

Ironie, monologue dramatique et fiction

PIERRE SCHOENTJES

Université de Gand, Belgique

Résumé

Les auteurs majeurs de la Modernité ont volontiers combiné dans des œuvres monologue dramatique et ironie. Afin d'étudier ce mélange particulier dans la prose française des XX^e et XXI^e siècles, je considérerai ici trois œuvres dont la publication s'échelonne sur près d'un siècle: « Civilisation » (1918) de Georges Duhamel ; *La Chute* (1956) d'Albert Camus et *Les Onze* (2009) de Pierre Michon. Ces textes, qui ont en commun d'être relativement brefs, sont signés par des auteurs très différents, et qu'on n'a guère l'habitude de voir rapprocher. Pourtant les similitudes qu'ils entretiennent entre eux sont frappantes et ne découlent pas simplement de manière mécanique des procédés mis en œuvre par leurs créateurs.

Je montrerai en particulier comment s'établit un réseau intertextuel significatif et dans lequel l'ironie occupe une position centrale.

Mots-clés : Camus, Duhamel, Michon, fiction, ironie, monologue dramatique.

Abstract

Major Modernist authors have produced texts in which dramatic monologue and irony are combined in a very efficient way. In order to study that particular combination in French fiction of the XXth and XXIth century, I will turn to three works, published in the last hundred years: "Civilisation" (1918) by Georges Duhamel; *La Chute* (1956) by Albert Camus and Pierre Michon's *Les Onze* (2009). These works, all of them rather short, are seldom considered together. Nevertheless important similarities appear between their books, not all of them as a consequence of the techniques used. The paper argues that an important network of meaning is created in which irony plays a dominant role.

Keywords: Camus, Duhamel, Michon, fiction, irony, dramatic monologue.

Ironie et monologue dramatique

Il semblerait que depuis le XIX^e siècle certainement la poésie anglo-saxonne privilégie volontiers les liens entre ironie et monologue dramatique. La technique du monologue dramatique, venue du théâtre et qui consiste à mettre en scène un personnage face à un interlocuteur silencieux, s'appuie sur le dialogue implicite : les propos de l'« autre » n'apparaissent qu'à travers leur reprise dans le propos de celui qui parle. La technique se combine de manière exemplaire avec l'ironie dans « My Last Duchess » (1842) de Robert Browning, qui tout en donnant la parole à un duc veuf recevant un émissaire venu lui

présenter une nouvelle épouse, fait subrepticement de lui un portrait en nouveau Barbe-Bleue. Le poète victorien est célèbre pour la virtuosité avec laquelle il combine l'indirect de l'ironie et celui du monologue dramatique pour faire naître un poème dont la valeur repose sur l'implicite. L'ironie dit le moins pour suggérer le plus, de là précisément ses liens privilégiés avec la littérature.

Par la suite, les auteurs majeurs de la Modernité ont volontiers emboîté le pas à Browning : le mélange d'ironie et de monologue dramatique s'observe ainsi chez T. S. Eliot, E. Pound ou encore chez le trop méconnu Edgar Lee Master, dont les épitaphes parlées de la *Spoon River Anthology* (1915) mériteraient une plus grande visibilité. Toutefois il ne semble pas exister en France une tradition comparable à celle qui s'observe dans les pays d'expression anglaise. C'est un texte beaucoup plus ancien, « Le Franc archer de Bagnolet » (1468), qui y tient lieu de référence canonique au monologue dramatique ; notons en passant qu'il s'inscrit lui aussi dans un registre « ludique ».

Afin d'étudier ce mélange particulier dans la prose française des XX^e et XXI^e siècles, je considérerai ici trois œuvres dont la publication s'échelonne sur près d'un siècle : « Civilisation » (1918) de Georges Duhamel, récit tiré du recueil éponyme qui fait suite à *Vie des Martyrs* (1916) plus connu ; *La Chute* (1956) d'Albert Camus¹, dernier récit d'une certaine ampleur publié par le Prix Nobel avant sa disparition ; et *Les Onze* (2009) de Pierre Michon, un récit mis en chantier par l'écrivain quinze ans avant sa publication. Ces textes, qui ont en commun d'être relativement brefs, sont signés par des auteurs très différents, et qu'on n'a guère l'habitude de voir rapprocher. Pourtant les similitudes qu'ils entretiennent sont frappantes et ne découlent peut-être pas simplement de manière mécanique des procédés mis en œuvre par leurs créateurs.

Le premier texte s'inscrit dans la réalité douloureuse de la Première Guerre mondiale : l'infirmier qui prend la parole est un ancien préparateur dans un laboratoire, déçu par la civilisation. Dans une ambulance de campagne qu'il fait visiter, il dit sa détestation de l'univers des machines, responsable du massacre industriel auquel il assiste, impuissant. Le second récit fait entendre la voix de Jean-Baptiste Clamence, juge-pénitent exilé à Amsterdam, et qui à travers le procès qu'il fait de lui-même conduit une instruction à charge contre ses contemporains. Dans l'œuvre la plus récente s'exprime un personnage à l'identité initialement moins bien circonscrite : on pourrait le prendre pour une sorte de guide-conférencier accompagnant des visiteurs de la Residenz Würzburg et du Louvre, avant qu'il n'apparaisse plutôt comme un écrivain faisant visiter les lieux de son inspiration. À partir d'une enquête autour d'un peintre imaginaire, François-Elie Corentin, il fait surgir

¹ Il ne s'agira évidemment pas ici de détailler les mécanismes de l'ironie dans *La Chute*. Cette question a fait l'objet de très nombreux travaux, auxquels j'ai contribué par une analyse reprise dans *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz, 2008. J'y renvoie le lecteur intéressé.

son chef-d'œuvre : « Les Onze », portrait de groupe des membres du Comité de Salut public de 1794. Dans ce récit également, le rapport à l'histoire, qui transparaissait déjà dans les brefs rappels des intrigues, compte parmi les ancrages importants.

Trois incipits

C'est tout d'abord un procédé formel qui permet de rapprocher les trois œuvres. Chacun de ces récits se présente en effet comme un monologue dramatique dans lequel le personnage principal s'adresse à un Interlocuteur, un Autre, qui est évidemment aussi le lecteur. Pour Duhamel et Camus, il suffit de lire les incipits pour se rendre compte de la manière dont fonctionne la technique :

Il faudrait d'abord savoir ce que vous appelez civilisation. Je peux bien vous demander cela, à vous, d'abord parce que vous êtes un homme intelligent et instruit, ensuite parce que vous en parlez tout le temps, de cette fameuse civilisation. Avant la guerre, j'étais préparateur dans un laboratoire industriel. C'était une bonne petite place ; mais je vous assure que si j'ai le triste avantage de sortir vivant de cette catastrophe, je ne retournerai pas là-dedans. La campagne ! La pure cambrouse ! quelque part bien loin de toutes ces sales usines².

L'interlocuteur de « Civilisation » est abordé directement à travers une question ; *La Chute* procède exactement de même :

Puis-je, monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ? Je crains que vous ne sachiez vous faire entendre de l'estimable gorille qui préside aux destinées de cet établissement. Il ne parle, en effet, que le hollandais. À moins que vous ne m'autorisiez à plaider votre cause, il ne devinera pas que vous désirez du genièvre. Voilà, j'ose espérer qu'il m'a compris ; ce hochement de tête doit signifier qu'il se rend à mes arguments³.

L'incipit de Michon est plus ambigu, puisqu'il consiste en un portrait dont – à la première page du texte – on ne sait pas encore qui le prend en charge : « Il était de taille médiocre, effacé, mais il retenait l'attention par son silence fiévreux, son enjouement sombre, ses manières tour à tour arrogantes et obliques – torves on l'a dit »⁴. Ce n'est que quelques pages plus loin que le procédé apparaît, une fois de plus à travers le jeu du questionnement implicite :

Puisque vous m'en priez, Monsieur, je veux bien que nous restions encore dans le grand escalier. Visitons ce monceau de tonnes de marbre qui semblent voler dans les airs. Visitons, comme des niais que nous sommes. Levons le nez. Tout cela est une commande, un pont

² Duhamel, Georges, *Civilisation 1914-1917*, Paris, Mercure de France, 1918, p. 257 ; dorénavant C.

³ Camus, Albert, *La Chute in Œuvres complètes III*, R. Gay-Croisier et alii éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 697 ; dorénavant LCh.

⁴ Michon, Pierre, *Les Onze*, Paris, Verdier, 2009, p. 11 ; dorénavant LO.

d'or de Carl Philipp von Greiffenclau, autocrate nabot et mégalomane du fond des Germanies, un homme de culture et de folie, et de sagesse à sa façon ; car il paraît qu'en dépit des ponts d'or jetés sur les plafonds, avec les trois sous qui lui restaient Carl Philipp fut doux à son peuple, ses vilains – ses enfants comme on disait (LO : 17).

Le procédé permet de poser un personnage et simultanément de situer le texte dans un lieu, sur une scène pourrait-on dire dans la mesure où l'on sait l'origine du monologue dramatique dans le théâtre. D'emblée, le lecteur se trouve impliqué dans la conversation, puisqu'il est invité à prendre le rôle de l'interlocuteur. On notera que l'apostrophe « Monsieur » n'exclut pas nécessairement les lectrices : celles-ci peuvent s'identifier d'autant plus facilement que les dialogues implicites ne font pas appel à un univers particulièrement masculin et que le « Monsieur » reste discret. On observera d'ailleurs ici que dans *Maîtres et serviteurs* (1990) Michon avait choisi pour apostrophe « Madame », qui, si elle donnait un ton plus intime à la conversation, n'excluait pas pour autant les lecteurs des phrases comme « entendez-vous alors, Madame, ces grands rires silencieux dans la tête des peintres ? »⁵.

À lire en regard les trois incipits et certains de leurs prolongements, on est frappé par les similitudes de la stratégie mise en place dans les différents textes. Ponctuellement d'abord, il est intéressant de noter que les trois incipits font une place importante à des jeux d'oppositions fortes : ville-campagne chez Duhamel, autochtone-étranger chez Camus, luxe-pauvreté chez Michon. Des oxymores – « triste avantage », « estimable gorille » – ou des alliances de contraires moins marquées – prince « autocrate nabot et mégalomane », « homme de culture et de folie » – soulignent les contrastes et font naître l'ironie. Il existe chez les trois narrateurs une telle parenté de ton que l'on pourrait attribuer certaines phrases indistinctement à chacun d'entre eux.

De manière plus générale, on notera que les trois personnages s'efforcent de créer une complicité avec l'interlocuteur par le biais d'allusions à une culture générale partagée, et dans laquelle dominent l'humanisme et le goût pour le beau langage. Pour s'assurer une oreille bienveillante ils n'hésitent pas à flatter ceux auxquels ils s'adressent.

Duhamel, dans le passage déjà cité, imagine un interlocuteur « intelligent et instruit » et qui défend l'idée de « civilisation » universelle – et donc valorisée –, un concept d'autant plus chargé positivement à l'époque qu'il s'opposait à la « Kultur » – particulière, et dès lors méprisée – des Allemands. Clémence s'adresse lui aussi à un « bourgeois raffiné », qui de Dante à Dostoïevski connaît ses classiques et se montre sensible aux beautés de l'expression : « Broncher sur les imparfaits du subjonctif, en effet, prouve deux fois votre culture, puisque vous les reconnaissez d'abord et qu'ils vous

⁵ Michon, Pierre, *Maîtres et serviteurs*, Paris, Verdier, 1990, p. 32, cf. aussi pp. 22, 41, 47.

agacent ensuite » (*LCh* : 700). Le guide de Michon procède de manière similaire : « Vous êtes lecteur, Monsieur, vous êtes des Lumières vous aussi à votre façon et par conséquent vous connaissez un peu ces hommes de derrière la vitre, on vous a parlé d'eux à l'école et dans les livres » (*LO* : 51, 52).

L'ironie est séduction. Duhamel, Camus et Michon s'efforcent de charmer les lecteurs afin de leur faire assumer des positions qui n'étaient pas nécessairement les leurs au moment où ils ont commencé la lecture, mais auxquelles ils finissent par adhérer dans leur désir de se montrer dignes de l'estime que leur témoigne celui qui parle. Le cas est particulièrement clair chez Michon dont le personnage abuse presque jusqu'au cynisme de la complicité :

Monsieur, vous à qui on ne la fait pas, vous avez lu et bien lu que Robespierre, Danton *le bon* et Hébert *le mauvais* voulaient à d'infimes nuances près la même chose, c'est-à-dire une République plus ou moins juste et dans cette République le pouvoir, mais que la mort en eux (la fatigue et la mort, le Dieu vivant et la mort) voulaient le gros couperet du distinguo (*LO* : 95).

Voilà bien une lecture de l'histoire qui avait peu de chances d'avoir vécu sous cette forme chez l'interlocuteur-lecteur. Celui-ci n'est que trop heureux toutefois d'y adhérer pour se montrer digne de la confiance qu'on met dans sa culture historique et son esprit de synthèse, caractéristiques essentielles de l'honnête homme intelligent que tous nous pensons être. S'il est déjà malaisé de s'opposer à un discours ironique parce qu'on ne sait jamais par quel biais « sérieux » s'y opposer, contredire un flatteur est tout aussi difficile puisque l'on risque de passer pour un ignorant si on ne souscrit pas à ce qui est présenté comme une évidence. Force est donc de constater que le monologue est un texte calculé et qu'il peut fonctionner comme un piège ; on y reviendra.

Pointes d'ironie et valeurs partagées

Le dialogue à une voix avec un interlocuteur muet possède pour particularité évidente de présenter à l'écrit un discours oral. Comme l'habituel dialogue de roman, dont il s'écarte pourtant par son caractère nécessairement plus construit, il s'inspire de la conversation quotidienne et s'efforce d'en retrouver le ton. Généralisée à l'ensemble du récit, cette position permet à l'auteur de créer une voix qui peut se permettre des libertés plus grandes avec les attentes stylistiques du lecteur ; à l'évidence, les personnages *parlent* comme jamais n'*écriraient* leurs créateurs.

La vraie-fausse conversation quotidienne mise en place par le monologue dramatique en fait un lieu particulièrement propice à cette ironie dont nous nous servons tous les jours

et qui emprunte le biais du blâme par la louange⁶. Elle est fréquente dans les textes considérés : « soixante-quinze mille juifs déportés ou assassinés, dit ainsi Clamence, c'est le nettoyage par le vide. J'admire cette application, cette méthodique patience ! » (*LCh* : 701). La prétendue « grossièreté » de ce genre d'ironies explique pourquoi elles ne sont que rarement assumées par les écrivains soucieux de leur écriture. L'usage systématique du comique risque en effet toujours de faire basculer le texte hors du domaine de la littérature ; on sait que Barthes n'avait que condescendance pour la « pauvre ironie voltairienne »⁷.

Comme le monologue dramatique fait entendre une voix qui n'est pas celle de l'auteur, il n'interdit pas des ironies très visibles ; celles-ci contribuent au contraire à façonner un personnage un peu fantasque. Ce n'est donc pas un hasard si les narrateurs des trois récits considérés ici se ressemblent par leur côté original, voire exalté. L'usage d'une ironie railleuse entre pour beaucoup dans l'image que le lecteur se fait de leur personnalité. Le préparateur de Duhamel ironise ainsi sur la confidentialité de ses propos :

Je hais le XX^e siècle comme je hais l'Europe pourrie et le monde entier sur lequel cette malheureuse Europe s'est étalée, à la façon d'une tache de cambouis. Je sais bien que c'est un peu ridicule de sortir de grandes phrases comme cela ; mais bah ! je ne raconte pas ces choses-là à tout le monde, et puis, autant ce ridicule-là qu'un autre ! (*C* : 258).

C'est au moment même où il s'exprime avec le plus de véhémence, qu'il fait mine de croire qu'il parle confidentiellement à un interlocuteur et non à l'ensemble de ses lecteurs. Clamence, pour sa part, est certainement le discoureur qui enfile le plus volontiers les ironies ponctuelles, parlant encore des poumons des tuberculeux qui « asphyxient peu à peu leur heureux propriétaire » (*LCh* : 746).

Au-delà du sourire qu'ils provoquent, ces moments contribuent à faire de ceux qui s'expriment des hommes qui ont pris de la hauteur, des êtres désabusés même s'ils gardent des convictions profondes. Comme Duhamel et Camus avant lui, Michon joue sur les formules fortes. Abordant la question de la fortune qu'un huguenot a amassée grâce à des travaux de canalisation, il établit un rapprochement avec le sort moins heureux d'autres protestants prisonniers sur mer : « Et lui, le grand-père, s'enrichit de la sorte sur l'eau, à l'heure où ses coreligionnaires étaient aussi sur l'eau, mais sans profit d'aucune sorte, dans les galères du roi » (*LO* : 26). Ailleurs, mais selon le même principe de renversement ironique : « Car s'il arrive que les Limousins choisissent les lettres, les lettres, elles, ne choisissent pas les Limousins » (*LO* : 51).

⁶ Je ne reviens pas ici sur les raisons pour lesquelles je privilégie la définition de l'ironie comme blâme par la louange plutôt que comme antiphrase ; je renvoie le lecteur intéressé aux commentaires que je consacre à cette question dans *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Inédits », 2001. On trouvera dans cette étude, ainsi que dans *Silhouettes de l'ironie* (*op. cit.*), une présentation générale d'autres problématiques abordées plus loin ; ainsi l'immanence de l'ironie du sort ou la fonction critique de l'ironie verbale.

⁷ Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 75.

Nos trois textes recourent à l'ironie du fait de la position critique de chacun des narrateurs. À des titres différents ils s'opposent à ce qui les entoure : le préparateur à la guerre en général et au cynisme du Haut Commandement, Clamence au moralisme ambiant qui était celui des existentialistes, le guide de Michon à la primauté de l'histoire sur la fiction. Or, il est bien connu que l'ironie constitue toujours un second moment, qui vient « après » et marque une mise à distance. Cet élément critique est clairement présent dans chacun des textes, localement aussi.

On notera avec intérêt que la volonté de créer une communauté d'esprit avec l'interlocuteur-lecteur amène les écrivains à constituer un réseau d'allusions similaires, et qui se répondent d'autant plus naturellement à distance qu'elles exploitent les grandes références de la culture générale. Duhamel critique l'usage militaire de la langue, qui reflète selon lui le mépris dans lequel on tient les hommes :

Au printemps de cette année, j'étais à Soissons, avec tout le G.B.C. Je devine que G.B.C., cela ne vous dit pas grand-chose ; mais il faut encore vous en prendre à la civilisation : elle rebâtit la Tour de Babel et, bientôt, les hommes auront avili leur langue maternelle au point d'en faire une sorte de patois télégraphique, sans saveur et sans beauté (C : 258).

Le sigle « hermétique », qui renvoie évidemment au Grand Bordel de Campagne, amène l'allusion à la tour de Babel : elle vise à fédérer les interlocuteurs-lecteurs autour de références culturelles connues, humanistes au sens large. Il est intéressant de constater que Clamence se servira de la même image tirée de l'Ancien Testament pour instaurer une complicité avec son interlocuteur, et lui aussi le fera en tout début d'entretien. Parlant du patron de bar peu loquace, il note : « Imaginez l'homme de Cro-Magnon pensionnaire à la tour de Babel ! Il souffrirait de dépaysement, au moins » (LCh : 697). Le rappel d'un savoir partagé, et l'allusion à un monde idéal – celui de l'humanité avant la punition divine – renforce la sympathie. Les allusions ironiques supposent certes une communauté qui repose sur la connaissance des valeurs et des référents culturels, mais simultanément elles renforcent l'esprit de cohésion de ce groupe.

Ce n'est sans doute pas un hasard si Duhamel aussi bien que Camus multiplient les références à la Bible et à la religion. Pour *La Chute*, ces questions ont été étudiées dans le détail et on peut suivre Gilles Philippe lorsqu'il résume que tout le propos que ce récit tient sur le christianisme « échappe à l'ironie »⁸. Lors de la publication de *La Chute*, Camus a d'ailleurs souligné que si son personnage n'est pas « chrétien pour un sou », il avait, comme lui, « beaucoup d'amitié pour le premier d'entre eux. [Il] admir[ait] la façon dont il a vécu, dont il est mort »⁹. On observera une position identique dans « Civilisation », où

⁸ Philippe, Gilles, « *La Chute* : Notice » in *Œuvres complètes III*, R. Gay-Croisier et alii eds, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 1363.

⁹ « Entretien avec Claude Sarraute », *Le Monde*, 31 août 1956.

toute la partie consacrée au Christ tombe également en dehors du champ de l'ironie. Duhamel parle certes avec une emphase toute prophétique, mais sincèrement et sans masque, quand il fait dire à son personnage :

La civilisation, la vraie, j'y pense souvent. C'est dans mon esprit comme un chœur de voix harmonieuses chantant un hymne, c'est une statue de marbre sur une colline desséchée, c'est un homme qui dirait : « Aimez-vous les uns les autres » ou : « Rendez le bien pour le mal ». Mais il y a près de deux mille ans qu'on ne fait plus que répéter ces choses-là, et les princes des prêtres ont bien trop d'intérêts dans ce siècle pour concevoir d'autres choses semblables (C : 271, 272).

À l'extrême fin de ce texte éminemment ironique, le ton a changé. À défaut de pouvoir expliquer les similitudes entre les textes par la connaissance que Camus aurait pu avoir de Duhamel, il convient au moins de s'arrêter aux parallélismes : comme on l'a vu, ceux-ci concernent tant les positions humanistes exprimées – rejet de la religion, mais admiration pour le Christ – que la forme narrative retenue – celle du monologue dramatique avec une ironie essentielle.

L'ironie du monde

Dans chacun des trois récits, il apparaît clairement que les narrateurs se montrent extrêmement sensibles à l'ironie du monde. L'infirmier de Duhamel constate que les progrès de l'industrialisation ont conduit à une guerre industrielle et tout son monologue est une mise en accusation de l'idée de « matériel humain ». Cet euphémisme particulièrement odieux a été imaginé par le haut commandement pour faire oublier que ce sont des hommes qui souffrent :

[L'hôpital de campagne est] le premier grand atelier de réparation que l'homme blessé rencontre au sortir de l'atelier de trituration et de destruction qui fonctionne à l'extrême avant. On apporte là les pièces les plus abîmées de la machine militaire. Des ouvriers habiles se jettent dessus, les déboulonnent en vitesse et les examinent avec compétence, comme on ferait d'un frein hydropneumatique, d'une culasse ou d'un collimateur. Si la pièce est sérieusement avariée, on fait le nécessaire pour lui assurer une réforme convenable ; mais si le « matériel humain » n'est pas absolument hors d'usage, on le rafistole avec soin pour le remettre en service à la première occasion, et cela s'appelle « la conservation des effectifs » (C : 260).

On ne guérit les blessés que pour mieux les envoyer à la mort : l'ironie verbale vient ici doubler l'ironie du sort qui est mise en exergue.

Les ironies de situation sont omniprésentes dans *La Chute*. On n'en retiendra ici que deux, choisies dans l'univers de la religion puisque le domaine a déjà été abordé plus

haut. Clamence aime à les figer dans des formules fortes, qui font la part belle aux symétries et aux renversements. Il rapporte ainsi dans une formule paradoxale : « J'ai connu ainsi un romancier athée qui priait tous les soirs » (*LCh* : 758). Conscient que l'ironie n'est jamais immanente, mais qu'elle est toujours dans le regard de celui qui observe, le juge-pénitent propose des commentaires afin de mieux souligner les moments où il les fait surgir : « Un militant libre penseur à qui je m'en ouvris leva, sans mauvaise intention d'ailleurs, les bras au ciel » (*LCh* : 759). Des occurrences semblables ne sont pas rares dans l'œuvre de Camus et elles conduisent à souligner l'aléatoire de la vie et le rôle du hasard.

Le guide de Michon insiste de manière plus systématique et plus organisée sur les hasards qui gouvernent le monde et ce par le biais de deux motifs importants, que soulignent des formules fortes. D'abord celle du « Dieu est un chien, *Dio cano* (...), une façon de dire évidemment » (*LO* : 19) qui revient régulièrement pour souligner que le monde est mal fait¹⁰. Ensuite celle de la « douceur de vivre » (*LO* : 18) qui marque systématiquement combien peu ce qualificatif désignant le XVIII^e siècle artistique correspond à la situation misérable de l'immense majorité des hommes de l'époque, à laquelle elle ne vaut donc qu'ironiquement. Les deux formules se rencontrent ; ainsi lorsque sont juxtaposés les univers sans passerelles du XVIII^e siècle : le travail créateur de l'artiste et les rudes travaux quotidiens des misérables Limousins. La destinée des pauvres est toute tracée et leurs « espèces d'enfants » connaîtront un sort identique :

destinés à leur tour à être nègres d'Amérique dix mois sur douze tout cela, Monsieur, notez-le bien, au temps de la douceur de vivre, à l'heure même où Tiepolo ou un autre au sommet d'un échafaudage, au sommet aussi de ce que naguère on appelait l'Homme, peignait les plus belles et légères choses qu'on ait jamais peintes – car on n'a rien sans rien et Dieu est un chien (*LO* : 34).

Seul un hasard improbable et quasi miraculeux¹¹ peut rapprocher ce qui en bonne logique aurait dû à tout jamais rester séparé : l'univers de la grande misère et celui du grand art. Or ce « *kairos* » (*LO* : 124), ce moment de chance auquel Michon – comme Quignard dans sa *Rhétorique spéculative*¹² – accorde un rôle primordial, se produira pour Corentin précisément. La signification de cet « à pic » – qu'il conviendrait d'étudier en détail mais qui dépasse la problématique de l'ironie – n'est d'ailleurs pas en premier lieu dans l'existence de Corentin, mais bien dans la naissance de l'histoire que racontent *Les Onze*. Même sans analyse plus approfondie, le motif confirme l'importance du hasard et le rapport essentiel qu'il entretient avec les ironies du monde comme avec celles de l'écriture de la fiction.

¹⁰ La formule scande d'ailleurs véritablement le texte, elle revient dans *LO* : 18, 19, 34, 41, 63-64, 71.

¹¹ Voir en particulier : pp. 36, 44, 98, 102.

¹² Quignard, Pascal, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 65.

Défamiliarisation et exotisme

L'ironie, verbale cette fois, mise en œuvre par les monologues dramatiques s'appuie, dans chacun des textes étudiés, sur un procédé de défamiliarisation. Chez Duhamel l'image de l'humanité comme une vaste machine, mentionnée précédemment, participait de cette volonté de porter un regard nouveau sur le monde. Les soins donnés aux blessés sont présentés comme des rituels étranges, associés tantôt avec le service dans un restaurant, lorsqu'apparaît le personnel soignant qui sort « portant des boîtes plates, cérémonieusement, à bout de bras, comme des maîtres d'hôtel dévoués aux rites pompeux de la table » (C : 263, 264), tantôt avec un service religieux primitif, dont les « gestes rituels » (C : 267) échappent à la compréhension, une sorte de culte rendu à quelque origène « Moloch mis en appétit par les premières fumées du sacrifice » (C : 261).

Le préparateur ayant envisagé un moment de fuir l'Europe pour l'Afrique, « Civilisation » joue en particulier sur le renversement des univers. Le continent de la paix étant devenu celui du règne de la barbarie, il imaginait trouver la paix chez les barbares... Toutefois l'infirmier s'est vite rendu compte que l'Occident a perverti jusqu'à la simplicité et la force du « bon sauvage ». L'image de deux brancardiers noirs se livrant dans un coin « comme des singes en cage, [à] une passion solitaire » (C : 271) compte parmi les visions à la fois les plus inattendues et les plus fortes pour dire l'influence néfaste de la civilisation sur une vie primitive mais harmonieuse¹³. L'univers des colonies, amené par l'image des brancardiers malgaches qui le secondent, va permettre au personnage de Duhamel de développer tout un imaginaire exotique. En raison des masques qui « ne laissaient voir que les yeux », les chirurgiens officiants seront ainsi présentés en « Touareg » : « ils tenaient en l'air et écartées, à la façon des danseurs chinois, leurs mains habillées de caoutchouc, et la sueur ruisselait sur leurs tempes » (C : 266). L'univers des colonies permet encore d'introduire des passages lyriques dans la conversation, l'écart ironique avec la réalité de l'hôpital de campagne où s'engouffrent les mutilés s'en trouvant du coup accentué :

Tout cela faisait une musique barbare et grandiose, et les gens qui s'agitaient là semblaient exécuter, avec harmonie, une danse religieuse, une sorte de ballet sévère et mystérieux. Les brancards s'insinuaient au milieu des tables, comme des pirogues dans un archipel (C : 266, 267).

À travers un jeu de décalage et de déplacement, l'ironie permet de dire un monde harmonieux à travers la description d'une réalité tragique.

Étonnamment, on observe le même procédé dans *La Chute* de Camus : dans ce récit

¹³ On verra sur ce sujet l'analyse détaillée que je propose dans *Fictions de la Grande Guerre*, Paris, Garnier, 2009, p. 160.

aussi l'ironie se combine avec un lyrisme qui fait une place importante à l'exotisme. Le passage le plus célèbre est celui où Clamence rapproche la Hollande simultanément de l'univers wagnérien et de celui d'une ancienne colonie batave, Java :

La Hollande est un songe, monsieur, un songe d'or et de fumée, plus fumeux le jour, plus doré la nuit, et nuit et jour ce songe est peuplé de Lohengrin comme ceux-ci, filant rêveusement sur leurs noires bicyclettes à hauts guidons, cygnes funèbres qui tourment sans trêve, dans tout le pays, autour des mers, le long des canaux. Ils rêvent, la tête dans leurs nuées cuivrées, ils tourment en rond, ils prient, somnambules, dans l'encens doré de la brume ; ils ne sont plus là. Ils sont partis à des milliers de kilomètres, vers Java, l'île lointaine. Ils prient ces dieux grimaçants de l'Indonésie dont ils ont garni toutes leurs vitrines, et qui errent en ce moment au-dessus de nous, avant de s'accrocher, comme des singes somptueux, aux enseignes et aux toits en escalier, pour rappeler à ces colons nostalgiques que la Hollande n'est pas seulement l'Europe des marchands, mais la mer, la mer qui mène à Cipango, et à ces îles où les hommes meurent heureux et fous (*LCh* : 702).

Ces pages connaissent des prolongements dans la suite du monologue, qui rappelle que les visiteurs d'Amsterdam, venus de partout, « écoutent les sirènes, [et] cherchent en vain la silhouette des bateaux dans la brume, puis repassent les canaux et s'en retournent à travers la pluie » (*LCh* : 703). Se nourrissant de souvenirs de tableaux de maîtres, celui de *L'Agneau Mystique* en particulier, qui montre un Christ au-dessus duquel plane le symbole du Saint-Esprit, Clamence évoque « Les colombes [qui] attendent là-haut, elles attendent toute l'année [mais n'ont] nulle tête où se poser » (*LCh* : 729, 730). Ces moments de lyrisme, qui coïncident parfois pour le personnage avec des moments de fièvre, font voir un mode résolument autre que celui de la grisaille du paysage ambiant, sans pour autant l'oblitérer : « Oh, soleil, plage, et les îles sous les alizés, jeunesse dont le souvenir désespère ! Je me recouche pardonnez-moi. Je crains de m'être exalté [...] » (*LCh* : 763, 764).

On le voit, l'ironie instaure des jeux de symétries significatives qui exploitent la distance entre les univers ; si le récit les rapproche, c'est dans le même temps pour mieux les renvoyer « à distance ».

Il existe d'autres similitudes frappantes entre Camus et Michon. Dans la critique de la société des années cinquante qu'est aussi *La Chute*, l'ironie embraille sur la question de l'esclavage, logiquement introduite à travers le passé colonial de la Hollande. Face à une façade où un vendeur d'esclaves a fait sculpter deux têtes de nègres, Clamence exulte :

Ah ! on ne cachait pas son jeu, en ce temps-là ! on avait du coffre ; on disait : « Voilà, j'ai pignon sur rue, je trafique des esclaves, je vends de la chair noire. » Vous imaginez quelqu'un, aujourd'hui, faisant connaître publiquement que tel est son métier ? Quel scandale ! J'entends d'ici mes confrères parisiens. C'est qu'ils sont irréductibles sur la question, ils n'hésiteraient pas à lancer deux ou trois manifestes, peut-être même plus ! Réflexion faite, j'ajouterais ma

signature à la leur. L'esclavage, ah, mais non, nous sommes contre ! Que l'on soit contraint de l'installer chez soi, ou dans ses usines, bon, c'est dans l'ordre des choses, mais s'en vanter, c'est le comble (*LCh* : 726).

Le ton d'ironie qui se déploie dans la page invite immédiatement l'interlocuteur à associer ces commentaires à « De l'esclavage des nègres » de Montesquieu, morceau d'anthologie incontournable lorsqu'il s'agit d'illustrer l'efficacité de l'ironie au service d'une cause généreuse. Le lecteur sera d'autant plus réceptif au rapprochement implicite que la conversation de Clamence, on l'a vu, se tisse autour de référents culturels majeurs. Mais sitôt embarqué par association sur la trace du philosophe des Lumières, le lecteur est obligé de déchanter puisqu'il est clair que dans ce passage l'ironie de Camus vient doubler celle du personnage pour montrer les limites de ce genre d'engagements d'intellectuel, qui en restent trop souvent aux mots.

Une basse continue similaire, et que nous avons déjà entendue vibrer lorsqu'était abordée la question de la « douceur de vivre », se fait entendre chez Pierre Michon. La traite des nègres fait l'objet d'un passage d'une certaine étendue vers le milieu du volume. Le commentaire prend appui sur l'évocation d'une énorme gabarre qui servait au transport de sel sur la Loire, après avoir « fait vingt fois les Amériques, *la triangulaire*, qui dans la cucurbite de ses cales a augmenté de l'or avec de la chair noire bien compressée et secouée, cuite, le *bois d'ébène*, la *pièce d'Inde* comme on disait, la chair de malheur transmuée pour quelques-uns en or pur » (*LO* : 61).

Autour de ce navire qui s'ouvre simultanément sur deux univers, le personnage de Michon rapprochera systématiquement les Limousins pauvres et les esclaves nègres. Il évoquera tour à tour leurs « bataillons (...) dont le statut et le salaire était à peu près ceux des nègres d'Amérique » (*LO* : 26), l'enfant touché par le *kairos* « qui avait miraculeusement bondi hors des dix mois de négritude sur douze » (*LO* : 35), ou encore « [l']habitude [...] d'être nègres ailleurs qu'en Limousin dix mois sur douze » (*LO* : 35).

Il existe ici, comme chez Duhamel et Camus, un jeu – au double sens de divertissement et de décalage – entre deux univers : le Limousin miséreux simultanément est et n'est pas esclave nègre. À ce premier mouvement de l'ironie s'en rajoute un second, celui qui naît de la répétition de la formule, répétition qui vient chaque fois réactiver l'incongruité initiale. Par ailleurs, et comme Clamence, le guide des *Onze* est conscient de raconter des histoires ; son ambition n'est pas de dire la vérité des êtres, des choses ou de l'Histoire.

Alors que le guide-écrivain fait mine d'exposer aux yeux de l'interlocuteur un tableau solide, « bloc formel d'existence », il concède qu'il ne fait en réalité que proposer un récit qui n'a guère de réalité historique. Ce qui importe c'est de prêter l'oreille à la voix de la fiction ; le personnage le souligne lorsqu'il dit :

Ce sont des sirènes encore qui chantent à Combleux sur ce bord de Loire [...] Elles battent les sables de la Loire, elles racontent des histoires aussi naturellement que les lavandières battent leur lessive [...] le lisez-vous ? Elles aiment mieux les signes d'air que le tangible châssis et la tangible surface peinte de quatre mètres sur trois qu'on appelle *Les Onze*, les sirènes. Elles veulent m'empêcher de parler des *Onze* [...] Eh bien, Monsieur, bien malin qui leur résiste. C'est qu'elles racontent des histoires, Monsieur, et nous aussi (LO : 29-31).

Les lieux historiques, comme la Residenz Würzburg accueillant le début de la conversation, ne sont que des lieux qui invitent à l'imagination : « Monsieur, [...] la douceur de vivre [...] n'est telle que parce qu'elle n'est plus, [...] mais comme il est doux d'y rassembler nos rêves » (LO : 18). Seul importe l'univers rêvé de la fiction, et ce sont les sirènes de ce monde-là que le guide-écrivain propose d'écouter dans des pages dont le lyrisme fait écho, à plus de cinquante ans de distance, aux envolées lyriques de Clamence.

Les trois textes résonnent de manière similaire, parce que leur tonalité de base repose sur le monologue dramatique, le dialogue implicite et l'ironie. Mais il est clair qu'on observe un rapport plus serré entre Duhamel et Camus d'une part, Camus et Michon de l'autre. Pour examiner plus en détail, et toujours en rapport avec l'ironie, les parallélismes entre les deux auteurs les plus récents, il convient de se tourner vers l'importance que revêt dans leurs textes la peinture.

Faire voir le tableau

Comment ne pas être frappé en effet par la place des tableaux respectivement dans *La Chute* et *Les Onze*, d'autant qu'*in fine* il s'agit dans les deux récits de tableaux « inexistants ». Clamence est le receleur des « Juges intègres », panneau bien réel de *L'Agneau Mystique* mais qui a disparu depuis son vol à Gand dans les années trente. De son côté, le guide de Michon se reconnaît des droits sur *Les Onze*, chef-d'œuvre exposé au Louvre sous haute protection mais dont il s'estime l'exégète privilégié.

Dans le bar d'Amsterdam où fut accroché un jour le panneau, Clamence montre de manière significative un espace *vide*, comme pour mieux signifier une absence :

Voyez, par exemple, au-dessus de sa tête, sur le mur du fond, ce rectangle vide qui marque la place d'un tableau décroché. Il y avait là un tableau, et particulièrement intéressant, un vrai chef-d'œuvre (LCh : 698).

Le « voyez » est caractéristique : il annonce le procédé qui sera systématisé dans la suite du monologue, le tableau n'étant visible évidemment que sur le mode de l'ekphrasis. Lorsqu'à la fin du récit Clamence, qui cache la toile dans sa chambre, la montrera à son interlocuteur, c'est par une invitation à voir semblable qu'il lui rendra visible l'œuvre des frères Van Eyck :

À propos, voulez-vous ouvrir ce placard, s'il vous plaît. Ce tableau, oui, regardez-le. Ne le reconnaissez-vous pas ? Ce sont les *Juges intègres*. Vous ne sursautez pas. Votre culture aurait donc des trous ? (...) Il représentait des juges à cheval venant adorer le saint animal. On l'a remplacé par une excellente copie, car l'original est demeuré introuvable. Eh bien le voici (*LCh* : 756).

La Chute se sert volontiers de l'évocation de tableaux pour créer l'atmosphère des lieux : les allusions à « Vermeer » (*LCh* : 752) pour dire le dépouillement d'une chambre voisinent avec celles qui évoquent Rembrandt et à travers lui l'image des Hollandais comme une « tribu de syndics et de marchands, comptant leur écus avec leurs chances de vie éternelle, et dont le seul lyrisme consiste à prendre, parfois, couverts de larges chapeaux, des leçons d'anatomie » (*LCh* : 702). Sartre, qui avait apprécié le récit, écrira d'ailleurs dans *Les Temps Modernes* : « Je crois voir le tableau de Rembrandt »¹⁴. Clamence « fait voir » d'abord, mais il explique ensuite. En réponse à une question muette de l'interlocuteur, il consacre un long moment à exposer les raisons qu'il a de garder le tableau chez lui aiosi qu'à l'interpréter:

Eh bien, je vous répondrai comme je le ferais au magistrat instructeur. [...] Premièrement parce qu'il n'est pas à moi, mais au patron du Mexico-City, qui le mérite bien autant que l'évêque de Gand. Deuxièmement parce que parmi ceux qui défilent devant *L'Agneau mystique*, personne ne saurait distinguer la copie de l'original et qu'en conséquence nul, par ma faute, n'est lésé. Troisièmement parce que de cette manière, je domine. De faux juges sont proposés à l'admiration du monde et je suis le seul à connaître les vrais. Quatrièmement, parce que j'ai une chance, ainsi, d'être envoyé en prison, idée alléchante, d'une certaine manière. Cinquièmement parce que ces juges vont au rendez-vous de l'Agneau, qu'il n'y a plus d'agneau, ni d'innocence, et qu'en conséquence, l'habile forban qui a volé le panneau était l'instrument de la justice inconnue qu'il convient de ne pas contrarier. Enfin, parce que de cette façon, nous sommes dans l'ordre. La justice est définitivement séparée de l'innocence, celle-ci sur la croix, celle-là au placard, j'ai le champ libre pour travailler selon mes convictions (*LCh* : 757).

Sans entrer ici dans les détails d'un passage qui a déjà été amplement commenté par la critique, on soulignera simplement qu'il est manifeste que le tableau est d'abord l'occasion pour le protagoniste d'exposer sa vision du monde. Pour Camus, au-delà, la description du tableau et les commentaires sont le prétexte à une histoire, histoire dans laquelle se nouent plusieurs fils de sa conception du monde à lui, mais que l'ironie interdit précisément de démêler de manière définitive. J'écrivais, dans un commentaire déjà ancien sur l'intertextualité dans *La Chute*, que ce récit ne servait pas une cause circonscrite ni une vérité définitive, mais que son ironie fondamentale trahissait au contraire une volonté de faire œuvre d'art, et non œuvre militante¹⁵.

¹⁴ « Réponse à Albert Camus », repris dans *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1962, p. 92.

¹⁵ Cf. « *Sub specie ironiae* : La Chute » in *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz, 2008, p. 145.

On n'observe rien de semblable chez Duhamel, même s'il convient de noter que lui aussi invite à voir, ici par l'injonction réitérée « imaginez » : « Pour les Malgaches, imaginez des hommes de taille médiocre, d'aspect chétif, qui ressemblaient à des fœtus noirs et chétifs » (C : 261) ou encore : « Imaginez un bloc lumineux, rectangulaire, enchâssé dans la nuit comme un joyau dans de la houille » (C : 266). Dans ces cas particuliers comme à l'occasion des passages rappelés précédemment et qui pourraient passer pour l'évocation d'exotiques gravures coloniales, il est manifeste qu'il s'agit pour le préparateur de présenter une série de portraits, de paysages et d'intérieurs.

Absente de « Civilisation », la peinture occupe une place absolument centrale dans *Les Onze*. Toute l'ambition de ce texte est précisément de faire surgir par la force de la fiction une œuvre dont la réalité serait plus solide que celle de l'Histoire. Le guide-écrivain de Michon invitera son interlocuteur à contempler l'inexistant tableau du tout aussi inexistant François-Elie Corentin par les mêmes moyens que ceux auxquels recourt Clamence : en invitant à « voir »... c'est-à-dire à « imaginer ».

Au-delà des similitudes ponctuelles de ton, c'est le registre général même du récit qui est ironique. C'est ce qu'illustre le passage où l'interlocuteur-lecteur se voit invité à regarder un tableau qui n'existe pas :

Vous les voyez, Monsieur ? Tous les onze, de gauche à droite : Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André ? Invariables et droits. Les Commissaires ? Le Grand Comité de la Grande Terreur. Quatre mètres virgule trente sur trois, un peu moins de trois. Le tableau de ventôse. Le tableau si improbable, qui avait tout pour ne pas être, qui aurait bien pu, dû, ne pas être, [...] (LO : 43).

Le guide multiplie les invitations à regarder : « Vous les voyez ? » (LO : 44), « Voyez » (LO : 58), « Voici » (LO : 45) ; « voir » (LO : 70) revient fréquemment. De son côté celui qui tient le monologue signale qu'il « voit » souvent les personnes – Corentin, les membres du Comité – qui ne sont en fait que des personnages qu'il imagine ou qu'il « rêve », pour reprendre une image qu'il affectionne. Par une pirouette intéressante, il signale aussi qu'il « voit presque » (LO : 134) ou même qu'il « ne voi[t] pas » (LO : 46) lorsque la démarche créative n'aboutit pas ou imparfaitement... ou qu'il s'y refuse pour souligner la liberté absolue du créateur. Pour paraphraser le Diderot de *Jacques le Fataliste*, qu'est-ce qui l'empêcherait de fermer les yeux et de rendre tel personnage invisible ? L'invitation du créateur peut aller plus loin que le simple « voir ». Une fois dans *Les Onze* le narrateur va jusqu'à inviter son interlocuteur à entrer dans la peau d'un des personnages dont il fait la peinture. « Voyez » se transforme en « soyez » à l'occasion de l'évocation simultanée du rude travail des Limousins et des promesses de plaisirs charnels :

Descendez en esprit dans la boue, Monsieur. Vous la sentez gicler entre les orteils ? Car vous n'avez pas de sabots pour cette besogne, [...] Car ceci se passe : la belle dame privée

d'homme longtemps vous regarde avec, dans le regard, l'aveu qu'elle a dans ses jupes l'émotion que vous avez dans vos braies (LO : 71, 73).

Comme Clamence, le guide de Michon ne se contentera pas de faire surgir le tableau, il entend aussi l'expliquer à travers la biographie du peintre, en revenant sur le moment de la commande, en analysant les raisons historiques qui l'expliquent, etc. Il procède dans sa démarche par des détours qui parfois semblent lasser son interlocuteur, ce qui l'oblige à reprendre : « Quel rapport avec le tableau ? » (LO : 99) « Quel rapport avec la commande ? » (LO : 100). Il y vient. L'essentiel tenant dans le statut de « Joker » (LO : 113, 114) du tableau, dans le piège (LO : 115) qu'il constitue, dans la démarche « truquée » (LO : 131) dont il participe.

Ce qui en réalité importe au premier chef à l'écrivain-guide, ce ne sont ni la carrière du peintre, ni les circonstances de la commande, ni la scène politique sur laquelle évolue le Comité de salut public, mais la lecture, les interprétations qui donnent leur poids à une Histoire sans intérêt en dehors des histoires qu'elles suscitent. De là les multiples allusions qui dès le début portent sur le fait de « raconter des histoires » (LO : 22) et sur la nécessité de les « faire tenir debout » (LO : 23).

La valeur du tableau tient à son ambiguïté et aux interprétations diverses qu'il peut susciter : glorification de Robespierre ou dénonciation de la tyrannie qu'il met en place, nouvelle cène selon Michelet qui y voit « peut-être la première cène laïque » (LO : 130) mais qui « déteste ce tableau autant qu'il l'admire » (LO : 131) parce que son symbolisme est irréductible à un sens définitif. C'est cette ambiguïté fondamentale, qui est celle de l'ironie, moment d'ouverture dans le texte, qui explique « pourquoi *Les Onze* sont dans la chambre terminale du Louvre, le saint des saints, sous la vitrine blindée de cinq pouces » (LO : 113, 114).

Ironie, Histoire et fiction

Le protagoniste de Michon souligne que les interprétations d'une grande œuvre d'art ne sont jamais stables et qu'elles échappent à toute caractérisation définitive, à toute tentative de leur donner un sens ultime. Pour lui l'Histoire avec majuscule est celle qui « arrange les dates à sa façon ; parce que l'après-coup est grand seigneur et a tous les droits, Monseigneur l'Après-coup » (LO : 77) et Michelet est l'incarnation de la nécessité de l'explication « définitive », mais qui vient a posteriori : « Monseigneur l'Après-coup en personne » (LO : 122). À l'Histoire s'opposent *les histoires* qui, elles, ne permettent jamais de réduire les faits à une interprétation définitive. Même l'historien est rattrapé par la fiction, c'est ce que le guide montre en signalant une erreur factuelle dans les pages que Michelet est censé avoir consacrées aux *Onze* :

Michelet n'est plus le maître de la fiction, cette fable si juste qui vient de sortir de son esprit l'enivre, l'emporte et il l'enfourche sans ambages. Moi, je ne vois pas la lanterne carrée, là, devant nous, dans le tableau du Louvre : je crains bien qu'elle ne vienne tout droit de Madrid, du *Tres de mayo* [...] (LO : 124).

Au Louvre, devant la vitrine blindée qui protège le chef-d'œuvre, le guide fait observer que contrairement à ce que prétend Michelet il n'existe pas trace d'une lanterne dans le tableau des *Onze*... Quand l'historien a avancé son interprétation du tableau, il a laissé contaminer sa description par les souvenirs d'une autre peinture. Ce souvenir, cette réminiscence involontaire, a pris le pas simultanément sur la vérité historique et sur la réalité du tableau : la fiction de Goya, l'histoire que raconte son *Tres de mayo*, a pris le devant.

Regarder un tableau, lire un livre, c'est d'abord voir en filigrane d'autres tableaux, lire d'autres textes. Avant de parler d'Histoire, toutes les histoires parlent d'abord d'elles-mêmes : l'autoréflexivité de l'art est celle de l'ironie. Ce que démontre avec une originalité nouvelle *Les Onze* de Pierre Michon, c'est que la réalité n'est là que pour fournir un ancrage aux histoires :

toutes ces formes mouvantes et vivantes n'ont d'autre sens que d'être jetées pour finir dans un tableau qui les nie, les exalte, les cogne à coups de massue, pleure de ce saccage et immodérément en jouit, onze fois, à travers onze stations de chair, onze stations de drap, de soie, de feutre, onze formes d'hommes ; tout cela n'est écrit en clair que dans la page de ténèbres, *Les Onze* (LO : 16).

Dans ce contexte, la première apparition de Corentin au début des rencontres, lorsqu'il surgit comme jeune apprenti aux côtés de Tiepolo travaillant à la Residenz Würzburg, me semble particulièrement significative. S'adressant à l'interlocuteur-lecteur, le guide lui demande : « Et le page qui observe et en prend de la graine, le voyez-vous ? » (LO : 21). Dans la mesure où cette phrase résonne aux oreilles de l'interlocuteur comme un écho à « la page » mentionnée précédemment, le jeu de mots invite à voir dans *le page* d'abord *la page*, celle de la fiction que Michon écrit.

Ainsi, le rapprochement des trois monologues dramatiques trouverait sa justification au-delà même de l'étude de l'ironie qui la fonde. Comme la littérature est toujours d'abord un jeu de formes, il n'est pas étonnant que des textes se répondent à distance. Duhamel, Camus et Michon ne sont pas plus « maître[s] de la fiction » que Michelet n'est maître de l'Histoire : toutes les histoires se nourrissent entre elles et prennent dans l'esprit des lecteurs des agencements toujours mouvants.