui parurent d’autant plus mérités qu’il en ignore la cause²¹⁸.

Le gain psychique apporté par le fantasme est le même que celui décrit par Freud : orgueil, vanité et désir de conquête. Cependant, la tournure conditionnelle indique le passage d’une narration descriptive à une narration hypothétique. Le récit du fantasme est donc lui-même un fantasme du narrateur. C’est pourquoi, plus loin dans l’œuvre, le même mythe est directement attribué au narrateur. À propos d’une « Vierge à l’enfant en biscuit²¹⁹ » ayant appartenu à Antoine Péluchet, Michon écrit : « je suis le premier homme à posséder la relique depuis Antoine qui s’en déposséda, mais dont elle conserve le nom ; parmi toutes ces chairs de femmes, je suis l’ombre de cette ombre ; depuis si longtemps – un siècle est passé par là – je suis le plus près d’être son fils²²⁰. » Le narrateur impose ici une analogie entre la relique effectivement donnée et le lien de filiation souhaité. Se lit un désir de remonter le temps pour fonder une paternité alternative à celle, défaillante, du père du narrateur.

Or, ce désir prêté au narrateur enfant, est aussi celui du narrateur qui, devenu adulte, est écrivain. Ce faisant, l’accomplissement du désir ambitieux est érigé en un moteur narratif. À propos de son grand-père, le narrateur se demande si « sautant une génération en arrière en [se] faisant fils de l’autre siècle, du passé²²¹ », il n’aurait pas pu « reporter l’image paternelle sur l’échelon antérieur, grand parental²²² ». À cela, le narrateur ajoute : « Sans doute l’ai-je fait et je n’en veux d’autres preuves que ces pages, qui l’une après l’autre tente de s’engendrer du passé [...]²²³ ». Les pages écrites se donnent donc à lire comme le résultat d’un processus fantasmagorique, typiquement freudien, qui consiste à annuler la paternité du père réel. Plus qu’un récit de la mémoire, Michon propose donc une *narration psychanalytique*. Écrire, nous dit Michon, c’est réaliser le fantasme d’une paternité plus noble que celle issue de la « branche mâle défaillante²²⁴ ». Il s’agit donc de mettre en œuvre une *écriture-rêverie*, c’est-à-dire de faire *comme si* le récit était guidé par des désirs ambitieux. Comme chez Genet, le *comme si* à son

²¹⁸ VM, p. 16.

²¹⁹ VM, p. 36.

²²⁰ VM, p. 36.

²²¹ VM, p. 73.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ VM, p. 77.

importance. Il ne s'agit pas pour Michon de faire de l'écriture le lieu réel d'expression de ces désirs. Ainsi, interrogé sur le thème de la bâtardise, Michon affirme : « L'absence du père, je l'ai instaurée comme ce que Barthes appelait un biographème fonctionnel. Oui, cette absence fait marcher mes textes [...] »²²⁵. Avant d'être signifiant, le motif de l'absence est un procédé littéraire. Il dramatise le récit en en faisant le lieu fictif d'une affirmation existentielle. Le *topos* psychanalytique est donc à envisager dans le cadre d'une stratégie esthétique qui vise à donner au texte la force du fantasme. Dans la logique du désir, Michon trouve le « potentiel énergétique de la prose »²²⁶ qu'il dit manquer au roman²²⁷.

En somme, la signification des motifs psychanalytiques retenus par Genet et par Michon importe moins que leurs fonctions. Ils sont en quelque sorte des incubateurs de narration. Le récit trouve en eux un noyau dramatique à partir duquel rayonner. Michon et Genet *donnent à croire* à leur lecteur que l'écriture réalise des désirs sexuels et ambitieux. Comme la *rhétorique de la métamorphose*, le *récit psychanalytique* est un procédé littéraire qui participe à l'instauration d'une *esthétique de la rêverie*. L'écriture apparaît, pour le lecteur, comme une pratique désirante, à travers laquelle un sujet – le narrateur-auteur – réinvente le monde sous le prisme de ses désirs. Puisque le texte adopte la forme d'une rêverie, le lecteur du récit devient spectateur du fantasme. Il reste donc à analyser les effets de ce changement de posture réceptive.

3. Lecture et rêveries

À travers son étude du tableau *Nightmare* de Füssli, Starobinski propose une distinction qui nous semble utile à l'élucidation des enjeux de la réception de *l'écriture-rêverie*. Dans un premier temps, il montre que le tableau de Füssli est à la fois la mise en scène d'une femme en train de faire un cauchemar et l'expression d'un fantasme de l'artiste qui imagine une femme possédée par ses propres visions. Puis, il tente de démontrer que toute lecture herméneutique du rêve (celui de l'artiste) relève d'un choix subjectif. Ne pouvant ni affirmer ni réfuter aucune des hypothèses qu'il propose, le critique conclut que l'enjeu du tableau est ailleurs, c'est-à-dire dans l'affirmation d'une esthétique et dans la recherche d'un effet. Starobinski distingue alors deux types de tableaux. Il y a, d'une part, les tableaux qui « ne porte[nt] pas la *trace* d'un rêve

²²⁵ *RVQV*, p. 40.

²²⁶ *RVQV*, p. 137.

²²⁷ Sur cette question du « potentiel énergétique » chez Michon, voir Laurent Demanze, « Paradigme cynégétique et archaïsme artistique. L'"écriture faite de bêtes" de Pierre Michon », *Études françaises*, Volume 54, n°2, 2018.

mais [qui] nous f[ont] rêver²²⁸ » et par lesquels « nous entrons en rêverie²²⁹ ». Il y a, d'autre part, les « œuvres où nous croyons que le rêve s'est déposé : il nous semble le reconnaître²³⁰ ». Ainsi, « ces œuvres ont le rêve *derrière* elles : elles en sont le récit pictural » de telle sorte à faire « éprouver le *déjà rêvé*, le *déjà vu* onirique²³¹ ». Deux effets esthétiques sont donc possibles. L'œuvre peut non seulement susciter la rêverie du spectateur mais aussi se présenter à lui comme un rêve ou une rêverie qui le précède. Il nous semble que le récit littéraire est à même de produire successivement ces deux effets, suivant que le texte se donne à lire comme *l'écriture d'une rêverie* ou comme *la rêverie d'une écriture*. Si pour le lecteur, les textes de Michon et de Genet « paraissent [...] être l'imitation fidèle [de rêveries], comme d'autres images imitent fidèlement les apparences du monde réel²³² », le sentiment produit est, comme pour *Nightmare*, celui « du *déjà vu* onirique²³³ ». En revanche, l'acte de lecture devient un acte de rêverie si le lecteur choisit de voir dans l'attitude rêveuse du narrateur et des personnages un modèle pour sa propre posture face au texte. En somme, *l'écriture-rêverie* offre deux modes de réception possibles : soit la lecture prend la forme d'une quête du sens à donner aux rêveries mises en scène, soit elle consiste elle-même en une rêverie dont le texte est le support. Il s'agit, d'une part, de lire le texte comme on interprète une rêverie et, d'autre part, de faire de la lecture un instant de rêverie.

Dans les deux cas, la réception est à la fois guidée par la présence intra-diégétique de figures de lecteur et organisée par l'invention de formes textuelles. Afin de montrer que dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et dans *Vies minuscules*, le fantasme est un paradigme de l'écriture autant que de la lecture, nous développerons ce que Umberto Eco nomme « une sémiotique de l'interprétation²³⁴ ». Partant d'une « théorie du lecteur-modèle et de la lecture comme acte de collaboration²³⁵ » nous chercherons « dans le texte la figure du lecteur que l'œuvre veut constituer²³⁶ ». Nous verrons que *l'écriture-rêverie* de Michon et celle de Genet construisent, chacune à leur manière, à la fois la figure d'un lecteur-herméneute et celle d'un lecteur-rêveur.

²²⁸ Jean Starobinski, « La vision de la dormeuse », dans Jean Baptiste Pontalis (dir.), *L'espace du rêve*, Paris, Gallimard, 1972, p. 27.

²²⁹ *Ibidem.*

²³⁰ *Ibidem.*

²³¹ *Ibidem.*

²³² *Ibidem.*

²³³ *Ibidem.*

²³⁴ Umberto Éco cité dans Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 28.

²³⁵ *Ibidem.*

²³⁶ *Ibidem.*

Lecture herméneutique de la rêverie

Lire la rêverie, c'est avant tout, croire en son authenticité. De même que, ce que Barthes appelle « effet de réel²³⁷ » donne le sentiment que le texte décrit le monde réel, « l'effet de rêverie » donne l'impression que le texte décrit une rêverie véritablement rêvée. Dans les deux cas, il y a reconnaissance d'une analogie entre le monde vécu (concret ou onirique) et le monde fictif (réaliste ou imitant une rêverie). Il apparaît alors que le rapport du lecteur aux fantasmes qu'il lit est déterminé par la mise en scène des rapports du narrateur aux fantasmes qu'il commente, qu'il s'agisse des siens ou de ceux des personnages. La séquence narrative est abordée par le lecteur comme s'il s'agissait du récit d'une « vraie » rêverie car, le narrateur lui-même l'analyse comme telle. Nous posons donc que l'activité cognitive à laquelle s'adonne le lecteur au contact du texte est parallèle à l'activité réflexive à laquelle se prête le narrateur. L'univers fictif est au narrateur ce que le texte est au lecteur. Pourtant, le lecteur n'est pas dupe de la fiction : il sait ce qu'elle a de ludique. Aussi faut-il voir dans l'« effet de rêverie » le point de départ d'un jeu herméneutique. Jouant à la croire authentique, le lecteur joue à interpréter les rêveries du texte. Dans la mesure où le narrateur de Genet et celui de Michon mobilisent eux-mêmes des références psychanalytiques, le lecteur modèle est, lui aussi, invité à se faire *analyste*, bien que le lecteur réel, lui, ait tout loisir d'inventer sa propre clef herméneutique.

Lorsque le narrateur de Michon rend compte des « fantaisies bizarres et tristes²³⁸ » d'Achille, son professeur de latin, il fait référence à un phénomène que la psychanalyse (notamment junguienne) appelle la « synchronicité²³⁹ ». Ce phénomène consiste à voir une coïncidence significative là où règnent le hasard et l'insignifiance :

Quand la sonnerie arrachait le vieux lettré las à son heure de petite géhenne quand, insensible aux traits des diabolotins détalant dans ses jambes, il traversait la grande cour de son pas très digne, toujours lent et comme engourdi par quelque rêve calme, il arrivait souvent que par un hasard truqué Roland fût soudain là, non pas devant mais à quelques mètres sur le côté de cette trajectoire rêveuse²⁴⁰.

Si le hasard est dit « truqué », c'est que le narrateur attribue au personnage un fantasme de « synchronicité ». La scène suggère que l'apparition du petit Roland *fait sens* pour Achille, elle

²³⁷ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications* [En ligne], 11, 1968, p. 84-89. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.

²³⁸ *VM*, p. 108.

²³⁹ Cf. Carl Gustav Jung, « La synchronicité, principe de relations acausales », *Synchronicité et Paracelsica* [traduit de l'allemand par C. Maillard et C. Pflieger-Maillard], Paris, Albin Michel, 1998 [1952]. Michon lui-même fait référence à la théorie junguienne lorsqu'il compare Claudette, sa copine « dévote en psychanalyse », à « une grande Mère éblouie » (*VM*, p. 219). L'expression « grande Mère » renvoie en effet à l'un des archétypes qui structurent l'inconscient collectif, selon Jung (voir note 247).

²⁴⁰ *VM*, p. 108.

trouve sa place au sein de ses rêveries. Du point de vue du personnage, nul hasard n'est à l'origine de cette rencontre, il y a là la trace d'une providence. Le narrateur l'affirme : « Achille [...] s'était pris d'affection pour l'aîné des Bakroot [Roland]²⁴¹ » « au gré d'une de ces fantaisies bizarres et tristes qui mettent de la ferveur et comme un point d'honneur dans les vies bousillées²⁴² ». Roland n'entre pas dans le quotidien du vieux professeur de latin par hasard. Il y entre pour « l'arracher [...] à son heure de petit géhenne ». Le sentiment que le hasard est « truqué » résulte de la corrélation trop parfaite entre le désir du personnage et les événements qui l'affectent. Symboliquement, Roland n'apparaît pas « devant mais sur le côté de cette trajectoire rêveuse ». Disons-le autrement : Roland ne lui apparaît pas en rêve, auquel cas il n'y aurait pas hasard mais trucage intégral ; il apparaît à la fois dans la réalité et conformément au rêve. Le hasard du monde se mêle donc au trucage du fantasme. Le narrateur dévoile ce que les représentations du personnage doivent à un fantasme typique, théorisé par la psychanalyse junguienne. La mise en scène d'un savoir théorique sur la rêverie est une manière d'encourager le lecteur à déployer une lecture analytique des séquences fantasmatiques mises en scène. Ainsi, le lecteur est invité à reconnaître et donc à mobiliser à son tour une grille de lecture psychanalytique.

Mais, on l'a vue, la mise en scène des rêveries dans *Vies minuscules* est indissociable du fait que l'écriture soit elle-même une pratique fantasmatique. Dès lors, l'expérience de lecture psychanalytique ne se cantonne pas aux seuls fragments de rêverie mais s'étend à l'ensemble du texte. Le lecteur est invité à mobiliser, dans sa lecture de l'œuvre, les mêmes outils d'analyse que ceux déployés par le narrateur à propos des fantasmes. Notre développement sur le motif du « roman familial des névrosés » offre un exemple d'actualisation psychanalytique possible des *Vies minuscules*²⁴³. L'omniprésence du motif du père encourage le lecteur à faire jouer sur le texte divers schémas d'interprétation. Le lecteur est fondé à s'interroger sur le sens que donne le narrateur à l'absence originelle du père. Certes, elle représente la réalisation du fantasme œdipien : la mort symbolique du père, voulu par l'enfant, est entérinée par son absence réelle. Pourtant, la concordance du fantasme est du réel représente une malédiction, plutôt qu'une chance. Le narrateur est condamné par la « visite annuelle²⁴⁴ » des grands-parents à faire sans cesse revivre le père. Ce « dieu caché²⁴⁵ » est d'autant plus présent qu'il est caché. En définitive, l'absence réelle empêche la mort symbolique. Le jeu herméneutique se nourrit des références

²⁴¹ VM, p. 108.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Voir Chapitre 2, 2, « Narration psychanalytique »

²⁴⁴ VM, p. 71.

²⁴⁵ *Ibidem*.

psychanalytiques pour offrir une lecture en forme de quête que la première phrase du récit inaugure : « Avançons dans la genèse de mes prétentions²⁴⁶ ». La phrase-paragraphe conjuguée à la première personne du pluriel, à la fois conseil et consigne, incite le lecteur à cheminer dans le texte comme dans la psyché du narrateur, c'est-à-dire en *analysant*. L'espace textuel est donc un espace de jeu pour le lecteur qui, comme le narrateur « n'atten[d] pas grand-chose de ces conversations thérapeutiques, du miracle anamnétique ni du sésame de l'association libre²⁴⁷ » sinon – et c'est déjà beaucoup – le plaisir que l'on prend à l'interprétation.

Chez Genet, le dispositif est différent. L'alternance entre des rêveries commentées par le narrateur et des fantasmes non-commentés induit l'impression d'une parole lacunaire. Ce faisant, pour le lecteur, la tentation est grande de combler l'absence de commentaire par un surplus d'interprétation. Le narrateur mobilise des conceptions psychanalytiques pour expliquer les rêveries de ces personnages, comme dans cet extrait où il rend compte d'un « fragment de pensée » de Lou-Divine :

Lou alors laissant sourdre un fragment de pensée qui cheminait en lui depuis quelque temps, prononça : « Que demande le peuple ? » C'était une phrase qu'il avait murmurée mentalement un soir qu'il se prévit dans sa prison. Mais se prévit-il bien dans l'acajou de la table de toilette ou plutôt dans une perception inconsciente n'associa-t-elle le lieu (sa chambre) et le moment passé avec le mot et le moment actuel (mais qu'est-ce qui amenait alors ce souvenir de la chambre ?) superposant les idées au point de lui faire croire à une prévision²⁴⁸ ?

La manière dont le narrateur décrit les mécanismes psychiques de son personnage (superposition, condensation de la pensée en une expression) témoigne d'une tentative d'analyse. Si, terminant par une phrase interrogative, l'explication est insatisfaisante, elle vise toutefois à instaurer un modèle de lecture psychanalytique. C'est pourquoi, les rêveries commentées sont associées à des rêveries non-commentées sur lesquelles le lecteur a tout loisir d'exercer sa sagacité interprétative :

²⁴⁶ *VM*, p. 13.

²⁴⁷ *VM*, p. 176.

²⁴⁸ *NDF*, p. 235-236.

Je me lève et vacille jusqu'aux latrines, mal débrouillé de mon rêve étrange où j'ai pu *obtenir le pardon de ma victime*. Donc j'étais plongé dans l'horreur jusqu'à la bouche. L'horreur entrainait en moi. Je la mâchais. J'étais plein. Lui, ma jeune victime, était assis près de moi et sa jambe nue, au lieu de se croiser sur la droite, passait au travers de la cuisse. Il ne dit rien, mais je savais sans aucun doute qu'il pensait : « J'ai tout dit au juge [...] tu es pardonné. » Puis selon cet immédiat des rêves, il fut un petit cadavre pas plus grand qu'une figurine de tarte des Rois, qu'une dent arrachée, couché dans une coupe de champagne au milieu d'un paysage grec de colonnes annelées [...]²⁴⁹.

Face à son propre rêve, le narrateur n'adopte pas la posture de l'*analyste* mais celui de l'*analysant*. Il ne commente pas le sens de son rêve, il déploie des associations d'idées. Un fantasme est initié par les connotations sexuelles de l'expression « être plongé... jusqu'à la bouche ». Puis, le souvenir du « petit cadavre » vu en rêve est mis en relation avec une fève, une dent, une coupe, un paysage... Il revient au lecteur de comprendre le sens de ces associations, de remonter au « souhait inconscient » qui structure le rêve. Quelle signification donner à la phrase en italique « *obtenir le pardon de ma victime* » ? A-t-elle quelque chose de sexuel comme le suggère la phrase « l'horreur entrainait en moi » et la mention de la jambe nue ? *Obtenir le pardon* est-il la déformation « d'obtenir les faveurs » ? Et le cadavre-roi ? Une référence à la figure incestueuse et régicide d'Œdipe ? Face aux résistances du texte, le lecteur redouble son effort herméneutique pour assouvir le désir de sens que suscite les commentaires pseudo-psychanalytiques du narrateur.

Comme chez Michon cette posture interprétative peut être adoptée au-delà des seuls fragments de rêve ou de rêverie puisque, on l'a dit, la narration toute entière se présente comme une rêverie. L'*esthétique de la rêverie* autorise le lecteur à appréhender le texte – tout le texte – *comme* un fantasme. Le narrateur y insiste : « Ce livre, j'ai voulu le faire des éléments transposés, sublimés, de ma vie de condamné. Je crains qu'il ne dise rien de mes hantises. [...] je voudrais vous adresser, du fond de ma prison, un livre chargé de fleurs, de jupons neigeux, de rubans bleus²⁵⁰ ». À en croire le narrateur, la fiction tout entière est structurée par l'expression d'angoisses et de désirs, d'angoisses réversibles en désir, qu'il revient au lecteur de mettre à jour.

Bien que *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Vies minuscules* ne soient pas des transcriptions de rêveries authentiques, leur esthétique produit un « effet de rêverie » qui détermine des modes de lecture spécifique. Il revient au lecteur d'invoquer les connaissances, notamment psychanalytiques, qu'il a sur le fantasme. Analyser le texte comme on *analyse* un rêve, c'est se laisser aller au jeu de la fiction : le lecteur cherche à élucider l'univers psychique d'un narrateur,

²⁴⁹ *NDF*, p. 74-75.

²⁵⁰ *NDF*, p. 204.

qu'il soit prisonnier ou écrivain en devenir. Dès lors, la psychanalyse est une référence qui, commune au lecteur-modèle et à l'auteur, sert le jeu herméneutique. À ce titre, elle ne saurait être une grille de lecture critique adaptée à *Vies minuscules* et à *Notre-Dame-des-Fleurs*. C'est pourquoi, nous ne l'avons pas mobilisée pour donner sens aux textes, comme aurait pu le faire une *textanalyse*, mais pour rendre compte d'une expérience de lecture possible. Comme l'écrit Starobinski à propos des peintures oniriques, l'œuvre-rêverie de Genet et celle de Michon sont des « *fable[s]*, dont le sens pose une énigme qui ne s'épuise pas²⁵¹ ». Plutôt qu'un « cercle herméneutique », suivant l'expression du même critique, la lecture de la rêverie dessine une spirale que les concepts psychanalytiques ne sauraient refermer.

Rêverie de la lecture

L'étude de la réception des fantasmes dans *Vies minuscules* et *Notre-Dame-des-Fleurs* montre donc que la mise en scène de rêveries constitue, pour le lecteur, une invitation à un jeu interprétatif sans cesse renouvelé. Toutefois, le plaisir de l'interprétation ne se substitue pas au désir de la rêverie elle-même. Certes, il est toujours possible d'être pris de rêverie à la lecture d'un texte, quelque qu'il soit. En revanche, les deux œuvres à l'étude se distinguent par un souci singulier de guider le lecteur *vers* la rêverie. À l'*écriture-rêverie* répond donc une lecture en forme de rêverie. Ainsi, la posture herméneutique et l'attitude rêveuse sont deux modes de réception qui correspondent à deux rapports différents au texte-rêverie. La lecture herméneutique suppose que le lecteur prenne les rêveries fictives pour des rêveries authentiques, susceptibles d'être *analysées*. À l'inverse, la rêverie du lecteur trouve son origine dans l'adhésion de sa pensée au mouvement de l'écriture. Ce qui change, c'est l'accent mis par le lecteur sur les qualités littéraire de l'œuvre. Pour reprendre les notions de Genette²⁵², dans le premier cas, le lecteur l'appréhende comme une « œuvre de fiction », dans le second cas, comme une « œuvre de diction ». Dans le premier cas, il apprécie l'œuvre pour la qualité de l'univers fictif (vraisemblance des fantasmes), dans le second, pour l'énergie libidinale contenu dans le style (rêverie de l'écriture). Ces deux types de lecture sont rendus possibles par la volonté commune à Genet et à Michon d'articuler ensemble fiction, écriture et rêverie.

Outre sa dimension herméneutique, la lecture consiste en effet pour Genet en la transmission d'une rêverie, qu'elle soit de plaisir ou d'angoisse. À en croire son narrateur,

²⁵¹ Jean Starobinski, *art. cit.*, p. 23.

²⁵² Cf. Gérard Genet, « Fiction ou Diction », *Poétique* [En ligne], 2003/2, n° 134, p. 131 à 139. [Consulté le 1^{er} juin 2016] URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2003-2-page-131.htm>.

l'objectif de son livre est de partager ses peurs. Il avoue craindre « qu'il ne dise rien de [s]es hantises ». « Dire quelque chose de ses hantises » peut signifier en proposer une interprétation. Mais, « dire quelque chose », au sens de l'expression « ça me dit quelque chose » peut tout aussi bien signifier « évoquer », « interpeler », « apparaître familier ». Il s'agit pour le narrateur de faire que son récit entre en écho avec l'imaginaire du lecteur, que celui-ci se dise : « cela me dit quelque chose ». Afin de transmettre la peur et la fascination qu'il a de la prison, Genet construit un récit carcéral effrayant et envoutant. Le récit de l'angoisse ou de plaisir du narrateur doit provoquer, chez le lecteur, une angoisse et un plaisir comparables. Ce phénomène est mis en scène dans la manière dont Divine réagit à la lecture d'un « graffiti²⁵³ » dans un livre de bibliothèque. Ce « texte », qui met en garde contre des prisonniers homosexuels dont les noms sont présentés sous forme de liste, provoque chez Divine « l'horreur de l'horreur ». Or, selon le narrateur : « le seul moyen d'éviter l'horreur de l'horreur est de s'abandonner à elle. [Divine] désira donc, d'un désir comme voluptueux, que l'un des noms fût sien²⁵⁴ ». Par la suite, l'attitude de Divine prend une valeur méta-textuelle car le narrateur poursuit son récit en s'adressant à un interlocuteur fictif, désigné par un pronom de deuxième personne : « Puis, enfin, je sais qu'il vous arrive d'être las de de cette attitude tendue, héroïque de hors-la-loi [...]»²⁵⁵ ». Genet suggère donc que la réception de son texte par le lecteur soit la même que celle de Divine face au graffiti. D'une part, Divine prend en horreur le graffiti qu'elle lit comme le lecteur doit s'horrorifier du récit de Genet. D'autre part, elle s'identifie à la fascination de l'« auteur » de ce graffiti comme le lecteur doit s'identifier aux désirs du narrateur-auteur. De même que Divine désire « que l'un des noms fut sien » parce qu'elle les a lu, le lecteur-modèle désire avoir « cette attitude tendue, héroïque de hors-la-loi ».

De cette façon, les discours et les motifs méta-textuels de *Notre-Dame-des-Fleurs* désignent une expérience de lecture fantasmatique. À l'image des personnages lisant, il revient au lecteur de s'identifier aux désirs du narrateur. Pour cela, Genet invente des dispositifs textuels à mêmes de faire du texte le support possible d'un fantasme. Aussi le livre se ferme-t-il sur l'évocation des lettres que Mignon écrit à Divine. La reproduction d'une des lettres dans le texte incite le lecteur à lire les « merveilleuses trouvailles²⁵⁶ », le « désespoir²⁵⁷ » et l'« espoir²⁵⁸ » que le narrateur y voit. Mais, un détail de la lettre n'est pas retranscrit dans le

²⁵³ *NDF*, p. 55.

²⁵⁴ *NDF*, p. 55-56.

²⁵⁵ *NDF*, p. 56.

²⁵⁶ *NDF*, p. 376-377.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Ibidem*.

texte. Il s'agit du « pointillé dont parle Mignon²⁵⁹ » qui est « la silhouette de sa queue²⁶⁰ ». Pourtant le narrateur invite le lecteur à se le figurer : « Je veux que ce trait serve à dessiner Mignon²⁶¹ ». L'auteur rend visible les objets qui excitent sa rêverie (la lettre) tout en prenant soin d'en dissimuler l'essentiel (le pointillé phallique)²⁶². Le texte devient un objet proprement érotique : sa lecture est structurée par un désir de dévoilement ou, en langage psychanalytique, une « pulsion scopique ». Le lecteur, qui veut voir ce que l'on garde caché, est ainsi invité à le rêver. Le roman joue sur une analogie entre le lecteur et le voyeur, analogie que Barthes décrit en ces termes : « toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque)²⁶³ ». Fantasmer ce qui se dérobe à la vue, telle est la condition du lecteur de *Notre-Dame-des-Fleurs*. En somme, les dispositifs narratifs – mises en scène de rêveries –, énonciatif – présence d'un interlocuteur fictif – et textuels – présence-absence des éléments essentiels de la narration – ont pour fonction de produire une expérience de lecture rêveuse. Pour accomplir les désirs que le texte lui prête, le lecteur doit s'en extraire et entrer en rêverie. *L'écriture-rêverie* de *Notre-Dame-des-fleurs* appelle à une lecture-rêverie.

Dans le récit de Michon aussi la rêverie est un paradigme de la lecture. Les *Vies minuscules* sont l'écriture de rêveries que le narrateur entend offrir à l'imaginaire du lecteur. C'est le sens des dernières phrases de l'œuvre :

Qu'à Marsac une enfant toujours naisse. Que la mort de Doufourneau soit moins définitive parce qu'Elise s'en souvint ou l'inventa, et que celle d'Elise soit allégée par ces lignes. Que dans mes étés fictifs, leur hiver hésite. Que dans le conclave ailé qui se tient aux Cards sur les ruines de ce qui aurait pu être, ils soient²⁶⁴.

Au-delà du pastiche biblique, l'usage du subjonctif à valeur jussive apparente la phrase à une consigne de lecture. Il dit une volonté d'orienter la réception de l'œuvre dans le sens d'une confusion entre désir et réalité, subjectif et objectif. Du point de vue de la lecture, pour que ce qui aurait pu être soit, il faut que le désir exprimé par le narrateur (subjectif) s'incarne dans l'histoire racontée (objectif). Autrement dit, que les scénarios fantasmatiques intègrent la diégèse. Or, dans la mesure où le texte maintient une distinction, un équilibre précaire, entre

²⁵⁹ *NDF*, p. 376-377.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Notre raisonnement s'inspire des réflexions de Raphaël Baroni sur la curiosité comme mode de réception du récit. Le rapprochement avec la notion de pulsion scopique, ainsi que le rapprochement avec la phrase de Barthes nous ont été suggérés par cette lecture (Cf. Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Éditions du Seuil, Paris, 2007, p. 257-268).

²⁶³ Roland Barthes, *Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 20.

²⁶⁴ *VM*, p. 248

ces deux types de séquences narratives, c'est au lecteur qu'il revient d'opérer cette superposition du désir et de la « réalité ».

Cette attitude d'assimilation fantasmatique est suscitée par l'intégration d'« observateur[s] fictif[s]²⁶⁵ » dans le récit. Dans certaines séquences narratives, en effet, le narrateur adopte le point de vue d'arbres qui, présents dans la scène, observeraient l'action des personnages. De prime abord, ces observateurs « végétaux » semblent fonctionnés comme des motifs méta-textuels par lesquels seraient formulées des consignes de lecture. Cependant, l'analogie entre le lecteur et l'arbre est imparfaite car leur deux « regards » se portent sur la même scène. Il n'y a pas équivalence de rapports mais superposition de deux entités. De cette façon, le dispositif narratif qui consiste à introduire un « observateur fictif » relève de la métalepse²⁶⁶. À la faveur d'une confusion entre les différents plans du texte, le lecteur est virtuellement introduit dans la diégèse. Les arbres ne sont pas tant des doubles que des relais du lecteur dans le texte. Ce procédé vise à organiser l'expérience de lecture ainsi médiée par la posture attribuée à ces arbres-lecteurs.

La scène de dispute entre Antoine Péluchet et son père se déroule par exemple sous le regard d'un « observateur fictif, épars avec le soir dans l'odeur du grand sureau face à la porte²⁶⁷ » ; la bagarre des frères Bakroot sous celui de « marronniers rêveurs, constants et distraits²⁶⁸ » ; les discussions de Achille et Roland Bakroot sous celui « de feuillages attentifs²⁶⁹ ». Les lecteurs « végétaux » incarnent une posture rêveuse : leur attention est « éparse » et « distraite ». Par ailleurs, la figure de l'arbre millénaire, auprès duquel les héros romantiques aiment à songer, connote efficacement la rêverie. En outre, les arbres observent toujours des scènes « vaguement mythologique[s]²⁷⁰ ». Mythologiques, Antoine et Toussaint Péluchet le sont « comme toujours le sont père et fils²⁷¹ ». Achille et Rémi, à la manière d'un Platon et d'un Alcibiade de la Creuse, représente le couple mythique du philosophe délivrant à son disciple un enseignement « métaphysique²⁷² ». Rémi et Roland mobilisent la figure des

²⁶⁵ VM, p. 43.

²⁶⁶ Selon Gérard Genette la figure qui « consiste à raconter comme diégétique, au même niveau que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou ce qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe, ou si l'on préfère, à sa source » peut être « rattach[ée] à la métalepse », puisqu'elle consiste en une « transgression » des niveaux du récit. Dans notre cas, la mise en scène de la réception dans la diégèse consiste en un récit « métadiégétique » au même titre que la mise en scène de l'acte de narration. (Voir, Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 241-246).

²⁶⁷ VM, p. 43.

²⁶⁸ VM, p. 117.

²⁶⁹ VM, p. 111.

²⁷⁰ VM, p. 43.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² VM, p. 111.

frères ennemis. Comme les « observateurs fictifs », le lecteur est incité à appréhender la scène romanesque sous le prisme du mythologique.

Dès lors, les rêveries proposées au lecteur diffèrent de celles mises en scène dans le récit. Au lieu de prendre racine dans un « inconscient personnel²⁷³ » nourri d'images quotidiennes, elles se construisent à partir d'un « inconscient collectif²⁷⁴ » fait d'images mythiques, « présente[s] depuis toujours²⁷⁵ ». Par ailleurs, la nature du désir qu'elles accomplissent n'est pas d'ordre égotique ou sexuel mais d'ordre cosmologique. Le rêveur subsume la réalité sous un schème *archaïque* dans l'espoir d'en élucider le mystère. La rêverie *archaïque* est un modèle de la lecture adéquate. D'une part, parce qu'elle mobilise des contenus mythiques, elle est par nature partageable. D'autre part, parce qu'elle accomplit un désir de signification, elle est aisément assimilable à l'acte de lecture. La rêverie sur le texte consiste donc en un jeu intertextuel au cours duquel il s'agit de déceler les indices d'un soubassement mythologique, censé donner au texte une signification définitive et absolue. Dans le même temps, le narrateur ironise sur les motifs mythiques qu'il convoque. Symboliquement, Toussaint Péluchet, le père mythique, « pisser sous le sureau », c'est-à-dire sur le lecteur ; Achille et Rémi n'ont pour philosophe qu'une « métaphysique un peu ridicule » ; la guerre fratricide de Rémi et Rolland n'est, *in fine*, d'une bagarre d'enfant dont les conséquences sont « une image salopée » et une « dent de devant cassée ». Le désir de régner sans partage sur le sens du texte est, d'un même mouvement, excité et déçu. Le lecteur s'engouffre dans les rêveries *archaïques* de son double « végétal » aussi vite qu'il en découvre l'insuffisance. Ce double mouvement est aussi celui du narrateur lorsqu'il oppose la « Relique des Péluchet²⁷⁶ » et « le récit profus qu'[elle] déterminait chez Elise²⁷⁷ ». En cet objet, le narrateur en découvre deux : l'un est mythifié, « fécond[é] de mots pressés²⁷⁸ », l'autre est « simplet, d'un art rude et nu²⁷⁹ ». Le lecteur aussi est confronté à au moins deux textes entremêlés : l'un, mythique, attise son désir de sens ; l'autre, ironique, le rappelle au risque de l'insignifiance. La lecture de *Vies minuscules* est donc cette « trouble attente²⁸⁰ » d'un sens qui, bien que promis, ne vient jamais tout à fait. Mais, frustré, le désir n'en est que redoublé et la rêverie recommencée.

²⁷³ VM, p. 111.

²⁷⁴ Cette notion est notamment développée dans Carl Gustav Jung, *Les racines de la conscience, études sur l'archétype* [traduit de l'allemand par Yves Le Lay], Paris, Buchet/Chastel, 1971 [1954].

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁷⁶ VM, p. 34

²⁷⁷ *Ibidem.*

²⁷⁸ *Ibidem.*

²⁷⁹ *Ibidem.*

²⁸⁰ *Ibidem*

Ainsi, *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Vies minuscules* ont en commun de guider le lecteur vers des rêveries. Par l'introduction d'éléments méta-textuels et l'instauration de dispositifs narratifs, Genet et Michon entendent, chacun à leur manière, faire de l'expérience de lecteur une expérience fantasmatique. Nous constatons que chez Genet, ces *lectures-rêveries* ont une connotation plus érotique que chez Michon où elles se colorent d'une dimension archaïque. Ce constat n'a pas vocation à établir une distinction stricte entre les deux œuvres. Nous le verrons, *Notre-Dame* suscite à l'envie des rêveries mythiques de même que *Vies* suggèrent des fantasmes érotiques. Il reste que les dispositifs mis en place par Genet et ceux mis en place par Michon n'insistent pas sur les mêmes types de fantasme. Il nous semble que cette différence témoigne de deux conceptions de la lecture. Si Michon trouve dans la rêverie mythologique un espace de connivence entre narrateur et lecteur, Genet mobilise l'érotisme comme terrain de confrontation morale. Nous y reviendrons.

En définitive, dans l'œuvre de Michon comme dans celle de Genet, le fantasme est un thème lorsqu'il est mis en scène dans la fiction ; il est également un principe esthétique lorsque l'écriture y trouve un mouvement et une dynamique ; il est, enfin, un modèle de réception car il détermine différentes manières d'actualiser le texte. En tant que thème, il sert l'élaboration d'une pensée sociologique et métaphysique du désir. En tant que principe esthétique, il fait de l'écriture un espace où modeler le monde à l'image des désirs de l'auteur-narrateur. Enfin, sa présence dans la diégèse et dans les arcanes de l'écriture détermine une expérience de lecture à la fois herméneutique et fantasmatique. Les deux œuvres à l'étude ont ainsi en commun de cultiver le désir et la frustration du lecteur. Il reste à comprendre quelles fonctions Michon et Genet attribuent à ce mode d'écriture et de lecture qui tire son originalité de son intensité désirante.

Chapitre 3 : Ethique de la rêverie : violence et réhabilitation

La rêverie est un état psychique au cours duquel la perception de la réalité est doublée par l'invention d'une fiction soumise à des désirs. Cette définition peut être énoncée entre termes positifs : fantasmer est une manière d'accomplir les désirs d'un sujet. Elle peut aussi l'être en termes négatifs : fantasmer, c'est se soustraire aux lois sociales qui fondent le rapport du sujet à autrui. Ainsi définie, la rêverie se révèle à l'aune de ses enjeux éthiques. C'est pourquoi, notre dernière hypothèse d'étude est que, chez Genet comme chez Michon, l'exploitation littéraire de la rêverie répond à une volonté commune de mener, par la fiction, une réflexion éthique. Nous parlons ici d'éthique plutôt que de morale car la question n'est pas tant d'évaluer la validité théorique des valeurs que celle de savoir comment, en tant que pratiques, la rêverie et l'*écriture-rêverie* s'articulent avec le respect d'autrui.

Afin de comprendre à quelles réflexions et à quelles expériences éthiques correspondent les *écritures-rêveries* de Genet de Michon, nous distinguerons différents niveaux d'analyse. Ce faisant, nous reprenons la méthodologie de Phelan qui, dans son article « Narrative Ethics²⁸¹ », identifie quatre manières d'interroger les enjeux éthiques d'une œuvre narrative. D'abord, l'« éthique du récit » fait état des relations que les personnages entretiennent entre eux. Ensuite, l'« éthique de la narration » interroge les rapports du narrateur à ses personnages et la manière dont ils se traduisent dans le récit. Phelan la distingue de l'« éthique de l'écriture » qui pose la question des obligations éthiques de l'auteur vis-à-vis des existences ou des événements qui inspirent son récit. Nous verrons que dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et dans *Vies minuscules*, le fait que le narrateur soit écrivain permet de penser ensemble l'« éthique de l'écriture » et l'« éthique de la narration ». Enfin, l'« éthique de la lecture » explore la façon dont le texte implique le lecteur dans la narration et influence, ou non, ses conceptions éthiques. Concernant *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Vies minuscules*, il s'agira donc de se demander à quelles représentations éthiques renvoie le fantasme, comme forme de pensée des personnages et du narrateur, comme mode d'écriture et de narration et comme modalité de lecture.

²⁸¹ James Phelan, « Narrative Ethics », *The Living handbook of narratology* [En ligne], 21 novembre 2013. [Consulté le 5 avril 2022] URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/108.html>. [Les quelques citations reproduites ici sont traduites par nous].

1. Enjeux éthiques de la rêverie

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et dans *Vies minuscules*, la question des valeurs est posée à propos des actions et des jugements prêtés aux personnages et au narrateur. D'abord, la rêverie, comme mode de pensée, est susceptible d'intervenir dans le jugement. Il faudra donc se demander si Genet et Michon thématisent une *éthique de la rêverie* ou si, au contraire, ils condamnent l'extension de la rêverie au domaine éthique. En outre, la rêverie peut servir de mobile à l'action humaine. On observe alors un déplacement du domaine du fantasme : la pensée fantasmatique cesse de produire des scénarios fictifs pour servir de schème aux comportements humains. Dans ce cas, les rêveries sont soumises au jugement moral, au même titre que les actions qu'elles déterminent. À un niveau thématique, la mise en scène de fantasmes correspond donc à deux enjeux éthiques : il s'agit, d'une part, d'interroger les conditions de possibilité du jugement moral et, d'autre part, d'élucider les déterminants psychiques de certaines violences caractéristiques.

Fantasmes et jugement

Nous l'avons montré, la rêverie consiste en un phénomène de dérivation imaginaire par rapport à une réalité concrète²⁸². À ce titre, elle est un mode de représentation du monde. *Vies minuscules* et *Notre-Dame-des-Fleurs* ont en commun d'interroger les implications éthiques de ce mode de pensée. Pour ce faire, les deux auteurs à l'étude inventent des situations dans lesquelles les rêveries des personnages ou du narrateur tiennent lieu de jugement moral.

L'une des questions éthiques que pose Genet est celle des rapports entre justice punitive et morale. Dans un article de 1970, Genet commente l'affaire des Frères Soledad – une affaire judiciaire américaine – en ces termes :

Une cour de Justice, un certain nombre de jurés [...] va décider si lui [le prévenu] et ses frères ont tué le gardien de prison. Les jurés répondront par oui ou par non. S'ils ne répondent pas oui, une très curieuse opération va commencer. Les juges devront prononcer une condamnation, une sentence, un verdict. Soit : la mort, la prison à vie, ou à temps. Quelle est donc cette opération intellectuelle qui transforme un acte simple (un meurtre s'il eut lieu) en quelque chose de tout à fait différent : une autre mort, ou la prison à vie ou à temps²⁸³ ?

La stratégie rhétorique de Genet consiste à traiter séparément la condamnation prononcée et l'acte jugé. Celle-là ne découle pas logiquement de celui-ci. Le passage du meurtre à la mise à

²⁸² Chapitre 1, 1 : « Mise en scène des rêveries ».

²⁸³ Jean Genet, *L'Ennemi déclaré*, op. cit., p. 46.

mort relève d'une « curieuse opération ». Dès lors, la décision de justice apparaît comme un acte arbitraire. Les polarités de la morale s'inversent : si le meurtre du gardien de prison peut être légitimé par le sentiment de révolte du prisonnier, la condamnation de l'assassin est, quant à elle, injuste car envisagée hors de son contexte. Dans son entretien avec Hubert Ficht, Genet affirme que si le meurtre d'un Français par un Algérien est « beau », « [c]'est parce que le meurtre est l'accomplissement, la fin dernière d'une révolte qui habitait ce jeune Algérien depuis longtemps. C'est la révolte qui était belle, mais pas tellement le meurtre en lui-même²⁸⁴ ». À l'inverse, il confesse : « [t]uer sans risque quand on est policier, non, je ne trouve pas ça tellement admirable²⁸⁵ ». Déroulant une vision du monde révolutionnaire, Genet se fait le tenant de l'idée qu'une fin juste – ici, la révolution des opprimés – légitime un acte, *a priori* répréhensible. Dans ses articles politiques, Genet propose donc une éthique fondée sur l'évaluation des « fins dernières ». Ce faisant, le système judiciaire qui tue et emprisonne apparaît un système injuste car sa finalité, à savoir le maintien de l'ordre établi, est considérée comme illégitime.

Déjà dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet propose une critique de l'arbitraire de la justice. L'auteur met en scène un procès dans lequel la rationalité judiciaire est subordonnée aux rêveries des jurés et des magistrats. Or, l'établissement des faits et leur traitement rationnel devant présider à l'élaboration d'un verdict et d'une condamnation, la rêverie semble un mode de pensée inadapté au contexte judiciaire. La disposition rêveuse des personnages en charge du procès de Notre-Dame, accusé d'avoir assassiné un vieil homme, empêche en effet la formulation d'un jugement réfléchi duquel découlerait logiquement une condamnation perçue comme juste et mesurée. Au cours du procès, les prises de parole échouent à formuler un jugement éthique. Par exemple, le récit de la découverte du crime proposé par les deux policiers, loin d'éclairer les jurés, brouille leur jugement. Ainsi, « [m]algré leur formation, qu'ils disent cartésienne, les jurés auront beau faire, lorsque, quelques heures plus tard, ils condamneront à mort Notre-Dame, ils seront incertains si c'est parce qu'il étrangla une poupée ou coupa en morceaux un petit vieillard²⁸⁶ ». Le meurtre est ici abordé par les personnages d'un point de vue fantasmatique car les jurés confondent la fiction, le « faux meurtre²⁸⁷ » d'une poupée et la réalité le « vrai meurtre²⁸⁸ » d'un vieillard. Ainsi la « raison cartésienne » achoppe-t-elle là où commence le fantasme.

²⁸⁴ Jean Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 112.

²⁸⁵ *Ibidem.*

²⁸⁶ *NDF*, p. 337.

²⁸⁷ *Ibidem.*

²⁸⁸ *Ibidem.*

En outre, le meurtre du vieil homme n'est évoqué qu'une seule fois sous l'angle de la responsabilité à l'occasion du témoignage de « l'expert aliéniste²⁸⁹ ». Malgré son statut d'expert, son discours aboutit à une conclusion qui convoque un motif animiste : « Pourtant, qu'en tout acte criminel, comme en tout acte, existe une part volontaire et qui n'est pas due à la complicité irritante des choses²⁹⁰ ». Ajouté à l'énumération des définitions possibles du malfaiteur²⁹¹ qui précède, le syntagme « complicité irritante des choses » semble accréditer la possibilité d'une action autonome des objets. Encore une fois, le domaine du subjectif (l'âme) et celui de l'objectif (les choses) se confondent. Le fantasme animiste de l'expert aboutit alors à la conclusion que « Baillon est en partie responsable de son meurtre²⁹² », non pas tant parce que sa folie atténuerait sa responsabilité, mais parce qu'une partie du crime est imputable à l'action magique des objets eux-mêmes. L'omniprésence du fantasme dans la diégèse entrave donc l'élaboration d'un verdict fondé sur un jugement rationnel. La rêverie produit un procès qui condamne, certes, mais sans juger. Alors même que le personnage est coupable, sa mise à mort est représentée comme n'ayant d'autre fondement que la décision arbitraire de « douze braves hommes soudain souverains juges²⁹³ ».

Dans *Vies minuscules*, la question du jugement moral apparaît de manière plus oblique, par le biais de scènes ordinaires qui confrontent le narrateur à sa propre violence. Dans le récit de Michon, la question de l'éthique est avant tout thématisée comme un problème psychique. Ainsi la moralité du narrateur est-elle remise en cause par la description de son sadisme à l'égard d'un animal :

²⁸⁹ *NDF*, p. 344.

²⁹⁰ *NDF*, p.345.

²⁹¹ « [De l'intervention du psychiatre,] [o]n comprenait ceci : “Qu'est-ce qu'un malfaiteur ? Une cravate qui danse au clair de lune, un tapis épileptique, un escalier qui monte à plat ventre, un poignard en marche depuis le commencement du monde, une fiole de poison affolée [...]” ». » (*Ibidem*).

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *NDF*, p. 321.

[U]n lapin débusqué se mit à courir le long de nos phares [...] Méchamment je le regardais galoper derrière ce faux jour mortel. Marianne prenait garde à l'éviter ; je saisis sournoisement le volant de la main gauche, la voiture fit le peu d'écart nécessaire à la mort d'un lapin ; je descendis et le ramassai : [...] je l'achevai dans la voiture avec mon poing ; c'était le frère du petit lapin qui gambade parmi les mille fleurs des tapisseries, le conil de la *Dame à la Licorne*, et il eût mangé dans la main d'un saint : sans doute ces fadaises occupaient-elles mon esprit pendant que je l'assommais. La clairvoyance me revint d'un coup avec une sensation peureuse, et la honte me submergea : j'aurais aussi bien pu faire dérailler la locomotive pour écraser Marianne du poids de tout un train, en gare d'Annecy. Je ne la regardais pas, j'aurais voulu disparaître : son chagrin et son dégoût étaient tels qu'elle gémissait sans pouvoir dire un mot²⁹⁴.

Dans cet extrait, Michon met en scène la manière dont le fantasme opère le brouillage des repères éthiques. Le fait que le narrateur abdique son discernement moral est signalé par des changements de focalisation narrative. Le narrateur homodiégétique se dédouble en effet entre le personnage agissant et la voix narrative, ce qui permet à cette dernière d'épouser différents points de vue sur la scène. Dans un premier temps, la narration observe une posture critique face à la violence du personnage-narrateur. Les adverbes « méchamment » et « sournoisement » témoignent d'un embrayage de l'énoncé qui se fait porteur d'un jugement. En revanche, au moment où le narrateur-personnage sort de la voiture, la focalisation devient interne. L'absence de modalisateur atteste du désembrayage de l'énoncé narratif. Après avoir marqué l'enjeu éthique de la scène, la narration adopte le regard du narrateur-personnage pour dévoiler les conditions psychiques qui lui font renoncer à sa conscience éthique.

Dès lors, la substitution fantasmatique du lapin réel et souffrant par l'image d'un lapin paisible et fictif apparaît l'élément décisif du passage à l'acte. L'entrée du personnage en rêverie – que le narrateur nomme ici « fadaises » – oblitère sa « clairvoyance » quant aux enjeux moraux initialement signalés. À l'inverse, la sortie brutale du fantasme démultiplie la conscience éthique du narrateur. L'ampleur de son acte se révèle : son sadisme animalier est comparé à une envie de meurtre. Avec la conscience morale, s'élabore ainsi, sinon un désir de pénitence, au moins un sentiment de honte. De cette façon, l'apparition et la disparition du fantasme rythment la conscience éthique du narrateur. La phase de rêverie correspond, comme chez Genet, à une suspension du jugement moral.

En somme, si l'univers pénitencier de *Notre-Dame-des-Fleurs* est propice à penser les rapports entre la morale et la justice, la narration de *Vies minuscules*, quant à elle, élabore sa réflexion éthique à partir des états psychiques du narrateur. Il apparaît que les pensées éthiques des deux auteurs sont indissociables de leur intérêt pour le fantasme et la rêverie. Chez Genet comme chez Michon, la pensée humaine – fût-elle au service d'un jugement moral – n'est

²⁹⁴ VM, p. 172.

jamais envisagée hors de son ancrage pulsionnel. Cet intérêt commun pour ce que l'humain a d'irrationnel et d'impulsif détermine une manière commune de poser la question de l'éthique.

Violence et fantasmes

En tant qu'il oblitère le discernement moral, le fantasme conduit à des actes violents : l'exécution d'un adolescent chez Genet et la mise à mort d'un animal chez Michon. Pourtant, dans la théorie freudienne, le fantasme est la condition de possibilité du vivre ensemble²⁹⁵. La rêverie est en effet une manière de concilier l'accomplissement des pulsions et les interdits sociaux que sont le meurtre, le viol, ou l'inceste. En les réalisant symboliquement par le biais d'une production imaginaire, le fantasme permet la réalisation non-violente des pulsions sexuelles et macabres. À ce titre, la violence réelle résulte d'un dérèglement de l'activité psychique que Freud nomme « névroses ». C'est ce débordement non-contrôlé du désir dans les interactions sociales que thématisent, chacun à leur manière, les récits de Genet et de Michon. L'intérêt de Michon pour les fantasmes de toute-puissance et celui de Genet pour les fantasmes de meurtre permettent le déploiement d'une réflexion éthique.

Dans *Vies minuscules*, la mise en scène de la violence s'articule à la représentation de fantasmes. Dans la « Vie du Père Foucault » par exemple, le narrateur se fait passer à tabac par un homme à la sortie d'un bar. Rendant compte des mobiles de cette agression, le narrateur affirme : « l'esclave s'avouait, donnait une représentation muette de l'impuissance de son verbe ; pour m'asservir, il devait faire entrer en scène l'opacité du corps ; il avouait sa sujétion comme un jacques assomme son roi²⁹⁶ ». L'agression pallie l'échec d'une parole démiurgique. Le « bellâtre » est « un malheureux usage[r] des mots²⁹⁷ » qui désire que la parole lui soit « l'arme souveraine qui toujours atteint son but²⁹⁸ », à savoir « la débâcle d'une chair²⁹⁹ ». Toutefois, l'acquisition de cette parole divine n'est pas permise aux humains. Le narrateur « censure³⁰⁰ » cette parole en en corrigeant « les fautes de langage³⁰¹ » et en en finissant « les phrases inachevées³⁰² ». Il perturbe le désir de toute-puissance : il est la figure de l'Autre qui, par son existence même, entrave la liberté du sujet désirant. L'homme du bar découvre aux

²⁹⁵ Cf. Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions » [traduit par J. Laplanche et J.-B. Pontalis], dans Sigmund Freud, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968 [1915], p. 11-44.

²⁹⁶ VM, p. 144.

²⁹⁷ VM, p. 143.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ VM, p. 140.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ibidem*.

dépens du narrateur que la maîtrise du monde ne s'obtient que par la violence. En effet, pour lever l'entrave que représente l'Autre, il faut l'anéantir.

Dans cet extrait, Michon met donc en scène les conditions dans lesquelles du désir de toute-puissance peut naître un acte de grande violence. Le personnage du bar ne rêve pas, il se produit en spectacle. En agissant pour la réalisation de son désir, il brouille la ligne de partage entre son fantasme – selon lequel il est « roi » – et la réalité – selon lequel il est « esclave », soumis au respect des autres. Michon représente une pensée névrotique suivant laquelle le fantasme excède le domaine de l'imagination – seul espace dans lequel le sujet est tout-puissant – pour se réaliser dans un comportement agressif. Ce mode de pensée est aussi celui du narrateur qui avoue sa compassion pour le « bellâtre » névrosé. Comme lui, le narrateur ne connaît pas « les mots de passe³⁰³ » : il est exclu de la Grâce dont il attend qu'elle le fasse Auteur. Attaché à cette vision mythique de l'écriture, le narrateur se condamne à n'écrire qu'« en rêve³⁰⁴ ». À la question proustienne de savoir comment le narrateur devient-il l'auteur réel de *Vies minuscules*, il faut en ajouter une autre. Dès lors que le passage du fantasme de toute-puissance à la toute-puissance réelle se fait dans la violence, il faut nous demander dans quelle mesure l'avènement de l'écriture est-il un acte violent ? Telle qu'elle est thématiquée dans la fiction, la rêverie est donc pourvue d'un potentiel violent qu'il faudra considérer dans l'analyse des enjeux éthiques de l'écriture de Michon.

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs* aussi les meurtres et les tentatives de meurtres sont expliquées par des récits de névroses. Par exemple, lorsque le narrateur cherche à rendre compte des mobiles du meurtre de Lou-Culafroy par Ernestine, il s'intéresse aux rêveries du personnage. Selon lui, le mobile du meurtre est à chercher dans une phrase que la mère lit dans un « roman populaire ». Pour Ernestine en effet « Lou Culafroy va mourir tout à l'heure. Je le sens. Il va mourir, je le sais³⁰⁵ ». Or, le narrateur explique qu'« "Il va mourir, je le sais", était l'expression arrachée toute vive [...] à un livre, [...] et murmurée avec horreur par l'héroïne de ce roman populaire imprimé menu sur un papier spongieux – comme l'est, dit-on, la conscience des vilains messieurs qui débauchent les enfants³⁰⁶ ». Ce faisant, le narrateur retrace les mouvements de la rêverie de son personnage. L'idée de mort, suggérée par la phrase écrite, se superpose à l'idée d'enfant violé, suggérée par l'aspect du papier. De là, s'impose l'idée que « l'enfant va mourir ». Le meurtre est donc déterminé par une rêverie de lecture.

³⁰³ VM, p. 143.

³⁰⁴ VM, p. 217

³⁰⁵ NDF, p. 26.

³⁰⁶ NDF, p. 26-27.

Le mode opératoire est également suggéré par un fantasme d'Ernestine puisque « [l]a présence au fond d'un tiroir d'un énorme revolver d'ordonnance suffit à lui dicter son attitude³⁰⁷ ». Ici, l'idée que « les choses sont les instigateurs d'un acte³⁰⁸ » relève en effet d'un fantasme superstitieux qui découvre sous chaque objet, un sens caché. C'est pourquoi, la présence du revolver dans un tiroir n'est pas hasardeuse, elle signifie la nécessité d'un crime. Seulement, l'acte lui-même ne se réalise pas dans l'imaginaire d'Ernestine puisqu' « elle tira » et « la balle s'en alla briser la vitre d'un cadre qui enfermait un diplôme d'honneur de feu son mari³⁰⁹ ». Bien que le meurtre du fils soit évité par l'assassinat symbolique du mari, il reste que le coup de feu, l'acte d'agression, n'a pas été contenu dans le domaine du fantasme. C'est donc une psychologie névrotique qui est attribuée au personnage d'Ernestine. Notons pour finir que, comme dans le récit de Michon, la réflexion sur le psychisme humain est associée à un motif méta-littéraire puisque le personnage névrosé est une lectrice. Il faudra donc se demander dans quelle mesure lecture, violence et rêverie s'articulent dans *Notre-Dame-des-Fleurs*.

A lire Genet et Michon, on comprend que la pensée fantasmagorique peut motiver des actions violentes. Il nous semble que la raison est à trouver dans la définition même du fantasme. En tant qu'il entérine la supériorité des souhaits subjectifs sur les exigences extérieures, ce mode de pensée est égoïste : il n'est pas à même de reconnaître l'altérité d'autrui. La notion de respect est dissoute dans le *principe de plaisir* auquel répond la rêverie. C'est pourquoi, lorsqu'elle détermine un acte, celui-ci n'est pas limité par la conscience éthique de l'Autre. La fiction de Genet et celle de Michon explorent donc l'usage du fantasme par-delà son domaine réservé qu'est l'imagination. On peut le dire autrement : Genet comme Michon s'intéressent au comportement névrotique. Le narrateur de Genet y insiste par antiphrase : « – Ne haussez pas les épaules, cher ami, je ne suis pas folle [dit Ernestine]. Et elle n'était pas folle³¹⁰. » Quant à Michon, son intérêt pour les pathologies psychiques s'affirme dans la « Vie de l'Abbé Brandy » qui se déroule pour partie dans un hôpital psychiatrique. Pourtant, les deux auteurs ne font pas de la névrose un état psychique exceptionnel mais un mode d'être au monde ordinaire. Ainsi comprise, les thèmes de la névrose et du fantasme peuvent servir de point d'ancrage à la méditation éthique des deux auteurs. Au niveau diégétique, nulle trace d'éthique de la rêverie. Genet et Michon s'intéressent bien mieux au danger moral que représente la rêverie, en tant qu'elle suspend le jugement moral et encourage

³⁰⁷ *NDF*, p. 27.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *NDF*, p. 26

l'agressivité. En outre, la présence de motifs méta-littéraires dans les scènes de violence invite à se demander si cette *anti-éthique* est coextensive à l'écriture et à la réception des deux œuvres.

2. L'écriture-rêverie : une posture éthique

La dimension éthique d'une œuvre littéraire peut être interrogée sur le plan de la diégèse comme sur le plan de l'écriture. La réflexion éthique se mêle alors à des considérations esthétiques. La question n'est plus de savoir comment la fiction met en scène des problèmes éthiques mais de comprendre comment, par sa pratique littéraire, l'auteur pense les rapports de son écriture à ses personnages et à son narrateur. Toutefois, dans *Vies minuscules* et dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, du fait de l'identité des deux narrateurs intra-diégétiques, la figure de l'auteur et celle du narrateur tendent à se confondre. En effet, tous deux portent le nom de l'auteur et sont écrivains. Dans le même temps, le statut des personnages est ambigu car ils sont à la fois fictifs et référentiels. Le narrateur, qui se dit être l'auteur, dit également fréquenter ou avoir fréquenté les personnages de la fiction. La question éthique peut donc être ainsi reformulée : quel rapport le narrateur-auteur entretient-il avec les individus, mi-fictifs, mi-réels, dont ils racontent les existences ? Les relations entre narrateur et personnages étant mises en scène sous le prisme des relations auteur-personnages, notre réflexion doit se situer à l'intersection de ce que Phelan appelle « éthique de la narration³¹¹ » et « éthique de l'écriture³¹² ». Après avoir montré que, dans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Vies Minuscules*, les comportements et les jugements des personnages sont minés par l'irruption de fantasmes, il faut donc nous demander quelles attitudes les *écritures-rêveries* de Michon et de Genet adoptent vis-à-vis des existences dont elles servent le récit.

Du devoir de mémoire

Chez les deux auteurs, la relation éthique du narrateur-auteur à ses personnages est déterminée par le fait que ceux-ci soient morts. De cette manière, *Notre-Dame-des-Fleurs* s'ouvre sur le récit de l'enterrement de Divine que le narrateur conclut par ces mots : « Puisque Divine est morte, le poète peut la chanter, conter sa légende, la Saga, le dict de Divine³¹³ ». Le narrateur de Michon, quant à lui, s'interroge à la fin de la « Vie de Claudette » : « peut-être est-

³¹¹ Phelan, *art. cit.*, p. 2.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ *NDF*, p. 36.

elle morte et eût mérité une plus vaste Vie Minuscule³¹⁴ ». Thématissant le projet des deux écrivains, les deux narrateurs adossent la nécessité de l'écriture à la mort des personnages. Accèdent au récit ceux qui ont renoncé à la vie. Genet et Michon ont en commun de penser la dimension éthique de l'écriture sous le prisme d'un devoir de mémoire. Mais, les deux auteurs le savent, seuls les vivants illustres ont voix au chapitre. La mémoire collective oublie les existences médiocres et marginales. L'écriture de Michon comme celle de Genet sont animées par le désir de rendre hommage aux morts que la vie n'a pas distingués.

Selon le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs*, « un homme est grand s'il a un grand destin ; mais cette grandeur est de l'ordre des grandeurs visibles, mesurables³¹⁵ ». Ainsi, après sa mort, Culafroy, qui « eut un destin misérable³¹⁶ », n'accède pas à la célébrité, alors même qu'il a joui d'une « gloire secrète³¹⁷ ». En effet, la vie de Culafroy

fut composée de ces actes secrets, qui chacun sont un poème en essence, comme le mouvement infime du doigt de la danseuse de Bali est un signe qui peut mettre en branle un monde, parce qu'il procède d'un monde dont le sens nombreux est inavouable. Culafroy est devenu Divine ; il fut donc un poème écrit seulement pour lui, hermétique à quiconque n'en a pas la clef³¹⁸.

Comme le mouvement de la danseuse, la transsexualité de Culafroy comporte une puissance de subversion qui lui confère sa valeur. Cette valeur, Genet la nomme « poésie ». Il sait que, depuis l'avènement de la modernité, la subversion, décrite sur le plan moral, est marquée positivement dans le champ de la création. La poésie, nous dit Genet, est « la rupture (ou plutôt la rencontre au point de rupture) entre le visible et l'invisible³¹⁹ ». Or, la poésie dont procède Culafroy est « hermétique à quiconque n'en a pas la clef³²⁰ », elle demeure dans le domaine de l'invisible et de l'intime. Poétique, Culafroy l'est « en essence », non en acte. Pour cause, la valeur poétique de la transsexualité n'est pas convertible en valeur éthique, la beauté de l'événement intime n'accède pas à une reconnaissance publique. Sa « gloire secrète » n'a donc pas droit de cité dans la conscience et la mémoire collective. Pour Genet, la question est donc de savoir comment faire valoir, par l'écriture, la grandeur d'un mort qui a vécu sans éclat ni célébrité.

La réponse est en partie donnée dans la manière dont *Notre-Dame-des-Fleurs* voit sa « gloire secrète » devenir célébrité au cours de son procès. Dès les premières pages de *Notre-Dame-des-Fleurs*, le narrateur comprend que, parmi les morts, les assassins ont un statut à part :

³¹⁴ VM, p. 223.

³¹⁵ NDF, p. 341.

³¹⁶ NDF, p. 342.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Ibidem*.

d'eux, on se souvient. Lorsque le « beau visage [de Notre-Dame] multiplié par les machines s'abattit sur Paris et sur la France³²¹ », ses crimes « disaient sa gloire secrète et préparaient sa gloire future³²² ». Ses crimes, en effet, sont l'acte transgressif par lequel le personnage se singularise et acquiert sa valeur. Par ailleurs, ils « préparent sa gloire futur » en cela qu'ils le font accéder au rang de figure mythique. La vie de Notre-Dame-des-Fleurs acquiert en effet une dimension mythique au moment de son procès et de sa mise à mort. À la question de savoir pourquoi il a commis le crime pour lequel il est jugé, Notre-Dame répond : « J'étais dans une dèche fabuleuse ». Cette affirmation provoque une vive réaction dans la salle des Assises :

Puisqu'on emploie le mot « fabuleux » pour qualifier une fortune, il ne paraissait pas impossible de l'appliquer à la misère. Cette dèche fabuleuse [celle dans laquelle se trouve Notre-Dame] fit à Notre-Dame un piédestal de nuée : il fut aussi prodigieusement glorieux que le corps du Christ s'élevant, pour y demeurer seul, fixe, dans le ciel endeuillé de midi. Le Président tordait ses belles mains. La foule tordait ses visages. Les greffiers chiffonnaient des feuilles de papier carbone. Les avocates avaient soudain l'œil des poules extra-lucides. Les gardes officiaient. La poésie travaillait sa matière³²³.

Dans cet extrait, la « gloire secrète » de Notre-Dame est reconnue de tous, ses gestes deviennent des poèmes *en acte*. Par son langage, Notre-Dame produit les preuves de sa différence et de sa faiblesse. En utilisant l'expression « dèche fabuleuse », Notre-Dame affirme sa condition précaire et signale son appartenance à un milieu marginalisé, celui des « tantes » qui « ont leur langage à part³²⁴ ». Ce faisant, il est celui que l'on condamne à mort parce qu'il vit à la marge. En un mot, il accède au statut de martyr. En tant qu'il est assimilé à une figure, sinon universelle, au moins transculturelle, Notre-Dame devient un personnage mythique : « il eut la tête coupée par un vrai couteau. Et rien ne se passa. À quoi bon ? Il ne faut pas que le voile du temple se déchire de bas en haut parce qu'un dieu rend l'âme³²⁵ ». Après avoir suggéré sa condition de martyr, le personnage n'a plus rien à craindre de la mort : son nom, devenu celui d'un dieu ou d'un saint, restera dans la mémoire des hommes³²⁶. Telle qu'elle est mise en scène dans diégèse, la réhabilitation mémorielle des personnages passe par la transformation de leur vie en mythe.

Sous la plume de Michon, s'énonce une commune ambition : « Qu'un rythme juste ait ralenti leur chute [...], que ma main leur ait donné licence d'épouser dans l'air une forme combien fugace par ma seule tension suscitée ; que me terrassant aient vécu, plus haut et clair

³²¹ *NDF*, p. 9.

³²² *Ibidem*.

³²³ *NDF*, p. 334.

³²⁴ *NDF*, p. 64.

³²⁵ *NDF*, p. 354.

³²⁶ Sur la question de la nomination et de la grâce chez Genet, voir Jean-Luc A. d'Ascino, *Petite mystique de Jean Genet*, Éditions l'Œil d'Or, 2007.

que nous ne vivons, ceux qui furent à peine et redeviennent si peu³²⁷. » Ainsi chaque « Vie Minuscule » peut-elle être lue comme une tentative de maintenir le souvenir de pauvres gens que le narrateur a connus. Pour ce faire, le narrateur dit vouloir les faire vivre « plus haut et clair que nous ne vivons ». Il entend faire de son récit l’occasion de magnifier ces existences. À ce sujet, Michon déclare : « Dans les *Vies minuscules*, j’avais parlé il est vrai de pauvres, de prolétaires, mais non pas dans une vaine populiste et encore moins misérabiliste : ces pauvres, au contraire, je me devais de les enrichir, les ennoblir, de hisser leur humanité minimale vers le légendaire, le mythologique, l’exemplaire [...]»³²⁸. » Selon Viart, il cherche à donner à ses personnages quelque chose « en plus³²⁹ », un « surcroît de sens³³⁰ » qui accorde à ses parcours de vie une dimension générale et partageable. Cette tension entre le singulier et le général, Viart la nomme « dépense figurale³³¹ ». Il s’agit d’arracher, de manière violente et dispendieuse, les personnages du néant auquel les condamne leur existence particulière. Il s’agit de les ériger au rang de figures dignes de mémoire.

Cet « affrontement à l’absence de figure³³² » est thématiquement à l’intérieur de la diégèse par le biais de personnages qui s’improvisent passeurs de mémoire. Par exemple, Elise, la grand-mère maternelle du narrateur, lui parle « de dérobades, [...] des corps disparaissant et de nos âmes toujours en fuite, des absences visibles dont nous suppléons l’absentéisme des êtres chers, leur défection dans la mort, dans l’indifférence et les départs ; ce vide qu’ils laissent, elle le fécondait de mots pressés [...]»³³³. Par sa grand-mère, le narrateur apprend que les mots savent maintenir en vie les absents. Mais encore faut-il que les mots eux-mêmes tiennent, qu’il s’en « dégag[e] une autre unité que celle du comportement, une cohérence plus sombre, quasi métaphysique et antique presque³³⁴ » : que d’eux, naisse un mythe. Le père d’Antoine Péluchet, au départ de son fils, « manœuvr[e] dans la légende » en lui « trouva[nt] peut-être quelque occupation louche ou fatale qui conv[ienne] à sa morgue, à sa douceur têtue, à ses silences : maquereau ou mécanicien, la casquette d’apache sur l’œil ou menant une locomotive à train d’enfer [...]»³³⁵. Il l’imagine parti obtenir gloire et richesse en Amérique. Le mot « Amérique » devient ainsi pour le père « ce que la relique [est] à la mère, transmissible aussi donc, et

³²⁷ VM, p. 247.

³²⁸ RVQV, p. 69.

³²⁹ Dominique Viart dans «La dépense figurale. Poétique de la figuration dans l’œuvre de Pierre Michon», *art. cit.*, p. 59

³³⁰ *Ibidem.*

³³¹ *Ibidem.*

³³² *Ibid.*, p. 71.

³³³ VM, p. 34-35.

³³⁴ VM, p. 31.

³³⁵ VM, p. 54.

résumant toutes les fictions possibles³³⁶ ». Les silences sont comblés par des récits qui charrient avec eux des représentations collectives valorisant le vécu de celui qui s'est absenté.

Après avoir énoncé les fantasmes qu'il associait à l'Amérique, le narrateur conclut, afin d'insister sur la dimension partageable de cet imaginaire :

C'est là ce que je penserais. Mais lui, Toussaint, ne disposait pas du matériel nécessaire pour penser cela [...] ; de l'Amérique, il ne pouvait désespérément rien se représenter, cependant il savait que le fils avait deux jambes, que sur la mer peut-être un vapeur avait relayées ; il savait ce qu'était une locomotive, le goût de l'or et un bordel, et il put imaginer Antoine dans l'un de ces trois états ou de ces trois lieux : les éléments que nul ne connaît et qu'il bricolait entre eux pour camper plausiblement le fils américain, étaient autre que les miens, plus restreints sans nul doute, mais l'agencement plus riche, plus libre, plus étonnant [...] ³³⁷.

Par un effet de préterition, le fantasme que le narrateur construit autour des Amériques, d'abord inextinguible pour un paysan des années trente, s'avère être accessible à son imagination. C'est que les références du narrateur puisent elles-mêmes dans un fonds mythique auquel Toussaint, lui aussi, a accès. De fait, la structure sémantique des deux fantasmes est la même. Dans les deux cas, le départ de Péluchet est associé à une ambition démesurée. Le narrateur confie son imagination aux images d'Hollywood pour rêver Péluchet en ambitieux chasseur d'or. En pensant aux machines que son fils a pu emprunter, Toussaint actualise la même image. Dans les deux cas, il est question d'orgueil, qu'il s'agisse de celui du *self-made man* américain ou de celui de *l'homo faber* ivre de technique. Héros de western ou Icare brûlé d'*hybris*, le personnage est « environn[é] d'un appareil mythique³³⁸ ». Le narrateur et le personnage puisent tous deux dans un fonds de représentations collectives afin d'héroïser Antoine Péluchet. De même que les douze jurés de Genet sauvent, par mégarde, la mémoire de Notre-Dame-des-Fleurs en en faisant un martyr, le personnage et le narrateur de Michon déploient le *topos* de l'orgueilleux pour que la narration d'une existence silencieuse devienne une fable universelle.

En somme, l'*éthique de l'écriture* de Genet et celle de Michon doivent toutes deux être pensées à partir du rapport que les deux auteurs entretiennent avec les morts. Pour Genet, il s'agit d'entretenir la mémoire de ceux qui ont su se rendre dignes en transgressant l'ordre social que l'auteur juge avilissant. Michon, quant à lui, s'attache à conserver le souvenir de pauvres gens qui ont marqué sa vie. L'axiologie propre à chacun des deux auteurs se heurte à celle qui régit la mémoire collective. Le devoir de mémoire s'applique aux criminels et aux Minuscules que la société place du côté des oubliés. Afin de mettre au jour les procédés dont Genet et Michon se servent pour opérer ce renversement axiologique, nous avons étudié la manière dont

³³⁶ VM, p. 55.

³³⁷ VM, p. 56.

³³⁸ VM, p. 55.

les personnages eux-mêmes s’y prennent. Ils puisent dans un fonds de représentations sociales ou *archaïques* les bribes narratives qui forment le souvenir reconstruit de ceux qui vivent sans gloire. C’est en fantasmant leur existence qu’ils en font des figures mythiques.

Effet de mythe, effet de rêverie

Pour Michon et pour Genet, la réhabilitation mémorielle et la mythification des vies silencieuses sont deux pratiques corollaires. Or, dans ces entretiens, Michon rapproche souvent son entreprise littéraire d’une entreprise « mythologique³³⁹ », « légendaire³⁴⁰ ». De même, « Saga » ou « légende » sont les noms dont le narrateur de Genet se sert pour définir son récit³⁴¹. Il faut donc penser que, mise en scène dans le récit, la construction du mythe est également mise en œuvre dans l’écriture. Il reste à comprendre dans quelle mesure l’écriture de chacun des deux auteurs peut être dite mythique.

Dans *La pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss défend que le mythe « utilise une structure pour produire un objet absolu offrant l’aspect d’un ensemble d’événements (puisque tout mythe raconte une histoire). [...] le mythe part d’une structure, au moyen de laquelle il entreprend la construction d’un ensemble (objet + événement)³⁴² ». Le mythe se définit, structurellement, comme l’agencement d’unités sémantiques hétérogènes en un ensemble sémantique cohérent. La pensée mythique puise la matière première de sa narration dans un fonds préexistant de mythes et de légendes. Ce faisant, le mythe n’est jamais un récit original. Il exprime une vision du monde (une idéologie) déjà déployée dans d’autres mythes qui le précèdent. Si les vies que racontent Michon et Genet sont mythiques, c’est qu’elles sont déterminées, en amont, par des structures sémantiques qui leur préexistent. Leur écriture ne vont pas à « la découverte d’une structure³⁴³ » à l’intérieur des vies qu’elles explorent, elles agencent des événements et des objets pour les rendre conformes à des structures mythiques qui les précèdent. Autrement dit, certains invariants culturels servent de matrices à leur récit.

Cette conception structuraliste du mythe est, semble-t-il, proche de la conception freudienne des rêves³⁴⁴. Selon Barthes, en effet, le « souhait libidinal » qui constitue le message latent du rêve est l’équivalent du « concept mythique³⁴⁵ » dans le mythe. Autrement dit, comme

³³⁹ Voir par exemple, *RVQV*, p. 69.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ *NDF*, p. 36.

³⁴² Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962, p. 40.

³⁴³ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 40.

³⁴⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 224.

³⁴⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 221.

le rêve ou le fantasme, le mythe est un « mode de signification » particulier qui « s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui³⁴⁶ ». De cette manière, le mythe et le fantasme réinvestissent les événements vécus et les objets réels d'une signification établie par un système de sens qui leur est extérieur (l'inconscient, la culture, la morale, etc.). La rêverie puise sa signification dans le complexe psychique d'un sujet de même que le mythe découvre le sien dans une axiologie transculturelle. La structure de la rêverie et celle du mythe sont donc analogues. Le fait que *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Vies minuscules* semblent produire des mythes n'est pas indifférent aux *esthétiques de la rêverie* que cultivent ces deux œuvres. L'« effet de rêverie » que nous avons décrit plus haut³⁴⁷ s'articule à un « effet de mythe ». C'est pourquoi, sur le modèle de l'*écriture-rêverie*, nous proposons la notion d'*écriture-mythe* afin de désigner le processus par lequel la logique du mythe contamine la structure de l'écriture. Michon comme Genet convoquent, de manière implicite ou explicite, des mythes primitifs, antiques, ou chrétiens afin qu'ils servent de schéma narratif à certaines de leurs scènes romanesques.

De cette façon, dans le roman de Genet, la mise à mort de Notre-Dame-des-Fleurs est justifiée, au sens narratif du terme, par des références à des mythes antiques et chrétiens. Pour reprendre le lexique de Genette, l'événement n'est pas « motivé³⁴⁸ » car il ne s'inscrit pas dans une chaîne causale. Tout, dans le texte, fait signe vers l'arbitraire de la décision judiciaire. L'exécution du personnage est présentée comme une « curieuse opération » qui « transforme un acte simple (un meurtre s'il eût lieu) en quelque chose de tout à fait différent : une autre mort [...]»³⁴⁹ ? » Autrement dit, l'exécution de Notre-Dame n'étant pas mise en scène comme la suite logique du meurtre qu'il a commis, elle apparaît dépourvue de motivation. En revanche, la mort de Notre-Dame a une fonction : elle permet d'assimiler le personnage au Christ en croix. La mort du personnage n'est pas déterminée par une cause dans l'économie du récit, elle est soutenue par une finalité symbolique. Celle-ci renverse l'axiologie associée au meurtre. D'impardonnable, le condamné à mort devient l'emblème du pardon universel. Le récit de l'événement est donc déterminé par une structure mythique qui lui préexiste.

En effet, le seul discours qui entend motiver l'exécution est pris en charge par le narrateur qui résume l'intervention du Ministère public : « Le ministère public prit la parole. Contre l'adolescent assassin découpé dans un bloc d'eau claire, il ne dit que des choses très justes, à la

³⁴⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 218.

³⁴⁷ Voir Chapitre 2 : « Esthétique de la rêverie ».

³⁴⁸ Voir Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, 11, 1968, p. 11-21.

³⁴⁹ Jean Genet, *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 46.

taille du Président et des jurés. C'est-à-dire qu'il fallait protéger les rentiers, qui habitent quelquefois très haut sous les combes, et faire mourir les enfants qui les égorgent...³⁵⁰ » Ce discours motive explicitement le récit en énonçant les raisons morales des actes racontés. La motivation (sur le plan narratif) dépend donc de la justification (sur le plan moral) accordée à l'exécution du personnage. Or, le raisonnement moral s'avère lacunaire. En effet, pour que le fait de tuer « les enfants qui les égorgent » puisse concourir « à protéger les rentiers », il faut supposer que les enfants puissent récidiver. La position de l'avocat général peut être résumée dans ce syllogisme : *Tuer permet d'empêcher de faire le Mal / Or, tout être qui fait du Mal est mauvais et tout être qui est mauvais fait le Mal / Donc, tout être qui fait le Mal doit être tué*. Toutefois, le discours est en contradiction avec ce que laisse entendre le reste du texte car le personnage est construit sur une opposition entre son caractère et ses actes. Le narrateur décrit Notre-Dame comme un « adolescent assassin découpé dans un bloc d'eau claire³⁵¹ ». « Assassin » renvoie à son acte tandis que « découpé dans un bloc d'eau claire » renvoie à son caractère. L'inadéquation de l'être et du paraître est redoublée par l'ambiguïté de l'apparence elle-même. Aussi, alors que « ses yeux clairs ignoraient l'Enfer³⁵² », « tout son visage [...], son image et ses gestes libéraient des démons captifs ou bouclaient de plusieurs tours de clé des anges de lumière³⁵³ ». Le regard du personnage rejette l'Enfer quand ses gestes le font advenir. Bien que le personnage soit un assassin dans ses gestes, le caractère qui transparaît dans ses yeux est pur. Le syllogisme est donc amputé de sa prémisse centrale : un homme qui fait le Mal n'est pas foncièrement mauvais et n'est pas condamné à perpétuer le Mal. Narrativement et moralement, l'exécution de Notre-Dame paraît immotivée. La seule maxime explicite qui en rend raison est annulée par le reste du texte.

Pourtant, l'exécution de Notre-Dame ne semble pas invraisemblable. Il faut donc qu'elle soit autrement motivée. Le narrateur, en effet, a recours à la notion de destin pour justifier la mort du personnage. La maxime du texte, pourtant, pourrait être énoncée ainsi : « il est dans le destin de Notre-Dame-des-Fleurs de mourir ». Celle-ci est suggérée par le narrateur lorsqu'il fait du nom du Président, « M. le Président Vase de Sainte-Marie³⁵⁴ », la « basse méthode³⁵⁵ » employée par le destin « pour arriver à ses fins³⁵⁶ ». La métaphore du procès comme pièce tragique supporte cette affirmation. Ainsi, le temps « déréglé » du procès est celui du poème

³⁵⁰ *NDF*, p. 347.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *NDF*, p. 323.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *NDF*, p. 321.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Ibidem*.

tragique « de sorte que [la pendule] scand[e], à chaque seconde, des périodes longues et des brèves³⁵⁷ ». La motivation de la narration est alors assurée par un « schème antique³⁵⁸ » qui, par l'hypothèse d'un destin, garantit la présence d'une intelligibilité des faits. L'idée que Notre-Dame est destinée à mourir est également suggérée par des effets de structure. La narration est en effet soutenue par un hypertexte christique. Si le nom du Président est « une basse méthode » employée par le destin, c'est qu'il a le nom de Marie, la mère de Jésus-Christ. À son arrivée au Palais de Justice, « tous les yeux purent lire, gravés dans l'aura de Notre-Dame-des-Fleurs, ces mots : "Je suis l'Immaculée Conception"³⁵⁹ ». Le parallèle est établi : l'entrée de Notre-Dame dans la salle des Assises rejoue la naissance de Jésus. Ni norme sociale ni causalité objective, la mise à mort est justifiée par le rapprochement entre le personnage et la figure de Jésus qui se fait Christ en étant condamné à mort. En bref, l'exécution est vue sous le prisme de la destinée d'une part et de la rédemption d'autre part. Dans l'économie du récit, l'invraisemblance morale de la condamnation est donc suppléée par le déploiement de différents schèmes mythologiques.

Dans *Vies minuscules*, Michon convoque également des motifs mythiques en lieu et place d'une causalité vraisemblable. C'est le cas, par exemple, dans le récit du décès de l'abbé Brandy³⁶⁰. Dans ce passage, le dispositif narratif met à distance toute explication plausible au profit d'une description mystique. Dans un premier temps, le narrateur relate au discours narrativisé les paroles de l'infirmier par lequel il apprend la mort du prêtre. Dans ce récit factuel, aucune explication n'est fournie. Des indices laissent pourtant croire à un accident de la route. En effet, le récit dévoile que l'abbé avait trop bu et qu'il avait pris la route sur sa mobylette. Le lecteur sait par ailleurs que Brandy est mauvais conducteur. En témoigne le récit de sa chute quelques pages auparavant³⁶¹. Le texte suggère que l'abbé a vraisemblablement succombé à la suite d'un accident de la route. Pourtant, l'explication que le narrateur donne de sa mort, ne fait mention d'aucun accident. À cette cause plausible, le narrateur préfère un récit mythique et mystique. Cette volonté de donner un sens symbolique à la scène est revendiquée par une métaphore du narrateur qui affirme : « la chute d'un ivrogne n'entre pas dans leur [les étoiles] infinie narration³⁶² ». Le sens supérieur du récit – celui des étoiles – est donc à chercher ailleurs quand dans le vraisemblable accident de voiture.

³⁵⁷ *NDF*, p. 335.

³⁵⁸ Véronique Bergen, *Jean Genet : entre mythe et réalité*, Bruxelles, Beock université, 1993.

³⁵⁹ *NDF*, p. 323.

³⁶⁰ *VM*, p. 211-213.

³⁶¹ *VM*, p. 197.

³⁶² *VM*, p. 197.

C'est pourquoi, dans une seconde version de cette histoire, le narrateur propose de lire la mort de l'abbé sous le prisme d'un récit d'apothéose. Ainsi mobilise-t-il divers motifs mythiques, principalement issus de la Bible. L'appel du « Puy feuillu » rappelle par exemple l'épisode biblique du « buisson ardent » au cours duquel Moïse reçoit l'ordre divin de conduire les Juifs hors d'Égypte³⁶³. Par ailleurs, le fait que l'abbé prononce « quelques syllabes que nous ne connaissons³⁶⁴ » et caresse de « petits serpents très doux³⁶⁵ » désigne un intertexte évangélique. Dans l'évangile selon Marc, avant de monter au ciel, Jésus déclare : « Voici les signes qui accompagneront ceux qui deviendront croyants : en mon nom, ils expulseront les démons ; ils parleront en langues nouvelles, ils prendront des serpents dans leurs mains [...]»³⁶⁶. Enfin, le texte se fait le récit d'une révélation : « Il est tombé à genoux dans la bouleversante signifiante du Verbe universel. Il a relevé la tête, a remercié Quelqu'un, tout a pris sens, il est retombé mort. » Ici, le vocabulaire mystique contamine la phrase autant que les images mythiques investissent la narration. Sous les traits de Brandy, se dessinent ceux de Lazare de Béthanie que Jésus ressuscite dans l'évangile selon Jean³⁶⁷, et ceux d'un quelconque ermite auquel l'isolement d'une forêt offre d'être visité par Dieu. À travers ce dense intertexte biblique, la narration met en scène la structure mythique qui la détermine. L'extrait fait apparaître, en surimpression du récit factuel, un second récit dans lequel tous les éléments sont réinvestis d'une signification mystique.

Enfin, ce récit de la mort de Brandy est suivi d'une dernière narration qui aborde l'événement sous le prisme d'un mythe préhistorique. « Ou alors c'était à la fausse aurore³⁶⁸ », s'interroge le narrateur. La formulation de cette hypothèse remet en cause la dimension mythique du récit qui se déroule symboliquement au lever du jour, instant de la révélation. Le récit prend place au moment où « noire encore est la nuit³⁶⁹ », à l'instant où le monde demeure dans l'indétermination des origines. La « figure encornée³⁷⁰ » représentée sur le panneau routier suggère quant à elle une peinture rupestre qui hante la scène sous la forme de « grands cerfs fictifs³⁷¹ ». De même qu'à la fin des *Onze*, Michon dévoile, en surimpression du tableau de peintre François-Elie Corentin, une peinture rupestre³⁷², il choisit ici d'inscrire en filigrane de

³⁶³ Ancien Testament, *Exode*, 3, 1-7.

³⁶⁴ *VM*, p. 212.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ Nouveau Testament, *Marc*, 16, 17-18.

³⁶⁷ Nouveau Testament, *Jean*, 11.

³⁶⁸ *VM*, p. 213.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ *VM*, p. 212.

³⁷¹ *VM*, p. 212.

³⁷² Pierre Michon, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 131-132.

la scène romanesque un imaginaire préhistorique. Le récit s'élabore à même une vision *archaïque* du monde³⁷³. Ainsi, la mort du personnage est-elle lue comme un retour à l'indétermination originelle de l'homme et de la nature : « l'abbé Brandy se tait et dort dans l'immense chasuble verte des forêts ». Bien que la scène cite un ensemble disparate de mythes et ne véhicule pas une seule et même vision du monde, il reste qu'elle s'articule à des mythes qui la précèdent et qui en déterminent le mouvement narratif. Après avoir récusé toute causalité vraisemblable, la narration trouve sa justification dans l'énonciation d'une signification mythique : Brandy est rentré en communion, avec Dieu selon le paradigme chrétien, avec la Terre-mère dans une perspective *archaïque*. Comme celle de Genet, l'écriture de Michon adopte donc la structure du mythe.

Dans *Vies minuscules* comme dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, certaines séquences narratives fonctionnent comme des mythes. Le récit des événements fictifs s'avère être un agencement de différentes unités narratives préexistantes (fragments de mythes). Ce faisant, ces narrations mythiques reconduisent des visions du monde qui les précèdent. Pourtant, dans l'œuvre de Michon, une distance s'insinue entre l'ambition du projet littéraire et la conscience de sa vanité. Le syncrétisme auquel s'amuse Michon trouble en effet la visée éthique de son récit. Suivant le paradigme chrétien, mourant la face levée vers Dieu, Brandy est fait Saint. Suivant le paradigme *archaïque*, mourant « dans l'immense chasuble verte de la nature³⁷⁴ », il communique avec les forces primordiales. En même temps que l'abbé s'élève par-delà sa condition, tout à la fois humaine et sociale, il s'identifie à l'inverse à « ceux de sa classe ou de son espèce, nés plus près de la terre et plus prompts à y basculer derechef³⁷⁵ ». D'un même geste, Michon conjure et entérine la fatalité sociale à laquelle son personnage est soumis. Pour être mythifié par sa mort, son personnage n'en est pas moins misérable par sa vie. Michon porte un regard, sinon ironique, au moins distancé et lucide, sur la vanité de ce que son narrateur nomme « son prodigieux babil³⁷⁶ ».

En définitive, donnant au récit de vie l'apparence du mythe, Michon comme Genet réhabilitent la mémoire de ceux que la gloire et la grâce ont déshérités. Employée sans dogmatisme, l'*écriture-mythe* apparaît donc comme un outil expérimental dans l'élaboration d'une *éthique de l'écriture*. D'une certaine manière, Genet anticipe une pratique littéraire qui, se développant à la fin du XXe siècle, notamment sous l'influence de *Vies minuscules*, est

³⁷³ Cf. Laurent Demanze, « Paradigme cynégétique et archaïsme artistique. L'"écriture faite de bêtes" de Pierre Michon », *Études françaises*, Volume 54, n°2, 2018.

³⁷⁴ VM, p. 213.

³⁷⁵ VM, p. 15.

³⁷⁶ VM, p. 219.

théorisée sous le nom de « littérature éthique ». Selon Isabelle Daunais, ce qui rassemble les écrivains contemporains attachés à cette forme littéraire, « ce sont bien sûr d'abord des thèmes (la mémoire d'autrui, l'altérité, l'exil) et certaines grandes valeurs, comme celle^{4e} qui consiste à donner vie aux oubliés et aux anonymes, à ceux que la littérature n'a pas l'habitude de représenter³⁷⁷ ». À cela, la critique prend soin d'ajouter « l'instauration d'un certain rapport entre l'auteur et ses personnages, un rapport [...] qui porte sur la façon dont sont recherchés ce qu'on peut appeler des mondes protégés³⁷⁸ ». En offrant à leurs personnages l'espace mythique de leur écriture, Genet comme Michon bâtissent un « monde protégé », dans lequel l'exclusion sociale ne confine pas à la précarité, mais donne droit de cité dans la mémoire collective.

3. Lecture-rêverie : une expérience éthique

Telle qu'elle est mise en scène dans les deux fictions, la rêverie est un vecteur de violence. Dans le même temps, la rêverie littéraire occupe une place centrale dans le maintien des mémoires marginales. À lire Genet et Michon, on comprend que, lorsqu'ils fantasment, l'auteur-narrateur répare tandis que le personnage détruit. Le paradoxe peut être expliqué ainsi : maintenue dans le domaine de l'imagination (la narration), la rêverie est pacifique alors qu'elle revêt une dimension agressive dès lors qu'elle contamine le domaine de l'action (la diégèse). Cependant, comme nous l'avons montré, l'*écriture-rêverie* ne saurait être réduite à la mise en récit des fantasmes d'un auteur. Il s'agit d'une pratique esthétique qui, par la soumission de l'écriture à des dynamiques fantasmatiques, entend produire un effet sur le lecteur. Il faut donc supposer qu'en tant qu'*acte de langage* adressé à un lecteur, le *texte-rêverie* a aussi une dimension violente. Après avoir étudié l'aspect ludique de la lecture³⁷⁹, il nous faut donc, à présent, en envisager le versant agressif. Bien que la fiction de Genet et celle de Michon réparent la dignité de leur personnage, c'est sans ménagement qu'elles sont adressées au lecteur. Disons-le autrement : c'est parce qu'elles violentent leur lecteur qu'elles défendent leurs personnages.

³⁷⁷ Isabelle Daunais, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé » *Études françaises* [En ligne], n°46, vol. 1, 2010, p. 63–75. [Consulté le 31 avril 2022] DOI : <https://doi.org/10.7202/039817ar>.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ Voir Chapitre II, 2, « Lecture et rêveries »

Lecteur confronté, lecteur conforté

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, le renversement systématique des valeurs chrétiennes appelle l'indignation du lecteur, tel que Genet le conçoit. On l'a vu, l'auteur mobilise de nombreuses références chrétiennes par lesquelles il entend imposer la sainteté de ses amants. Son écriture, à la fois fantasmatique et mythique, sanctifie des personnages pourtant voués au bannissement moral. Partant d'une lecture rigoureuse du mythe christique, Genet comprend que tout homme, même criminel, a droit au pardon. Mais, par goût de la provocation, Genet force le trait. Par exemple, la comparaison établie au cours du procès de Notre-Dame-des-Fleurs entre le prévenu et le Christ articule deux logiques éthiques. D'une part, le récit de vie du personnage bénéficie d'être assimilé au mythe. Non seulement, il apparaît sous le signe de la rédemption, mais il en devient le symbole. D'autre part, le mythe pâtit de la comparaison. En confondant le Sauveur et le meurtrier, le texte inverse le symbole. Martyr mis à mort en dépit de sa grandeur morale, Jésus-Christ représente le rachat de l'humanité pécheresse ; à l'inverse, c'est pour avoir pêché par le sang que Notre-Dame représente le pardon universel. Genet suggère ainsi que le rachat n'implique pas une valeur morale mais l'expression d'une singularité, fût-elle criminelle. Dès lors, outre son caractère blasphématoire, l'éthique de *Notre-Dame-des-Fleurs* est déconnectée du respect des lois morales traditionnelles, telles que l'interdit du meurtre. Genet poursuit parallèlement un projet éthique dont la finalité est le pardon du criminel – en tant que personne singulière – et un projet subversif qui vise à glorifier le crime – en tant qu'acte immoral. À côté de la réclamation éthique, se dévoile une volonté de révolte contre l'ordre et la morale.

Cette révolte est pensée comme un affront fait au lecteur : « [...] je veux surtout vous montrer encore que je m'entourerai que de garnements aux personnalités peu marquées, sans héroïsme leur conférant quelque noblesse. Mes aimés seront ceux que vous appelleriez : des voyous de la pire espèce³⁸⁰ ». Dans la première phrase, le narrateur-auteur rend compte de son projet d'écriture en s'adressant à un énonciataire fictif désigné par la deuxième personne du pluriel. Interpelé, le lecteur est invité à mesurer l'écart qui le sépare du narrateur. Le substantif « garnement » semble relever d'un lexique trop innocent pour décrire Notre-Dame-des-Fleurs que le lecteur sait être un trafiquant de drogue et un meurtrier. Ce faisant, Genet instaure une distance entre la conscience morale du lecteur d'un côté et le jugement éthique du narrateur de l'autre. L'écart énonciatif entre le « je » et le « vous » est renforcé par l'antithèse entre la

³⁸⁰ *NDF*, p. 114.

désignation affectueuse « mes aimés » et la périphrase injurieuse « des voyous de la pire espèce ». À la fois désirable et monstrueux, le criminel sollicite deux fantasmes opposés : à l'éloge érotique du narrateur répond le dégoût horrifié du lecteur. L'œuvre de Genet n'est pas tant le faire valoir d'un discours alternatif à la morale chrétienne qu'un dispositif romanesque à même d'indigner le lecteur. La lecture des rêveries du narrateur est l'occasion d'une confrontation entre deux axiologies.

En outre, la révolte éthique de Genet est adossée à ce qu'il nomme lui-même une « révolte poétique³⁸¹ ». Le texte est construit de sorte à décevoir les attentes du lecteur. Le commentaire du narrateur sur son propre récit prend ainsi la forme d'une interpellation du lecteur :

Ne criez pas à l'in vraisemblance. Ce qui va suivre est faux et personne n'est tenu de l'accepter pour argent comptant. La vérité n'est pas mon fait. Mais « il faut mentir pour être vrai ». Et même aller au-delà. De quelle vérité veux-je parler ? S'il est bien vrai que je suis prisonnier, qui joue (qui se joue) des scènes de sa vie intérieure, vous n'exigerez rien d'autre qu'un jeu³⁸².

Le discours pseudo-argumentatif par lequel le narrateur entend contrer les critiques potentielles du lecteur s'annule dans ses contradictions. Après avoir prononcé l'inadaptation de la vérité comme critère d'évaluation esthétique, le narrateur avance qu'« il faut mentir pour être vrai ». La vérité est à la fois une notion obsolète pour le jugement esthétique et la finalité de la pratique artistique. En posant la question de savoir à quel contenu renvoie, dès lors, la notion de « vérité », le narrateur reconnaît l'antinomie. Ni mensonge, ni vérité, le narrateur propose donc d'envisager la fiction comme un jeu dont la seule consigne est : « vous n'exigerez rien d'autre qu'un jeu ». En refusant d'énoncer les conditions du pacte qu'il dit vouloir instaurer avec le lecteur, le narrateur le rend caduque. La tentative de suspendre l'étonnement du lecteur s'avère, *in fine*, relever d'une stratégie énonciative visant à revendiquer la subversion du récit. L'impératif initial ne conjure pas l'effet répulsif de l'in vraisemblance, il l'annonce. En creux, Genet suggère que le cri d'indignation est de mise pour la réception d'un texte comme le sien.

De cette manière, le texte de Genet entend court-circuiter les habitudes d'un lectorat bourgeois et cultivé qui place haut les prétentions de la littérature. Dans un double mouvement contradictoire, la littérature apparaît à la fois comme une quête de vérité et comme une vanité du narcissisme humain. En effet, la citation « "il faut mentir pour être vrai" » renvoie à une conception classique de la littérature. Pensons par exemple à Diderot : « j'oserai dire que l'histoire la plus vraie est pleine de mensonges³⁸³ ». La citation anonyme fonctionne comme un

³⁸¹ Jean Genet, *L'Ennemi déclaré*, op. cit., p. 109.

³⁸² VM, p. 244.

³⁸³ Denis Diderot, *Eloge de Richardson*, dans *Œuvres complètes*, Tome IV, Paris, Éditions Robert Laffont, 1996 [1762], p. 162.

signe distinctif qui permet au lecteur de reconnaître dans *Notre-Dame-des-Fleurs* une grande œuvre de culture, porteuse de vérité. Mais cette attente est déçue. Le récit, qui « joue [...] des scènes de [l]a vie intérieure » du narrateur, se donne à lire comme une pure production fantasmatique. Il s'agit d'un jeu dans lequel le lecteur ne trouvera ni fragments de réel, ni intuitions de vérité. À la manière d'un Montaigne qui confesse être lui-même « la matière de [son] livre³⁸⁴ », le narrateur de Genet dit « travaill[er] la matière Genet ». Et, comme Montaigne en avertit, non sans ironie, son lecteur : « ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain³⁸⁵ », le narrateur de Genet plaide coupable : « bien m'en prit d'élever l'égoïste masturbation à la dignité de culte³⁸⁶ ». Mais, une fois encore, Genet force le trait : l'intimité des *Essais* verse dans l'obscénité. Donner à lire les fantasmes d'un prisonnier est en effet une manière de pasticher ce que le narrateur nomme la « mauvaise littérature³⁸⁷ ». De même que le personnage d'Ernestine, devant se « soumettre à une mauvaise littérature³⁸⁸ », est « plus touchante encore³⁸⁹ », l'écriture de Genet, qui y est elle-même soumise, se veut choquante.

Pourtant, l'*écriture-rêverie* engage aussi une lecture intellectuelle qui vise à stimuler un lectorat cultivé. Comme nous l'avons montré, la manière dont le texte met en scène sa propre réception incite le lecteur à faire jouer sur le texte ses connaissances en symbolisme et en psychanalyse freudienne³⁹⁰. Il reste que ce jeu qui suscite l'adhésion du lecteur est un jeu infini à la faveur duquel aucun sens définitif n'est révélé. Or, le lecteur modèle ne sait pas « jouer à jouer³⁹¹ », comme sait le faire l'un des amants fantasmés du narrateur. Impossible pour lui de suspendre la quête du sens au profit d'un jeu des significations comme le prisonnier sait renoncer à la jouissance du monde pour les joies de l'onanisme. Le dispositif narratif et énonciatif de *Notre-Dame-des-Fleurs* installe le lecteur dans une position de frustration face au texte. Privé de sa jouissance sexuelle, le narrateur emprisonné refuse au lecteur libre le dévoilement d'une vérité sur le monde. C'est, avant tout, la violence du non-sens que le roman de Genet inflige au lecteur, imaginé bourgeois, cultivé et avide de vérité.

Plus que révolutionnaire, *Notre-Dame-des-Fleurs* est donc une œuvre révoltée. Genet lui-même refuse la révolution :

³⁸⁴ Michel de Montaigne, *Les Essais*, Livre I, Paris, Gallimard, 2009 [1580], p. 120.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ *NDF*, p. 120.

³⁸⁷ *NDF*, p. 30.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Voir Chapitre 2, 3 : « Lectures et rêveries ».

³⁹¹ *NDF*, p. 15.

[J]e ne tiens pas tellement à ce qu'il y ait une révolution. Si je suis sincère, je n'y tiens pas. La situation actuelle, les régimes actuels me permettent la révolte, mais la révolution ne me permettrait probablement pas la révolte, c'est-à-dire la révolte individuelle. [...] je voudrais que le monde ne change pas pour me permettre d'être contre le monde³⁹².

Dans son engagement politique comme dans sa production littéraire, l'auteur tient à conforter l'ordre établi afin de mieux s'y opposer. L'œuvre de Genet ne transforme pas en profondeur les représentations de son lecteur, elle se contente d'en déplacer les frontières. La revalorisation des oubliés suppose une appropriation, plutôt qu'un renversement, de la morale établie. C'est par adhésion du marginal aux représentations hégémoniques que s'opère le processus de réhabilitation. Les Marginaux deviennent donc dignes de mémoire sans que la notion de dignité mémorielle soit remise en cause. De même, Genet propose un roman qui va à rebours du canon bourgeois sans pour autant renoncer à le désigner comme modèle de l'écriture romanesque. Le récit se veut vainement fantasmatique, sans que la notion de réalisme ne soit contredite. Les convictions éthiques et esthétiques du lecteur ne sont donc pas appelées à évoluer. Au contraire, en les mettant en scène dans la diégèse, le texte conforte le lecteur dans ses positions. Le choc de la lecture peut ainsi être rejoué à l'infini.

A l'inverse, dans *Vies minuscules*, le rapport du narrateur au lecteur modèle n'est pas conflictuel. Michon est conscient que le reclassement social de son narrateur et de ses personnages n'est possible qu'à condition d'accepter les normes d'une société d'où ils sont évincés. La question de l'exclusion sociale se pose à travers les rapports entre le narrateur-auteur et le lecteur. Inclure un personnage minuscule revient à donner à lire son récit à un lecteur *majuscule*. Comme l'a montré Aurélie Adler, la « quête d'autorité³⁹³ » du narrateur-auteur est conditionnée à la reconnaissance de son écriture par le « Lecteur difficile³⁹⁴ ». « [A]nalphabète esseulé au pied d'un Olympe où tous les autres, Grands Auteurs et Lecteurs difficiles, lisaient et forgeaient en se jouant d'inégalables pages³⁹⁵ », le narrateur déplore son exclusion : « et la langue divine était interdite à mon sabir³⁹⁶ ». De cette façon, il prend en charge l'un des fantasmes structurants de l'œuvre de Michon. De la maîtrise de la Belle langue dépendraient la gloire, la reconnaissance et la mémoire. Par le maniement de cette langue, le narrateur de Michon, et sans doute Michon lui-même, réhabilite l'existence et la mémoire des Minuscules.

³⁹² Jean Genet, *L'Ennemi déclaré*, op. cit., p. 107.

³⁹³ Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon* [En ligne], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. [Consulté le 2 janvier 2022] URL : <https://books.openedition.org/psn/2166>.

³⁹⁴ L'expression est un *leitmotiv* dans *VM*.

³⁹⁵ *VM*, p. 157.

³⁹⁶ *VM*, p. 157.

Loin d'être approfondi, l'écart social entre le narrateur et le « Lecteur difficile » est appelé à se réduire, au détriment de la proximité entre le narrateur et ses personnages. C'est pourquoi, dans la dernière « Vie », le narrateur-auteur s'interroge sur la justesse de son style :

Il est vrai : ce penchant à l'archaïsme, ces passe-droits sentimentaux quand le style n'en peut mais, cette volonté d'euphonie vieillotte, ce n'est pas ainsi que s'expriment les morts quand ils ont des ailes, quand ils reviennent dans le verbe pur et la lumière. [...] Si je repars à leur poursuite, je délaisserai cette langue morte, en laquelle peut-être, ils ne se reconnaissent point³⁹⁷.

Plutôt que d'adapter son style aux existences qu'il narre, Michon choisit de conformer la vie des petites gens à l'esthétique des « Grands auteurs ». Aussi la violence dont est préservé le lecteur se reporte-t-elle sur les Minuscules. Comme l'affirme Isabelle Daunais, « si l'acte de sauver de l'oubli un être aussi humble et de lui accorder le prestige d'un récit peut être vu comme un acte "éthique" (éthique de penser à l'autre, aux anonymes, aux exclus du "champ symbolique"), il faut voir aussi en quoi cet acte est également un acte contraignant³⁹⁸ ». Contrairement à Genet qui défend la dimension énigmatique et polémique de ses personnages, Michon abdique le potentiel provocateur de ses « Vies » au profit d'une adhésion forcée à ce qui est pensé comme une norme esthétique. Certes, le narrateur mesure les excès risibles (« euphonie vieillotte ») et les facilités (« les passe-droits sentimentaux ») du style qu'il imite. Pourtant, sa posture distancée relève moins d'un affront fait au goût esthétique du lecteur qu'elle ne témoigne de l'autodérision d'un auteur, conscient du ridicule de ses propres mythologies. Par ailleurs, dans l'intonation ironique du narrateur, se joue encore une forme de connivence avec le lecteur. En soulignant l'aberration d'un style suranné, le narrateur invite à une lecture amusée d'un texte-pastiche dont la réception suppose des références communes à l'auteur et au lecteur.

Il ne s'agit pas ici d'amoindrir l'originalité de l'écriture de Michon en exagérant la dimension mimétique. En revanche, la volonté de Michon d'adhérer aux normes esthétiques de la Belle Langue et de la Grande Littérature – que ces notions décrivent une réalité historique ou un idéal fantasmé – souligne la distance qui sépare son projet littéraire de celui de Genet. En effet, la charge subversive de *Notre-Dame-des-Fleurs* est sans commune mesure avec l'autodérision de *Vies minuscules*. D'un point de vue stylistique, si Michon surprend par l'excès de son style et l'audace de ses formules, Genet choque par le détournement, parfois fautif, qu'il impose à la langue française. De même, les interpellations et les injonctions du narrateur de Genet au lecteur ne trouvent pas d'équivalent dans l'œuvre de Michon qui préfère le clin d'œil

³⁹⁷ VM, p. 247-248.

³⁹⁸ Isabelle Daunais, *art. cit.*

à l'invective. Enfin, chez Michon, la religion n'est pas envisagée dans sa dimension morale ou moralisatrice. Le caractère blasphématoire de *Notre-Dame-des-Fleurs* ne trouve pas de pendant dans *Vies minuscules*. Il est donc difficile d'envisager l'*écriture-rêverie* de Michon – comme nous l'avons fait pour celle de Genet – à l'intérieur d'un dispositif visant l'indignation du lecteur. Michon ne renonce pas pour autant à confronter le lecteur sur le plan de l'éthique.

Rêveries coupables

Bien que Michon ne partage pas le goût de Genet pour la polémique, les expériences éthiques proposées par leur œuvre restent comparables. En effet, l'indignation n'est pas le seul mode sur lequel *Notre-Dame-des-Fleurs* s'offre à la lecture. En effet, comme *Vies minuscules*, l'œuvre de Genet cultive un rapport de connivence avec le lecteur. Il apparaît que Michon et Genet proposent tous deux des dispositifs romanesques à même de capter le lecteur dans les rêveries de l'écriture. Ce faisant, les deux textes *contraignent* le lecteur à abdiquer sa conscience morale au profit de rêveries souvent coupables. En faisant de sa rêverie une épreuve morale, ils remettent en cause la stabilité des valeurs du lecteur.

Le fantasme, chez Michon, est toujours affaire de violence. C'est de la frustration ou la névrose que naît l'agression. Aussi, inviter le lecteur à rêver le texte est une manière de le confronter à sa propre véhémence. Par effet d'analogie, la mise en scène des fantasmes du narrateur, qui confesse être à sa manière « un monstre³⁹⁹ », renvoie le lecteur à la monstruosité de ses propres désirs. C'est pourquoi, l'ensemble des scènes qui représentent les relations sexuelles du narrateur forme un dispositif romanesque à deux niveaux. Certaines scènes sont composées de sorte à fasciner le lecteur et à capter sa rêverie sur le texte. D'autres scènes signalent les dangers éthiques auxquels exposent ces fantasmes. Fait complice des fantasmes du narrateur, le lecteur devient coupable de ces excès.

De cette manière, le début de la « Vie du père Foucault » mentionne les ébats sexuels du narrateur avec le personnage de Marianne :

³⁹⁹ VM, p. 71.

Je déshabillais longuement Marianne, la détaillais dans la fournaise, la jetais sur le plancher blond que cuisait la torpeur des jours ; au cœur de ces reflets conjugués, les passages trop roses de ses cuisses prenaient les teintes d'un de ces Renoir où, violemment exhibé dans l'éclat d'un soleil mais pris encore dans un demi-jour de meule, le modelé mauve des chairs surgit plus nu de s'ombrer d'or, de blé pourpre ; la véhémence de mes mains, l'exultation de ses bonds et l'excès de sa bouche, faisaient infiniment frémir cette chair et ses nuances, l'une et l'autre lourdes [...] ⁴⁰⁰.

Dans cet extrait, le souvenir du narrateur se fait rêverie puisqu'il superpose à la scène remémorée une scène peinte. Le narrateur dresse un parallèle entre le « modelé mauve de chair » d'un ou de plusieurs tableaux de Renoir et le souvenir des « passages trop roses [des] cuisses » de Marianne. La phrase de Michon s'établit alors entre la métaphore et la métamorphose. Le champ lexical de la couleur, associé au tableau (« teinte », « modelé », « s'ombrer ») et celui du corps associé au personnage (« cuisse », « chair », « bouche ») sont assimilés. « Chair » et « teinte » sont, *in fine*, compléments d'objet d'un même verbe. La grammaire de la phrase fonctionne, comme celle de la rêverie, par association. D'une part, cette substitution fantasmatique de la femme réelle à l'œuvre d'art traduit la nature du désir qui préside à l'acte sexuel. Comme souvent dans les récits de Michon, sexualité et création artistique relèvent d'un même désir de toute-puissance. Il s'agit pour le narrateur de dominer le corps de Marianne comme l'artiste décide des traits de celui qu'il peint. D'autre part, selon Michon, la référence picturale a vocation à « faire voir puissamment les choses ⁴⁰¹ », c'est-à-dire à rendre sinon visible au moins imaginable *aux yeux de l'esprit*, le corps des personnages romanesques. Par l'*ekphrasis*, Michon entend faire de la littérature un « grand art d'incarnation ⁴⁰² », au même titre que la peinture. Dès lors, les modalités de réception du texte, à savoir l'activation d'un souvenir pictural, rejouent le désir qui préside au fantasme du narrateur, soit l'analogie entre la toute-puissance sexuelle et la démiurgie du peintre. Le désir du lecteur de se figurer la scène est analogue au désir du narrateur de posséder pleinement le corps de son amante. La réception du texte est conditionnée par l'acceptation des désirs mis en scène.

En outre, plus loin dans l'œuvre, Michon thématise la violence inhérente au désir de toute-puissance. Le pouvoir créateur étant refusé au narrateur voué à « vivre dans l'absence de l'Écrit ⁴⁰³ », ce dernier tente de retrouver dans la sexualité la souveraineté qui lui est refusée. Investis d'un désir de domination, les rapports sexuels décrits par Michon deviennent violents :

⁴⁰⁰ VM, p. 137.

⁴⁰¹ RVQV, p. 32.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ VM, p. 171.

Nue, je lui fis tenir des postures insensées dans la chambre poussiéreuse. Elle était excédée mais à vif, et sa jouissance fut acre comme la poussière qu'elle mordait ; j'étais d'autant plus raide que tout mon être sombrant d'abord se réfugiait dans la raideur de ma pointe agressive dont j'éperonnais cette reine, ou cette enfant, pour qu'elle me suivît dans mon naufrage⁴⁰⁴.

Le cliché du rapport sexuel comme affrontement des amants, la métaphore de la verge-glaive ou l'articulation clichéique d'*Eros* et de *Thanatos* signale la dimension archétypale du désir qui habite le narrateur. La violence de la scène rejoue une scène *archaïque* : l'homme y renoue avec sa bestialité originelle. C'est pourquoi, ce même désir est attribué, à la fin de « La Vie de Claudette », aux « troupeau harassé d'homme à l'œil brutal, aux mains avides et noires, défaits par des travaux lointains et qu'insulte en retour, [...] le luxe d'une femme décolletée⁴⁰⁵ ». La comparaison entre ces cheminots « à la dure convoitise⁴⁰⁶ » et un troupeau de bêtes sauvages suggèrent la violence de leur pulsion. Le narrateur et ces cheminots sont des hommes frustrés capables de viol comme de meurtre. Violeur et meurtrier, le narrateur ne l'est pas. Toutefois, il confesse en avoir le désir : « j'aurais aussi bien pu faire dérailler la locomotive pour écraser Marianne du poids de tout un train, en gare d'Annecy⁴⁰⁷ ». La toute-puissance que le narrateur revendique en tant qu'écrivain est représentée dans sa dimension agressive dès lors qu'elle touche à sa sexualité. Le parcours de lecteur organise une prise de conscience éthique. Alors qu'il est invité à la partager, le lecteur découvre la violence que recèle les désirs mis en scène.

Dès lors, la rêverie du lecteur sur le texte s'apparente à une expérience éthique. Au fil de l'œuvre, la connivence du lecteur avec le narrateur est de moins en moins soutenable. La mise en scène du potentiel agressif des rêveries du narrateur entend faire vaciller la confiance du lecteur dans sa propre moralité. La lecture-rêverie devient, peu à peu, une rêverie coupable. Après *Vies minuscules*, Michon se servira à plusieurs reprises de ce procédé. Dans « Je veux me divertir » le dévoilement final du désir pédophile de Watteau interroge d'autant plus fortement le lecteur que le texte l'a invité à pénétrer, avec le narrateur, à l'intérieur de l'atelier du peintre, là où s'élaborent ses fantasmes. Plus magistralement encore, à la fin de la première partie des *Onze*, le narrateur invite son lecteur à s'imaginer en Limousin désireux de « grimper le talus, de jeter à terre, de trousser et forcer, et de saillir sans façon à la mode des chiens⁴⁰⁸ ». Ainsi, il nous semble qu'une dimension importante de l'œuvre de Michon réside dans la mise au point de tels dispositifs narratifs. Ceux-ci confrontent le lecteur à l'animalité qui met à mal

⁴⁰⁴ VM, p. 171-172.

⁴⁰⁵ VM, p. 223.

⁴⁰⁶ VM, p. 224.

⁴⁰⁷ VM, p. 172.

⁴⁰⁸ Pierre Michon, *op. cit.*, p. 72.

ce qu'il pense être sa morale. Sans doute est-ce à cet endroit que réside la violence de son écriture.

Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Bernard Sichère l'affirme à raison, « il s'agit de produire à la fois un écart violent entre le sujet qui parle et le lecteur, et une fascination de ce même lecteur en tant qu'on vise à le capturer dans l'appareillage fantasmagique proposé par le récit [...]»⁴⁰⁹. La violence de l'écriture est dans l'exclusion du lecteur (indignation) autant que dans son inclusion (rêverie). À l'occasion d'une conversation entre Mignon et Notre-Dame par exemple, le narrateur « laisse libre » le lecteur « d'imaginer le dialogue », en en indiquant pourtant la teneur : « Acceptez s'il vous plaît qu'ils entendent la voix du sang, ou qu'ils s'aiment en coup de foudre [...] Concevez les plus folles invraisemblances⁴¹⁰ ». Il revient au lecteur de suspendre son indignation éthique et esthétique. Il lui est offert de partager le désir de meurtre des personnages et le goût de l'auteur pour le fantastique. Il est invité à s'immiscer dans l'appareil fantasmagique du récit. Le lecteur indigné se fait rêveur coupable.

Le texte fonctionne donc comme une *tentation*, au sens christique du terme. Cultiver la fascination du lecteur pour des actes immoraux, c'est mettre ses valeurs à l'épreuve du Mal. L'œuvre de Genet confronte le lecteur à ses propres limites éthiques en problématisant son adhésion aux complexes fantasmagiques du roman. Si Bernard Sichère insiste sur la nature homosexuelle des désirs représentés dans *Notre-Dame-des-Fleur*, il nous apparaît que les fantasmes les plus subversifs sont ceux qui suggèrent au lecteur la « voix du sang⁴¹¹ ». L'ébranlement des certitudes morales face à la rêverie meurtrière est ainsi thématiquement dans la scène du procès de Notre-Dame. De même que lors du procès, l'avocat général le lecteur « risqu[e] sa réputation⁴¹² », au jeu de la lecture, le lecteur risque son intégrité morale. Lire comme accuser est un « instant difficile à soutenir⁴¹³ » car à tout moment, l'indignation peut se retourner en complaisance. De même qu'un « geste trop familier » peut transformer l'avocat en « avocat du diable⁴¹⁴ », une lecture trop rêveuse peut changer le lecteur bourgeois en « voyous de la pire espèce⁴¹⁵ ».

De cette façon, Genet n'implique jamais tant son lecteur que lorsqu'il le met face à l'horreur. À ce titre, lorsque la narration fantasme le meurtre d'un enfant par Divine, l'implication du lecteur se veut maximale. En effet, cette scène fait partie des Divinarianes. Or,

⁴⁰⁹ Bernard Sichère, *art. cit.*, p. 102.

⁴¹⁰ *NDF*, p. 114.

⁴¹¹ *NDF*, p. 114.

⁴¹² *NDF*, p. 330.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *NDF*, p. 114.

dans ces *anas*, « c'est au lecteur de se faire à soi-même sentir la durée, le temps qui passe⁴¹⁶ ». Le lecteur est donc sollicité par le narrateur pour combler les manques du récit fragmentaires. L'énigme que représentent les lacunes du récit engage le lecteur dans une recherche attentive du sens qui, d'une certaine manière, l'*oblige* à accueillir le texte. Le recul critique suppose une posture dominante que le lecteur ne saurait avoir sur un texte qu'il comprend mal. Aussi le fragment qui précède le récit du meurtre est-il particulièrement hermétique : « Divine d'elle-même / – Madame née Secret⁴¹⁷ ». Le paragraphe-titre qui l'initie l'est tout autant : « La sainteté de Divine⁴¹⁸ ». Ces paragraphes ont vocation à déstabiliser le lecteur de sorte à brouiller ses repères moraux. Le fantasme du meurtre de l'enfant, mêlée à l'explication de cette phrase, est d'abord reçu comme un élément signifiant, avant de pouvoir être envisagé comme le récit d'un acte condamnable. Le scandale éthique se voit absorbé à l'intérieur d'une dynamique explicative à laquelle le lecteur est d'autant plus attaché, qu'il l'attend. La logique de compréhension prend le pas sur la logique de jugement. L'hermétisme du texte de Genet participe donc à rendre le lecteur perméable aux fantasmes mis en scène. En somme, Genet construit des dispositifs narratifs et énonciatifs qui interrogent le lecteur sur les limites éthiques de sa fascination pour le blasphème et l'immoral.

L'*écriture-rêverie* de Genet est donc doublement violente : d'une part, elle cherche l'indignation du lecteur, d'autre part elle l'attire à l'intérieur de sa perversité. Celle de Michon en revanche joue essentiellement sur la culpabilité du lecteur-rêveur. Dans les deux cas, l'adhésion de l'écriture à des logiques fantasmatiques construit une expérience de lecture en forme d'épreuve éthique. Le lecteur est violenté par la remise en cause de sa propre intégrité morale. C'est en cela que la violence envers le lecteur sert la défense des personnages. Si l'exclusion des Marginaux et des Minuscules est combattue *par le haut* (mythification des personnage), elle l'est aussi *par le bas*. Le lecteur bourgeois et le « Lecteur Difficile » sont tous deux ramenés aux forces criminelles et bestiales qui les habitent. La mise en conformité des personnages aux valeurs hégémoniques est relayée par l'avilissement du lecteur acquis à l'idéologie dominante. L'agressivité de *Notre-Dame-des-Fleurs* et celle de *Vies minuscules* ont vocation à défendre et à venger ceux que la société a, non moins violemment, exclus.

De cette manière, les *esthétiques de la rêverie* de Genet et de Michon font partie intégrante de leurs réflexions éthiques. D'un point de vue thématique, le fantasme est représenté

⁴¹⁶ *NDF*, p. 78.

⁴¹⁷ *NDF*, p. 361.

⁴¹⁸ *NDF*, p. 361.

dans ses potentialités violentes. Recelant un désir par nature excessif, le fantasme risque à tout moment de se transformer en agression. Du point de vue de l'écriture, la propension de la rêverie à produire du mythe en fait un outil privilégié de la réhabilitation mémorielle qui anime l'œuvre de Michon et celle de Genet. Du point de vue de la lecture, enfin, l'*écriture-rêverie* participe d'une stratégie énonciative et narrative qui vise à ébranler les certitudes morales du lecteur-modèle. À chaque niveau, les *écritures-rêveries* de Genet et de Michon revêtent des fonctions éthiques. Pour les deux auteurs, il s'agit d'amender des existences brisées par une société dont il faut, en retour, ébranler les fondements axiologiques. La comparaison entre *Vies minuscules* et *Notre-Dame-des-Fleurs*, sinon révèle, au moins réaffirme la dimension « intempesive⁴¹⁹ » de l'œuvre de Michon et l'ambition « salvatrice⁴²⁰ » de celle de Genet.

⁴¹⁹ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 9.

⁴²⁰ Jean-Luc A. d'Ascino, *op. cit.*, p. 9.

Conclusion

Les points de convergences thématiques, esthétiques et éthiques que nous avons établis entre *Vies minuscules* et *Notre-Dame-des-Fleurs* rayonnent tous autour d'un même centre : l'intrication de la rêverie et de l'écriture. D'abord, dans la mesure où la rêverie est un mode de pensée régi par l'accomplissement d'un souhait, Genet comme Michon pensent sa mise en scène dans le récit comme l'occasion d'une réflexion sur le désir. Plus précisément, les deux auteurs font du fantasme l'attribut du *minuscule* et du *marginal*. À ceux que la société dédaigne, il ne reste que la rêverie pour faire valoir leur dignité. Mais les personnages de Genet et de Michon sont aussi le miroir de l'humaine condition. Le fantasme devient ainsi le lieu où, dans un monde sans Dieu, l'humain peut assouvir son désir de transcendance. Le goût des deux auteurs pour la pensée fantasmatique témoigne donc d'un projet commun : penser l'humain depuis la frustration sociale et existentielle de ses élans sexuels, ambitieux et métaphysiques. Par ailleurs, parce que la rêverie est la construction psychique d'un scénario fictif, sa grammaire sert de modèle esthétique. Les écritures de *Vies minuscules* et de *Notre-Dame-des-Fleurs* ont cela de fantasmatique qu'elles partagent l'instabilité et la puissance désirante de la rêverie. Malgré leurs différences stylistiques et narratives, les deux œuvres mobilisent ce que nous avons appelé une *écriture-rêverie*. Or, une écriture qui trouve dans les mécanismes de la rêverie le modèle de son propre fonctionnement est, pour le lecteur, l'occasion d'un jeu herméneutique et d'une dérive fantasmatique. En d'autres termes, Michon et Genet font de la réception de leur texte un instant de frustration et, surtout, de problématisation des désirs du lecteur. C'est pourquoi, l'*esthétique de la rêverie* est aussi une *éthique de la rêverie*. En tant qu'elle induit un rapport désirant à autrui et au monde, la rêverie pose, de fait, un problème éthique : quelle place l'accomplissement d'un désir laisse-t-il au respect de l'Autre ? Michon comme Genet abordent cette question sous trois angles différents. Au niveau thématique, la rêverie est pourvue d'un potentiel agressif. Du point de vue narratif, en revanche, elle est l'outil d'une réhabilitation mémorielle des Minuscules et des Marginaux. La protection et la violence s'articulent enfin sur le plan de la réception. Bien qu'ils ne conçoivent pas les relations entre leur lecteur et leur texte de la même manière, Michon et Genet pensent tout deux leur lecteur-modèle par opposition à leurs personnages. Les deux œuvres cherchent ainsi à violenter ou à déstabiliser le lecteur en le confrontant à une œuvre qui dérouté ses attentes. En frustrant son désir de sens ou en encourageant ses fantasmes immoraux, les deux textes vengent le *mépris de classe* dont le lecteur est jugé coupable. Dans *Vies minuscules* et dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, la rêverie est

donc l'outil d'une réflexion socio-métaphysique, le vecteur d'une esthétique singulière, et le moyen d'une réparation éthique.

De prime abord, si la comparaison entre Michon et Genet semblait relever de l'énigme, les relations entre écriture et rêverie, elles, étaient évidentes. Mais les polarités se sont inversées : à mesure qu'il a fallu approfondir l'articulation de l'écriture à la rêverie, la comparaison s'est justifiée. En fin de compte, l'énigme de la comparaison s'est résolue en même temps que celle des relations entre écriture et fantasme. En filigrane, nous avons donc cherché à remettre en cause certains présupposés qui, selon nous, simplifiaient excessivement les enjeux de la rêverie littéraire. Si l'idée d'une contiguïté de la rêverie et de l'écriture est ancienne, il semble qu'elle a plus souvent servi d'hypothèse méthodologique qu'elle n'a été étudiée comme un procédé littéraire protéiforme. La rêverie se prête à une multitude d'emplois que détermine un projet d'auteur, une stratégie littéraire cohérente. Aussi notre recherche s'est-elle focalisée sur deux questions. D'une part, comment Michon et Genet adaptent un phénomène psychique pour en faire un procédé littéraire ? D'autre part, comment l'utilisation de ce procédé s'articule à un projet réflexif, esthétique et éthique ? Ce n'est qu'une fois définie comme procédé littéraire que la rêverie a pu servir d'élément de comparaison entre les deux œuvres. L'essentiel de notre travail a donc consisté à définir le domaine d'application de la notion de rêverie en littérature. En toute rigueur, ce que nous appelons « rêverie » correspond à trois phénomènes : une manière de scénographier les pensées attribuées aux personnages, une forme d'écriture qui repose sur des procédés stylistiques et narratifs limités, et deux modes de lecture (herméneutique et rêveur) sollicités par le texte en tant qu'il met en scène et imite des rêveries.

Au terme de cette étude sur œuvres, nous pensons pouvoir dégager une méthode d'analyse du procédé-rêverie en littérature. D'abord, il faut considérer que la notion de rêverie ne peut être étudiée que dans des textes revendiquant la dimension fantasmatique des pensées des personnages et/ou de la narration. Cet élément tangible témoigne en effet d'une volonté auctoriale de travailler la rêverie comme dynamique de l'écriture et de la lecture. La représentation des rêveries dans la diégèse confirme l'existence d'un travail littéraire sur le fantasme. En outre, la thématization du fantasme est un outil critique essentiel car il est ostensible. Il sert ainsi de guide à la compréhension des mécanismes discrets qui régissent l'écriture et la lecture. Autrement dit, les enjeux de la rêverie dans un texte littéraire ne peuvent être déterminés par une réflexion générale sur le fonctionnement psychique du sujet rêvant. En effet, si le procédé-rêverie n'a pas un champ d'application illimité et qu'il n'est pas absolument

déconnecté de ce qu'est la rêverie réelle, son fonctionnement dans un texte jouit d'une liberté propre à l'écriture de fiction.

C'est pourquoi l'usage de la psychanalyse dans l'étude des *écritures-rêveries* doit être circonscrite. Dans notre étude de *Vies minuscules* et de *Notre-Dame-des-Fleurs*, nous l'avons mobilisée de trois manières différentes. D'abord, la théorie psychanalytique a servi de fonds conceptuels utiles à la description et à la reconnaissance de ce qui, dans la diégèse, relève ou non d'un processus fantasmatique. Elle a également été analysée comme référence intellectuelle ayant – sans doute – influencé le travail littéraire des deux auteurs. Enfin, elle a été comprise comme l'un des éléments composant l'horizon d'attente du lecteur. Comme proposait encore de le faire Jean-Charles Huchet en 1986⁴²¹, nous revendiquons donc la pertinence descriptive de la psychanalyse en littérature, bien que cette discipline soit aujourd'hui proche de la disgrâce académique. Nous affirmons par ailleurs la nécessité de voir dans la psychanalyse une réserve de *topos* dont nous ne pouvons ignorer la prégnance chez certains auteurs, dont Michon et Genet font partie. Enfin, nous proposons de voir dans les livres de psychanalyse des références culturelles qui peuvent servir de point de départ dans la connivence entre un auteur et son lecteur. En un mot, nous avons donc limité la pertinence de la psychanalyse comme *grille d'interprétation* pour nous concentrer sur l'importance de ce *réfèrent culturel* dans l'écriture et la lecture des œuvres.

Cependant, Michon et Genet n'abordent pas la question de la rêverie sous le seul prisme de la psychanalyse. Dans *Vies minuscules* comme dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, les références à Proust sont, par exemple, aussi discrètes que structurantes. Chacun des deux auteurs trouvent dans *À la recherche du temps perdu* un modèle pour penser l'articulation entre écriture et rêverie. Sans doute pourrions-nous systématiser notre approche de ces trois auteurs en poussant cette triple comparaison par-delà le seul problème du fantasme. Tout aussi bien pourrions-nous rêver encore d'étendre, par-delà les mouvements littéraires et les filiations revendiquées, la liste des *écrivains de la rêverie*.

⁴²¹Cf. Jean-Charles Huchet, « La grammaire du fantasme littéraire », *Poétique*, n°68, 1986, p. 475-489.

Bibliographie

Œuvres des auteurs

Corpus principal

GENET, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 1951 [1948].

MICHON, Pierre. *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

Corpus secondaire

Jean Genet

GENET, Jean. *Journal du Voleur*, Paris, Gallimard, 1949.

GENET, Jean. *Miracle de la rose*, dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1951 [1946].

Pierre Michon

MICHON, Pierre. « Je veux me divertir », *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990.

MICHON, Pierre. *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009.

MICHON, Pierre. *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991.

MICHON, Pierre. *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.

Entretiens

GENET, Jean. *Ennemi déclaré, textes et entretiens choisis (1970-1983)*, textes réunis par Albert Dichy, Paris, Gallimard, 2010 [1991].

MICHON, Pierre. *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, textes réunis par Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2016 [2007].

Autres œuvres de littérature

DIDEROT, Denis. *Eloge de Richardson*, dans *Œuvres complètes*, Tome IV, Paris, Éditions Robert Laffont, 1996 [1762].

MONTAIGNE (de), Michel. *Les Essais*, Livre I, Paris, Gallimard, 2009 [1580].

PROUST Marcel. *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987 [1913].

Bibliographie sélective sur les auteurs

Études critiques sur Jean Genet

Essais totalement ou partiellement consacrés à Jean Genet

A. D'ASCINO, Jean-Luc. *Petite mystique de Jean Genet*, Éditions l'Œil d'Or, 2007.

BENDHIF-SYLLAS, Myriam. *Genet, Proust : chemins croisés*, Paris, L'Harmattan, 2010.

BERGEN, Véronique. *Jean Genet : entre mythe et réalité*, Bruxelles, Beock Université, 1993.

CHILD BICKEL, A. Gisèle. *Jean Genet : criminalité et transcendance*, Saratoga, Anma libri, 1987.

FREDETTE, Nathalie. *Figures du baroque*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

HANRAHAN, Mairéad. *Lire Genet, une poétique de la différence*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997.

MARTY, Éric. *Post-scriptum*, Lagrasse, Verdier, 2006.

Articles ou actes de colloque

RENOUARD, Mael. « "Il sera poète parce qu'il est méchant", Expérience morale et création littéraire chez Jean Genet », dans DARMON Jean-Charles et DESAN Philippe (dir.).

Pensée morale et genre littéraire, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

SICHERE, Bernard. « Jean Genet : l'écriture du fantasme », *Elseneur*, volume 1, n°9, 1994.

Etudes critiques sur Pierre Michon

Essais totalement ou partiellement consacrés à Pierre Michon

ADLER, Aurélie. *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon* [En ligne], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. [Consulté le 2 janvier 2022] URL : <https://books.openedition.org/psn/2166>.

DEMANZE, Laurent. *Pierre Michon : l'envers de l'histoire*, Paris, Librairie José Corti, 2021.

RICHARD, Jean-Pierre. « Servitude et grandeur du minuscule », dans *L'état des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1990, p. 92-114.

Articles ou actes de colloque

CASTIGLIONE, Agnès (dir.). *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2002 :

- BLANCKEMAN, Bruno. « Pierre Michon : une poétique de l'incarnation », p. 145-151.
- CHAUDIER, Stéphane. « La chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon », p. 137-145.
- FARRON, Ivan. « Quelques grands modèles dans l'œuvre de Pierre Michon. Un roman familial littéraire », p. 185-194.
- GHITTI, Jean-Marie. « Mort majuscule : le mal et la vocation de l'écrivain », p. 247-259.
- GOUX, Jean-Paul. « La scène fantasmée dans *Rimbaud le fils* », p. 169-174.
- VIART, Dominique. « Les "fictions critiques" de Pierre Michon », p. 203-219.
- GANDIN, Eliane. « La catabase de Michon », p. 261-276.
- MONTAGNOU, Solange. « *Vies minuscules* : le don de la parole », p. 129-137.

CASTIGLIONE, Agnès ; DE BIASI, Pierre-Marc ; VIART, Dominique (dir.). *Pierre Michon, La Lettre et son ombre*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (août 2009), Paris, Gallimard, 2013 :

- BLANCKEMAN, Bruno. « Le désécrire de Pierre Michon », p. 213-225.
- KECHICHIAN, Patrick. « Seules m'emportent les apparitions », p. 391-403.
- OUELLET, Pierre. « Vies d'autrui : l'existence par procuration », p. 497-521.

- VIART, Dominique. « La dépense figurale. Poétique de la figuration dans l'œuvre de Pierre Michon », p. 50-75.
- DAUNAIS, Isabelle. « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé. » *Études françaises* [En ligne], volume 46, n°1, 2010, p. 63-75. [Consulté le 31 avril 2022] DOI : <https://doi.org/10.7202/039817ar>.
- DEMANZE, Laurent. « Paradigme cynégétique et archaïsme artistique. L'"écriture faite de bêtes" de Pierre Michon », *Études françaises*, Volume 54, n°2, 2018.
- VIART, Dominique. « Pour une anthropologie sociale du désir », *Siècle 21*, n°12, 2008.

Études critiques en littérature

Essais

- BARONI, Raphaël. *La tension narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- BARTHES, Roland. *Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. « "Psychanalyser" le rêve de Swann ? », *Vers l'inconscient du texte* [En ligne], Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 31-74. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/--9782130477464-page-31.htm>.
- BELLEMIN- NOËL, Jean. *Psychoanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- FOURNIER, Éric. *La « Belle Juive ». D'Ivanhoé à la Shoah*, Seyssel, Champ Vallon, 2012.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 241-246.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 [1961].
- RAYMOND, Marcel. *Romantisme et rêverie*, Paris, Librairie José Corti, 1978.
- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- ROUSSET, Jean. *Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, Paris, Librairie José Corti, 1953.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Articles

- BARTHES Roland. « L'effet de réel », *Communications* [En ligne], 11, 1968, p. 84-89. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.

- GENETTE, Gérard. « Fiction ou Diction », *Poétique* [En ligne], 2003/2, n°134, p. 131 à 139. [Consulté le 1^e juin 2016] URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2003-2-page-131.htm>.
- GENETTE, Gérard. « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n°11, 1968, p. 11-21.
- HERON, Pierre-Marie. « Jouhandeau visité : les *ana* dans les récits de Jean Genet », *L'Infini*, n°51, Automne 1995, p. 109-127.
- HUCHET, Jean-Charles. « La grammaire du fantasme littéraire », *Poétique*, n°68, 1986, p. 475-489.
- PHELAN, James. « Narrative Ethics », *The Living handbook of narratology* [En ligne], 21 novembre 2013. [Consulté le 5 avril 2022] URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/108.html>.
- STAROBINSKY, Jean. « La vision de la dormeuse », dans PONTALIS, Jean Baptiste (dir.). *L'espace du rêve*, Paris, Gallimard, 1972.

Études en sciences humaines

Anthropologie et mythologie

- BELFIORE, Jean-Claude. *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2003, p. 290-291.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962.
- « TEZCATLIPOCA », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. [Consulté le 8 mars 2022] URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tezcatlipoca/>.

Linguistique et sémiologie

- BARTHES, Roland. *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- LECOLLE, Michelle. « Nom propre de lieu habité : polyvalence et polysignifiante », Betina Le Corre-Schnabel & Jonas Löfström (éd.), *Challenges in synchronic toponymy: Structure, Context and Use / Défis de la toponymie synchronique : Structures, contextes et usages*, Tübingen, Francke a. Verlag, 2015, p. 219-234.
- SEARLE, John. *Sens et expression*, [traduit de l'anglais par Joëlle Proust], Paris, Éditions de Minuit, 1982 [1969].

Philosophie et psychanalyse

- BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- FREUD, Sigmund. « Le roman familial des névrosés » [traduit de l'allemand Olivier Mannoni], *Le roman familial des névrosés et autres textes*, Paris, Payot, 2014 [1909].
- FREUD, Sigmund. « Pulsions et destins des pulsions » [traduit par J. Laplanche et J.-B. Pontalis], *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1968 [1915], p. 11-44.
- FREUD, Sigmund. *L'interprétation du rêve* [traduit de l'allemand par J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy et F. Robert], Paris, Presses Universitaires de France, 2012 [1899-1900].
- FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle*, [traduit de l'allemand par Philippe Koeppel], Paris, Gallimard, 1987 [1905].
- JUNG, Carl Gustav. « La synchronicité, principe de relations acausales », *Synchronicité et Paracelsica* [traduit de l'allemand par C. Maillard et C. Pflieger-Maillard], Paris, Albin Michel, 1998 [1952].
- JUNG, Carl Gustav. *Les racines de la conscience, études sur l'archétype* [traduit de l'allemand par Yves Le Lay], Paris, Buchet/Chastel, 1971 [1954].

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
INTRODUCTION	2
CHAPITRE 1 : LA RÊVERIE, ENTRE SCÉNOGRAPHIE ET SAVOIR	8
1. Mise en scène des rêveries	8
Rêveries d'objets	10
Rêveries de mots	11
Rêveries sur des personnages	14
2. Sociologie du désir	16
Rêveries et conditions sociales	17
Désirs et médiations	20
3. Métaphysique du désir	24
Mondes sans Dieu	24
Rêveries hagiographiques	28
CHAPITRE 2 : ESTHÉTIQUES DE LA RÊVERIE	36
1. Écriture, rêverie et intertextualité	37
Le Proust de Michon : un « père du texte » ?	38
Le Proust de Genet : une écriture entre mémoire et rêverie	41
2. Écritures-rêveries	44
Rhétoriques de la métamorphose	45
Narrations psychanalytiques	50
3. Lecture et rêverie	56
Lecture herméneutique de la rêverie	58
Rêverie de la lecture	62

CHAPITRE 3 : ÉTHIQUE DE LA RÊVERIE : VIOLENCE ET RÉHABILITATION	68
1. Enjeux éthiques de la rêverie	69
Fantasmes et jugement	69
Violence et fantasmes	73
2. L'écriture-rêverie : une posture éthique	76
Du devoir de mémoire	76
Effet de mythe, effet de rêverie	81
3. Lecture-rêverie : une expérience éthique	87
Lecteur confronté, lecteur conforté	88
Rêveries coupables	93
CONCLUSION	99
BIBLIOGRAPHIE	102

Résumé

Dans les nombreux entretiens accordés par Pierre Michon, le nom de Jean Genet est rarement cité. Il l'est pourtant à un moment crucial, lorsqu'il lui est demandé d'énumérer les auteurs qui lui sont contemporains. Si Genet est considéré par Michon comme l'un des écrivains auprès duquel il peut « demander conseil », c'est que l'auteur de *Notre-Dame-des-Fleurs* a compris qu'écrire, c'est avant tout entretenir avec le monde et la langue un rapport fantasmatique. Partant de cette hypothèse, ce travail tente donc d'établir un rapprochement entre les deux « récits de vies » – de vies rêvées – que sont *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Vies minuscules*. Pour ce faire, il entreprend de penser la pluralité et la polymorphie des rapports entre écriture et rêverie. Ainsi, ce mémoire entend faire de l'intersection de ces deux modes de l'imagination le point où se rencontrent l'œuvre de Michon et celle de Genet. Nous proposons de concevoir la rêverie comme une scénographie textuelle, qui répond à des fonctions réflexive, esthétique et éthique. Cette définition de la rêverie littéraire ouvre la voie à un travail comparatiste soucieux de souligner, par la confrontation des deux œuvres, leur originalité respective.

Abstract

In the many interviews Pierre Michon has given, Jean Genet's name is rarely mentioned. However, it is quoted at a crucial time: when he is asked to list the authors who are his contemporaries. If Genet is considered by Michon as one of the writers from whom he can “seek advice”, it is because the author of *Notre-Dame-des-Fleurs* has understood that writing is above all about maintaining a fantastical relationship with the world and with language. Based on Michon's hypothesis, this study attempts to establish a connection between two “life stories”, stories of *dreamed* lives: *Notre-Dame-des-Fleurs* and *Vies minuscules*. To do so, I undertake to think about the plurality and polymorphism of the relationship between writing and reverie. Thus, I intend to make the intersection of these two modes of imagination the point where Michon's work and Genet's can meet each other. I propose to think the reverie as a textual scenography that responds to reflexive, aesthetic and ethical functions. This definition of literary reverie opens the way to a comparative approach able to underline, through the confrontation of the both works, originality of each of them.

Mots-clefs : Littérature narrative ; rêverie ; récits de vies.

Keywords: Narrative literature; reverie; life stories.