

10 – L’écriture de la préhistoire dans *Les deux Beunes* de Pierre Michon : Entre entropie et néguentropie

écrit par Étienne Lussier

Résumé

Par l’entremise des notions d’entropie et de néguentropie, le présent article propose d’aborder la question de la préhistoire dans les deux récits *La Grande Beune* et *La Petite Beune* de Pierre Michon. L’univers fictionnel michonien, qui au premier coup d’œil semble immobilisé dans un épais brouillard archaïque, offre aussi différentes stratégies littéraires permettant de déployer une énergie susceptible de contrecarrer ce devenir uniforme et « informe » du monde. Dans un premier temps, nous chercherons à comprendre comment les paysages extérieurs et les environnements souterrains des grottes du paléolithique se contaminent mutuellement, ralentissant ainsi les diverses forces entropiques présentes dans le récit. Nous chercherons à ouvrir les strates du temps, permettant ainsi à un passé enfoui et oublié de refaire surface en se manifestant dans le monde visible. Dans un deuxième temps, en abordant la question de la calligraphie et de la chasse, nous souhaitons montrer comment l’écriture peut « se saisir » de la préhistoire sans la figer dans le temps. L’écriture et l’art pariétal apparaîtront comme des gestes néguentropiques mettant en scène une production collective permettant de résister aux catastrophes de l’histoire.

Abstract

Through the concepts of entropy and negentropy, the following article aims to question the notion of prehistory in Pierre Michon’s stories “*La grande Beune*” and “*La Petite Beune*”. Michon’s fiction universe, which at first glance might appear immobilized in a thick archaic fog, also presents various literary strategies likely to deploy an energy that counter the uniform and “formeless” becoming of the world. Firstly, we will seek to understand how the exterior landscape and the inward environments of the Paleolithic caves contaminate each other, allowing the slowing down of the different entropic forces at play in the narrative. We aim to open the different strata of time, which will allow the resurgence of a forgotten past into the visible world. Secondly, through the question of calligraphy and hunting, we will demonstrate how writing can grasp prehistory without freezing it in time. Writing and cave art painting will then appear as negentropic gestures staging a collective production that resists the catastrophe of history.

Dans son récit de 1996 intitulé *La Grande Beune*¹ et sa suite parue en 2023, *La Petite Beune*², l’écrivain Pierre Michon propose un travail de fictionnalisation oblique³ sur la préhistoire. Au temps long de la préhistoire, qui agit comme la trame de fond du récit de 1996, Michon juxtapose une « petite » histoire, celle d’un jeune instituteur — arrivant catastrophé au début des années 1960 dans un village du Périgord non loin de

Lascaux — et de son désir pour la buraliste du village. Un certain nombre de commentateurs se sont arrêtés sur cet entrelacement du désir avec la quête d'« apprentissage » érotique dans ce récit de Michon. *La Petite Beune* confirmera cette quête en réalisant les désirs érotiques du narrateur. Bien qu'il ne s'agisse pas de rejeter ces interprétations, car le récit peut certes évoquer une sorte de *Bildungsroman*⁴, nous choisirons d'appliquer une certaine mise entre parenthèses de ces lectures touchant à l'Éros. Cela nous permettra d'explorer ce récit préhistorique⁵ en abordant simultanément les thèmes de la nature, de l'art et de la technique. Si l'œuvre de Michon n'a que récemment été abordée sous l'angle de l'écopoétique ou de l'écocritique⁶, nous souhaitons pousser ces perspectives en soulignant la conception singulière de l'espace, de la géographie et du temps dans *Les deux Beunes*, conception qui oscille entre différents systèmes — sociaux, naturels, géologiques — avec des degrés divers d'entropie. Nous chercherons à penser la tension interne qui se développe dans le récit entre la propension entropique — du monde, de l'histoire — et la possibilité pour la mémoire de survivre, problématique que nous aborderons avec la notion de négentropie, c'est-à-dire d'entropie négative. Les concepts de préhistoire et d'entropie apparaîtront comme deux côtés du même feuillet réversible, où origine et fin, création et destruction, stabilité et chaos, peuvent se penser simultanément.

Dans un premier temps, nous proposons de « lire » les paysages de *Les deux Beunes* en les reliant à un contre-espace permettant de ralentir les phénomènes d'entropie. Les paysages michoniens en proie à l'entropie entrent en contact avec un autre monde poreux, caverneux, insufflant un certain mouvement, une certaine vie. Dans un deuxième temps, nous analyserons comment Michon déploie une conception de la transmission des savoirs et des gestes — notamment avec la question de la calligraphie — qui s'inscrit dans une économie générale dont la finalité résistera à l'arrondissement techniciste propre à l'anthropocène. En d'autres mots, nous chercherons à comprendre comment le geste — c'est-à-dire la question de la trace, de l'écriture et de l'art pariétal — peut rejoindre un travail de mémoire susceptible de résister aux catastrophes de l'histoire et au devenir entropique du monde. Cette perspective nous permettra de penser différents assemblages spatiaux et temporels, des points de bifurcation et une ouverture des espaces clos des cavernes sur le monde et la nature.

Mais avant toute chose, il nous faudra résister à certains écueils conceptuels. Un peu comme la notion de préhistoire qui, comme le mentionne Maria Stavrinaki, devint un « signifiant flottant » (5) au courant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, la notion d'entropie aura fait l'objet d'une réception polymorphe. Si la première occurrence moderne du terme provient du champ des sciences physiques et plus précisément de la thermodynamique naissante du XIX^{ème} siècle⁷, la notion d'entropie migra tant vers les mathématiques, la biologie, ainsi que plus « métaphoriquement » vers l'économie, la communication, la philosophie et les arts, entretenant ainsi une certaine imprécision quant à son utilisation⁸. De Rudolph Clausius, à Erwin Schrödinger, de Henri Bergson à Claude Lévi-Strauss en passant par Georges Bataille, jusqu'à, plus proches de nous, Robert Smithson et Bernard Stiegler, la notion d'entropie aura joui d'une certaine plasticité. L'origine moderne du terme provient du second principe de la thermodynamique qui postule l'idée selon laquelle l'énergie, dans un système fermé,

tend, de manière unidirectionnelle, à se perdre plutôt qu'à s'acquérir, processus qui est irréversible et mène à une dégradation de l'énergie, à l'homogénéité, à l'inertie, et ultimement, dans une perspective cosmologique, « à la mort thermique de l'univers » (Stiegler, *Bifurquer*, 62), c'est-à-dire à sa stabilisation.

Dans un système isolé et fermé, l'entropie ne peut qu'augmenter ; mais dans un système ouvert, d'autres structures peuvent émerger et ainsi créer de nouveaux phénomènes. Autrement dit, les phénomènes d'entropie n'excluent pas *a priori* la question de la création. Dans un ouvrage paru récemment, la philosophe Shannon Mussett résume cette dualité en ces termes :

L'importante qualité dualiste de l'entropie permet non seulement d'observer la dissipation et le déclin, mais aussi de comprendre un élément central de la création. Par exemple, Hester décrit un nuage de gaz interstellaire qui s'effondre afin de former une jeune étoile avec des planètes comme l'illustration merveilleuse de la création émergeant des forces entropiques. Bien que d'un point de vue cosmique l'entropie augmente en raison de la nature de la deuxième loi en tant que loi, localement, l'entropie est réduite temporairement par le mélange et l'emprunt de systèmes. C'est ici que nous retrouvons non seulement la destruction, mais la création dans toutes ses manifestations — les galaxies, les systèmes planétaires, les amibes, les forêts et les grottes de Lascaux (Notre traduction, 22).

Suivant cette perspective, et parce que l'entropie constitue bel et bien une « loi », on ne peut pas vraiment imaginer un monde sans entropie : sans ce principe, il n'y aurait aucune vie possible. Malgré la dimension pessimiste, voire nihiliste, que le sens commun semble assigner à la notion d'entropie, il y aurait aussi un potentiel de création inhérent aux phénomènes d'entropie, car dans la destruction et le chaos, d'autres systèmes peuvent interférer et se nourrir des restes de la destruction. Comme le souligne N. Katherine Hayles dans son ouvrage *Chaos Bound*, en commentant les travaux d'Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, « [l]a vie n'émerge pas en dépit des processus dissipatifs qui sont riches en production d'entropie, mais plutôt, elle surgit grâce à ceux-ci. Le chaos est le terreau de la vie, pas son tombeau » (Notre traduction, 100).

Dans une perspective analogue et complémentaire, le philosophe Bernard Stiegler assigne au vivant, en s'inspirant d'Erwin Schrödinger, cette possibilité de retenir la dissipation d'énergie, de différer son devenir entropique par la mise en place d'organes soit naturels, soit artificiels, extérieur au corps, c'est-à-dire exosomatique (Lotka, 188). La vie, en général, tente de ralentir son entropie : le vivant « maintient son anti-entropie en créant et en renouvelant en permanence son organisation, et il produit de l'anti-entropie en générant des *nouveautés organisationnelles* » (Stiegler, *Bifurquer*, 74). Par néguentropie, il faut entendre tout ce qui peut ralentir les processus entropiques — par exemple les savoirs techniques — et ce qui permet de retenir la dissipation d'énergie. D'un côté, les phénomènes d'entropie nous rappellent peut-être le triste sort qui nous guette : face à la dégradation de l'univers, la vie humaine est condamnée à glisser tranquillement vers la mort, bloquant du même coup l'avenir. « Le

monde a commencé sans l'homme et il s'achèvera sans lui » (495), disait Claude Lévi-Strauss, ce qui nous pousse à concevoir aussi un devenir entropique des créations de l'esprit humain enclines à se « confondre » dans le désordre, et dont la manifestation la plus éclatante s'exprime dans la forme condensée de l'anthropocène. Mais de l'autre côté, la perspective de Stiegler nous permet peut-être de trouver une sorte d'antidote au pessimisme lévi-straussien qui postulait, d'un point de vue disciplinaire, le passage de l'anthropologie à une « entropologie » (496), c'est-à-dire à une discipline chargée de s'occuper du déclin et de la désintégration des formes humaines de création. Précisément, ce qui nous intéressera avec Pierre Michon, c'est le privilège fictionnel et fabulateur de la littérature qui nous offre un autre geste : pas tant celui de renverser ce « devenir » pessimiste de l'univers dans son intégralité, mais plutôt, pour emprunter l'expression de Walter Benjamin et Pierre Naville, celui de proposer une forme « d'organisation du pessimisme » (Benjamin, *Surréalisme*, 132) aux phénomènes d'entropie, ceux-là mêmes qui sont au cœur de l'anthropocène. Les traces, les gestes et savoirs du passé, plutôt que de se soumettre à l'impitoyable « flèche du temps », refont surface dans un espace fictionnel marqué par des survivances et où les phénomènes déclinants de l'entropie pourront simultanément être saisis avec leur devenir.

I Du paysage entropique à la grotte néguentropique

Comme nous le mentionnions d'entrée de jeu, le récit de Michon est l'écriture d'une petite histoire, celle d'un jeune instituteur — nommé comme « les diables sont nommés [...] dans les Cercles du bas » (Beune, 11) — dans le bourg de Castelnaud. Il est mu par une chasse aux indices, l'amenant à parcourir les alentours du bourg, à la recherche de l'objet de son désir, c'est-à-dire Yvonne, la buraliste du village. Nombre de commentateurs⁹ ont souligné cette proximité du texte de Michon avec le paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg, où, méthodologiquement, à la manière des figures emblématiques de Sherlock Holmes ou de Giovanni Morelli, la lecture des signes reposait sur une « attitude orientée vers l'analyse de cas individuels ne pouvant qu'être reconstituée qu'à l'aide de traces, de symptômes, d'indices » (Ginzburg, 16). Mais en même temps, Michon n'est pas Sherlock Holmes. Il n'y aura ni scène de crime ni coupable. Le narrateur michonien, s'il suit des traces, n'aboutit à aucune révélation et aucun événement ne pourra être reconstruit à partir de la collecte de signes. De Ginzburg, comme Laurent Demanze l'a souligné, il faudra aussi retenir le paradigme cynégétique, c'est-à-dire une méthode de lecture et d'écriture qui s'articule autour du motif de la chasse. Pour Demanze,

Le modèle de la chasse rassemble en quelque sorte dans *La Grande Beune* un faisceau de fonctions : il structure le système des personnages secondaires, qui se partagent entre chasseurs et pêcheurs ; il propose un espace d'identification pour le narrateur qui y puise le dynamisme archaïque de son récit érotique ; il est enfin l'horizon pictural de l'univers rupestre qui sert de décor au récit. (196)

La chasse ordonne le récit de diverses manières, tant en établissant le décor qu'en dirigeant la quête érotique du narrateur qui suit méticuleusement les traces de sa « proie ». Cette partie de chasse qui structurera l'ensemble des deux parties du récit

mènera le narrateur vers des paysages et vers des lieux figés dans la froideur et la pluie de l'hiver, passant de sa salle de classe, aux champs gelés des alentours du bourg et, finalement, portera ce dernier vers les différentes grottes de la région.

Mais ces paysages décrits par Michon mettent également en scène un monde en proie à l'entropie.

La scène de l'arrivée du narrateur dans ce petit village fictif de Castelnau en sera exemplaire. Le narrateur entre dans un monde qui lui est totalement étranger : celui des pêcheurs et des chasseurs, des « vieux célibataires¹⁰ » au « parler rude » et aux « propos archaïques » (Michon, *Beune*, 12); le « rustre » monde de la chasse et de la pêche qui semble en retrait du temps, presque anachronique, où vivent les renards, les carpes et les esturgeons des bas-fonds. Il découvre ainsi, dans la noirceur de la nuit, sous une pluie battante, une petite pension où ce dernier logera, nommée « Chez Hélène ». Dans cet espace central au récit — avec sa salle commune aux murs rouge « sang de bœuf » où trône, au-dessus du comptoir, un renard empaillé — se déploiera le paradigme cynégétique. La chasse et la pêche, dans ce cas-ci, n'impliquent pas de jeu de traque au sens strict, mais elles se diffusent comme *stimmung*, comme une tonalité affective, où les corps affectent le narrateur et sa conception du temps. Comme ces enfants qui découvrirent Lascaux à la fin de l'été 1940, le narrateur découvre un lieu qui gît dans une temporalité inconnue et abstraite, impossible à situer, un lieu figé dans le temps, comme si cet espace avait été enfermé pendant 15 000 ans et que le narrateur venait de redécouvrir un monde oublié. L'autre n'est pas décoré par le bestiaire pariétal des artistes anonymes du paléolithique, mais plutôt par l'« œuvre » d'un taxidermiste, tout aussi anonyme, et peuplé d'une humanité dont la parole semble gelée dans le passé. Contrairement à l'émerveillement dont nous parlait Georges Bataille en découvrant Lascaux¹¹, Michon gèle le temps dans un instant anxiogène. Le narrateur dit :

tout me transporta dans un passé indéfini qui ne me donna pas de plaisir, mais un vague effroi [...] : ce passé me parut mon avenir, ces pêcheurs louches des passeurs qui m'embarquaient sur le méchant rafiote de la vie adulte et qui au milieu de l'eau allaient me détrousser et me jeter par le fond, ricanant dans le noir, dans leur barbe sans âge et leur mauvais patois ; puis accroupis au bord de l'eau sans un mot ils écaillaient de grands poissons. (*Beune*, 12)

Non seulement la chasse établit le décor, mais beaucoup plus littéralement, dans le double sens du verbe « chasser », elle offre à la fois un moment de poursuite dans le but d'une capture, et repousse le narrateur, le fait fuir (Ravindranathan, 38). Mais simultanément, le piège du temps le repousse, car le narrateur devient à son tour « chassé » — ou dans ce cas-ci, « pêché » —, c'est-à-dire repoussé vers un fond noir, un espace où la visibilité est condamnée, vers un espace et un temps sans issue ; en d'autres mots, le monde de *Les deux Beune* est en proie à une entropie généralisée. Nous retrouvons ici la description d'un système clos qui aurait atteint son niveau d'entropie maximal : homogène et vide, aucune énergie n'anime le village ni l'autre de la salle commune. Car c'est bien ce que l'entropie postule : la dispersion d'énergie,

ayant atteint son paroxysme, emporte avec elle passé et avenir, alors que ces deux dimensions temporelles se rejoignent au point d'être indiscernables.

En contrepartie au système entropique caractérisant le village, Michon proposera un autre espace tout aussi singulier que le narrateur découvrira plus loin dans le récit, lors d'une de ses tournées dans la région ; car il y a bien une grotte dissimulée au fond des *deux Beunes*. Cette petite grotte, qui échappe aux circuits touristiques, est décrite en ces termes :

On montait et descendait entre des pierres effondrées, on se glissait dans des failles, on piétinait dans des dolines où des résidus dormaient, on ne comprenait rien. On *avait* peur de se cogner la tête. Tout était gorgé d'eau, les argiles détrempées, blêmes, collaient aux semelles, les pluies de cet hiver pourri s'égouttaient là-haut, ruisselaient en mille endroits ; je pensai aux énormes vidanges de cinquante siècles qui s'étaient engouffrées là-dedans, quand se débâclaient les grandes glaciations. Il faisait plus doux que sur terre : cette chaude haleine ajoutait comme toujours au malaise d'être plus bas que les morts, comme si vous soufflait dessus une bête pendue à ces voûtes, rampant à l'aise sur ces sables pourris, toujours vous précédant hors du faisceau de la lampe mais par-dessus son épaule braquant sur vous son muflle et vous attendant au tournant, une grande abstraction ambulante, chaotique. (*Beune*, 57-58)

La caverne apparaît ainsi avec tous ses plis. La descente dans la grotte met entre parenthèses nos perceptions quotidiennes ; elle nous plonge dans un monde inconfortable où nos habitudes et nos repères s'estompent, où nous sommes laissés à la merci d'une vision parcellaire animée par la seule pointe lacunaire de la lampe. L'allégorie de la caverne michonienne laisse donc ici place à une série de métaphores tant sexuelles qu'animales. Si la caverne nous rappelle ce monde intra-utérin, avec sa douceur et sa chaleur détrempée et collante, elle nous rappelle aussi ce monde animal, où les bêtes sont à la fois pendues aux murs et rampantes comme des serpents¹². Il s'y déploie un jeu anamorphique où les animaux semblent se déplacer selon nos mouvements dans la caverne et selon les mouvements des faisceaux de la lampe, mais qui, à tout moment, peut s'estomper, en nous plongeant dans la noirceur, nous avalant comme une bête vers notre mort certaine. Cette description faite par Michon est assez proche de la perspective chamanique du préhistorien et géologue Florian Berrouet. Entrer dans une grotte, comme le souligne ce dernier,

c'est quitter un environnement à la fois minéral, organique, aérien pour un milieu totalement minéral, sans horizon, où le sol a souvent la même couleur que le ciel, où certains repères sensoriels sont brouillés. Le corps se prépare à vivre des expériences nouvelles. Le comportement adopté, par nécessité — ramper, creuser. . . — mais aussi par réflexe — être plus attentif aux sons, s'inquiéter lorsqu'un bruit sec vient rompre le silence. . . —, rend le visiteur proche de l'animal. [...] Comme si ce que nos gestes, nos attitudes renvoient vers l'extérieur en temps normal venait ricocher sur les parois et nous revenait. À l'image de ce que l'on peut ressentir pendant une transe chamanique, la grotte est un espace où le temps n'existe plus, où les repères spatiaux sont bouleversés. (Berrouet, 12)

La grotte nous invite à redevenir animal tant elle nous contraint à suspendre nos habitudes de la vie quotidienne en nous forçant à nous inquiéter, à rester alerte, ainsi qu'à éprouver le monde par nos sens, plus que par notre raison. La « descente » michonienne rejoue ce devenir animal en inversant la relation chasseur-chassé : le narrateur est maintenant traqué par la grotte, lieu où se manifeste une bête informe qui guette, renifle, qui nous attend au fond de la noirceur. En revanche, les traces animales rempliront l'espace de la caverne : soit des traces de griffes d'ours sur les parois, des os et fossiles de renards ou de loup, soigneusement placés dans de petites vitrines aménagées à même la grotte.

Ce qui est encore plus important, c'est que la grotte décrite par Michon peut se penser comme un système qui n'est pas entièrement immobilisée dans un état d'entropie maximal. Alors que l'on pourrait s'attendre à retrouver dans la grotte un autre lieu complètement figé dans le temps, Michon nous propose au contraire un écosystème mu par différentes énergies : celle où les pluies diluviennes de l'hiver sont recyclées et circulent encore, celle antédiluvienne de l'écosystème qui mit fin à la période de la glaciation, et celle qui dégage une chaleur, une douce haleine, qui ne s'est pas encore dissipée. Si un chaos y règne, il ne s'agit pas du chaos désorganisateur de l'entropie, mais d'une force bien distincte que Michon décrit comme une grande abstraction ambulante, c'est-à-dire une force bestiale qui agit virtuellement, comme si le lieu avait conservé toute la mémoire des « tragédies » qui s'y seraient déroulées dans un passé reculé. Au premier regard, nous nous retrouvons alors face à deux systèmes distincts qui inversent d'une certaine façon nos attentes : le monde extérieur de la surface de la Terre serait un système isolé, alors que le monde intérieur de la grotte, caché dans les entrailles de la Terre, serait inversement un système ouvert sur l'extérieur.

Mais la grotte de *Les deux Beune* n'est pas Lascaux. « Comme vous pouvez le voir [...] il n'y a rien » (Michon, *Beune*, 60), nous explique le guide de la grotte. Dans *La Petite Beune*, Michon renoue avec le même procédé littéraire propre à ses écrits de biofiction en intégrant le doute et d'autres formes de « non-savoir » (Viart, 121), afin de troubler la narration. La grotte aurait « peut-être », jadis, contenu des salles peintes. Selon la parole d'un de ces vieux célibataires, « peut-être » le guide aurait-il passé au « Kärcher » ces images : « Bisons ineffables et vaches de manganèse, félin au bond et rennes blessés, ils virèrent tout. [...] [Le guide] voulait-il donner à visiter la seule présence vraie, qui est une absence ? On avait du mal à y croire » (Michon, *Beune*, 99-100). Savoir si les animaux qui peuplaient les parois ont été chassés hors de la grotte, ou si la paroi fut toujours nue importe peu. Tout réside dans ce « peut-être », dans ce non-savoir amené par la narration. Michon nous rappelle que pour exister, les animaux de l'art pariétal ont toujours besoin soit de la main de l'homme, soit de la parole diffuse des rumeurs. L'acte de fabulation est alors au cœur même de la recherche d'image de Michon.

Quoi qu'il en soit, c'est sur ce « vide » que repose la grande révélation de Michon : une immense salle, nue, vierge, où nous sommes conviés à revivre la chance et l'instant « des premières fois », c'est-à-dire une véritable présence. Michon écrit :

C'était la coupole de Lascaux à l'instant exact où y entrèrent les vieux célibataires, andouillers dessus, quand dans les torches leur cœur bondit ; quand se dévoila pour eux seuls l'impeccable étendue de calcite toute blanche, moelleuse, lisse, à peine grenue mais avec un grain tout de même qu'ils effleuraient du bout des doigts, ce mondmilch un peu grenu donc et calmement débordant de candeur, ce grand drapé tendu, servi comme sur un chevalet entre un liseré tout droit de quartzite plus noire et un plafond bulbeux, pesant, secret. [...] Il n'y avait pas de peintures. (*Beune*, 59)

Entre les goulets et les diaclases, c'est-à-dire entre les différentes ouvertures creusées dans le monde minéral par le long travail du temps, apparaît une toile en bonne et due forme, avec son *parergon* de quartzite. Autrement dit, au premier coup d'œil, nous voyons un *parergon* sans *ergon*, une ornementation autour d'une œuvre manquante peut-être effacée par la bêtise humaine. Comme Jacques Derrida le mentionnait dans son commentaire de la troisième critique de Kant¹³, dans la parure, dans le cadre, dans le *parergon*, se joue un principe de supplément : il n'est ni à l'intérieur, ni à l'extérieur de l'œuvre (Derrida, *Vérité*, 63). Mais en même temps, tout le paradoxe de cette description chez Michon joue sur le processus naturel de l'œuvre et de son cadre. Car après tout, pour Derrida, « [i]l n'y a pas de cadre naturel » (*Vérité*, 93). Autrement dit, l'opposition entre *physis* et *technè* — ainsi que toute une série d'opposition¹⁴ — semble ici se dérober, alors que Michon nous rappelle que l'art pariétal se pense avant tout dans sa matérialité géologique, dans un « paysage » géologique qui appelle l'œuvre et qui en est la condition *sine qua non*¹⁵. Comme le souligne Emmanuel Alloa, « plutôt que de traiter la paroi comme une surface de projection neutre, il s'agit donc plutôt d'exploiter sa configuration naturelle et d'intensifier ses lignes de force. Bref, de prendre en considération tous ces plis » (13).

Le geste fictionnel michonien, cherchant à suppléer à « l'œuvre », semble prendre un tournant beaucoup plus radical. En pensant « l'œuvre » avec son *ergon* manquant et son *parergon* naturel, Michon nous invite à penser l'œuvre d'art comme étant immédiatement liée à la géologie, c'est-à-dire à libérer, comme nous l'avons vu, le couple *technè/physis*, en montrant des formations indépendantes de la main de l'homme et en pensant le problème en-deça du couple matière/forme. Nous avons sous les yeux qu'un fond blanc, qu'une matière inerte de mondmilch, mais qui s'apparente tout autant à une toile vierge qu'au corps diaphane nu d'Yvonne (Castiglione, 32). De la nudité de la surface de la grotte, à la nudité du corps d'Yvonne qui active le désir du narrateur¹⁶, nous revenons ainsi à l'épigraphe de *Les deux Beune* où Michon cite Andreï Platonov, évoquant la nudité de la terre : « La terre dormait nue et tourmentée comme une mère dont la couverture aurait glissé » (Michon, *Beune*, 7). Derrière cette nudité, il y a donc toute une mise en mouvement, qui mélange à la fois matière et désir, et qui nous offre une certaine proximité de l'objet du désir tout en l'éloignant la fois¹⁷.

Si dans l'univers de la grotte s'estompe la dichotomie matière/forme, Michon nous montre aussi comment la relation entre l'intérieur et l'extérieur de la grotte se dissout dans le même mouvement. Nous pouvons à présent avancer la nuance suivante : le « dépliement » — pour ne pas dire le dénudement — de la grotte constitue le dénouement du récit. Comme si, rétrospectivement, la découverte de la grotte vide et nue révélait la « vérité » suivante : les images que nous nous attendions à retrouver à

l'intérieur de la grotte étaient, et ce depuis le début du récit, déjà présentes dans le monde extérieur. Le bestiaire pariétal n'est pas confiné à la paroi. Il prend vie dans le village et dans les paysages gelés où le narrateur se livre à un jeu de traque. Cette considération nous force à concevoir l'espace de la grotte d'une tout autre manière. En réalité, dans *Les deux Beunes*, la grotte est un pli dans la matière-terre, un pli du monde. La tâche de l'écriture sera de procéder à son dépliage. Pour emprunter une formule deleuzienne : « Le dehors n'est pas une limite figée, mais une matière mouvante animée de mouvements péristaltiques, de plis et plissements qui constituent un dedans : non pas autre chose que le dehors, mais exactement le dedans du dehors » (Deleuze, 103-104). La limite entre l'intérieur et l'extérieur se brouille, ce qui permet de réaliser qu'en réalité, ces deux dimensions sont faites de la même « chaire », chaire en mouvement qui permet aux « entrailles » de la Terre — avec toutes ses images, ses étrangetés, ses abstractions chaotiques et ses animaux — de se déplacer vers l'extérieur. L'intérieur se présente comme un pli du paysage extérieur, un pli dans la nature (Mlekuz, 49).

Ainsi, nous pouvons relire l'ensemble de la géographie et des paysages de *Les deux Beunes*. D'un point de vue géologique, les grottes de la région de Castelnaud ont été creusées par le ruissèlement infatigable de l'eau, érosion qui est en tout point contiguë à celle qui gruge les paysages michoniens. L'incessante pluie qui traverse le récit, avec les « eaux sales » (26) du « grand trou inculte » (23) de la Beune qui « continue » (73) toujours à couler, retrouve l'univers de la caverne tant ils sont solidaires du même processus. Il y a bien une sorte de transcodage où le milieu de la grotte, avec son énergie, avec son rythme, migre et communique vers un autre milieu¹⁸. Cette « communication » entre milieux aura une double conséquence quant aux paysages et au temps. Michon écrit :

Il nous arrivait aussi de nous promener, de visiter la région, depuis Font-de-Gaume à Lascaux, de La Ferrassie à Sous-Grand-Lac. On le sait : sous ces lieux beaucoup d'eaux coulent, qui dans le calcaire font des trous. Au-dessus de ces trous pendant des années innombrables des rennes transhumèrent, qui de l'Atlantique remontaient au printemps vers l'herbe verte de l'Auvergne dans le tonnerre de leurs sabots, leur immense poussière sur l'horizon, leurs andouillers dessus, la tête morne de l'un appuyée sur la croupe de l'autre. (*Beune*, 48)

D'une part, l'eau qui creuse, la pluie, les rivières, font partie de ces processus qui appartiennent tant à l'extérieur qu'à l'intérieur des cavernes. Comme les cervidés, Michon nous invite à une « transhumance » entre la surface de l'*humus*, c'est-à-dire la terre, et ses plis géologiques cavernaux. La grande « migration » sera celle qui nous permettra de quitter le monde entropique de l'hiver et de découvrir celui des grottes de la préhistoire mues par des forces ancestrales. Au risque d'énoncer un truisme, les paysages contemporains des petits bourgs environnant Lascaux ont bien été le fruit d'un long travail du temps, et les paysages que nous admirons aujourd'hui ont une longue histoire qui résiste au premier coup d'œil à notre entendement. En assignant une valeur quasi éternelle à cette eau qui coulent, Michon ramène une sorte de contemporanéité du paysage, en le partageant avec les différents animaux qui peuplent

le bestiaire des *deux Beune* (avec ses nombreux poissons, renards, cervidés aux andouillers, etc.). À défaut de retrouver ces animaux sur les parois des grottes, ceux-ci sont bien transcodés, ou « transductés », de la paroi vers le monde. Déplier la grotte signifie alors libérer les simulacres de la caverne, c'est-à-dire redonner aux images et aux animaux, qui peuplent les parois des grottes du paléolithique, par le travail de l'écriture et de la fiction, un autre espace de visibilité, un espace qui s'anime dans le monde, dans ses paysages, dans les « caprices de la géographie » (Michon, *Beune*, 62).

Les paysages extérieurs dans *Les deux Beune* sont donc plutôt temporalisés : au temps figé et immobile correspond un espace dont la visibilité régresse systématiquement dans un devenir homogène et pluvieux. « Toujours la pluie ou ce brouillard » (Michon, *Beune*, 18), « ces brouillards épais, immobiles » (75) ; la visibilité qui se dérobe derrière un « rideau gris » (75) laisse entrevoir une sorte de réversibilité sensitive. Le brouillard et la pluie cachent et brouillent les distances, ils rétrécissent le « diamètre du monde » (111), au même titre qu'ils montrent et révèlent le potentiel affectif de l'espace. Autrement dit, l'absence de visibilité n'est pas une absence d'affectivité, tant elle entraîne « le retournement du spectateur sur son monde interne » (Ouellet, 218). Derrière ce rideau de pluie et de brouillard se cache la « satiété de nos rêves » (Michon, *Beune*, 70), c'est-à-dire un espace potentiel « où tout est permis » (Michon, *Beune*, 70) et où les sons voyagent toujours, permettant d'entendre le crépitement des désirs inassouvis¹⁹. « Cette chambre de brouillard » (112) cache le monde, ou plutôt, elle cache *un monde* qui est le théâtre où « circulent » et « s'échangent » (112) les rêves. Les paysages entropiques de *Les deux Beune*, une fois mis en relation avec ses plis intérieurs, nous révèlent plutôt un monde en mouvement, directement raccordé à l'imaginaire de la préhistoire, où les rêves et désirs circulent toujours²⁰.

II Gestes néguentropiques

Si *Les deux Beune* ne nous offre pas d'images préhistoriques à proprement parler, nous retrouverons chez Michon un point de contact entre les pratiques des « artistes » du paléolithique et les pratiques d'écriture. Nous pouvons dès lors commencer à penser le mouvement qu'accomplit Michon en passant de la chasse comme geste de prédation animal au geste néguentropique de l'écriture. Pour le dire comme Agnès Castiglione, « [l]'écriture est bien l'enjeu majeur de *La Grande Beune* » (Castiglione, 33), et cet enjeu s'inscrit dans une volonté de « poursuite » du monde, de pérennité de mémoire. Depuis cette pulsion animale de chasse et de prédation, il faut revenir à ce désir de laisser et de lire des « traces », que ce soit celles laissées par les « artistes » du paléolithique, ou celles laissées par nos écrivains contemporains. Le nœud du problème consiste à penser la chasse et l'art conjointement, malgré le fait qu'au premier coup d'œil, ces deux activités semblent appartenir à des sphères distinctes de la pratique humaine. Il nous faut donc penser le passage de la chasse à l'écriture. Précisément, Michon nous livre une réflexion sur ce passage, comme si la question de la relation entre chasse et art était en fait indissociable tant elles sont deux pratiques liées à une extériorisation de processus, soit sensorimoteurs (gestuel et technique), soit mentaux (imagination et projection). Si la chasse donne bien l'impulsion au récit, elle ne permet pas d'aborder la question d'un désir de « graphie », pour le dire comme Ivan Farron (146).

André Leroi-Gourhan propose une conception du geste qui permet de penser cette transition de la chasse à l'écriture, car il s'agit bien de gestes. Sans rejouer l'intégralité de la phylogenèse du genre *homo* jusqu'à l'apparition de l'écriture et de la parole, il est intéressant de souligner comment l'origine de ces deux facultés repose sur une progressive libération de la main : « La station verticale acquise, la main devient l'organe de relation » (44), nous rappelle Leroi-Gourhan. La main libérée, qui devint le moteur de diverses opérations, fut ce premier moment où l'homme put s'extérioriser. Autrement dit, comme le démontre Bernard Stiegler, l'épigenèse de l'homme est contenue dans le silex, dans l'outil extérieur, manié par la main de l'homme, qui est directement lié au développement du cortex : ce n'est que par le travail de la main et du silex, par la rencontre avec la matière extérieure, que le cortex a pu se développer²¹. Il y a donc un lien technique qui rend solidaires la main et la face, ou encore le geste et la parole, alors qu'elles sont liées par « des "zones d'association" où se distribuent les rapports entre les aires corticales » (Stiegler, *Technique*, 178). Ce détail n'échappe pas à l'écriture de Michon. Ce dernier confie dans un entretien :

Leroi-Gourhan [...] parlait du « champ antérieur », dans le Geste et la parole. Le champ antérieur, cette spécificité de l'humain, c'est la main et la bouche, l'incessant circuit entre les deux, le vide toujours comblé entre les deux, ce va-et-vient perpétuel où s'instaure le langage. Et bien ! l'écriture, je dirais que c'est un comble de perfection fonctionnelle du champ antérieur : la bouche ne semble pas impliquée, mais elle parle en même temps que la main écrit. La main et la bouche y sont en phase absolue, le champ antérieur triomphe. Évidemment, il y a aussi de la finauderie, de la ruse, de la manœuvre, de l'artifice, mais au bout du compte, c'est la main qui décide, et elle, elle ne peut dire que la vérité. Si la main tout à coup s'emballe sur de l'écrit, c'est parce que ce n'est pas seulement avec de l'écrit qu'elle est en train d'entrer en relation. C'est, tout autant, avec de la nourriture, avec le corps entier, avec l'âme, avec la mémoire, avec l'idée et la voix, une voix chuchotée au-dedans qui semble venir d'ailleurs. (Michon, *Roi*, 278)

L'écriture michonienne est donc une écriture « de la main », c'est-à-dire que l'écriture n'ouvre pas un espace où le sujet pourrait retrouver dans son monologue intérieur, dans sa « vie solitaire de l'âme » (Derrida, *Voix*, 35), le véritable socle de la conscience et de sa présence. Au contraire, l'écriture se rabat sur le corps *entier*, avec ses strates mémorielles, différées, qui hantent et innervent la main, en dépliant la voix dans le temps.

Mais surtout, pour Leroi-Gourhan, la parole et le geste sont liés dans cet immense processus de la technicité comme préhension de l'extérieur qui est conçu comme le moteur même du temps. Pour le dire en d'autres termes, le monde orienté vers des fins, le futur — c'est-à-dire le monde de la technique qui repose sur la répétition de gestes nécessitant une forme d'anticipation — est ce monde qui crée littéralement le temps. Avec Stiegler et sa proposition d'hybridation de la pensée de Leroi-Gourhan et de Martin Heidegger, nous pouvons en fait revenir à la question du geste, celui de la trace qui précède tout affect. Stiegler écrit :

C'est parce qu'il est affecté d'anticipation, parce qu'il n'est qu'anticipation, qu'un geste est un geste ; et il n'y a de geste que lorsqu'il y a outil et mémoire artificielle, prothétique, hors du corps et comme constituant son monde. Il n'y a pas d'anticipation, pas de temps hors de ce passage au dehors, de cette mise hors de soi et de cette aliénation de l'homme et de sa mémoire qu'est l'« extériorisation ». (Stiegler, *Technique*, 181)

La technique, la mémoire et la transmission sont ainsi liées dans ce processus d'extériorisation permettant de dévoiler, ou plutôt de libérer, toutes les puissances contenues intérieurement par le genre *homo*. Mais aussi, le geste n'est que geste dans sa mise en relation avec un extérieur, extériorisation qui est la condition *sine qua non* au temps, d'un temps qui se comprend dans la longue durée, dans un passé structurant, donné et hérité, mais qui, simultanément, n'a jamais été à proprement parler vécu (Stiegler, *Technique*, 167). Précisément, selon cette perspective, l'art pariétal constitue l'une des « première » occurrences les plus flamboyantes d'une mémoire sociale, permettant non seulement de transmettre des expériences passées, c'est-à-dire des savoirs, mais de les accumuler (Ross, 35).

Ce monde de la *technè*, de l'outil, réapparaît chez Michon, mais toujours en s'articulant à un travail de mémoire. Dès le début de la première partie, comme nous l'avons vu, le monde de la chasse entre en contact avec celui du narrateur. Cependant, l'ancre des chasseurs est à son tour mis en relation avec le monde de l'instituteur où nous retrouvons, au fond de sa salle de classe, assoupi dans la poussière, un meuble vitré qui contient tout un « outillage d'abattoir » (Michon, *Beune*, 17) étiqueté, qui semble vouloir se mettre en périphérie du monde visible : « C'étaient des pierres. C'étaient des armes à ce qu'on dit ; des harpons, des haches, des lames, qui avait l'air des cailloux que le sol crache après les pluies d'orage, ce qu'ils sont aussi ; c'étaient les silex, les fabuleux silicates qui ont reçu les noms de patelins perdus » (16-17). Rangé derrière la vitrine, l'arsenal d'abattoir avec ses « petit[s] morceau[x] de civilisation » (78) y perd sa valeur d'usage. Ces outils, jadis si puissants, « qui tuai[ent] impeccablement les bœufs » (17), sont à présent « à jamais dégoupillé[s] » (17) et ne peuvent s'inscrire dans ce paradigme utilitaire de la chasse. Le temps aura interrompu la chasse, interrompu la traque aux bovidés, non sans la remplacer par une autre, car il y aura en effet une tout autre économie qui prendra le relais : la chasse deviendra écriture.

C'est ainsi que les pointes de silex seront en attente d'être redécouvertes par des enfants qui « les ramassant sur un chemin les rapportent à l'école sous leur capote, dans leur petit bonnet valaque, et un gentil sourire tendent au maître qui s'y connaît, qui s'y intéresse, dans leur main débile, ce morceau de ténèbres » (Michon, *Beune*, 18). Au premier coup d'œil, les enfants semblent abdiquer leur autonomie naïve : les galets seront rangés derrière la vitrine et ils leur tourneront le dos en s'affairant à une autre tâche, celle de l'apprentissage, celle d'apprendre « à devenir grand ». Mais du même coup, leur « main débile », empreinte de faiblesse, participe à une rythmique singulière. Les enfants sont sur un seuil, car leur main n'a pas encore été colonisée complètement par l'écriture : « les écritures qu'on apprend en pleurant, la phrase et l'orthographe, sans savoir [...] que plus tard [...] il n'y aura plus que cela entre vous et ce qui vous pousse au ventre, [...] entre vous et ce qui vous fend le ventre, pousse

l'envers » (31). Les enfants ont encore quelque chose qui leur pousse au ventre, qui leur permet de « rire sans raison » (14). Ils sont porteurs d'un mode d'apprentissage qui passe encore par tout le corps, car ceux-ci « bougent les pieds quand ils pensent » (15). La débilité de leur main participe alors aussi à un rythme qui résiste à l'asservissement intégral à l'écriture, comme si la main n'était pas encore séparée des fonctions de locomotion, pour le dire comme Leroi-Gourhan. De cette naïveté, de cette débilité et de cette fragilité gestuelle, il y a néanmoins un point de contact, une mise en circulation de cette gestuelle qui se déplacera vers la question de la calligraphie et de la mémoire.

Il y a donc toute une économie de la main dans les premières pages de *La Grande Beune* où se produit un échange à la fois technique, gestuel et mémoriel. De ces outils de chasse, Michon passera d'une technique qui requiert une activité rattachée à des fins, à une activité qui comporte une dimension expressive. Il n'est donc pas anodin de souligner que ce sont bien les mains fragiles des enfants qui remettront en circulation la découverte de ces outils fossilisés, pour les passer, cette fois-ci, aux mains des adultes, aux mains des calligraphes qui se chargeront d'étiqueter, de sceller comme des signes, les trouvailles des enfants. En parlant des outils derrière la vitrine de la classe, Michon écrit :

comme l'attestaient les étiquettes collées sur chaque objet où des noms savants avaient été calligraphiés de la belle main qui caractérise ces temps, la belle écriture vaine, ronde, encombrée, fervente, qu'ils partageaient alors, les naïfs, les modestes des deux bords, ceux qui croyaient aux Écritures et ceux qui croyaient aux lendemains de l'homme ; mais ça venait aussi, quoique plus parcimonieusement, de notre siècle, de 1920 et alors la calligraphie avait déjà laissé de belles plumes à Verdun, de 1950 et la calligraphie s'était à jamais brûlé les ailes et était retombée en cendres, en pattes de mouches, dans les enfers de la Pologne et de la Slovaquie[...] les instituteurs sans calligraphie de notre siècle avaient continué tout de même, héroïquement dans un sens, à mettre des grands noms sur des petites pierres, avec la foi qui leur restait, celle de l'habitude, ce qui est mieux que rien. (*Beune*, 15-16)

Dans un premier temps, Michon met côte à côte les perspectives religieuse et humaniste non sans une forme d'ambiguïté, car il se garde bien de donner préséance à l'une de ces deux conceptions du monde en les mettant à l'épreuve du XXème siècle. Tant les religieux que les « barbichus » (Michon, *Beune*, 15) savants du siècle dernier seront mis à distance, non pas pour invalider leur discours, mais pour le suspendre momentanément. Ces hommes du siècle dernier, avec leurs calligraphies généreuses, n'auront pas résisté aux horreurs de ce siècle des extrêmes. Que ce soient les évènements de Verdun, ou les camps d'extermination de Pologne ou de Slovaquie, le XXème siècle aura proclamé autant la mort de Dieu que de l'homme. Si, comme l'a souligné Ann Jefferson, la calligraphie a besoin de la foi (302), le XXème siècle a bien su liquider tant la croyance en un au-delà que celle de l'homme, saisissable comme un champ de connaissance et de savoir objectif. Cependant, bien que cette calligraphie ait été aplatie et réduite à la taille des pattes de mouche, Michon ne postule pas pour autant l'impossibilité du geste esthétique. Si la calligraphie s'est raréfiée, elle persiste

néanmoins à travers les gestes de passation des instituteurs et le travail docile des élèves. « Le cours de l'expérience a chuté » (*Expérience*, 36) disait Walter Benjamin en décrivant ces soldats qui revenaient de la Première Guerre mondiale complètement muets devant les atrocités qu'ils venaient de vivre. Ainsi pourrions-nous dire avec Michon que la calligraphie, elle aussi, aurait chuté, mais que cette chute n'est pas synonyme de disparition ou de destruction, car quelque chose survit.

Dans ce devenir entropique où l'écriture régresse, malgré le désenchantement, le geste survit aux destructions. Le geste des calligraphes, que les instituteurs avec leur minuscule héroïsme, « avec la foi qui leur reste » (Michon, *Beune*, 16), continuent par le dressage des mains « débiles » des enfants à rattacher l'écriture à une expérience (*Erfahrung*²²), luttant ainsi contre l'oubli des expériences vécues (*Erlebnis*) des horreurs du siècle dernier. Les horreurs du XX^{ème} siècle auraient tué ce goût pour le plaisir esthétique de la belle écriture. Mais en même temps, quelque chose reste, c'est-à-dire qu'il reste un désir de transmission. L'instituteur, par son activité de transmission de l'écriture, s'efforcerait d'accomplir un geste aussi vieux que l'humanité, celui du trait, du tracé, de l'écriture non seulement comme outil de communication, mais comme simple désir de tracer. La calligraphie, qui après tout demeure un geste où se brouillent technique et esthétique, est une pratique qui permet de passer une mémoire, qui permet de rejoindre la mémoire enfouie des « artistes » de Lascaux. Par l'enseignement de l'écriture, l'instituteur poursuit la grande histoire de l'autonomie de la main. Dans la salle de classe, dans un même et seul lieu, se retrouvent les enfants, les « calligraphes des Jules » et « les autres mains, ferventes et aussi précises, qui écaille par écaille patiemment taillèrent les limandes acheuléennes, les harpons pour aller pêcher, écrire sur l'eau » (Michon, *Beune*, 31). C'est ainsi que la question de la calligraphie sera intimement liée à celle de la chasse du paléolithique. L'enfant, l'écolier, par son apprentissage, malgré l'atrophie de la calligraphie, résiste aux catastrophes du XX^{ème} siècle en se liant aux barbichus et aux chasseurs-pêcheurs du paléolithique par une mémoire des gestes.

En tant que « chair surnuméraire » (Michon, *Beune*, 32), les enfants résistent d'une certaine façon aux catastrophes de l'histoire en perpétuant un travail manuel qui s'imprègne à la fois d'une technique et d'une cristallisation de gestes qui permettent de penser une ouverture vers le monde, car leur monde n'a pas encore été complètement bloqué par l'entropie. C'est ce que nous rappelle Stiegler : la lutte contre l'entropie spécifiquement humaine implique nécessairement la question de la technique, car celle-ci repose sur la production et la valorisation des savoirs qui sont le fruit d'une coopération des groupes humains. Dans le geste, dans sa transmission, dans son partage et sa « reconstitution » faite de rétentions et protensions, il y a donc une rencontre possible entre des temporalités disjointes rendant possible et compossible une constellation de pratiques (chasse, pêche, écriture, calligraphie).

Nous pouvons à présent nous demander quelle est concrètement la dimension « critique » contenue dans l'« écocritique » michonienne. Face au pessimisme postulé par l'entropie, la temporalité hétérochrone de *Les deux Beune*, où la préhistoire enlace le présent sans tomber dans les pièges d'un progressisme historique, maintient une ambivalence quant au devenir historique. Certes, le cours de l'histoire s'entropise, mais

le geste des hommes de la préhistoire remonte le temps comme une mince lueur d'espoir permettant de ralentir les catastrophes passées — celles qui nous ont isolés de la préhistoire pendant plus de 15 000 ans et celles, plus proche de nous, de la destruction des Grandes Guerres — et celles à venir, provoquées par l'anthropocène. La préhistoire crée une résistance : elle insuffle au monde et au paysage un second souffle en ralentissant l'entropie généralisée, mais surtout, par l'entremise des gestes des enfants qui éclatent la flèche du temps, en recyclant des énergies « fossilisées », nous rappelant que les catastrophes sont « perpétuellement inachevées²³ » (Didi-Huberman, 104).

Ouvrages cités

Alloa, E., « Anthropologiser le visuel? », dans *Penser l'image II. Anthropologie du visuel*, Dijon, Presse du réel, 2015, p. 5-32

Benjamin, W., « Expérience et pauvreté », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 364-372.

Benjamin, W., « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », dans *Œuvres II*, 2000, p. 113-134.

Berrouet, F., « La part du corps : chamanisme et écriture », *Communication & langages*, Vol. 186, no. 4, 2015, p. 5-25.

Blanckeman, B., « Pierre Michon : Une poétique de l'incarnation », dans A. Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 145-151.

Castiglione, A., « Le sentiment géographique dans *La Grande Beune* de Pierre Michon », *Siècle 21*, dossier « Pierre Michon et la fiction autobiographique », n° 12 (printemps-été), 2008, p. 22-33.

Clottes, J. et D. Lewis-Williams, D., *Les chamanes de la préhistoire. Texte intégral, polémiques et réponses*, Paris, Seuil, 1996.

Deleuze, G. et Guattari, F., *Capitalisme et schizophrénie, T. 2. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

Deleuze, G., *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.

Demanze, L., *Pierre Michon : L'envers de l'histoire*, Paris, Corti, 2021.

Derrida, J., *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

Derrida, J., *La voix et le phénomène*, Paris, P.U.F., 1967.

- Didi-Huberman, G., *La survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- Fabre, D., *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'échoppe, 2014.
- Farron, I., *Pierre Michon : La grâce par les Œuvres*, Chêne-Bourg, Zoe, 2004.
- Gefen, A., « Politique de Pierre Michon », in A. Castiglione (dir.), *Pierre Michon: fictions & enquêtes*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015, p. 375-390.
- Ginzburg, C. « Signes, traces, pistes. Racine d'un paradigme indiciare », *Le Débat*, vol. 6, 1980, p. 3-44.
- Guillaumie, M., *Le roman préhistorique. Essai de définition d'un genre, essai d'histoire d'un mythe*. Seconde éd., Talence, Éditions Fédora, 2021.
- Hanhart-Marmor, Yona, *Pierre Michon. Une écriture oblique*, Presses Universitaires du Septentrion, 2020.
- Hayles, K., *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- Jefferson, A., « Lascaux et l'écriture faite de bête », in P.-M. de Biasi et al., *Pierre Michon : La lettre et son ombre. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, aout 2009*, Paris, Gallimard, 2013, p. 285-303.
- Kant, E., *Critique de la faculté de juger*, Traduction Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993.
- Leroi-Gourhan, A., *Le geste et la parole. Tome 2. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964.
- Lévi-Strauss, C., *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.
- Lotka, A.J., « The Law of Evolution as Maximal Principle », *Human Biology*, vol 17 no. 3 (Septembre), 1945, p. 167-194.
- Michon, P., *Les deux Beune*, Paris, Verdier, 2023.
- Michon, P., *Le roi vient quand il veut*, Paris, Albin Michel, 2007.
- Mlekuž, D., « Animate Caves and Folded Landscapes », in L. Büster et al. (dir.), *Between Worlds: Understanding Ritual Cave Use in Later Prehistory*, Cham, Springer, 2019, p. 45-66.
- Mussett, S., *Entropic Philosophy: Chaos, Breakdown, and Creation*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2022.
- Nancy, J.-L., *La pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001.

- Ouellet, P., *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003.
- Préclair, F., « Écrire au troisième jour », in P.-M. de Biasi et al., *Pierre Michon : La lettre et son ombre. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, août 2009, Paris, Gallimard, 2013, p. 229-239.
- Rabaté, D., *La passion de l'impossible: Une histoire du récit au XXe siècle*, Paris, Éditions Corti, 2018.
- Ravindranathan, T. et Traisnel, A., *Donner le change. L'impensé animal*, Paris, Hermann, 2016.
- Ross, D., *Psychopolitical Anaphylaxis: Steps Towards a Metacosmics*, Open Humanity Press, 2021.
- Schoentjes, P., *Ce qui a lieu : Essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2016.
- Stavriniaki, M., *Saisis Par La Préhistoire : Enquête sur l'art et le temps des modernes*, Dijon, Les Presses Du Réel, 2019.
- Stengers, I., *Cosmopolitiques. Tome 6, La vie et l'artifice : Visage de l'émergence*, Paris, La découverte, 1997.
- Stiegler, B. (dir.), *Bifurquer : Précédé d'une lettre de J.M.G. Le Clézio ; Suivi d'une postface d'Alain Supiot*, Paris, Les liens qui libèrent, 2021.
- Stiegler, B., *La technique et le temps. Tome 1. La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994.
- Viart, D., « Filiations littéraires », dans *Écriture contemporaine 2*, 1999, p. 115-139.
- Vriese, H. de, *Mobilités écopoétiques et écritures de la nature: Espace et paysage dans la littérature contemporaine en français*, Paris, Librairie Droz, 2022.
- Zencey, E., « Some Brief Speculations on the Popularity of Entropy as Metaphor », *North American Review*, vol. 271, no. 3, 1986, pp. 7-10.

[1.](#) Texte initialement paru comme feuilleton dans la revue de la NRF sous le titre évocateur de « L'origine du monde ». (Michon, P., « L'origine du monde », *La nouvelle revue française*, no. 424 à 427 ; mai-août, 1988.)

[2.](#) Le texte initial a été republié chez Verdier avec sa suite sous le titre de *Les deux Beune* (Michon 2023). Nous avons choisi cette version ainsi que ce titre pour les différentes références.

[3.](#) Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Yona Hanhart-Marmor, *Pierre Michon : Une écriture oblique*. Pour celle-ci, l'ensemble de l'œuvre de Michon, qui regroupe

notamment plusieurs récits que l'on pourrait qualifier de « bio-fictions », utilise un ensemble de stratagèmes digressifs où les sujets sont généralement approchés par la périphérie. Pour Yona Hanhart-Marmor, *La Grande Beune* constitue d'une certaine façon une « obliquité » totale qui plutôt que de se traduire dans l'angle de la biographie, se déplace totalement dans la fiction, et devient le lieu où le récit lui-même est une tentative d'écriture de l'obliquité. Michon n'aborde jamais frontalement le thème de la préhistoire. Il privilégie plutôt une stratégie « indiciaire », en mettant à distance systématiquement les relations entre les différents personnages. Voir Yona Hanhart-Marmo (99-111).

4. Avec Bruno Blanckeman (149) et Laurent Demanze (186), nous pouvons parler d'un « apprentissage de la vie », où le narrateur, emporté par ses désirs inassouvis, fera l'expérience d'un vide vertigineux.

5. Nous parlerons de « récit préhistorique » pour qualifier le texte de Michon, plutôt que de « roman préhistorique », comme le fait par exemple Marc Guillaumie dans *Le roman préhistorique*. Le roman préhistorique est, comme le souligne Guillaumie, une « fiction en prose suffisamment importante et autonome, dont l'action est censée se dérouler dans la Préhistoire » (p. 44). En revanche, la notion de récit, qui, comme le mentionne Dominique Rabaté, s'est présentée tout au long du XX^{ème} siècle comme diverses expérimentations jouant sur les frontières du roman (p. 12), jouit d'une certaine « plasticité ». Nous concevons alors le récit préhistorique comme un genre plutôt protéiforme. Nous retenons la définition de Hannes de Vries qui le définit comme une « généalogie de l'homme » dont la marque temporelle se découple entre le passé préhistorique, le présent de la société contemporaine et, finalement, la projection dans le futur. Pour de Vries « la catastrophe n'est jamais accomplie dans le récit préhistorique, mais toujours sur le point d'arriver. Ce récit diffère aussi du roman préhistorique qui, de son côté, ne se préoccupe que de la restitution mimétique du temps préhistorique » (129).

6. Sur ce sujet, Pierre Schoentjes écrit : « Plusieurs écrivains parmi les plus visibles doivent également être cités : Pierre Bergounioux, Pierre Michon, ou encore Richard Millet. Malgré des positions idéologiques très éloignées, chacun d'entre eux accorde une place importante aux liens entre l'homme et la nature. Il serait certainement souhaitable qu'une étude transversale s'attache à étudier comment ces œuvres accompagnent la manière dont notre début de 21^e siècle pense le rapport à l'environnement » (92). En sens, la contribution récente de Hannes de Vries constitue probablement la tentative la plus exhaustive d'inclure Michon dans ce paradigme de lecture.

7. Pour l'histoire du concept et la question de la thermodynamique, voir I. Stengers (48-70).

8. Voir entre autres E. Zencey (7-10).

9. Voir entre autres : A. Gefen et L. Demanze.

10. Michon utilise cette expression à la fois pour décrire les hommes du paléolithique et

ces hommes qui viennent s'échoir dans la salle commune de la pension (51, 59, 60, 69, 127).

[11.](#) Voir à ce sujet le magnifique ouvrage de D. Fabre (29-78).

[12.](#) Sur la figure du serpent chez Michon, voir F. Préclair (238).

[13.](#) Voir surtout E. Kant, §14.

[14.](#) Voir encore Jacques Derrida, « sens/forme, intérieur/extérieur, contenu/contenant, signifié/signifiant, représenté/représentant? Etc. » (*Vérité*, 26).

[15.](#) On pourrait ici mobiliser - indépendamment de la polémique sur les thèses chamaniques autour de l'art pariétal - ce que Clotte et Lewis-Williams évoquaient quant à l'espace de la grotte : « C'est la grotte qui impose la représentation d'un animal particulier », J. Clottes et D. Lewis-Williams (63).

[16.](#) Par exemple, Michon écrit : « mais je tournais en rond dans les sentiers et l'attendais, raide, crispé dans une contention douloureuse qui faisait battre comme à même mon sang une femme parée puis nue, rhabillée aussitôt et nue, un rythme de nylons, d'or et de peau, mille soies battant cette chair de soie » (26) ; et un peu plus loin : « La reine était au bas du pré, haut talonnée comme une grue, nue sous son falbala comme un poisson qu'on écaille » (*Beune*, 43-44).

[17.](#) Pour reprendre les mots de Jean-Luc Nancy, « la nudité est toujours plus et autre chose que l'atteindre : la nudité se retire toujours plus loin que toute mise à nu, et c'est ainsi qu'elle est nudité. Elle n'est pas un état, mais un mouvement, et le plus vif des mouvements », J.-L. Nancy (12).

[18.](#) Nous faisons référence ici à la perspective de Gilles Deleuze et Felix Guattari développée dans *Mille Plateaux* : « Chaque milieu est codé, un code se définissant par la répétition périodique ; mais chaque code est en état perpétuel de transcodage ou de transduction. Le transcodage ou transduction, c'est la manière dont un milieu sert de base à un autre, ou au contraire s'établit sur un autre, se dissipe ou se constitue dans l'autre. Justement la notion de milieu n'est pas unitaire : ce n'est pas seulement le vivant qui passe constamment d'un milieu à un autre, ce sont les milieux qui passent l'un dans l'autre, essentiellement communicants. Les milieux sont ouverts dans le chaos, qui les menace d'épuisement ou d'intrusion. Mais la riposte des milieux au chaos, c'est le rythme » (384-385).

[19.](#) Michon écrit : « [...] c'est que j'entendais à vingt mètres, peut-être dix, hors du monde, dans l'invisible, des talons aigus fouler le pavé de la place et venir vers moi » (*Beune*, 112).

[20.](#) Pour cette raison, lorsque l'objet du désir deviendra enfin accessible à la fin de la deuxième partie du récit, le brouillard s'estompera immédiatement (138).

[21.](#) « Mon silex, mon sens » (150), notera Michon dans *La petite Beune* au moment de

clure son récit.

[22](#). Walter Benjamin entend par *Erlebnis* une expérience vécue individuelle confrontée à l'expérience du « choc » (*Chockerlebnis*) de la modernité ; elle est ce substitut réifié de l'*Erfahrung* (expérience), c'est-à-dire de l'expérience de la temporalité qui se raréfie et où la mémoire collective jouait un rôle prépondérant. Voir, notamment, Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », in *Œuvres II*, Paris, 2000, Gallimard.

[23](#). Voir sur cette idée G. Didi-Huberman (104). Didi-Huberman écrit : « On se souvient du merveilleux modèle cosmologique proposé par Lucrèce dans le *De rerum natura* : les atomes « déclinent » perpétuellement, mais leur chute admet, dans ce clinamen infini, des exceptions aux conséquences inouïes. Il suffit qu'un atome bifurque légèrement de sa trajectoire parallèle pour qu'il entre en collision avec les autres, d'où naîtra un monde. Telle serait donc l'essentielle ressource du déclin : la bifurcation, la collision, la « boule de feu » qui traverse l'horizon, l'invention d'une forme nouvelle ».
