

« Madame », « Monsieur » : sur le genre de l'instance-narrataire dans « Dieu ne finit pas » et *Les Onze* de Pierre Michon

Baptiste Lefils, Université Sorbonne Nouvelle 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 17, n° 2 : *La lectrice est-elle un lecteur comme les autres ?*,
dir. Maxime Decout et Estelle Mouton-Rovira, décembre 2023

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Baptiste Lefils, « "Madame", "Monsieur" : sur le genre de l'instance-narrataire dans "Dieu ne finit pas" et *Les Onze* de Pierre Michon », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 2, 2023, p. 116-129. doi.org/10.51777/relief18426

« Madame », « Monsieur » : sur le genre de l'instance-narrataire dans « Dieu ne finit pas » et *Les Onze* de Pierre Michon

BAPTISTE LEFILS, Sorbonne Nouvelle (Paris 3)

Résumé

À la question de savoir si la lectrice est un lecteur comme les autres, cet article fait le choix de répondre en analysant la figure de la lectrice dans l'imaginaire d'un auteur masculin : Pierre Michon. Plus précisément, il interroge la place du genre dans le dispositif narratif de « Dieu ne finit pas » et des *Onze*. Ces deux textes sont des « récits adressés » dans lesquels une instance narrative apostrophe un ou une narrataire. Ce phénomène narratif permet de considérer l'instance-narrataire comme une image de l'interprète du texte. L'hypothèse de cet article est la suivante : en fonction de leur genre, les narrataires ne renvoient pas à la même représentation de la lecture, au même « imaginaire de la lecture » (Estelle Mouton-Rovira). Afin d'étayer cette hypothèse, j'envisagerai d'abord le rôle du genre dans la construction stéréotypée de la structure énonciative des textes à l'étude. Je confronterai ensuite ces figures de narrataires aux figures d'interprètes que Michon construit dans *Vies minuscules*. Ainsi, je montrerai que la lectrice michonienne, loin d'être un lecteur comme les autres, possède des compétences interprétatives spécifiques.

Dans un article de 2008, Dominique Viart relevait l'« acuité sociologique¹ » de l'œuvre de Pierre Michon. De nombreux récits de cet auteur posent, en effet, la question des inégalités sociales. Les deux textes à l'étude s'intéressent plus particulièrement à la question de l'ascension sociale². À travers la biographie fantasmée de Goya, « Dieu ne finit pas » raconte l'histoire d'un « petit gros de Saragosse » qui « n'existait pour personne » (*MS*, 12, 15) avant de devenir le peintre que nous connaissons. Quant à eux, *Les Onze* relatent la vie d'un peintre fictif, François-Elie Corentin, qui n'a pas été empêché par ses origines limousines de peindre le tableau « le plus célèbre du monde » (*O*, 109). Sans nier la dimension sociale de ces deux textes, j'aimerais montrer que leur acuité sociologique s'applique aussi, bien que dans une moindre mesure et en dépit des apparences, aux inégalités de genre³.

Comme de nombreux textes de Michon, « Dieu ne finit pas » et *Les Onze* mobilisent une énonciation adressée⁴. En effet, ces deux textes se présentent comme la transcription partielle d'une discussion entre deux personnages. Transcription partielle, car l'interprète du

1. Dominique Viart, « Pour une anthropologie sociale du désir », *Siècle* 21, n° 12, 2008, p. 37.

2. Pierre Michon, « Dieu ne finit pas », *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990 (désormais *MS*) ; *Les Onze*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [2009] (désormais *O*).

3. La question du genre est peu évoquée dans les études michoniennes. Lorsqu'elle l'est, le prisme symbolique prend souvent le pas sur la réflexion sociologique. Voir, par exemple, Stéphane Chaudier, « La Chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon », dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Travaux », 2002, p. 137-145.

4. Dans *Le Roi du bois*, le narrateur s'adresse à un groupe de jeunes hommes mais ne donne pas à lire ses réactions. Dans « Je veux me divertir » (*Maîtres et serviteurs*) le narrateur semble s'adresser à un auditoire anonyme qui n'est pas caractérisé. Le dispositif d'adresse semble donc plus abouti dans les textes retenus ici.

texte – terme épïcène qui désigne à la fois le lecteur et la lectrice – n’a pleinement accès qu’à la prise de parole de l’un des deux personnages-locuteurs. Les paroles d’un premier personnage sont prises en charge par un second, sous la forme d’une reformulation au discours direct ou indirect libre. L’instance narratrice de ces deux récits s’adresse donc explicitement à une instance-narrataire. Ce faisant, la structure narrative de « Dieu ne finit pas » et celle des *Onze* peuvent être envisagées comme des structures enchâssées (voir fig. 1). Les deux textes articuleraient alors deux niveaux narratifs et fictionnels distincts. Le premier niveau, le récit-cadre, représenterait une conversation fictive entre deux personnages, auquel le texte ne donnerait que partiellement accès (un seul discours représenté, et des notations minimales sur le cadre spatio-temporel). Le second niveau, le récit enchâssé, proposerait la biographie d’un artiste fictif dans *Les Onze*, et fictionnalisé dans « Dieu ne finit pas ». Cependant, la forme que prend l’enchâssement dans ces textes relève du cas limite, puisqu’une seule voix narrative prend en charge les deux niveaux narratifs. Les voix du narrateur et de la narratrice construisent ainsi la situation d’énonciation en même temps qu’elle développe leur récit.

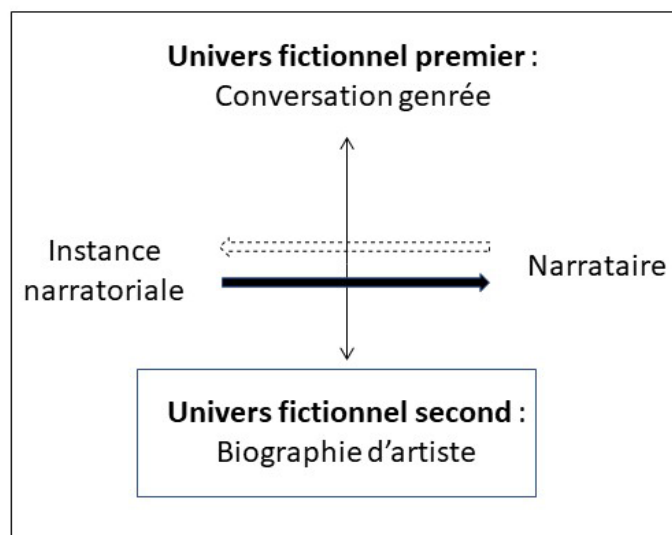


FIG. 1. Structure narrative de « Dieu ne finit pas » et des *Onze*

De même, les instances-narrataires de notre corpus jouissent d’un statut ambigu. Si l’on suit la typologie proposée par Vincent Jouve dans *La Lecture*, ces instances-narrataires empruntent certaines caractéristiques au « narrataire invoqué » et d’autres au « narrataire-personnage ». Elles sont, d’une certaine manière, « ce lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit⁵ », puisqu’elles ne possèdent pas d’anthroponyme et n’existent dans le texte qu’à travers l’apostrophe du narrateur. En revanche, elles ne sont pas explicitement désignées comme des lecteurs puisque les textes se contentent des apostrophes « Monsieur » et « Madame ». En outre, ces instances sont « un personnage de fiction, présent à l’intérieur de son univers spatio-temporel (sa diégèse) et

5. Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, coll. « Contours littéraires », p. 27.

explicitement représenté comme destinataire d'un récit écrit ou oral⁶ ». De fait, les deux narrataires s'inscrivent dans un espace-temps déterminé : le Louvre de l'époque contemporaine dans *Les Onze*, et l'Espagne de la fin du XVIII^e siècle dans « Dieu ne finit pas ». Par ailleurs, ces deux instances-narrataires sont explicitement désignées comme les auditeurs du récit. C'est pourquoi je considérerai que ces instances-narrataires appartiennent à la catégorie des narrataires-personnages, bien qu'elles fassent l'objet d'une caractérisation fictionnelle *a minima*.

De manière significative, l'identité fictionnelle des narrataires de notre corpus est d'emblée construite par l'identification d'un genre. La narratrice anonyme de « Dieu ne finit pas » s'adresse à un personnage qu'elle désigne par le titre de civilité « Madame », tandis que le narrateur anonyme des *Onze* s'adresse, quant à lui, à un personnage désigné par l'apostrophe « Monsieur ». C'est pourquoi j'aimerais me demander pour quelle raison Michon choisit d'adresser son récit à un narrataire féminin dans « Dieu ne finit pas » et à un narrataire masculin dans *Les Onze*. Qu'est-ce qui motive le choix du genre de ces deux narrataires ?

Mon hypothèse est la suivante : en fonction de leur genre, les narrataires ne renvoient pas à la même représentation de la lecture. Le genre féminin et le genre masculin seraient associés à deux manières de lire distinctes. En effet, la structure enchâssée de ces récits permet à Michon de mettre en scène la réception attendue ou fantasmée de ses propres textes. De fait, les personnages-narrataires écoutent le récit *de la même manière* que nous, lecteur et lectrice, le lisons. Ils y réagissent, s'y identifient, en jugent la valeur ou encore l'interprètent. Ils sont ce que Frank Wagner nomme des « analogons », car ils incarnent, dans le texte, une figure oblique de l'interprète⁷. La comparaison de ces deux narrataires devrait donc permettre de montrer que « l'imaginaire de la lecture » de Pierre Michon est un imaginaire genré⁸.

1. Le cuistre et la commère

Dans les textes à l'étude, les identités fictionnelles des narrataires et des narrateurs semblent construites à partir de stéréotypes de genre. Dès les premières pages de « Dieu ne finit pas », la narratrice assure connaître le peintre Francisco Goya en personne, et à travers les témoignages de « nos mères, ou peut-être de nos grands-mères » (*MS*, 11). Le texte revendique une filiation féminine avant même de dévoiler le genre de la narratrice et celui du narrataire. Le récit est le fruit d'un bouche-à-oreille de femme à femme. En outre, la narration précise que ces femmes ont pu rencontrer Goya en « poussant une porte par exemple dans une académie, dans un palais où elles avaient pour béguin un peintre de renom qu'elles allaient rejoindre »

6. Je cite ici la reformulation que Franck Wagner propose de la typologie de Jouve dans son article « Analogons. De quelques figures de lecteurs/lectrices dans le texte et de leurs implications pragmatiques », *Revue d'études culturelles*, n° 3, 2007, p. 25.

7. *Ibid.* Contrairement à Frank Wagner qui explore les implications pragmatiques de la présence en texte des figures d'interprète, j'adopte ici une perspective poétique, puisque je m'intéresse à leur fonction dans l'écriture et l'imaginaire des textes.

8. Je reprends cette expression au titre de la thèse d'Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat, Sorbonne Paris Cité, 2017.

(11). Si c'est de peinture qu'il s'agit, c'est aussi d'amour et de tromperie. Ce récit fait de rumeurs et d'on-dit tient de la biographie d'artiste autant que du commérage. S'inscrivant dans cette lignée de femmes bavardes, la narratrice et la narrataire empruntent ainsi leurs traits fictionnels au cliché misogynne de la commère⁹. En outre, la figure de la narratrice mobilise un second stéréotype. Plus loin dans le texte, la narratrice dévoile une autre source de son récit : « Allons, vous et moi, dans ce chaudron de noir sévillan où tourbillonnent des morceaux de princes enfants [...], et des jasmins andalous [...], lisons » (39). Cette scène convoque à la fois l'image d'une voyante lisant l'avenir dans une boule de cristal et celle d'une sorcière concoctant quelque potion. Par ces types, Michon mobilise le *topos* des « contes de vieille dame ». Le type de la sorcière fournit donc à l'auteur le modèle d'une narratrice affabulatrice tandis que la commère lui fournit le modèle d'une narrataire avide d'histoire.

Les Onze s'élaborent avant tout à partir d'œuvres d'art, de livres et de documents muséographiques¹⁰. Le narrateur cite, à l'appui de son récit, ceux de Casanova, de Sade, de Bernardin et de Rousseau (*O*, 28). Plus loin, il fait référence à la « petite antichambre explicative [du Louvre] » dans laquelle le narrataire a pu voir les « notices biographiques sur les hommes [des *Onze*] » (51). Enfin, le dernier chapitre déploie la méditation du narrateur et du narrataire sur une page prétendument écrite par Michelet dans son *Histoire de la Révolution*. Ces sources réelles et fictives témoignent alors d'un savoir académique partagé entre le narrateur et le narrataire. Ces deux hommes discutent d'art, visitent des musées, citent les auteurs classiques – lesquels, ici, sont tous des hommes –, glosent la tradition historiographique et lisent le latin. Michon campe donc son narrateur et son narrataire en hommes de lettres. Ainsi leur appartenance au monde des lettres fournit-elle à Michon la situation d'interlocution propice à un récit érudit.

Pourtant, *Les Onze* ne se dispensent pas des rumeurs et des légendes. Ainsi le récit s'ouvre-t-il sur un inventaire des tableaux dans lesquels « la légende [...] fait apparaître » le peintre Coentin (16). Choissant à l'envi d'évoquer les références historiographiques et les « on-dit », le narrateur attribue à ces deux sources la même valeur épistémique. En outre, ce dernier dévalue les « mille bibliographes dont il s'inspire librement » en les qualifiant de « bons faiseurs de romans » (45). Il s'agit en réalité pour Michon de « fondre et de confondre, comme terre et eau, l'attestation historique et l'incertitude fabuleuse¹¹ ». Si le narrateur et le narrataire apparaissent sous les traits de deux hommes cultivés, ils n'en sont pas moins, eux aussi, avides d'histoires fabuleuses. Dès lors, dans *Les Onze* comme dans « Dieu ne finit pas », le récit met en place ce que Dominique Viart nomme un « dispositif légendaire¹² ». Par ce terme, le critique désigne la manière dont Michon utilise les références et les citations. Celles-

9. Plus généralement, sur la question des stéréotypes misogynes dans *Les Onze*, voir Jérémie Majorel, « Les jupes des mères dans *Les Onze* de Pierre Michon », *Roman 20-50*, vol. 66, n° 3, 2018, p. 171-180.

10. Sur les rapports de l'œuvre de Michon avec la peinture, on renverra en particulier à Laurent Demanze, « Les scénographies picturales de Pierre Michon », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 8, 2014.

11. Dominique Viart, « Chambre(s) d'échos, la parole rapportée chez Pierre Michon », *Roman 20-50*, n° 48, 2009, p. 84.

12. *Ibid.*

ci lui permettraient de produire des récits qui semblent s'ancrer dans des discours et des réalités incertaines et presque oubliées.

Toutefois, les *effets de légende* que les deux textes à l'étude produisent ne mobilisent pas les mêmes procédés¹³. Dans *Les Onze*, le légendaire est produit par la mise en branle, organisé par un narrateur hâbleur, d'un riche matériel culturel et historiographique. En omettant volontairement d'indiquer la source des discours qu'il rapporte¹⁴ ou en les intégrant à son texte¹⁵, le narrateur donne l'impression de « trafiquer[r] la légende¹⁶ » plutôt que de commenter l'historiographie. En revanche, dans « Dieu ne finit pas », le légendaire est activé par l'absence de références revendiquées. Si le lecteur a, ici aussi, l'impression de lire une légende, c'est que la narratrice évoque un savoir transmis par ses ancêtres et qu'aucune autre source n'atteste. Autrement dit, dans ces deux textes, les jeux de brouillage référentiel prennent appui sur un imaginaire genré. Le dispositif masculin fait apparaître la légende sous l'Histoire qu'il manipule, tandis que le dispositif féminin la rejoint en faisant jouer l'écho des commérages ancestraux.

Ainsi, bien que Michon fasse jouer ensemble légendes et savoirs, il reste que le narrataire des *Onze* est construit par un discours *ostensiblement* érudit. La narrataire de « Dieu ne finit pas », quant à elle, est modelée par une parole dont les origines savantes sont dissimulées. Alors même qu'ils peuvent ne pas être consciemment perçus par l'interprète du texte, les stéréotypes de genre de la commère et du cuistre semblent donc structurer le dispositif énonciatif de ces deux récits.

2. La dupe et l'incrédule

Ainsi, l'identité fictionnelle des instances-narrataires se construit à l'intérieur d'un dispositif énonciatif spécifique. C'est la manière dont elles se rapportent au discours narratorial qui assure leur présence textuelle. Or, dans « Dieu ne finit pas » comme dans *Les Onze*, Michon confère à l'instance narrative de son récit un puissant pouvoir de séduction rhétorique. Le narrataire des *Onze* et la narrataire de « Dieu ne finit pas » se confrontent à une instance narrative qui cherche « à subjuguier, séduire et dominer un auditoire par un usage fallacieux du discours¹⁷ ». Les narrataires de notre corpus font donc face à des instances narratives qui

13. Sur la question des savoirs et de l'interprétation dans l'œuvre de Michon, on renverra aux analyses de Laurent Demanze dans *Pierre Michon, l'envers de l'histoire*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2021, p. 24-56.

14. Dans son article sur les références littéraires dans *Les Onze*, Olivier Ritz rappelle par exemple que l'expression « zèle compatissant pour les malheureux » (p. 77, 85), que Michon met en italique, se trouve dans une oraison funèbre de Louis XV écrite par un chanoine de l'église de Toul en 1774 (« L'épaisseur du tableau : les références littéraires dans *Les Onze* de Pierre Michon », Journée d'études « *Les Onze*, de Pierre Michon », Le Mans, 8 décembre 2018, p. 8).

15. Voir par exemple la phrase « Où en est la nuit, Monsieur » (p. 103) qui est une traduction du début de l'acte II de *Macbeth* de Shakespeare (« How goes the night, boy ? »). Ici, Michon reprend la phrase sans guillemet ni italique et la transpose au contexte énonciatif des *Onze* : « boy » devient « Monsieur ». (Cf. Olivier Ritz, « L'épaisseur du tableau », art. cit., p. 9).

16. Viart, « Chambre(s) d'échos, la parole rapportée chez Pierre Michon », art. cit., p. 84.

17. Aurélie Adler, « Équivoques du Beau parleur chez Pierre Michon », dans Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart (dir.), *Pierre Michon. La lettre et son ombre : actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013, p. 462.

empruntent à la figure du « Beau parleur » dont Aurélie Adler a montré qu'elle innervait l'ensemble de l'œuvre michonienne¹⁸.

En effet, le narrateur des *Onze* affirme d'emblée son intention rhétorique : il veut faire admettre à son interlocuteur la véracité de ses interprétations du tableau éponyme. Dans sa tentative de convaincre, il est concurrencé par différentes sources, dont des écrits fictivement attribués à Michelet. Le narrateur montre son désaccord avec cette source prestigieuse : « quand [Michelet] transpose telle quelle [la] scène de commande dans le tableau proprement dit des *Onze*, là nous ne pouvons plus le suivre » (*O*, 123). Autrement dit, le narrateur n'accepte pas la lecture que propose Michelet du tableau. Il récuse l'hypothèse selon laquelle le décor du tableau serait inspiré de la chapelle où le tableau a été commandé à Coentin. L'un des arguments du narrateur consiste à dire que, dans le tableau, aucun cheval n'est représenté, alors qu'il y en avait dans la scène de la commande. La théorie du narrateur repose donc sur un constat visuel qu'il revient au narrataire d'accréditer ou non : « Et surtout je ne vois pas les chevaux. Et vous, Monsieur, les voyez-vous ? » (125). Ici, la question rhétorique permet au narrateur de présupposer l'assentiment de son destinataire. Quelques pages plus loin, le narrateur change d'avis sur *Les Onze* et décide d'y voir des chevaux. Il encourage le narrataire à en faire autant : « [S]i comme je vous le conseille vous lui tournez résolument le dos, si vous revenez carrément sur vos pas [...] ; si vous vous arrêtez alors [...] et regardez *Les Onze* [...] – alors oui, vous savez presque à quoi cela vous fait penser » (130). Un peu plus loin, il ajoute : « alors peut-être vous vous dites que Michelet dans son rêve ne s'est pas trompé tout à fait et qu'il y a là au Louvre onze formes semblables à des chevaux » (131). Si cet exemple témoigne de la volonté argumentative du narrateur, il reflète surtout un désir de perturber les sens et l'imagination du narrataire. La volonté du narrateur est non seulement de convaincre son narrataire, mais surtout de le faire adhérer aux visions qu'il projette sur le tableau. Manipulant aussi bien les mots que les images, le narrateur emprunte aussi bien à la figure de l'orateur que du magicien.

Le narrataire, quant à lui, se montre réceptif au discours du narrateur. Cette coopération est particulièrement soulignée à la fin de la première partie des *Onze*. En effet, le narrateur essaie de montrer qu'il se dégage du tableau *Les Onze* autre chose qu'une représentation historique de la Révolution française. Reprenant un *topos* psychanalytique, le narrateur assimile le désir d'émancipation révolutionnaire aux pulsions œdipiennes du peintre : tuer le roi, ce serait tuer le père et, donc, posséder la mère. Aussi se plaît-il à voir dans le tableau « [o]nze blondinets coupant des têtes, c'est-à-dire tranchant dans les jupes de leur mère » (73). Ainsi le narrataire est-il invité à vivre ce fantasme œdipien à travers une rêverie guidée. D'abord, il doit s'imaginer à la place d'un ouvrier limousin qui creuse le canal au bord duquel Coentin, sa mère et sa grand-mère se promènent. Ensuite, il s'agit de sentir le désir que cet ouvrier pourrait avoir pour la mère de Coentin, puis la frustration face à la non-réciprocité de son désir. Enfin, le narrataire, s'identifiant à l'ouvrier limousin, doit s'imaginer qu'il est observé par Coentin enfant : « Et l'enfant qui vous observe (mais cela vous n'avez pas le temps

18. *Ibid.*

de le noter) [...] souhaite passionnément que vous [...] disposiez de sa mère sous ses yeux. Et c'est ce qu'il craint le plus au monde. » (73). Ici, en créant une connivence entre le désir incestueux de l'enfant et le désir interdit du Limousin, le narrateur invite, en réalité, le narrataire à ressentir le désir œdipien qu'il voit dans le tableau. Pour s'assurer de l'efficacité de son discours, le narrateur demande : « Vous y êtes ? Vous sentez bien le trop de désir et le si peu de justice ? [...] C'est bien, nous pouvons revenir au tableau. Nous pouvons de nouveau nous tourner vers *Les Onze*. Onze Limousins, n'est-ce pas ? » (*ibid.*). Ne ménageant pas d'opposition au « n'est-ce pas » conclusif du narrateur, le texte suggère que le narrataire adhère à ses fantasmes. *Les Onze* représentent donc la réussite d'une entreprise de séduction orchestrée par un narrateur « Beau parleur ».

À l'inverse, « Dieu ne finit pas » semble mettre en scène l'échec de cette même entreprise. Dans un premier temps, la narratrice semble pourtant aisément convaincre son interlocutrice qu'en matière d'art le travail prime sur le talent. Pour la narratrice, « ce qu'est peindre, c'est travailler comme sur la mer un galérien rame, dans la fureur et l'impuissance » (*MS*, 30). La narrataire souscrit rapidement à cette thèse puisque, quelques lignes plus loin, elle reprend à son compte la métaphore du galérien. Mais, la tentative de séduction va plus loin. De fait, la narratrice lui propose d'imaginer plusieurs épisodes de la vie de Goya. Elle lui conseille par exemple de se représenter le peintre et ses amis « franchissant le grand portail [du palais du roi] tôt le matin de mai » (36). Ailleurs, elle l'invite à voir Goya et sa femme sortir de l'église, le jour de leur mariage. Pour chacun de ces fantasmes, elle fait intervenir dans l'esprit de la narrataire le motif de la chute. Qu'il s'agisse de pluie, de difficultés ou d'inspiration artistiques, dans chaque scène de la vie du peintre, quelque chose s'*abat* sur lui. Après avoir décrit la sortie de l'église, la narratrice demande, par exemple : « Que se passe-t-il soudain, Madame, sur ces épousailles ? » (38). Autrement dit, la narrataire doit imaginer que quelque chose s'*abat*, au sens figuré ou au sens propre, sur le mariage du peintre.

En incitant la narrataire à faire ces expériences de pensée, la narratrice met à l'épreuve son imagination et sa capacité à croire dans les illusions qu'elle produit. Cependant, la narrataire refuse de jouer le jeu de sa narratrice. Par exemple, alors que Goya rentre dans la chambre du roi pour y reproduire des tableaux de Velázquez, la narratrice s'interroge sur les raisons qui la font imaginer Goya préoccupé. Celle-ci défend l'idée selon laquelle l'œuvre de Goya serait habitée d'un désir d'absolu, d'une ambition, mais tout entière mise au service de l'art. Selon elle, Goya est préoccupé par les tableaux de Vélasquez qui suscite chez lui le désir d'égaliser en talent celui qu'il doit imiter. À l'inverse, la narrataire semble penser « qu'il n'y a eu ce jour-là ni révélation ni gouffre sous [les] pieds [de Goya] », car « il avait déjà bien vu des Vélasquez » avant (45). Bien mieux, cette dernière propose une thèse qui se lit en creux de la réponse formulée par la narratrice : « Non Madame, ce ne sont pas ces chevaux cabrés avec dessus leurs infants à hochets, terrifiés et impassibles, leurs comtes-ducs terrifiés et très braves [...] vous voyez bien qu'ils ne bougent pas, ce sont des chevaux de bois pour petits infants. » (39). La narrataire brosse donc un portrait de Goya ambivalent : il serait à la fois un cavalier conquérant et un enfant impuissant, un peintre ambitieux et un « petit gros de Saragosse ». La narrataire imagine donc Goya en peintre de commande, plus préoccupé

d'argent et de gloire, que d'art. Bien que ce portrait de Goya en peintre ambitieux s'éloigne de l'idée que la narratrice s'en fait, elle conclut : « Vous avez raison. [...] J'ai rêvé encore devant cette marmite sévillane, c'est moi qu'elle a enivrée, et je voudrais que ce fût Goya, tant je suis une vieille sottie. » (44). Contrairement au narrataire des *Onze*, la narrataire de « Dieu ne finit pas » demeure incrédule et oblige la narratrice à dévoiler son imposture.

De cette manière, si l'analyse de la stratégie discursive des instances narratives tend à réduire l'importance du genre dans ces deux textes, la description du rôle conversationnel des narrataires en révèle la prégnance. La narratrice-sorcière de « Dieu ne finit pas » et le narrateur-homme de lettres des *Onze* sont les deux faces d'une seule pièce : il et elle sont des avatars du Beau parleur. En revanche, ces figures du Beau parleur n'ont pas le même succès. Si le narrataire des *Onze* semble sensible aux boniments de son interlocuteur, la narrataire de « Dieu ne finit pas » demeure critique à l'égard des belles paroles de sa narratrice. La narrataire-commère, qui ne s'intéresse qu'aux on-dit, reste insensible aux richesses imaginatives de son interlocutrice bonimenteuse, tandis que le narrataire érudit accompagne la rhétorique de son narrateur. Cette approche par les stéréotypes constitue une première manière d'interpréter l'écart entre les deux modes de réception. Une seconde interprétation consisterait à penser que l'instance-narrataire représente, dans nos textes, une forme d'image interne de l'interprète.

3. « Lecteur difficile » et lectrice minuscule

Dès lors, il faut se demander dans quelle mesure ces instances-narrataires peuvent constituer une figure de lecteur ou de lectrice. Dans un article sur les représentations du lecteur dans la fiction, Franck Wagner affirme que « la construction de narrataires-personnages en lecteurs intradiégétiques engage une relation de type analogique avec l'activité de lecture réelle effectuée à l'extérieur de la diégèse du récit littéraire¹⁹ ». Il ajoute cependant : « Mais, dans la mesure où il s'agit là d'une mise en équivalence indirecte, partielle et approximative, le procédé [...] génère une ouverture du sens, où trouvent à s'investir les efforts herméneutiques des lecteurs/lectrices réels²⁰ ». Autrement dit, s'il existe pour l'interprète une relation d'analogie entre sa pratique et celle du narrataire, cette dernière ne s'impose pas comme un modèle de lecture mais comme une manière *possible* de lire : elle ne fournit pas une clef de lecture mais des pistes d'interprétation. C'est donc au lecteur de confronter sa propre manière de lire à celle du narrataire. Dans le cas de notre corpus, l'analogie est d'autant plus déformante que les narrataires ne sont pas des lecteurs mais des auditeurs. Toutefois, aussi distendue soit l'analogie, l'instance-narrataire demeure, pour l'auteur comme pour l'interprète, une figure *possible* du lecteur et de lectrice. S'ils n'incarnent pas la pensée de Michon sur la lecture, les narrataires-personnages s'articulent pourtant avec l'« imaginaire de la lecture » que les textes de Michon produisent.

19. Wagner, « Analogons », art. cit., p. 28.

20. *Ibid.*

Si l'on suit l'hypothèse étayée par Aurélie Adler, la figure du Beau parleur – dont j'ai montré qu'elle inspirait les narrateurs de notre corpus – fonctionnerait comme un « marqueur des prétentions michoniennes²¹ ». Cette figure ferait signe vers une image ambivalente de l'auteur. D'un côté, l'auteur michonien s'assumerait comme auteur de la modernité, conscient que la littérature est, selon l'expression de Jacques Rancière, un « nouveau régime de l'art d'écrire où l'écrivain est n'importe qui et le lecteur n'importe qui²² ». Chez Michon, l'image auctoriale refléterait le constat amer qu'en régime démocratique, la littérature ne permet pas d'acquérir un rang et une place. D'autre part, l'auteur s'appliquerait à tirer un profit paradoxal de cette rhétorique devenue inopérante. Si la littérature n'assure plus la gloire, le maniement des mots peut au moins servir à séduire et à manipuler autrui. C'est en miroir de cette image duale de l'auteur que se dessine celle du lecteur et de la lectrice dans nos textes.

Dans *Vies minuscules*, une première facette de l'interprète se fait jour sous le nom de « Lecteur difficile »²³. Ce syntagme est notamment utilisé par le narrateur pour décrire la manière dont il met en échec le discours séducteur d'un homme présenté comme un « matamore » (*VM*, 139). Cette scène se déroule dans un bar, en présence de Marianne, la fiancée du narrateur et d'un groupe de coiffeuses que l'autre homme cherche à séduire :

[Le matamore] ne parlait plus que pour offrir la gorge à la censure : pas une de ses fautes de langue en effet qu'exclamativement je ne corrigeasse [...] pas une de ses phrases inachevées qui ne fût bouclée dans un sens lourdement cynique ; pas un sous-entendu dont je ne fisse entendre les tenants – son appétit pour la chair grasse des coiffeuses – et les aboutissants – la possession souhaitée de cette chair. (140-141).

Cet extrait met l'accent sur la puissance démystificatrice des commentaires du narrateur. L'entreprise de séduction est mise à mal par la production des sous-entendus qui la soutiennent. Le lecteur difficile est celui qui s'engage dans une opération de *déconstruction* du discours²⁴. Il fait apparaître ce qu'il y a sous le langage et ce qui, ce faisant, assure son efficacité pragmatique. Cependant, le narrateur modalise son propos : si le lecteur difficile « défait toute parole », il « [feint] de la surplomber » (141). Cette modalisation suggère l'insincérité qui préside à l'entreprise du narrateur. En effet, l'usage méta-linguistique qu'il fait du langage sert, lui aussi, une entreprise de séduction. Plus haut, le narrateur explicite ses intentions : « [Je] savais d'autant mieux comment meurtrir le parleur et son désir, que ses sommaires appétits étaient miens aussi, et mien cet abus du langage détourné de lui-même et captivé par la chair » (140-141). Autrement dit, si le narrateur sape l'entreprise de séduction du

21. Adler, « Équivoques du Beau parleur chez Pierre Michon », art. cit., p. 463.

22. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 21.

23. Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [1984] (désormais *VM*).

24. Cette attitude face au discours fait évidemment écho au contexte des années 1970-1980, pendant lesquelles Michon écrit *Vies minuscules*. Si Michon ne fait pas directement référence à la « déconstruction » de Derrida, il me semble qu'il emprunte à la pensée poststructuraliste, et notamment à Foucault, une suspicion généralisée à l'égard du discours. Sur les références à Foucault dans *Vies minuscules*, voir Demanze, *Pierre Michon, op. cit.*, p. 81.

« bellâtre », c'est pour mieux séduire son propre auditoire, composé de Marianne et, sans doute, de l'interprète réel du texte. La démarche critique apparaît ici comme une forme renouvelée et plus insidieuse de la parole rhétorique. La verve critique se substitue au talent oratoire sans en abandonner les ambitions. Il semblerait donc que le lecteur difficile soit l'interlocuteur privilégié du Beau parleur. L'un comme l'autre cherchent à tirer profit du soupçon qu'il fait peser sur la parole.

À la fin de *Vies minuscules*, Michon propose une seconde représentation de l'interprète. Le lectorat imaginé par le narrateur est constitué du peuple des *minuscules*, ces gens de peu, morts et oubliés, dont son premier récit raconte l'histoire. À leur propos, le narrateur affirme :

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. Je tremble qu'ils s'y soient obscurcis davantage. [...] Si je repars à leur poursuite, je délaisserai cette langue morte, en laquelle peut-être ils ne se reconnaissent point. (247)

« Penchant à l'archaïsme », « passe-droits sentimentaux », « euphonie vieillotte » sont autant d'expressions qui désignent ici un art du « bien-écrire ». Comme le Lecteur difficile, l'interprète *minuscule* est associé à une critique de cet art rhétorique qui cultive l'effet au détriment du vrai : « ce n'est pas ainsi que s'expriment les morts ». Cependant, ce lectorat *minuscule* n'est pas incarné dans un personnage. C'est la conscience qu'en a le narrateur qui l'oblige à faire retour sur sa propre pratique scripturale. Plus précisément, le lectorat *minuscule* fonctionne comme scrupule éthique dans l'écriture michonienne. Ce scrupule agit d'ailleurs tout au long des *Vies minuscules* au point de modifier le programme d'écriture annoncé au début de l'œuvre. C'est ce que révèle la mise en parallèle de la première et de la dernière phrase du texte. L'œuvre qui s'ouvre sur une formule à l'impératif de première personne (« Avançons dans la genèse de mes prétentions », 13) se clôt par une tournure injonctive au subjonctif présent (« Que dans le conclave ailé qui se tient aux Cards [maison d'enfance du narrateur] sur les ruines de ce qui aurait pu être, ils soient », 249). Ces deux tournures jussives témoignent d'une évolution dans les enjeux du récit michonien : si, pour le narrateur, il s'agissait d'abord de se ménager une place dans le champ littéraire, c'est finalement la volonté de réhabiliter la vie des *minuscules* qui s'impose. Disons-le autrement : la conscience éthique imposée par le lectorat *minuscule* l'emporte sur le désir de réussite sociale, que le lecteur difficile partage.

Ainsi, *Vies minuscules* opposent deux figures du lectorat. D'un côté, le lecteur difficile incarne un interprète d'autant plus conscient des vanités de la rhétorique qu'il en est lui-même un représentant. De l'autre, l'interprète *minuscule* symbolise la gêne d'un narrateur-écrivain confronté à ses responsabilités à l'égard des *déclassé(e)s*.

4. Narrataire *majuscule* et narrataire *minuscule*

Si l'on fait l'hypothèse que les narrataires des œuvres de notre corpus incarnent chacun l'un de ces modèles d'interprète, il faut se demander comment la distinction *minuscule/majuscule* s'articule à l'alternative *masculin/féminin*. Ainsi, dans « Dieu ne finit pas », la narrataire est présentée comme un *minuscule* puisqu'elle semble occuper une place subalterne au sein de la société espagnole du XVIII^e siècle, telle que la met en scène la fiction. La narratrice de « Dieu ne finit pas » revient à plusieurs reprises sur les conditions d'existence des femmes de son temps. Elle rappelle à son interlocutrice que les femmes n'ont d'autres choix que de se soumettre aux désirs des hommes, *a fortiori* si ceux-ci sont peintres ou princes :

car vous le savez, Madame, [Goya] nous aimait beaucoup, comme on dit, pour peu que belles ou non nous lui tombions sous la main ; il nous peignait, sans histoire, nous atteignait, sous la table ou par-dessus [...]. C'est que maintenant il se donnait le droit de jouir [...], et quand on peint des plafonds pour les princes et qu'on veut se divertir on en a le droit, comme un prince. (MS, 32)

Ici, la narratrice décrit la primauté du désir masculin sur la liberté des femmes. Comme en témoigne l'emploi pronominal du verbe « donner », Goya proclame lui-même son propre droit de jouir. Mais cette domination n'est pas le seul fait de sa masculinité. Elle résulte également de son statut de peintre du roi. Le « droit de se divertir » dont parle la narratrice n'est pas celui de chaque homme. Il est réservé à l'élite politique et économique que le substantif « prince » désigne par métonymie. Aussi, avant de peindre pour les puissants, Goya n'a pas ce droit, « car la jouissance, il se la mettait de côté pour plus tard, quand enfin il serait Mengs ou Tiepolo [...] » (16). Ainsi, il semblerait que « Dieu ne finit pas » représente un système social dans lequel le *féminin* coïncide avec le *minuscule*²⁵.

À l'inverse, le narrataire des *Onze* appartient à une société fictionnelle démocratique, celle de la France des XX^e et XXI^e siècles. Cependant, tout en mettant en scène son effondrement à la fin du XVIII^e siècle, la fiction cultive le fantasme d'une société d'Ancien Régime dans laquelle la maîtrise de la langue littéraire établit une partition entre les *minuscules* et les *majuscules*. Aussi, l'ascension du père du peintre Corentin, homme du XVIII^e siècle, est permise par ses « belles qualités » (O, 38) intellectuelles, et sanctionnée par sa connaissance du latin. Michon fait ainsi de la langue latine un « passe-droit universel » qui permet aux Limousins méritants de s'ériger au rang des princes²⁶. Certes, le narrateur admet que « savoir le latin quand on est Monsieur le Dauphin de la maison de France et le fils de Corentin de Marche ne sont pas une seule et même chose » (39). Il reste que, dans l'axiologie des *Onze*, la connaissance des lettres est un signe de distinction sociale. Toutefois, ce passe-droit n'est universel qu'en apparence, car la condition d'individu lettré est réservée aux hommes. À plusieurs

25. Notons toutefois que, si Michon décrit ici une société sous des traits patriarcaux, il n'en propose pas une lecture critique. Si le féminin symbolise le *marginal* et le *minuscule*, c'est plus en vertu du motif stéréotypé de la *femme soumise* que d'une conscience féministe.

26. L'expression « passe-droit universel » est surtout utilisée par Michon pour décrire comment Balzac conçoit la littérature : « un marchepied pour l'extrême jouissance : le droit de jouir des duchesses » (*Le roi vient quand il veut : propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2016 [2007], p. 200).

reprises, en effet, le narrateur suggère que la littérature est un métier d'homme. Le narrateur affirme par exemple que le père de Corentin cherchait à « exercer à plein temps le métier d'homme, ou plutôt ce qui, dans l'esprit byzantin d'un Limousin déguisé, était le métier d'homme », avant d'ajouter : « Les lettres, Monsieur » (46). Plus loin, on peut lire : « la pure gloire, en ce temps-là comme dans les autres, vous venait de la littérature, qui était le métier d'homme » (52). Bien que Michon s'amuse à rendre indiscernables les opinions des personnages, les représentations socio-historiques, les commentaires de son narrateur, *Les Onze* désignent explicitement le champ littéraire comme un domaine réservé aux hommes.

Dans nos deux textes, le genre fonctionne, à l'intérieur de l'axiologie déployée par la fiction, comme un marqueur de position sociale : la masculinité du narrataire des *Onze* renforce et permet sa position de lettré, alors que la féminité de la narrataire de « Dieu ne finit pas » accentue sa position de soumission sociale. Dès lors, on peut penser que la narrataire de « Dieu ne finit pas » incarne un interprète *minuscule* tandis que le narrataire des *Onze* représente un lecteur *majuscule*. De fait, l'incrédulité de la narrataire de « Dieu ne finit pas » peut être comparée à la gêne que représente le lectorat *minuscule* dans les *Vies*. Il s'agit dans les deux cas de contredire l'instance narratrice au nom d'une exigence de vérité. De fait, à la fin de « Dieu ne finit pas », c'est pour faire valoir l'exactitude des faits et la complexité de la réalité que la narrataire contredit son interlocutrice. La narrataire – dont le discours est ici rendu au discours direct libre – interrompt la péroraison oratoire aux accents téléologiques de la narrataire : « C'est trop simple Madame ? Il avait déjà vu bien des Vélasquez avant, notre ami Francisco, il n'y eut ce jour-là ni révélation, ni gouffre sous ses pieds ? » (MS, 45). Ce faisant, la narrataire réclame de la narratrice que ses belles paroles soient mises au service d'une vérité, qui n'est pas explicitement celle des pauvres gens – comme c'était le cas dans *Vies minuscules* – mais celle des réalités concrètes : « Je ne vois guère Vélasquez. Mais que des glaïeuls sur l'eau. La journée de demain sera belle encore. » (45). C'est par une prose comparable, « fait[e] des mots de tous les jours et des thèmes des chansonnettes » que l'un des orateurs déchus de *Vies minuscules* « [va] [...] aux plus déshérités » (VM, 210). En effet, c'est parlant « de l'hiver, des choses dans le givre, du froid dans son église et sur les chemins » (209) que l'Abbé Brandy parvient à s'adresser, dans ses prêches, à « ceux que toute lecture effarouche » (210). La posture rétive de la narrataire rejoue donc celle du lectorat *minuscule* en cela qu'elle l'incite à réorienter son discours pour parler *de* et *aux minuscules*.

Par opposition, le narrataire des *Onze* pourrait incarner un lectorat *majuscule*. Certes, contrairement au lecteur difficile, le narrataire des *Onze* adopte une posture coopérative à l'égard du discours qu'il écoute. Toutefois, le lecteur difficile tel qu'il apparaît dans *Vies minuscules* n'est pas seulement celui qui met en échec la parole, mais aussi celui qui retourne cet échec en triomphe. En d'autres termes, le lecteur difficile partage la croyance et l'espoir du Beau parleur : il croit dans la capacité renouvelée des mots à manipuler le monde. C'est pourquoi les relations entre ces deux figures peuvent être représentées sous deux formes différentes. Soit le lecteur critique concurrence le Beau parleur dans sa quête de pouvoir – c'est le choix que fait Michon dans *Vies minuscules*, soit il le seconde en vertu d'un penchant commun pour l'art oratoire. Dans *Les Onze*, Michon choisit la seconde option. De fait, au lieu d'affron-

ter son interlocuteur, le narrataire relance son récit, il l'encourage et en ménage les effets. Ainsi le narrataire prend-il part aux effets d'attentes suscités par le récit. Lorsque, dans la première partie du livre, le narrateur interrompt ses rêveries sur le plafond du château de Wurtzbourg pour parler des *Onze*, le narrataire, dont la parole est rapportée au discours indirect, insiste pour rester dans l'escalier du château, retardant encore un peu la description du tableau qui donne son titre au récit. À l'inverse, à la fin de la partie, le narrateur est interrompu par l'intérêt du narrataire pour le tableau des *Onze*, ce « reflet derrière quoi il y a des figures levées qui regardent vers vous » (*O*, 51). Dans la mesure où il œuvre de conserve avec le narrateur pour assurer l'efficacité du discours, le narrataire apparaît comme un avatar du lecteur difficile. Tous deux partagent le désir de captiver leur auditoire : nous.

En définitive, notre hypothèse de départ semble se vérifier : le genre des narrataires détermine une posture de lecture. Ce faisant, si Michon mobilise certains stéréotypes de genre, son imaginaire de la lecture ne rejoue pas exactement les représentations clichés associées à la figure de la lectrice. Bien que la lectrice soit, dans les œuvres étudiées, un contre-modèle du lecteur érudit, elle n'est pas une lectrice crédule et facile à convaincre. Ici, la lectrice se caractérise plutôt par sa conscience éthique : elle rappelle à l'auteur son devoir envers ses origines sociales. Si, chez Michon, la lectrice n'est donc pas un lecteur comme les autres, c'est qu'elle est un lecteur *minuscule*, c'est-à-dire l'horizon éthique d'une écriture.

En un sens, ce qui distingue les deux narrataires de notre corpus renvoie à ce qui pourrait distinguer le projet littéraire de Michon en 1990 de celui qu'il poursuit en 2009²⁷. En effet, il est possible d'expliquer les écarts entre nos deux textes en adoptant une perspective diachronique. Il s'agirait donc de penser avec Annie Mavrakis que, dans *Les Onze*, l'exigence « plus secrète et [...] plus dominante désormais, de l'Œuvre "ogresse" » se substitue à celle « résurrectionnelle, réparatrice et consolante » des premiers textes²⁸. Avec *Les Onze*, il ne serait plus question pour Michon de réhabiliter des gens de peu, mais de parvenir à un langage capable d'asservir le monde et les autres. *Les Onze* céderait à la nostalgie d'un monde dans lequel le mérite artistique assure un rang et une place, là où « Dieu ne finit pas » déploierait le fantasme d'une littérature réparatrice. Si cette hypothèse semble corroborer nos remarques sur les constructions des récits à l'étude, elle est mise en défaut par les thèmes abordés dans nos œuvres. Alors que *Les Onze* thématisent le remplacement de l'Ancien Régime par un nouveau « partage du sensible²⁹ » où le jeu politique a supplanté les « Belles lettres », la diégèse de « Dieu ne finit pas » prend place dans un univers où l'art – et en particulier la peinture – assure de vivre « comme un prince » (*MS*, 32). Autrement dit, le dispositif énonciatif *majuscule* encadre un récit qui témoigne de l'effondrement de la notion même de *majuscule*, quand le dispositif énonciatif *minuscule* construit un récit dominé par le *majuscule*. Outre un goût assumé du paradoxe, ces deux configurations textuelles montrent la nécessité pour Michon

27. 2009 est la date de parution des *Onze*, bien que le texte soit en préparation (au moins) depuis 1997, comme en témoigne la parution d'un extrait intitulé « Les Onze, chapitre 1 », dans le numéro 80 de la revue *Po&sie* cette année-là (p. 185-189).

28. Annie Mavrakis, *L'Atelier Michon*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2019, p. 168.

29. L'expression est de Rancière dans *Politique de la littérature*, op. cit.

d'aborder les sujets dont il traite à travers ce qu'il nomme un « dispositif oblique³⁰ ». C'est pourquoi je propose de voir dans le choix des dispositifs énonciatifs des *Onze* et de « Dieu ne finit pas » deux formes d'un même projet littéraire : suggérer le pouvoir qu'a la littérature de déstabiliser toute représentation du monde.

Bibliographie

- ADLER Aurélie, « Équivoques du Beau parleur chez Pierre Michon », dans Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart (dir.), *Pierre Michon. La lettre et son ombre : actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013, 462-480.
- CHAUDIER Stéphane, « La Chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon », dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Travaux », 2002, 137-144. [hal-01675066](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01675066)
- DEMANZE Laurent, « Les scénographies picturales de Pierre Michon », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 8, 2014. doi.org/10.4000/fixxion.9481
- *Pierre Michon, l'envers de l'histoire*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2021.
- FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1971.
- JOUBE Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, 26-29.
- MAJOREL Jérémie, « Les jupes des mères dans *Les Onze* de Pierre Michon », *Roman 20-50*, vol. 66, n° 3, 2018, 171-180. doi.org/10.3917/r2050.066.0171
- MAVRAKIS Annie, *L'Atelier Michon*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2019.
- MICHON Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [1984].
- *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990.
- « Les Onze, chapitre 1 », *Po&sie*, n° 80, 1997, 185-189.
- *Les Onze*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [2009].
- *Le Roi du bois*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2014 [1996].
- *Le roi vient quand il veut : propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2016 [2007].
- MOUTON-ROVIRA Estelle, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat, Sorbonne Paris Cité, 2017.
- RITZ Olivier, « L'épaisseur du tableau : les références littéraires dans *Les Onze* de Pierre Michon », Journée d'étude « *Les Onze*, de Pierre Michon », Le Mans, 8 décembre 2018. [hal-01980357](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01980357)
- VIART Dominique, « Pour une anthropologie sociale du désir », *Siècle 21*, n° 12, 2008, 36-45.
- « Chambre(s) d'échos, la parole rapportée chez Pierre Michon », *Roman 20-50*, n° 48, 2009, 75-90
- WAGNER Frank, « Analogons. De quelques figures de lecteurs/lectrices dans le texte et de leurs implications pragmatiques », *Revue d'études culturelles*, n° 3, 2007, 11-33. Disponible sur etudesculturelles.weebly.com

30. Michon, *Le roi vient quand il veut*, op. cit., p. 26.