

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Filiations littéraires dans *Corps du roi*  
de Pierre Michon

par  
Julien Lefort-Favreau

Département des Littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.A. (Littératures de langue française)

Avril 2009



© Julien Lefort-Favreau, 2009

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Filiations littéraires dans *Corps du roi*  
de Pierre Michon

présenté par:

Julien Lefort-Favreau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Élisabeth Nardout-Lafarge  
président-rapporteur

Marie-Pascale Huglo  
directrice de recherche

Jean-François Hamel  
membre du jury

## RÉSUMÉ

*Corps du roi* de Pierre Michon est un recueil constitué de cinq portraits d'auteurs: Samuel Beckett, Gustave Flaubert, Ibn Manglî, William Faulkner et Victor Hugo. Michon s'inspire des théories d'Ernst Kantorowicz sur les deux corps du roi (l'un mortel et l'autre éternel), afin de créer des filiations littéraires. Les lignées qu'il invente (formant une communauté d'écrivains) sont à l'image de la figure des deux corps du roi: totalisantes, contenant à la fois le relatif et l'absolu, porteuses d'un héritage complexe et ambivalent. La figure synthétique du roi est un levier pour mettre en scène, dans ces essais biographiques (avec une part d'autobiographie oblique), plusieurs des obsessions de Michon: tensions entre sacré et trivial, entre noble et vulgaire, entre passé et présent. À cet égard, les deux photographies qui ornent le recueil (Beckett et Faulkner) contribuent à cette dynamique. Les filiations littéraires pour Michon dépassent le simple thème: ils sont la motivation même de l'œuvre.

### Mots-clés

Littérature contemporaine

Pierre Michon

Filiation

Kantorowicz

Photographie

Biographie

Autobiographie

## ABSTRACT

Pierre Michon's *Corps du roi* is a collection of five author's portraits: Samuel Beckett, Gustave Flaubert, Ibn Mângli, William Faulkner and Victor Hugo. Michon is inspired by Ernst Kantorowicz's theories on the King's Two Bodies (one is mortal, the other one eternal) in order to create literary filiations. The lineages that he invents (forming a community of writers) reproduce the idea of the King's two bodies: relative as well as absolute. The synthetizing figure of the King is a way for Michon to represent in his biographical pieces of non-fiction (with a part of indirect autobiography) many of his obsessions: tensions between sacred and coarse, noble and vulgar, past and present. The two photographs that accompanies the text (Beckett and Faulkner) contributes to this dynamic. Literary filiations for Michon are more than a simple theme: they are the motivation of the Work.

### Keywords

Contemporary literature

Pierre Michon

Filiation

Kantorowicz

Photography

Biography

Autobiography

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS .....	iii
ABSTRACT AND KEYWORDS .....	iv
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1: FONDEMENTS THÉORIQUES .....	14
1.1 Kantorowicz .....	14
1.2 Sacré .....	19
1.3 Relatif et absolu .....	22
1.4 Transsubstantiation .....	23
1.5 Langue et style .....	25
1.6 Usage et effets de la photographie .....	26
1.7 <i>Noli me tangere</i> .....	30
CHAPITRE 2: HÉRITAGE, MÉMOIRE .....	33
2.1 Distinctions entre filiations familiales et culturelles .....	33
2.2 Intertextualité (mémoire de la littérature) .....	36
2.3 Le livre comme tombeau .....	42
2.4 Communauté .....	46
CHAPITRE 3: ANALYSES .....	50
3.1 Beckett et Faulkner: <i>ekphrasis</i> .....	50
3.1.1 Pouvoir de la représentation .....	51
3.1.2 Mise en scène du dispositif photographique .....	55
3.1.3 Lignées hybrides .....	59
3.1.4 Faulkner, la cigarette .....	65
3.2 Flaubert: le sérieux de la littérature .....	70
3.3. Victor Hugo .....	76
3.3.1 Désir de totaliser .....	76
3.3.2 Moment autobiographique .....	83
3.4 L'oiseau .....	87
CONCLUSION .....	91
BIBLIOGRAPHIE .....	97

## INTRODUCTION

Le sérieux avec lequel nous considérons  
la littérature serre le cœur.

PIERRE MICHON, *Corps du roi*

La filiation est un motif si général qu'il est difficile d'en cerner les contours. Il apparaît comme évident, lorsqu'il s'agit d'interroger la filiation chez Pierre Michon, de traiter des liens familiaux, son œuvre étant un terrain fertile à ce type de lecture. Je m'intéresserai d'abord aux filiations culturelles (plus précisément, littéraires), sans pour autant exclure les filiations familiales. Ainsi, lorsque Michon nous invite à commencer par la genèse de ses prétentions<sup>1</sup>, il s'agit bien entendu de comprendre l'origine familiale, mais aussi le point de naissance de sa littérature<sup>2</sup>, de son goût pour les représentations artistiques. Dans la Creuse est né, en 1945, un *auteur*, d'emblée légendaire: cette naissance est aussi le commencement d'une prétention, d'une ambition. Ce projet transcende la petitesse des vies minuscules convoquées et appelle une grandeur qui appartient à la littérature autant qu'à la famille (qui comporte sa part de mythe, mais aussi, bien sûr, sa part de banalité). C'est à cette lisière que naît l'œuvre de Michon. Dans cette tension dialectique entre grandeur et petitesse, entre grâce et chute, entre noblesse et vulgarité, se situe ma lecture de la filiation littéraire dans *Corps du roi*. Cette tension est présente dans d'autres textes de Michon — la filiation littéraire étant, comme je le suppose, une donnée essentielle de la *matrice* de l'œuvre.

---

<sup>1</sup> «Avançons dans la genèse de mes prétentions.» (Pierre Michon, *Vies Minuscules*, Gallimard, coll. «Folio», 1996 [1984], p. 13.)

<sup>2</sup> Celui-ci est géographique. Les Cards est pour Michon, le point de départ: nom d'un endroit, un hameau, plus petit encore qu'un village.

*Corps du roi* (2002) est composé de cinq courtes fictions biographiques d'écrivains. À la fois autobiographie camouflée, courts essais littéraires et biographie d'auteurs, ces textes reprennent un certain nombre de données factuelles des sujets (pas toujours les mêmes: la figure de l'auteur, sa beauté, son alcoolisme, etc.) afin d'en faire le portrait. Notons qu'il s'agit plus ou moins d'une reprise du projet entrepris dans *Trois auteurs* ou, dans une autre mesure, dans *Rimbaud le fils*, ces deux livres amorçant déjà une réflexion sur la biographie d'auteurs. La disposition des textes dans le recueil est la suivante: «Les Deux corps du roi» est consacré à Beckett, «Le roi de bois» à Flaubert, «L'oiseau» à Ibn Mangli, «L'éléphant» à Faulkner et «Le ciel est un très grand homme» à Victor Hugo. Deux textes («Les deux corps du roi» et «L'oiseau») sont très courts (à peine quelques pages). Ces textes sont à la fois des hommages ou des oraisons funèbres (tous les sujets sont morts), des légendes photographiques (dans le cas de Beckett et Faulkner) et un récit autobiographique (un peu dans «Corps de bois», davantage dans «Le ciel est un très grand homme»). Mon analyse visera à réunir ou distinguer ces textes selon leurs particularités.

*Corps du roi* est à ce jour le dernier livre publié par Michon<sup>3</sup> et constitue un excellent texte à analyser puisqu'il s'agit d'une conclusion (peut-être provisoire) à son œuvre. Au terme d'un parcours de vingt ans d'écriture, *Corps du roi* peut d'abord se lire comme l'aboutissement d'une réflexion sur l'origine, ensuite comme un retour aux premiers balbutiements de son œuvre. Ce livre hybride est donc à la fois tributaire des premières ambitions de Michon (celles de genèse de ses prétentions) et de ses tentatives plus récentes de s'inscrire dans l'histoire littéraire en se rangeant du côté des commentateurs. *Corps du roi*

---

<sup>3</sup> À l'exclusion de courts textes parus dans des ouvrages collectifs; *Le roi vient quand il veut* est quant à lui un recueil d'entretiens réalisés entre 1989 et 2007.



s'inscrit dans une œuvre qui commence d'abord par s'intéresser aux thématiques familiales pour ensuite se diriger vers des figures artistiques mythiques.

La tension dialectique, dont je parlais plus haut, est placée au centre de ma lecture. Il est impossible d'analyser l'échec chez Michon sans y voir la mégalomanie sous-jacente. D'une même façon, la grâce n'est intéressante à observer qu'au regard d'une vulgarité qui la contredit. C'est dans cette optique que j'analyserai les filiations littéraires dans *Corps du roi*, sans jamais oublier les autres manifestations de filiations qui constituent l'œuvre de Michon. Il y a chez lui un incessant questionnement sur l'origine, sur la famille mais aussi, plus largement, sur l'inscription dans une grande histoire littéraire. Quel rapport entretient-il avec ce qu'il conçoit comme la grande littérature?

La tentative de faire «revivre» le passé est une constante dans l'œuvre de Michon, d'abord par les «vies minuscules», courtes biographies d'obscurs personnages, ensuite par les textes qui mettent en scène des vies illustres (de peintres ou d'écrivains). Dans *Corps du roi*, les courts récits biographiques qui composent l'ouvrage sont à mi-chemin entre l'essai, la biographie et la fiction. L'auteur joue de cette hybridité générique et de l'ambiguïté qui s'y rattache afin de prendre des libertés avec l'histoire littéraire. Par des détails faussement insignifiants, il reconstitue la vie d'auteurs mythiques (Beckett, Faulkner) de façon fragmentaire. Il n'en raconte pas l'entièreté, mais plutôt des moments très brefs. Il n'y a d'ailleurs dans ces fragments de chronologie pas de causalité claire comme il y en aurait dans une biographie traditionnelle. Michon joue à la frontière du vulgaire et du noble, du banal et du grandiose, de l'érudition et de la fiction. Par là se dessine le rapport de Michon à l'histoire, fait de ruptures et d'entorses.

En empruntant à Kantorowicz le concept des «deux corps du roi» (l'un éternel, l'autre mortel), Michon fait appel à l'histoire «savante» afin de la subvertir, de la reprendre à son compte. Les figures qu'il convoque (les auteurs qu'il vénère) deviennent des rois. Cette analogie est d'ailleurs reprise dans son dernier essai, *Le roi vient quand il veut*<sup>4</sup>. Les filiations qu'il invente (de Hugo à Beckett, tous sont rois) contribuent à créer du légendaire. Il écrit l'Histoire en faisant fi des périodisations savantes, en créant son histoire, forcément anachronique. Il fait «revivre» le passé, il construit une histoire littéraire faite de mythes (personnages, rois, *histoires*) plutôt que de faits (dates, courants, *temps*). C'est non seulement le rapport de Michon à l'histoire qui est fait de ruptures et d'entorses, mais aussi, plus largement, son rapport à la filiation (littéraire ou pas). De cette façon, mon approche se distingue de la critique universitaire puisque j'entends la filiation ici, non pas comme une continuité, mais plutôt comme une notion anachronique. En cela, je ne prétends pas soulever des problèmes d'historiographie de la littérature, mais plutôt souligner toute l'ambivalence de Michon par rapport à l'héritage. Ce sont, plus généralement, ses liens avec toute une «corporation d'écrivains» qui m'intéressent.

Il est indéniable que Pierre Michon est l'un des écrivains contemporains les plus commentés. Son œuvre est à la fois recensée par la presse généraliste (les grands hebdomadaires et quotidiens français) et par la presse spécialisée (*Le Magazine Littéraire*, *Le matricule des anges*). Elle est aussi considérée, et ce, depuis au moins une dizaine d'années, par la critique universitaire. De nombreux colloques<sup>5</sup> et dossiers de revues savantes<sup>6</sup> lui sont consacrés. Les

---

<sup>4</sup> Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*, Paris, Albin Michel, 2007.

<sup>5</sup> Colloque *Pierre Michon, l'écriture absolue* à l'Université de Saint-Étienne.

<sup>6</sup> «Pierre Michon et l'histoire», *Critique*, n° 694, mars 2005.

principaux axes de recherches concernent notamment la question de l'héritage familial dans l'optique d'une littérature «du terroir<sup>7</sup>». En effet, au milieu des années 80, émergent trois œuvres marquantes écrites par des écrivains provenant du Limousin. Ce hasard géographique réunit Pierre Bergounioux, Richard Millet et Pierre Michon sous une même enseigne. Force est d'admettre que nombres de thèmes de leurs œuvres respectives sont apparentés: ancrage dans la région d'origine, langue classique (quoique cette affirmation reste à nuancer), la famille comme sujet de prédilection.

Le livre le plus commenté de Michon demeure *Vies minuscules*<sup>8</sup>. Généralement lu comme la matrice de l'œuvre, les interprétations les plus variées ont été produites. Ce livre est souvent étudié pour des questions génériques en raison de sa forme hybride (entre biographie et autobiographie). Il est également question de l'héritage dans cet ouvrage, comme pour l'ensemble du travail de Michon. À cet égard, ma démarche ne se démarque pas radicalement des lectures existantes, à la différence près que je m'intéresse à un texte fort peu commenté par la critique (ce qui s'explique aisément par le peu de temps écoulé depuis sa publication). En outre, les filiations culturelles comme je tenterai de les analyser restent un sujet peu fréquenté par les critiques de Michon. La figure de Rimbaud a été très glosée<sup>9</sup>. Mais les liens de Michon avec une plus large communauté d'écrivains sont peu analysés par la critique universitaire. Ce serait plutôt dans des entretiens (pour la plupart réunis dans *Le*

---

<sup>7</sup> Sylvaine Coyault-Dublanchet, *La province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.

<sup>8</sup> Voir entre autres: Dominique Viart, *Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris, Gallimard, coll. «Foliothèque», 2004.

<sup>9</sup> Voir en autres: Sophie Kerouack, «Entre écho et voyance: le témoignage de l'archive dans *Rimbaud le fils* de Pierre Michon», mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2005; ou encore les analyses de Jean-Pierre Richard: «Pour un Rimbaud», paru dans *Terrains de lecture*, Gallimard, 1996, puis repris dans *Chemins de Michon*, Lagrasse, Verdier, coll. «Poche», 2008.

*roi vient quand il veut*) que ce sujet est traité, de façon assez anecdotique. Mon approche vise non pas à traiter les liens de Michon aux autres écrivains présents dans *Corps du roi* de façon descriptive, mais les décortiquer selon les fondements théoriques de ce livre. De plus, il s'agira de voir comment Michon convoque ces écrivains dans son univers, et comment cela influence cet univers.

Il est nécessaire de situer Michon dans le cadre de la littérature contemporaine française afin de saisir, non seulement son importance, mais surtout les interactions possible avec un *air du temps*. Il commence à écrire dans les années 80 alors que les avant-gardes formalistes sont données comme mortes. Quand la revue *Tel Quel* cesse ses activités en 1982, un large pan de la pensée française et de sa littérature est laissé vacant. Plusieurs courants émergent. La littérature de genre et ses avatars reprend ses lettres de noblesse avec la montée d'auteurs comme Didier Daeninckx, Jean-François Vilar ou Jean-Claude Izzo. On assiste également à un intérêt accru pour les «écritures de soi», récits intimes, autofictions et journaux (Serge Doubrovsky, Annie Ernaux). Finalement, l'Histoire apparaît comme un motif incontournable de la littérature contemporaine française. C'est dans ce contexte que Michon arrive dans le champ de la littérature française, accompagné de ses compatriotes du Limousin (Richard Millet<sup>10</sup>, Pierre Bergounioux<sup>11</sup>, Gérard Macé<sup>12</sup>), avec une œuvre ancrée dans une réalité régionale, très loin des mondanités parisiennes. Ces œuvres possèdent un caractère anachronique, autant par le choix de leur sujet que par leur style. Très tôt, la critique voit en Michon un Ancien, un représentant d'une littérature du passé. Ainsi, les années 80, et dans une moindre mesure les années 90, constituent une époque de «retour» pour la littérature française,

---

<sup>10</sup> Richard Millet, *L'invention du corps de saint Marc*, Paris, P.O.L, 1983.

<sup>11</sup> Pierre Bergounioux, *Catherine*, Paris, Gallimard, coll. «Blanche», 1984

<sup>12</sup> Gérard Macé, *Les Trois Coffrets*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1985.

époque fortement marquée par la subjectivité forte de ses auteurs et par la place qu'occupe l'Histoire dans les récits<sup>13</sup> :

Les vingt dernières années ont vu se multiplier les «récits» et «romans» de filiation. On ne s'est pas tout de suite avisé de leur existence spécifique. Tout comme pour *Fils* de Doubrovsky dont l'intitulé ouvre la voie, il semblait d'abord que l'ascendance ne fut qu'un élément dans un projet plus vaste d'écriture de soi. La figure des parents apparaît dans *Enfance* de Nathalie Sarraute, celle la mère dans *L'amant* de Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet ouvre en 1985 la série de ses «Romanesques» par un volume où domine la présence paternelle: évoquer l'enfance et la famille dans une autobiographie, quoi de plus naturel effectivement? La signification de cet infléchissement de l'autobiographie vers le récit de filiation ne sera comprise que plus tard: elle pourtant manifeste dès 1983-1984, avec la parution de *La Place* d'Annie Ernaux (1983) et des *Vies minuscules* de Pierre Michon (1984) qui déplacent l'investigation de l'intériorité vers celle de l'antériorité<sup>14</sup>.

Dominique Viart détermine un certain nombre de critères discriminatoires afin de déceler ce qu'est un récit de filiation. Celui-ci doit dépasser l'autobiographie, car il est un détour par un autre personnage pour faire un portrait oblique de l'écrivain. Le récit de filiation est en rupture avec la forme romanesque traditionnelle. De plus, il n'obéit pas à une chronologie. Finalement, selon Viart, il déploierait toujours un rapport singulier à la langue. Dominique Viart a également théorisé ce qu'il appelle les récits critiques:

L'expression «fictions critiques» peut s'entendre en différentes manières, soit qu'il s'agisse d'écrire des fictions avec un esprit critique envers le genre lui-même ou qu'il s'agisse de travestir la critique, littéraire ou picturale, en fiction, de fictionnaliser un propos critique<sup>15</sup>.

Dans cette catégorie de textes, la question centrale est évidemment celle de la filiation et de l'héritage. De cette façon, si l'on s'en tient aux définitions de Viart, l'œuvre de Michon est tenaillée par cette quête des origines. Je prendrai

<sup>13</sup> Cet aperçu est inspiré par: Bruno Vergier, Dominique Viart, *La littérature française au présent*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Bordas, 2008.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 79. [Je souligne]

<sup>15</sup> Dominique Viart, «Les fictions critique de Pierre Michon» dans *Pierre Michon, l'écriture absolue*, sous la direction d'Agnès Castiglione, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 203.

ce constat comme point de départ, dans le but de m'éloigner de ces considérations terminologiques afin de soulever de réels enjeux problématiques.

Il s'agit dans ce travail d'analyser les modalités de filiations: celles-ci se déploient différemment dans divers textes en ne travaillant pas les mêmes questions. Mais il s'agit surtout pour moi de comprendre *pourquoi* la filiation est si importante pour Michon. Afin de dépasser la lecture thématique, il me faut donc analyser ces modalités en les ancrant dans les obsessions récurrentes de Michon, afin de voir comment elles s'inscrivent dans le mouvement de son œuvre. Tel que mentionné dans l'exergue, ce qui le tenaille, c'est bel et bien «le sérieux de la littérature». Ce salut aux morts que constitue *Corps du roi* dépasse le choix esthétique (avec ses occurrences «techniques»): une vision générale de la littérature structure toute l'œuvre — la poésie sert à cela, à tout contenir. La volonté de totaliser est donc largement responsable de cet entremêlement de filiations, de ces contradictions, de cet excès, de cette quête pour la grâce.

La littérature n'est pas — même s'il advient souvent qu'elle le devienne — un système différentiel entre des textes. Elle n'est pas non plus un ensemble de processus autoréférentiels, une sorte d'autisme ou de solipsisme graphomaniaque. La littérature — en particulier le roman — est aussi l'infini-passage entre deux corps, le passage tangible d'un *corpus* à un autre *corpus*: du *corpus* de l'auteur à celui de l'œuvre. L'écriture et le mouvement dans l'écriture n'émergent qu'au moment où deux corps s'effleurent, lorsque deux corps résonnent l'un à travers l'autre. Dans un tel moment, l'écriture va au-delà d'elle-même, passe à la limite de son propre *corpus*<sup>16</sup>.

Pierre Michon, dès *Vies minuscules*, adopte une forme littéraire qui lui est propre. Le titre de cet ouvrage inaugural donne d'emblée une indication sur cette forme. Les deux mots de ce titre donnent, chacun à leur façon, un indice sur ce qu'on pourrait appeler la poétique de Michon. Vie: il reprend ainsi la formule consacrée normalement aux hagiographies. Déclinant en chapelet au cours du livre «Vie de...», il s'inscrit dans une tradition bien établie, bien

<sup>16</sup> Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll.: «Lignes fictives», 2005, p. 59.

chrétienne aussi, faut-il le souligner. Il est à noter, et c'est comme cela qu'on relie la première particule (Vie) à la seconde (minuscule), que l'hagiographie retrace la vie des saints en insistant sur les faits mineurs, les détails. C'est par le minuscule que le majuscule, le sacré, est possible. Ainsi, pour être célébré par l'institution (quelle qu'elle soit), il faut mettre en relief le majestueux par le petit, le vulgaire. Il est évidemment à mentionner toutes les références potentielles de Michon: Plutarque<sup>17</sup>, Marcel Schwob<sup>18</sup>. La «vie» comme genre littéraire n'est pas l'invention de Michon, surtout pas d'une modernité littéraire. Il est évident que Michon s'ancre dans une grande tradition qui le précède. Mais il écrit aussi à un moment précis de l'histoire littéraire et de la pensée française qui choisit de dépeindre des vies misérables (Arlette Farge, *La vie fragile*<sup>19</sup>) ou de s'attarder aux détails (Daniel Arasse, *Le détail*<sup>20</sup>). Il y a également dans ce projet une parenté avec Michelet dans un rapport à l'histoire qui part du peuple, des moins-nantis, plutôt que du pouvoir. Ceci étant dit, le projet de Michon ne relève qu'accessoirement de toutes ces influences que je viens d'évoquer. Je le place dans une large palette d'auteurs afin d'être capable de bien distinguer ce qui fait sa singularité, mais aussi ce qui relève d'une pensée commune.

Cependant Pierre Michon va à rebours des hagiographies. On sait depuis les analyses de Michel de Certeau que, dans les hagiographies, les généalogies des saints renvoient à la circulation de la grâce, car le sang y est la métaphore de la grâce. Pierre Michon écrit à revers des hagiographies, puisque le soleil, la grâce et ses emblèmes dorés disent les démêlés du sang et une filiation entravée. Si le narrateur collectionne les fonds d'or et si les peintres étalent les jaunes de chrome, comme Van Gogh dans *Vie de Joseph Roulin*, ce ne sont encore que d'insuffisants substituts. C'est en effet parce que les auréoles sont tombées et que l'époque est orpheline, commente Walter Benjamin à la suite de Baudelaire, que l'on peut pétrir d'or les tableaux ou sertir d'icônes les récits<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Plutarque, *Vies des hommes illustres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1985.

<sup>18</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1998 [1957].

<sup>19</sup> Arlette Farge, *La vie fragile*, Paris, Seuil, coll. «Points», 2007 [1986].

<sup>20</sup> Daniel Arasse, *Le détail*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1996 [1992].

<sup>21</sup> Laurent Demanze, *Encres orphelines*, Paris, José Corti, coll. «Les Essais», 2008, p. 172-173.

Michon, dans un premier temps de son œuvre, s'attarde davantage à dépeindre la vie des petites gens. Il s'attaque dans un deuxième temps, dès *Maîtres et serviteurs*, mais surtout avec *Rimbaud le fils* et finalement avec *Trois auteurs et Corps du roi*, aux grands personnages, aux artistes, aux auteurs<sup>22</sup>. De ce fait, le rapport à la rigueur biographique se nuance. Il ne s'agit plus de raconter l'histoire de personnages dont lui seul peut témoigner de l'existence. Dans ce type de biographie, la part de vérité est secondaire. Michon peut composer avec la vérité comme il l'entend, sans souci d'exactitude. Il conserve ce rapport subjectif à la biographie lorsqu'il s'intéresse aux grands personnages en fabriquant des biographies fragmentaires, des vies minuscules de personnages majuscules. Il compose davantage avec le mythe qu'avec la réalité biographique. Ainsi, au fur et à mesure qu'il prend des distances avec la rigueur historique, il peut ne fournir que des informations partielles et partiales. Le lecteur ne sait que ce que Michon lui dit; ou plutôt il agence ce qu'il sait d'avance (l'horizon d'attente, la part de mythe, le lieu commun sur l'auteur: la beauté de Beckett, l'alcoolisme de Faulkner) aux informations distillées dans le portrait. Un récit, nous dit en somme Michon, est révélé par une multitude de fragments de récits (fictifs, biographiques, autobiographiques — cela importe peu). Il y a donc une tension entre le savoir objectif, vérifiable dans les biographies officielles, et l'imaginaire. Pierre Michon invente, il imagine un morceau de vie de ses sujets à partir d'une photographie ou d'informations biographiques glanées.

Égarée entre les redoublements et les fantômes, l'écriture de soi se cherche alors à la frontière entre autobiographie et évocations biographiques, tour à tour recherche à rebours d'une infigurable genèse de soi et constitution mélancolique de l'autre perdu. Car le récit de filiation brouille les repères génériques de l'autobiographie, pour inscrire au plus intime du sujet les figures

<sup>22</sup> Je vais vite ici: les auteurs et artistes sont-ils nécessairement de grands personnages? Il est bien évident que ce n'est pas uniquement leur grandeur qui intéresse Michon. On peut tout de même leur conférer une certaine grandeur; l'histoire a retenu leur *nom*.



de l'altérité. C'est en quête de la part obscure de soi que s'aventure l'écrivain contemporain, mobilisant les ressources de l'imaginaire, déployant les fastes de la fiction, pour dire de manière oblique ce qui échappe à toute saisie. L'écriture s'efforce alors de dresser le cadastre des *empreintes* et des *emprunts*: ici il s'agit de superposer au temps intime les pressions familiales du temps généalogique, là il faut ancrer le récit de soi dans le bruissement des légendes familiales dont l'écriture répercute l'écho<sup>23</sup>.

Laurent Demanze parle de «cadastre des empreintes et des emprunts», superposant l'idée d'une empreinte familial et des emprunts culturels. Ainsi, la quête d'identité dans le récit de filiation serait à mi-chemin entre l'interrogation d'un passé familial et d'un passé culture<sup>24</sup>. Il est essentiel d'analyser la part autobiographique qui s'entremêle avec la question biographique. Il faut clarifier ici la question autobiographique chez Michon, qui est oblique, à la lumière des travaux de Philippe Lejeune<sup>25</sup>. Dans mon mémoire, je ferai une équivalence entre le «je» du narrateur et «Pierre Michon». Il faut tout de fois distinguer deux «je» dans le texte: Michon prend souvent la parole à *la place* des auteurs dont il fait le portrait. Par contre, le narrateur principal du texte est Pierre Michon: la personne grammaticale coïncide avec l'identité de l'auteur. Toutefois, le pacte autographique, tel que l'entend Lejeune n'est pas respecté, car les preuves de l'équivalence entre la personne grammaticale et l'identité de l'auteur ne sont vérifiables qu'à l'extérieur du texte. Gérard Genette confirme l'importance des éléments paratextuels dans le processus de légitimation de l'identité du narrateur:

«Zone indéfinie» entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, «frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture» (*Le pacte autobiographique*, p. 45). Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou

---

<sup>23</sup> Laurent Demanze, *Encres orphelines*, op. cit., p. 36.

<sup>24</sup> Il serait utile de s'interroger sur la pertinence de la remarque de Demanze dans le cas de ce qu'on appelle les «récits de soi».

<sup>25</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1996 [1975].

moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction*<sup>26</sup> [...]

Dans «Le ciel est un très grand homme», le dernier texte de *Corps du roi*, il devient possible de valider la teneur autobiographique du texte. Michon fait référence à plusieurs colloques ou événements dont il est possible de vérifier l'existence. De plus, dans un entretien paru au moment de la publication du livre, il valide cette hypothèse: «Ce dernier texte, "Le ciel est un très grand homme" (ce titre est une phrase de Baudelaire), fait clef de voûte et forme l'ensemble puisqu'il me rattache en première personne à mon panthéon sans m'y associer de trop présomptueuse façon [...]<sup>27</sup>» Il n'est pas absolument nécessaire de valider la véracité des faits relatés dans *Corps du roi* mais plutôt d'y voir la portée autobiographique. Les preuves définitives de l'autobiographie sont extérieures au textes: elles permettent néanmoins de faire l'équivalence entre le narrateur et l'auteur.

Déjà, la somme des vies minuscules constituaient une autobiographie oblique: biographie des origines certes, mais aussi d'une certaine empreinte mythologique. Il faut souligner l'importance des filiations culturelles pour Michon, puisqu'il poursuit son entreprise autobiographique en revenant sur le caractère fondateur des écrivains dans son travail et sa vie. L'écriture de ces vies minuscules et fragmentaires que sont aussi les portraits d'auteurs est donc, je le répète, à la lisière de l'histoire et la fiction, mais aussi de l'autobiographique et du biographique. C'est ce mélange hybride qu'il faut analyser selon un certain nombre de codes. «Métaphores, légendes, presque autant que métonymies.

---

<sup>26</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. «Points», 2002 [1987], p. 8.

<sup>27</sup> Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*, op. cit., p. 284.

Ces huit mini-biographies [les *Vies minuscules*] [...] finissent par ne constituer qu'une seule, une sorte d'autobiographie oblique et éclatée<sup>28</sup>.»

Il est indispensable, afin de rendre justice à ce mélange hybride qui constitue la forme des portraits de Michon, de noter le rapport qu'il entretient avec la forme de l'essai. Ces portraits d'auteurs relèvent aussi de la critique littéraire. S'appuyant sur le trouble générique, il *joue* à l'écrivain à écrivain (s'inscrivant dans une longue tradition française) commentant la littérature. Il est à noter que le recueil d'entretiens *Le roi vient quand il veut*<sup>29</sup> ressemble à une tentative de la part de Michon de se positionner, d'abord comme écrivain à écrivains (voir la photo ornant la couverture, où il *trône* entouré par sa bibliothèque, auteur érudit n'ayant pas un rapport immédiat à l'écriture, mais plutôt en continuité avec un geste de lecture) mais aussi comme critique. C'est ce que le sous-titre de l'ouvrage nous indique (*Propos sur la littérature*). Notons qu'il ne se risque que très peu à commenter ses contemporains, les anciens restant pour lui un sujet de prédilection. C'est donc à la limite de la fiction, de l'autobiographie et de l'essai (sans aspirer ni à l'objectivité ni à la rigueur) que Michon écrit *Corps du roi*. Sans pour autant avoir des velléités critiques (pas plus qu'historiennes), il *joue* à l'essayiste tout en ne changeant pas d'un iota son «programme» littéraire, institué de façon manifeste (presque sous une forme programmatique) par le désormais fameux «Avançons dans la genèse de mes prétentions.»

---

<sup>28</sup> Jean-Pierre Richard, *Chemins de Michon*, op. cit., p.10.

<sup>29</sup> Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*, op. cit.

## CHAPITRE 1

### FONDEMENTS THÉORIQUES

#### 1.1 Kantorowicz

Dans le cadre de l'analyse de *Corps du roi* que je propose, il est primordial de bien comprendre les fondements théoriques de ce recueil de portraits d'auteurs. Certaines sources sont plus souterraines que d'autres, mais un ouvrage semble central lorsqu'il s'agit de s'interroger sur les portées théoriques (littéraires et historiques) du texte de Pierre Michon. Dès le premier texte, «Les deux corps du roi», consacré à Samuel Beckett, la référence à Ernst Kantorowicz est explicite. Reprenant le titre de son célèbre ouvrage d'abord publié en anglais en 1957<sup>30</sup>, Michon intègre habilement à son texte la doctrine juridique théorisée par l'historien américain.

*Les Deux Corps du Roi* est un ouvrage historique qui se penche sur cette «fiction juridique curieuse» qu'est la séparation entre les deux corps du roi dans l'Angleterre élisabéthaine. Kantorowicz y analyse les liens entre le roi en tant que personne et son incarnation juridique au sein de l'État:

Cette migration de l'«Âme», c'est-à-dire de la partie immortelle de la royauté d'une incarnation à une autre, telle qu'elle est exprimée par le concept de «démise» du roi est sans aucun doute un des éléments essentiels de toute théorie des Deux Corps du Roi. Il a conservé sa validité pour pratiquement toutes les époques suivantes. Il est cependant intéressant de noter le fait que cette «incarnation» du corps politique dans un roi de chair et de sang fait non seulement disparaître les imperfections humaines du corps naturel, mais qu'il donne aussi l'immortalité à l'individu-roi en tant que Roi, c'est-à-dire ce qui concerne son sur-corps<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Ernst Kantorowicz, *The King's two Bodies, a Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, 1957.

<sup>31</sup> Ernst Kantorowicz, «Les Deux Corps du Roi» dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2000, p. 661.

Cette scission entre les deux corps (un corps politique, dynastique, s'incarnant dans une carcasse mortelle, soumise aux mêmes tentations que les humains) avait, au moment de son application effective, une incidence principalement juridique. La royauté (absolue, divine) ne résidait pas en un seul corps mortel et imparfait, mais aussi dans une entité suprême et éternelle. Cette «fiction» permettait à la royauté de survivre aux rois, de se maintenir dans le temps par une caution divine. Il est donc indispensable de comprendre l'importance du *temps* dans cette doctrine. Elle distingue et divise deux temps à la fois; un temps terrestre et un temps divin. Le roi coexiste dans deux régimes temporels distincts: cette division du temps s'impose sur le plan juridique mais aussi théologique et représentatif.

Au-delà des incidences strictement juridiques de cette théorie, il est possible de voir la portée de la *métaphore* des deux corps du roi<sup>32</sup>. Afin de «faire tenir» la royauté, une instance légale doit en assurer la pérennité: «Sans doute, derrière le concept des "deux corps du roi" s'est caché un problème de continuité<sup>33</sup>.» Ce problème de continuité était d'abord concret: comment assurer le maintien d'une institution? Mais il témoigne également d'une discontinuité entre le monde des vivants et celui des morts: le corps du Roi serait le seul à pouvoir assurer le lien, la continuité<sup>34</sup>, entre ces deux univers distincts. Ce corps si singulier est le véhicule symbolique de ce passage. D'autres figures, comme les fantômes et les spectres (j'y reviendrai), assurent également ce rôle. Le mort en puissance et le vivant cohabitent simultanément dans un

---

<sup>32</sup> La métaphore emprunte à la doctrine qui désigne une réalité juridique.

<sup>33</sup> Ernst Kantorowicz, «Les Deux Corps du Roi» *op. cit.*, p. 843.

<sup>34</sup> «Cette migration de l'«Âme», c'est-à-dire de la partie immortelle de la royauté d'une incarnation à une autre, telle qu'elle est exprimée par le concept de "démise" du roi est sans aucun doute une des éléments essentiels de toute théorie des Deux Corps du Roi.» (*Ibid.*, p. 661.)

même corps, qui est à la fois réel et symbolique. Le corps réel est voué à la disparition alors que le Roi symbolique ne meurt jamais. Sa postérité «excuse» les imperfections du corps mortel. À cheval entre deux temps, les deux corps du Roi sont aussi entre deux régimes de représentation, et même deux fonctions (l'autorité effective — législative — opposée à l'autorité représentative):

Elle [la théorie des deux corps du roi] établit une distinction entre le monarque en tant qu'individu privé et le monarque comme *persona ficta*, incarnation de l'État. Dans un même corps, elle permet de différencier le roi du Roi. Le premier, homme particulier, possède un corps de chair soumis aux mêmes contingences que celui de ses sujets; le second possède un corps symbolique qui ne meurt pas. En tant que Roi, le monarque est la Justice et le Savoir incarnés; il ne peut ni se tromper ni agir faussement, à moins d'être circonvenu par de mauvais conseillers<sup>35</sup>.

Il est avant tout ici question de l'incarnation d'une fiction (en l'occurrence, une fiction monarchique, mais qui pourrait tout aussi bien être littéraire) dans un corps mortel. La question de la *fiction* est centrale: c'est du côté de la représentation que Michon amène cette théorie. Il délaisse les enjeux historiques pour n'en retenir que l'importance symbolique; il reproduit dans son œuvre cette métaphore que Kantorowicz théorise:

Le roi, on le sait, a deux corps: un corps éternel et sacré, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a des bagues et l'œil myope, ahuri, seulement Shakespeare et c'est un bon gros rentier à fraise élisabéthaine<sup>36</sup>.

Michon reprend la division de Kantorowicz de façon schématique: d'un côté, le corps mortel et, de l'autre, l'éternel. Cette schématisation ne décrit d'abord qu'une réalité juridique. Cette façon de faire tenir en place la monarchie trouve toutefois tout naturellement des résonances en littérature: l'institution littéraire se maintient tout autant grâce à la continuité d'une entité supérieure (la

<sup>35</sup> Jean-Marie Apostolidès, *Le roi-machine*, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 1981, p. 11.

<sup>36</sup> Pierre Michon, «Les deux corps du roi», p. 13-14. [Note pour la suite: les références à *Corps du roi* seront indiquées par le titre du chapitre. L'édition utilisée est: Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.]

Littérature et son incarnation en auteurs-rois) qu'à ses manifestations multiples et contemporaines (les carcasses mortelles). Cette tension entre l'absolu et le relatif, voire le vulgaire, relève de la sphère littéraire, et non pas seulement politique. C'est ce que Michon nous indique par sa reprise de la théorie de Kantorowicz dans *Corps du roi*.

Le Roi concentre deux idées opposées, chacune de ses deux parties s'éclairant l'une l'autre. Le Roi n'est ni un fantôme, ni une entité divine descendue sur Terre, pas plus qu'un simple mortel. Il est la condensation de deux régimes temporels différents: un premier défini, limité, qui est celui du corps mortel — fini — et un deuxième, infini, qui assure la continuité de la royauté. Kantorowicz utilise des termes qui cernent les contours des deux corps du roi, qui les distinguent nettement. Le premier corps serait essentiellement contingence, soit limite, finitude, bordure. *A contrario*, le corps dynastique est symbolique. Déjà, Kantorowicz ancre son concept dans un ordre qui dépasse les affaires terrestres. Le roi posséderait un corps immatériel — il incarne le Pouvoir, mais aussi le Savoir. Il faut arriver à penser la figure du roi (et, par extension, cette figure convoquée par Michon dans la sphère littéraire) comme double, comme une condensation des contraires.

La formulation de Michon tient compte, bien sûr, de l'incarnation d'une entité supérieure dans l'institution, mais aussi, et c'est ce qui l'intéresse surtout, de la part de sacré de ce processus. Cette continuité, incarnée dans des corps mortels et imparfaits (nul besoin de rappeler son intérêt pour les vies minuscules, pour le ratage) doit beaucoup à son rapport au «supérieur». Michon abandonne la charge juridique de cette théorie pour la ramener vers le Littéraire en passant par le Sacré. C'est par ce rapport au divin, à l'incarnation divine du pouvoir terrestre, qu'il peut appliquer le sacré au fait littéraire. Michon

se cherche en quelque sorte des excuses: il se donne une caution théorique pour mettre en place sa vision de la littérature où les auteurs sont rois et démiurges.

La sacralisation de la littérature n'est pas une attitude qui est propre à Michon. La singularité de son travail, dans *Corps du roi*, est de faire un détour par la critique savante (Kantorowicz) afin de s'autoriser le sacre des écrivains. Cette façon de faire de la figure du roi un point central de l'ouvrage implique un rapport particulier (une entorse) aux régimes littéraires et politiques actuels, dans lesquels les rois sont morts ou n'ont qu'un pouvoir symbolique. En fait, il faudrait même aller plus loin et rappeler le rapport de Michon à la foi chrétienne. Il me semble que plusieurs éléments d'analyse convergent vers cet apport du divin. Il y a une parenté certaine entre le dispositif mis en place par Kantorowicz et la poétique de Michon, soit un travail sur les tensions entre opposés qui, lui aussi, doit beaucoup au sacré. Michon ne reproduit pas l'exact contenu théorique de Kantorowicz; on le comprend: il n'a pas d'ambitions historiennes. Ce serait plutôt l'opposition entre le haut et le bas qui l'intéresse. Il reprend le *mouvement* de la théorie qui correspond au rapport qu'il déploie dans son œuvre entre le majuscule et le minuscule, mais surtout entre le sacré et le vulgaire. Il faut donc insister sur la force de cette figure métaphorique convoquée de sorte à autoriser ce qu'avance Michon: cette figure des deux corps du roi contribue à la rhétorique mise en place par l'auteur et à la force énonciative du texte.



## 1.2 Sacré

La reprise littéraire d'une doctrine d'abord juridique a de quoi surprendre. De façon plus ou moins explicite, d'abord dans le premier texte puis, de façon plus subtile, dans les «portraits» suivants, Michon subvertit les codes d'une «fiction juridique» pour en faire une fiction littéraire. Ce qui s'applique à un roi s'applique tout autant à un écrivain: pourquoi ne pas faire d'une vie minuscule (celle d'un écrivain mortel) une vie majuscule (celle d'un roi)? Il reprend la proposition des *Vies minuscules* en l'inversant. Pour synthétiser au possible, on pourrait dire que le projet des *Vies Minuscules* (et, par extension, celui de *Vie de Joseph Roulin*) est de rendre nobles des vies modestes. Michon y dépeint une série de personnages issus de la campagne creusoise. Cette volonté d'ennoblissement passe d'abord par la forme, qui s'apparente à celle des hagiographies — genre normalement réservé aux saints, mais aussi par le style, grandiloquent et solennel. Ce geste presque baudelairien<sup>37</sup> vise à ennoblir une suite de personnages en marge de l'Histoire officielle, ceux dont la parole n'est normalement pas considérée. Ces pauvres gens sont le sujet central du travail de Michon. *Corps du roi* procède d'un mouvement légèrement différent. Il ne s'agit pas ici de choisir des sujets mineurs afin de les ennoblir, mais plutôt de faire un aller-retour entre la défroque mortelle (celle que l'on pourrait qualifier de minuscule, vie ordinaire, vie soumise aux basses tentations) et la figure sublimée de l'écrivain.

À ce moment intervient la métaphore des deux corps du roi, qui illustre parfaitement cette dichotomie entre l'incarnation mortelle d'un être, en l'occurrence d'un écrivain, et son inscription dans une entité plus large, plus

<sup>37</sup> «Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or» (Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1972, p. 250.)

grandiose, celle de l'institution littéraire. Le rapprochement de Michon a cependant peu à voir avec les rouages de cette institution. Il sacre des écrivains qui ont une place importante dans l'institution, nous en conviendrons. C'est la grandeur qui intéresse Michon, pas les luttes internes du champ littéraire. Le geste vise ici à souligner le rapport dans un même être entre sa part de minuscule et sa part de majuscule, ces deux parties se répondant l'une l'autre. Autrement dit, les écrivains (et les rois) sont totalement majuscules et totalement minuscules.

Michon appelle le corps minuscule de l'écrivain, non sans ironie, le «*saccus merdae*<sup>38</sup>». Encore une fois, il joue sur deux registres antagonistes: une expression vulgaire, un langage d'ivrogne («Sac à merde!») dont l'énonciation se fait dans la langue noble — et morte, ne l'oublions pas — qu'est le latin. Il ennoblit une expression triviale par le style dans le but de désigner le corps de Beckett, qui est à la fois vulgaire et noble, mortel et dynastique. *Corps du roi* procède (en s'inspirant des théories de Kantorowicz) d'un geste qui tient compte de cette tension. Dans les deux cas — opposons sommairement le mouvement des *Vies minuscules* à celui de *Corps du roi* — l'idée d'un sacre est convoquée. Le processus du sacre est ce qui permet d'arrimer les théories de Kantorowicz au projet de Michon. Ce dernier choisit, élit, les écrivains afin de les sacrer. On trouve là une des contradictions qui travaille son œuvre: les rois sont, par définition, non-élus. Pourtant, il ne cesse de procéder à des «élections littéraires»: élection est à prendre au sens de *choix*, mais aussi dans un sens plus large qui le rapproche du sacre. C'est dans ce paradoxe que s'inscrit la démarche de Michon.

---

<sup>38</sup> Pierre Michon, «Les deux corps du roi», p. 14.

Dans l'amorce des «Deux corps du roi», alors que Michon «explique» la théorie de Kantorowicz (sans souci pédagogique particulier, rappelons-le), il nomme les mortels ou immortels qu'il convoquera: «Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett<sup>39</sup> [...]». Il choisit, parmi tous les écrivains possibles, tous ceux qu'il lit, connaît et aime. Nous le savons lecteur boulimique, encyclopédique. Ce qu'il fait en nommant des écrivains précis et peu nombreux, en opérant un choix parmi tous les écrivains possibles, relève du sacré. Il ne s'agit pas de choisir quelques élus (comme dans *Trois Auteurs*, par exemple, à partir de portraits d'auteurs) mais plus précisément de sacrer ceux qui sont détenteurs de deux corps, ceux qui sont rois (notons l'exclusion: nulle reine ici, les rois sont hommes, les reines n'ont pas deux corps, c'est affaire d'hommes). Michon se fait démiurge en excluant du domaine laïc certains écrivains dont la tête dépasse (on la leur coupera un jour, notons que son prochain roman devrait porter sur la Révolution française<sup>40</sup>, rien n'est innocent au royaume de la littérature). Il nomme les rois, confère à la littérature, à la sienne du moins, le pouvoir de transformer les écrivains en rois. C'est dans un échange, dans un double-rapport que Michon s'empare de la théorie de Kantorowicz: d'abord, les rois ont deux corps et il constate que certains écrivains possèdent ces mêmes caractéristiques; ensuite, Michon, lui-même écrivain, détient le pouvoir de sacrer certains écrivains rois.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>40</sup> Pierre Michon travaille à l'écriture d'un roman intitulé *Les Onze* dont l'action se déroule en 1789.

### 1.3 Relatif et absolu

Ce rapport sacré d'un corps à un autre suppose une trahison, ou plutôt une chute. Le rapport dialectique entre élévation et vulgaire implique nécessairement une chute. Si le vulgaire peut être sublimé, le sublime peut chuter. Le corps mortel du roi, soumis aux tentations terrestres, peut sombrer dans la déchéance. C'est sur cette lisière entre le relatif et l'absolu que se situe *Corps du roi*. Lorsqu'il s'agit de désigner les deux corps du roi, Michon écrit que le mortel serait relatif: «[...] il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif [...]»<sup>41</sup>. Relatif à quoi? À l'immortalité d'un corps qui ne meurt pas? Ce qui ne meurt pas est-il absolu? La royauté est-elle absolue? Tout ce qui est relatif est-il trahison de l'absolu? Chez Michon, nous sommes dans l'absolu et le relatif. Le corps naturel serait inférieur au corps politique; dans son application littéraire, le corps éternel de l'auteur (se perpétuant dans l'institution littéraire et dans le texte même) serait supérieur, évidemment, à sa défroque mortelle. C'est pourtant l'incarnation mortelle, le sac à merde, que Michon choisit de rendre dans ses portraits. Peut-être est-il plus intéressant de dépeindre la trahison de la grandeur littéraire, les accumulations banales de la vie d'un auteur, plutôt que les hauts faits de sa vie «dynastique»? La richesse d'un portrait tient à l'accumulation de détails le composant. Michon s'intéresse, au-delà du portrait minuscule, à la trahison, la constante déception par rapport à un idéal. Le rapport d'un corps du roi à l'autre est trahison. Autant il souligne cette trahison, autant il y a aussi sans cesse chez lui une volonté de grandeur, une volonté de restituer le lustre à ce qui est dans la déchéance. Cet intérêt pour le minuscule (pour les défroques mortelles) relève aussi d'une forme de charité chrétienne

---

<sup>41</sup> Pierre Michon, «Les deux corps du roi», p. 13

(«Les plus petits d'entre vous seront à mes côtés au Royaume des cieux») qui vise à fonder une communauté. Nous reviendrons plus tard à l'idée de communauté, qui se manifeste de plusieurs façons dans *Corps du roi* (corporation comme incarnation, communauté d'écrivains, héritage) mais il est clair que cette compassion qu'a Michon pour ses sujets minuscules relève d'un héritage chrétien.

#### 1.4 Transsubstantiation

Dans la doctrine des deux corps du roi, il y a un effet de transsubstantiation qui relève également du sacré. La transsubstantiation est par définition un changement de «substance». Peut-on voir, dans cette opération «magique», une chute ou une élévation? Est-ce un mouvement qui est dirigé? Ne tendrait-il pas vers le haut, vers un désir d'absolu? La doctrine de Kantorowicz n'a pas que des ancrages juridiques, mais s'inscrit aussi dans une tradition théologique. Le concept des deux corps du roi légitime le pouvoir royal en lui conférant une valeur sacrée. Le *transfert* entre le corps mortel et le corps dynastique (certains moments, nous l'observerons, sont des moments de passage ou de rencontre; l'écriture est une rencontre entre deux corps: *corpus*) est un moment d'adéquation entre les deux corps:

*The point is not simply that his transient material body serves as a support, symbol, incarnation of his sublime body; it consists rather in the curious fact that as soon as a certain person functions as "king", his everyday, ordinary properties undergo a kind of "transsubstantiation" and become an object of fascination<sup>42</sup>.*

<sup>42</sup> «Le corps matériel n'est pas simplement un support, un symbole, une incarnation de son corps sublime; dès qu'une personne remplit la fonction de «roi», ses propriétés quotidiennes et ordinaires subissent une forme de "transsubstantiation" et elle devient un objet de fascination.» [Je traduis.] (Slavoj Žižek, *For they know not What they Do: Enjoyment as a Political Factor*, Londres, Verso, 2008 [1991], p. 255.)

L'incarnation sublime des deux corps du roi agit comme un dépassement du corps mortel. Ce passage s'apparente en quelque sorte à la mort : passage d'un corps mortel, ordinaire, vers une entité sublimée. Le corps change de substance. On comprend dans la citation qu'une sorte d'aura émane du corps du roi sitôt qu'il est considéré comme royal, d'où la fascination dont parle Žižek. On ne voit plus la carcasse comme quelque chose de méprisable, mais plutôt comme une *incarnation*. C'est ce que condense la transsubstantiation: le pain et le vin deviennent le corps du Christ. La transsubstantiation est un phénomène qui n'a donc rien d'étranger avec la théorie des deux corps du roi et son application au sein du projet littéraire de Michon. Il fait des écrivains absolus (ceux qui possèdent deux corps) des fantômes qui n'ont pas la même substance que les êtres humains. Rendre immortel des rois, c'est aussi les faire mourir prématurément. Avant même leur mort effective (dépassée par leur immortalité), la nature mortelle du corps est exacerbée. Je reviendrai plus tard sur les modes de représentation propres aux rois/auteurs, mais il est essentiel de noter le lien fort entre la substance des rois («transsubstantiable») et la façon de les représenter. Nadar, aux débuts de la photographie, rapportait les propos de Balzac, alors réticent à l'idée de se prêter au jeu de la photographie:

Donc, selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de série de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. L'homme à jamais ne pouvant créer — c'est-à-dire d'une apparition de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de *rien* faire une *chose* —, chaque opération daguerienne venait dont surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté. De là, pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive. Y avait-il perte absolue, définitive, ou cette déperdition partielle se réparait-elle consécutivement dans le mystère d'un renaissement plus ou moins instantané de la matière spectrale<sup>43</sup>?

---

<sup>43</sup> Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Seuil, coll. «L'école des lettres», 1994, p. 15-16.

Si l'on suit la logique de Michon, les rois et *certain*s écrivains seraient faits d'une même substance (à saisir par le portrait ou la photographie), composée d'une accumulation de spectres. La capture de l'image est un changement de substance, le corps réel devient immatériel. Cette opération, pour Balzac, menacerait les corps d'une *perte absolue*. Il y a donc quelque chose qui pourrait se perdre dans la dématérialisation des corps, dans leur passage dans l'espace symbolique. Cette métaphore appelle une réflexion sur la mémoire: les corps ont une mémoire et leur substance est composée des couches successives de passé. Dans cette optique, la représentation photographique est toujours une perte. Je reviendrai plus longuement sur la photographie, mais il faut souligner le lien entre les métaphores employées pour parler des corps et celles qui désignent leurs représentations. Cependant, chez Michon, on ne peut parler d'absolu sans faire référence à son opposé, avec lequel il cohabite. Si l'on parle, dans la représentation, d'une *perte absolue*, il faut la penser en lien avec un gain potentiel. Žižek suppose une fascination créée par la représentation du roi: la transsubstantiation peut donc appartenir au registre de la perte (comme l'entendait Balzac) mais aussi du gain, l'aura du corps royal possédant un *surplus*, un excès. Kantorowicz parlait d'un «surcorps» pour parler du corps du Roi.

### 1.5 Langue et style

Le style de Michon, sa langue si particulière, est aussi une recherche d'absolu. Le niveau de langue de Michon est délibérément haut et vise à élever ses sujets, à les grandir. À cette grandeur, il impose constamment dans *Corps du roi* des brutales chutes de registre. La tension entre le Haut et le Bas (présentes dans

plusieurs éléments d'analyse) est sensible dans son style. Même si le mouvement d'élévation est prédominant, les chutes sont nombreuses.

Ainsi, son style, au-delà du genre qu'il choisit, est un constat, presque un programme. Il s'agit d'une façon de décrire, avec des mots choisis pour sublimer. De plus, l'anachronisme de cette langue (qui appartient à une littérature qui ne se fait plus) s'apparente à la quête désespérée d'un monde disparu. Michon tente de restaurer un ordre ancien par cette langue qui ressemble à celle des auteurs vénérés du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme nous le verrons un peu plus loin, il s'agit aussi de faire revivre les morts: par leur langue, Michon recrée artificiellement un univers dans lequel les Anciens sont encore présents. Cette langue est excessive (dans son style grandiloquent particulièrement présent dans les *Vies minuscules*, plus subtil dans *Corps du roi*) et c'est dans ce surplus, dans ce trop, dans ce sur-corps de l'écriture que se loge, en filigrane, un rapport au sacré. La langue n'est pas un simple outil de communication, mais plutôt un véhicule privilégié de la grandeur, de l'absolu. La langue de Michon tend vers un absolu hanté par le relatif.

### 1.6 Usage et effets de la photographie

Michon *choisit* (il tranche à la place de l'Histoire) une seule photographie de Beckett, celle-là et aucune autre<sup>44</sup>. Cette élection relève aussi de la rapidité de la photographie, tout comme elle relève du pouvoir despotique de Michon et du rapport au sacré déployé dans *Corps du roi*. Il *choisit* le récit, il *choisit* la date à laquelle Beckett est fait roi. Il *choisit* aussi la photo de Faulkner<sup>45</sup>. Il n'y a que

<sup>44</sup> Pierre Michon, «Les deux corps du roi», p. 12.

<sup>45</sup> *Id.*, «L'éléphant», p. 56.



deux photographies présentes dans le livre. Ce choix appartient au mode de reproduction de la photographie (la multiplicité des portraits disponibles, la multiplicité des mondes possibles). Michon se fait autoritaire: il ne prend pas toutes les photographies. Ce processus n'est pas inclusif; tout au contraire, il est par définition discriminatoire. L'usage de la photographie que fait Michon, à l'instar de sa littérature, est «élitiste». Loin de toute considération sociologique, il s'agit plutôt de voir que les communautés fondées par Michon (voir la section 2.4) sont électives<sup>46</sup>, mais exclusives. En réaction au mode de représentation extensif qu'est la photographie, Michon en fait un usage exclusif. De la même façon, dans cette immense communauté des écrivains, il en sélectionne quelques uns qui «méritent un portrait».

Comme les deux corps du roi, les représentations du roi obéissent à un double effet dialectique: «Il y a donc deux effets du dispositif représentatif, un double pouvoir de la représentation, un effet de présence et un effet de sujet ou encore un effet de légitimation, d'institution, d'autorisation, de présence<sup>47</sup>.» Les photographies qu'utilise Michon pour accompagner les portraits d'auteurs obéissent à la même logique. La photographie de Beckett ne témoigne pas seulement d'un rapport présence-absence. Le portrait décrit d'abord une présence mais celle-ci est suivie d'un effet de *sujet*. Le portrait offre une légitimité à la personne représentée; il y d'abord une authentification de sa présence mais aussi une institution du sujet. La photographie choisie contribue à la doctrine royale mise en place par Michon; il s'agit d'«élire» les rois, de choisir qui a le droit, la légitimité, de se faire «tirer le portrait». L'usage de la photo est ici en adéquation avec la pratique du portrait d'écrivain, soit la

---

<sup>46</sup> Il y a bien sûr une tension entre l'élection (qui est un choix) et la figure du roi sans cesse convoquée.

<sup>47</sup> Louis Marin, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005, p. 73.

sélection rigoureuse. Michon choisit les photographies à la hauteur des écrivains-rois. Notons que l'usage que fait Michon de la photographie (qui n'a pas d'essence exclusive) n'a aucune valeur universelle.

À l'usage de la photographie de Michon correspondent des effets de représentations. Louis Marin commente la présence des deux corps du roi au sein des représentations:

La [...] rencontre [...] est celle de la théologie du corps divin et de la théorie du pouvoir politique. La relation, en chiasme, du pouvoir et de la représentation — représentation du roi et roi de représentation — rencontrait alors, de façon moins étrange qu'il pouvait, à première vue, le sembler, mais pour la déplacer, la théorie médiévale des deux corps du roi qui résultait elle-même de l'application directe du modèle eucharistique à la «substance» impériale; puis royale, c'est-à-dire au sujet de pouvoir. Kantorowicz a démontré la fonction de modèle juridique et politique du corps divin pour l'élaboration de la notion même de royauté dans sa relation à la personne particulière du prince. Le déplacement s'opère — me semble-t-il — à la fois par la conjonction des deux corps, le corps de dignité incorruptible, immortel du Roi et le corps individuel, sujet à toutes les misères et les passions de la nature, et par le passage du référent dans le portrait, c'est-à-dire du modèle et de l'original dans le signe-image qui le représente<sup>48</sup>.

Dans le cas qui nous intéresse, les deux corps sont présents dans les photographies. La pertinence de l'explication de Marin tient en deux points de détails qui concernent les modes de représentation. Il crée une distinction entre représentation du roi et roi de représentation. C'est l'image du roi, et non pas le roi lui-même, qui est convoquée. Nous sortons du domaine juridique et de son impact dans l'imaginaire religieux pour nous intéresser aux représentations du roi à proprement parler. Les représentations du roi ou des auteurs que nous analysons chez Michon sont soumises à des codes, qui leur assurent une place dans l'institution.

Marin utilise l'expression «signe-image» pour désigner les représentations du roi. L'image doit se lire comme une accumulation de signes: tant de signes que *cela* pourrait déborder? Très influencé par la sémiologie,

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 98.

Marin décode les représentations comme des signes. «Les signes débordent. Le photographe déclenche<sup>49</sup>.» La photographie pour Michon est une façon de saisir les signes qui débordent du signe-image. Ce débordement, cet excès rappelle le sacré évoqué plus haut. En somme, ce qui déborde de l'image (ou de la langue), ce qui déborde du signe-image, c'est le corps irréprésentable du roi (l'immortel). Sa grandeur déborde du cadre de la photographie — le sacré, le divin ne se laissent pas «encadrer». Tel est précisément l'enjeu de la représentation photographique des deux corps du roi. Ce qui excède dans la photographie (ou dans le style), c'est ce qui, pour Michon, s'arrime au sacré. Cet effet de représentation (le hors-cadre, l'excès, l'immortel) apparaît dans la représentation photographique, mais aussi dans le regard du lecteur. Il ne s'agit donc pas de voir ces considérations sur la photographie comme universelles, mais plutôt comme une des manifestations de la poétique de Michon.

Corps sacramental, le portrait du roi en Monarque absolu signifie et montre ce lieu de transit entre le Nom (le nom du Roi) en qui le corps est devenu signe et le récit historique par lequel la loi et le droit du Roi sont devenus corps. Corps historique, corps juridico-politique, corps sacramental sémiotique, trois réunis dans le portrait du Roi où s'opère l'échange sans reste — ou tentant d'éliminer tout reste [...]<sup>50</sup>

La représentation détient un pouvoir. Le portrait des rois ou des auteurs confirme leur pouvoir et détient lui-même un pouvoir, celui de témoigner du transit entre les deux corps. Il est en effet primordial, lorsqu'il s'agit d'analyser *Corps du roi*, de comprendre qu'une incarnation d'auteur (ou la représentation de ses deux corps) a tout autant de valeur que sa personne physique («Sac à merde!»). Afin d'analyser la figure (ou le signe-image), il faut saisir les migrations entre les deux pôles. En effet, la métaphore des deux corps du roi n'est rien d'autre qu'un lieu de passage entre le mot et la chose.

---

<sup>49</sup> Pierre Michon, «Les deux corps du roi», p. 16.

<sup>50</sup> Louis Marin, *Politiques de la représentation*, op. cit., p. 98.

### 1.7 *Noli me tangere*

Dans le texte consacré à Beckett<sup>51</sup>, revient à deux reprises une expression dont l'utilisation ne peut être innocente. «[...] le *noli me tangere* qu'il porte de naissance [...]»<sup>52</sup> et «Son œil de glace prend le photographe, le rejette. *Noli me tangere*. Les signes débordent. Le photographe déclenche. Les deux corps du roi apparaissent<sup>53</sup>.» Je reviendrai plus tard sur ce passage en analysant en détail ce qui est convoqué par l'usage de la photographie. Ce qui nous importe ici serait plutôt l'emploi de cette phrase d'Évangile.

Les disciples, ensuite, retournent chez eux. Marie, en larmes, reste dehors près du tombeau. Elle se baisse en pleurant pour regarder dans le tombeau et voit deux anges assis vêtus de blanc, l'un à la tête et l'autre au pied de l'endroit où avait été couché le corps de Jésus. Femme, pourquoi pleures-tu? demandent-ils. On a enlevé mon seigneur, répond-elle, et je ne sais pas où on l'a mis. Sur ce, elle se tourne et voit derrière elle Jésus debout. Elle ne sait pas que c'est Jésus.

Femme, pourquoi pleures-tu? dit Jésus. Qui cherches-tu?

La prenant pour le jardinier, elle répond: Si c'est toi qui l'as enlevé, seigneur, dis-moi où tu l'as mis et j'irai le chercher.

Marie! dit Jésus.

Elle ne fait qu'un tour sur elle-même. Rabbouni! dit-elle (c'est-à-dire Maître en hébreu).

Ne me touche pas, dit Jésus, car je n'ai pas encore rejoint mon Père. Va dire à mes frères que je monte vers mon Père, votre Père, et mon Dieu, votre Dieu<sup>54</sup>. (Évangile de Jean, chapitre 20, versets 10 à 17)

«Ne me touche pas» est la traduction la plus courante du «*Noli me tangere*». Cette scène fut abondamment reprise dans l'iconographie du Moyen-Âge et de la Renaissance. Michon utilise donc cette phrase sans ignorer toute sa connotation, religieuse d'abord, mais également iconographique. C'est dans cette optique qu'il commente la photographie de Beckett en le décrivant

<sup>51</sup> Pierre Michon, «Les deux corps du roi».

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>54</sup> *La Bible, nouvelle traduction*, Paris, Montréal, éditions Bayard et Médiaspaul, 2001, p. 2411.

comme un personnage supérieur, dont la grande beauté et la grâce excéderait des cadres habituels. Lorsque Michon écrit que les signes débordent, il faut le comprendre dans cette optique: Beckett est d'une telle beauté que la grâce la touche. Cette grâce divine lui confère ce que Michon appelle un «noli me tangere». En en faisant une expression commune, Michon amalgame une phrase d'Évangile à la description d'une vulgaire photographie. *En même temps*, il donne à un personnage trivial (un écrivain) une grandeur qui dépasse tous les codes de représentation habituels. Il recourt à une phrase qui, non seulement relève de la grande tradition chrétienne, mais qui, de plus, est attribuée à Jésus. *Noli me tangere*, comme les autres signes de religiosité (ou plus largement de sacré) dans *Corps du roi*, témoigne d'un excès, d'un surplus. Cette posture contribue à l'analyse des deux corps du roi. Michon fait de Beckett une figure hybride, ni tout à fait homme ni tout à fait Dieu. Il construit son personnage (car Beckett, comme tous les autres sujets de *Corps du roi*, devient fictif sous la plume de Michon) comme une légende. Il devient difficile de départager l'homme de son équivalent royal ou divin.

La littérature et ses incarnations (ses figurations) ne suffisent pas: Michon doit recourir à des métaphores et des codes de représentation qui excèdent le domaine des mortels: il fait appel aux métaphores royales, certes, mais celles-ci prennent ancrage dans une tradition théologique. Commentant des iconographies, Michon utilise une phrase porteuse de grâce afin d'appuyer son propos. C'est par cet usage rhétorique du sacré qu'il mélange les registres. La métaphore élève le sujet: par définition, elle opère un déplacement. Dans le cadre du portrait de Beckett, Michon utilise des métaphores et des analogies qui confèrent un parfum de supériorité. Beckett est roi, il ne faut pas le toucher (*noli me tangere*). La métaphore des deux corps du roi concerne toutes les

figures d'écrivains dans le recueil. Même si d'autres métaphores sont utilisées pour qualifier la littérature, celle du roi est plus englobante et est sans cesse réactivée par Michon.

## CHAPITRE 2

### HÉRITAGE, MÉMOIRE

Parce que l'œuvre est du deuil,  
mais exulte du-deuil.

PIERRE MICHON, *Trois auteurs*

#### 2.1 Distinctions entre filiations familiales et culturelles

Deux types de filiations cohabitent chez Michon et n'occupent pas le même rôle. Il y a d'abord les filiations familiales. *Vies Minuscules* l'annonce dès son amorce: il y sera question essentiellement de genèse. Dans cet ouvrage, les filiations sont familiales, ou relèvent du roman familial, car il s'agit à ce moment pour Michon de retracer les origines. À la recherche du père perdu, il cherche dans des figures presque mythiques de son village de la Creuse une signification à ses années d'errance. Dans cette autobiographie éclatée, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Richard<sup>55</sup>, ce sont les liens familiaux qui définissent le rapport au monde et à la littérature. Notons que Michon s'inscrit déjà dans des filiations culturelles, ou littéraires pourrions-nous dire, de façon plus subtile, notamment par le style. Dans *Vies Minuscules*, il est très peu question du rapport érudit que Michon entretient avec la culture<sup>56</sup>, mais plutôt de ses origines modestes, d'un rapport immédiat au monde. Pourtant, c'est dans un style des plus raffinés qu'il le fait, ouvrant une porte sur la suite de son œuvre. Déjà dans le livre suivant, soit *Vie de Joseph Roulin*, Michon s'intéresse à l'art,

<sup>55</sup> «Ces huit mini-biographies [...] finissent par n'en constituer qu'une seule, une sorte d'autobiographie éclatée.» (Jean-Pierre Richard, *Chemins de Michon*, op. cit., p.10.)

<sup>56</sup> Notons toutefois une très forte intertextualité.

établit des filiations culturelles par une figure intermédiaire, celle du facteur de Van Gogh. Dans *Rimbaud le fils*, il s'intéresse pour la première fois à un personnage littéraire grandiose. Ce livre, probablement le plus commenté après *Vies minuscules*, utilise le dispositif qu'il reprendra dans plusieurs de ses livres subséquents. Mettant en scène un Rimbaud génial au regard de ses commentateurs, Michon montre une machine à fabriquer du mythe: en se souciant des poètes l'ayant entouré, il fait une jonction entre ses sujets de prédilection (les perdants) et la grandeur des mythes littéraires. Il reprend son rapport à la biographie déployé dans ses ouvrages précédents, et pourtant, le projet change. Il ne s'agit plus ici d'écrire des biographies fictives de personnages inconnus, mais bel et bien de faire une biographie romancée d'un mythe. C'est par le choix de fragments biographiques précis, et en s'appuyant sur les photographies tirées de l'album de la Pléiade consacré à Rimbaud, que se dessine ce qu'on pourrait appeler un peu cavalièrement le rapport de Michon à la grande Littérature. Il s'agit pour lui de prendre possession d'un écrivain qu'il apprécie, qu'il admire. Son rapport aux Anciens, aux Grands, se fait dans un premier temps dans un mouvement d'admiration, d'émulation, de transmission — il n'y a pas de filiation brisée en tant que telle chez Michon: pas d'absence de transmission mais des modes de transmission à analyser. Il s'agit d'en faire un sujet qui serait en adéquation avec son programme annoncé par les *Vies minuscules*. La grandeur du sujet devrait répondre aux mêmes catégories que celles des perdants magnifiques dépeints dans son premier livre. C'est à mi-chemin entre la chute et la glorification qu'il fait le portrait de ses sujets.

Michon utilise les preuves photographiques comme des pièces d'archives, comme des pièces à conviction, lorsqu'il faut interroger les mythes. À l'instar de l'archéologue qui tente de retrouver les traces des civilisations oubliées, Michon,



archéologue de la modernité, utilise les photos comme une preuve d'un temps où la littérature était autre, où l'image ne se donnait pas à voir autant qu'aujourd'hui. Rares preuves de l'existence de Rimbaud, ces photographies témoignent de l'empreinte laissée par le mythe qu'il questionne. Elles font aussi partie de la légende, par ce qu'elles transmettent du mythe (l'enfant aux yeux clairs) et par la rareté de la photographie, presque unique, forcément auratique. La photographie a ici un caractère double: pièce d'archive, soit une preuve de la présence, et véhicule du mythe, soit une preuve de l'aura.

C'est dans *Trois Auteurs* et *Corps du roi* que Michon systématise le processus entamé dans *Rimbaud le fils*, et que l'on peut affirmer qu'il établit réellement des filiations culturelles ou littéraires. Il affirme son inscription dans la tradition littéraire, à la fois dans une continuité et une rupture (tel le corps du roi qui est continuité et rupture). Dans ces deux livres, il commence la genèse de ses prétentions littéraires en faisant le portrait des écrivains qui l'ont marqué, qui ont influencé son rapport à la littérature.

La filiation littéraire ou culturelle n'est pas ici un concept fourre-tout qui réunirait sous une même étiquette tous les propos de Michon sur la littérature. Il ne s'agit donc pas d'affirmer que tous les écrivains qui s'inscrivent dans l'histoire littéraire en parlant de leurs prédécesseurs (ou leurs contemporains d'ailleurs), inventent des filiations littéraires. Michon serait plutôt un écrivain-lecteur érudit dont le travail d'écriture s'accompagne d'un incessant questionnement sur la pérennité de la littérature, son inscription dans le temps. Dans ce contexte, ces filiations littéraires prennent pour lui une importance déterminante. Il faut voir comment, après s'être autant intéressé aux filiations familiales, il poursuit le même travail, selon des codes esthétiques fort semblables, lorsqu'il s'intéresse à la littérature. On reconnaît là un désir de fonder une communauté d'écrivains

qui répondrait aux mêmes rôles que la communauté familiale. Interroger les filiations littéraires et leurs modalités dans *Corps du roi*, c'est montrer qu'elles ont pour enjeu une constante volonté de fonder une communauté qui tienne. C'est dans cette optique que je distingue deux types de filiations, alors que je ne cesserai pourtant de montrer les points de jonction entre ces deux pôles.

## 2.2 Intertextualité (mémoire de la littérature)

L'intertextualité, c'est le résultat technique, objectif, du travail constant, subtil et parfois aléatoire, de la mémoire de l'écriture. L'autonomie et l'individualité même des œuvres reposent sur leurs liens variables avec l'ensemble de la littérature, dans le mouvement duquel elles dessinent leur propre place. Cette dernière n'est pas déterministe puisqu'elle se définit de différents points de vue: *historiquement* — par l'appartenance de l'œuvre à un courant historiquement défini ou non, par son identification dans son époque, sujette à variation —, *en genre* — par la relation de l'œuvre littéraire à la classe dans laquelle elle se range —, *en reconnaissance* — par l'appartenance variable de cette œuvre au canon —, *en style de discours* — par la modification possible du caractère discursif d'un texte. Cela explique aussi que la «mémoire des œuvres», pour reprendre la belle expression de Judith Schlanger, soit un espace instable, où l'oubli, le souvenir fugace, la récupération soudaine, l'effacement temporaire jouent à plein. Les pratiques intertextuelles informent sur le fonctionnement de mémoire qu'une époque, un groupe, un individu ont des œuvres qui les ont précédé ou qui leur sont contemporaines. Elles expriment en même temps le poids de cette mémoire, la difficulté d'un geste qui se sait succéder à un autre et venir toujours après<sup>57</sup>.

Tiphaine Samoyault apporte une précision théorique pertinente à propos de la notion d'intertextualité: celle-ci est avant tout un résultat technique (méthodologique pourrions-nous dire) qui témoigne de la capacité du roman à avoir une mémoire protéiforme, qui englobe différents savoirs, différentes époques historiques, différents styles, différents registres. Lorsqu'il s'agit d'interroger la pratique intertextuelle de Michon, il faut donc s'armer de précautions. Il ne s'agit pas, comme le fait Gérard Genette (qui en théorise certaines manifestations dans *Palimpsestes*) de déceler les traces de parodie. Il ne s'agit pas non plus de faire un travail de notation, qui viserait à analyser les

---

<sup>57</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, Paris, Armand Collin, coll. «128», p. 50.

influences du style ou de l'univers de certains auteurs chez un autre («On retrouve beaucoup de X chez Y»), comme une formule mathématique ou une recette précise. Il s'agit plutôt de voir l'empreinte qu'ont laissé les grands auteurs, dont Michon fait le portrait, dans l'optique d'un réseau d'influence. À ce compte, la référence à Kantorowicz relève également de l'intertextualité dans la mesure où Michon a une pratique conjointe de la lecture et de l'écriture, et c'est un substrat de celles-ci qui fait le tissu intertextuel. Loin de se projeter en génie rimbaldien (posture qu'il valorise au point, dit-il, d'en épuiser toutes les possibilités interprétatives: «Je n'y vois plus très clair dans cette histoire Rimbaud, et ça m'ennuie un peu de toujours devoir y répondre: je l'ai si souvent fait que je ne sais plus pour moi-même où est la vérité<sup>58</sup>»), il se considère plutôt comme un forçat pratiquant un travail conjoint d'écriture et de lecture. Ainsi, le rapport entre l'autobiographique et le biographique (je, écrivain entouré par eux, écrivains) fonde un rapport à la lecture, certes, à la littérature également, mais aussi à la *communauté*, nous ramenant à la corporation telle que l'entend Kantorowicz. L'idée même de *Corps du roi* est de fonder une communauté d'écrivains, en prenant pour appui la figure du roi, dans laquelle il est possible d'avoir foi. Sans pour autant partager une seule et unique vision de la littérature, les écrivains ont quelque chose qui les lie: l'idée que Michon se fait d'eux. Voilà sa cosmogonie: lui au centre, pauvre malfrat (l'abruti du Caucase, ironise-t-il<sup>59</sup>), dont la principale tâche sera de sanctifier les grands personnages qui l'entourent tout en insistant sur leur part de minuscule. Tout est question de posture: posture autobiographique d'abord, posture biographique ensuite.

---

<sup>58</sup> Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*, op. cit., p. 120.

<sup>59</sup> Posture ambivalente s'il en est une: Michon se considère (selon les textes et entrevues), tour à tour comme un abruti, comme un génie ou comme faisant partie de la communauté des rois. On peut être roi et abruti. On peut être père et fils.

Tout commence par les monuments culturels, et tout se joue tout du long autour d'eux. Car la mémoire culturelle, on le voit bien, est une mémoire héroïque et monumentale, une mémoire des noms propres et des œuvres. La perspective lettrée est foncièrement nominaliste. Certes on crée des noms collectifs pour les besoins de la description, de la polémique, de l'analyse, par exemple des noms de genre ou d'école. Ces noms collectifs mémorables s'ajoutent aux noms propres<sup>60</sup>.

Michon convoque dans *Corps du roi* la mémoire d'œuvres qui lui sont préexistantes. Le style employé (que nous avons associé à la grandeur, au sacré) confère à l'œuvre un anachronisme qui relève à la fois d'une mémoire familiale (chargée d'archaïsmes qui appartiennent au monde rural, malgré le raffinement qui viendrait contredire cette hypothèse) et d'une mémoire littéraire. Le style de Michon est un retour à une langue qui appartient à une autre époque. Sa boutade concernant son œuvre («[...] les *Vies minuscules* est le dernier livre du XIX<sup>e</sup> mais un pseudo-livre du XIX<sup>e</sup> écrit après les avant-gardes<sup>61</sup>.») prend alors une allure programmatique. Le moment de l'histoire littéraire où se met à écrire Michon (les années 80) et celui où il écrit *Corps du roi* (début des années 2000) est marqué par la mort des avant-gardes et par un retour, dans le champ de la littérature contemporaine française, au récit et à l'Histoire.

*Vies minuscules* marque une rupture avec le formalisme et les textes « [...] pesamment avant-gardistes, des Français des années 1970 [...]»<sup>62</sup>. Mais s'éloigner du formalisme ne signifie pas pour autant ignorer les avant-gardes.

Quitte à parler d'influence, là, oui, c'en est une que je revendique. Barthes a été l'un des grands surmoi de ma génération. Mais lui n'était pas un mauvais père, au contraire de beaucoup de ses contemporains formalistes. Il a été le bon père, celui qui vous laisse de l'espace pour respirer et même qui vous inspire. Surtout quand est sorti son *RB par RB*. Là, on s'est dit: Liberté absolue<sup>63</sup>!

<sup>60</sup> Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, coll. «Verdier poche», 2008, p. 89.

<sup>61</sup> Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*, op. cit., p. 319.

<sup>62</sup> Id., *Vies Minuscules*, op. cit., p. 161.

<sup>63</sup> Id., *Le roi vient quand il veut*, op. cit., p. 283.

On pourrait opposer que des avant-gardes, Michon ne choisit pas l'auteur qui entretient le rapport le plus radical avec la langue, mais il affirme ailleurs l'influence de Guyotat, que l'on pourrait aisément qualifier de moins classique: «Je me souviens très bien d'un texte que j'ai écrit dans les années 60, et qui était un plagiat de Guyotat<sup>64</sup>.» Ce qui est à retenir de ces affirmations, faites dans un cadre paratextuel (dans des entretiens, et non pas au sein même de son œuvre «première»), c'est l'influence des avant-gardes formalistes sur son travail, au-delà des apparences. De cette façon, la lecture qui vise à faire de Michon un auteur passéiste (vision qu'il ne contredit pas, par ailleurs) peut être revue à la lumière de ces propos. Le rapport singulier qu'il entretient avec l'autobiographie (nous y reviendrons dans l'analyse du texte «Le ciel est un très grand homme») doit à Barthes. «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman<sup>65</sup>», écrit Barthes en exergue de son autoportrait. Il conçoit le portrait de soi comme toujours détourné. C'est RB qui parle, et non pas «je». On peut certainement affirmer que Michon a une pratique de l'autobiographie qui s'apparente à la conception barthésienne. Hériter, oui, mais hériter de *tout* (avec parcimonie):

La période contemporaine connaît donc une multiplication des «récits de filiation», à fortiori si l'on accepte de considérer aussi comme récits de filiations les textes qui font état d'une filiation élective et pas seulement ceux qui s'intéressent aux généalogies biologiques. Les questions de «mémoire», de «témoignage», «restitution», sont à l'ordre du jour. J'ai montré ailleurs ce que ce phénomène devait à la situation historico-culturelle de notre époque: la fin des «grands récits», un système social déterritorialisé, un défaut de transmission des valeurs, des mœurs et des pratiques, une caducité des compétences aggravée par le fait que les aïeux appartiennent à une génération qui a failli, à une civilisation qui a disparu sous l'accélération des mutations socio-économiques et technologiques, sans compter les fractures historiques du siècle passé: tout cela contribue à troubler, parfois à invalider le legs des générations antérieures. Comme l'écrit justement René Char dans les *Feuillets d'Hypnos*, «notre héritage est sans testament». Or, sans testament, notre héritage n'est

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>65</sup> Roland Barthes, «Roland Barthes par Roland Barthes» dans, *Œuvres complètes IV, 1975-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 577.

plus immédiatement lisible. Aussi faut-il tenter de le restaurer par une écriture d'enquêtes et d'archives<sup>66</sup>.

Le critique Dominique Viart donne des explications qui ne relèvent pas tant de la sociocritique que d'un contexte socio-historique justifiant l'émergence d'une sous-catégorie générique qu'il nomme «récit de filiation». Il y inclut les récits traitant de filiations électives. La singularité de Michon, et celle de *Corps du roi*, est de mêler ces deux pôles, d'entremêler la quête d'origine familiale aux affinités culturelles électives. Il est évident que, pour lui, ces deux pôles cohabitent sans contradiction (pourquoi y en aurait-il d'ailleurs?). Si, comme l'écrit Viart (en passant par les mots de Char), l'héritage n'est pas immédiatement lisible, la littérature de Michon, et celle que l'on pourrait dire de filiation, ne serait-elle pas toujours sur le mode d'un décodage?

La figure du roi témoigne du rapport complexe de Michon à l'héritage. Il y a, à un premier niveau, le rapport presque ludique de Michon avec la communauté des écrivains, faisant du trafic d'influence un vaste jeu. Or, le geste même de *Corps du roi* dépasse ces réseaux d'influence. Michon «vole» à Kantorowicz l'idée des deux corps du roi. Il invente une vision de la littérature où des écrivains sont sacrés rois, créant des filiations littéraires. Mais l'idée même de la filiation contredit, on l'a vu, le *choix*, l'élection. C'est là qu'intervient l'idée de la filiation élective, évoquée par Viart. Cette idée contracte deux idées différentes: les filiations pourraient être choisies, désignées. De la même façon, Michon choisit, dans un bassin immense (les auteurs seraient tous rois *potentiels*) les écrivains qui sont dignes d'être rois. L'élection est une façon de composer avec un héritage littéraire. Les auteurs sont choisis selon des caractéristiques préexistantes. Ces dynasties ne sont pas

---

<sup>66</sup> Dominique Viart, «L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine: récits de filiations et fictions biographiques» dans *Vies en récits*, sous la direction de Robert Dion, Frances Fortier et Hans-Jürgen Lüsebrink, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, p. 129.

des inventions radicales. Elles sont une prise en compte de l'héritage littéraire comme une donnée à interpréter. Michon, roi dans son propre univers, fait ce qu'il veut de ces dynasties. Mais il ne faut pas perdre de vue le caractère double de son invention: elle est à la fois fondation et lecture de l'histoire.

Dans *The Anxiety of influence*, un classique de la critique littéraire américaine non traduit en français, Harold Bloom tente de montrer que les vrais écrivains doivent se débarrasser de leurs prédécesseurs pour affirmer une voix propre: cette quête, souvent inconsciente, de l'originalité, nécessite une mésinterprétation («misreading») des grands auteurs admirés, l'invention et la relecture d'une généalogie qui permet aux voix nouvelles de se poser sans être écrasés par celles qui les précèdent: effort ambigu et difficile s'inscrivant sous le signe de la remarque de Borges selon laquelle «les vrais poètes créent leurs précurseurs». Le mimétisme du texte de Michon, dans le même temps qu'il rend un vibrant hommage à l'auteur américain [Faulkner], l'inscrit dans un rapprochement fantasmé. Ce «père du texte» est avant tout rêvé comme un grand frère en dérélition et en littérature<sup>67</sup>.

La citation de Borges implique l'invention qui guide Michon dans *Corps du roi*. Il s'agit de proposer une lecture de l'héritage, mais aussi la création d'un testament. Il est nécessaire de choisir le père à tuer afin de devenir grand écrivain. Les vrais écrivains, à supposer que Michon en soit un, doivent «tuer» afin de devenir des écrivains, ils doivent certainement se débarrasser de l'héritage afin de servir leur vision singulière de la littérature. On retrouve cette idée souvent chez Michon lorsqu'il parle des grands écrivains à l'œuvre dans *Corps du roi*. «J'ai tué ma langue et ma mère<sup>68</sup>», nous dit Michon faisant parler Beckett. «Entre l'appât des lettres et l'incommensurable obstacle Victor Hugo, je le mets dans un piège<sup>69</sup>», écrit-il à propos de Flaubert. Et finalement, à propos de lui-même dans le texte sur Victor Hugo: «Ils voulaient casser du père, ils allaient casser du père<sup>70</sup>.» Trois exemples tirés de contextes différents mais qui démontrent la même chose: l'héritage (le passé et ses fantômes) est pour

<sup>67</sup> Ivan Farron, *Pierre Michon, La grâce par les œuvres*, Genève, éditions Zoé, 2004, p. 123.

<sup>68</sup> Pierre Michon, «Les deux corps du roi», p. 15.

<sup>69</sup> *Id.*, «Corps de bois», p. 33.

<sup>70</sup> *Id.*, «Le ciel est un très grand homme», p. 101.

Michon un obstacle à tuer ou à casser. Faire avec l'héritage, c'est aussi s'en défaire. Ivan Farron souligne la dialectique inhérente au rapport à l'héritage tel que pensé par Michon: pour se dépendre de la contingence de l'héritage, il faut l'avaler et le projeter à sa mesure.

[Michon] a fait retour sur le passé qui entravait comme jamais la marche en avant. Il l'a restitué à sa vérité, qui est d'avoir été le présent pour ceux qui le firent et nous l'ont légué. Il l'a repris, remanié à la lumière de ce qu'il avait appris à ses dépens, mis en perspective sa propre entreprise. On y voit, stéréoscopiquement, de près et de loin, au travail, en larmes, en butte à la désolation et aux accabllements, vivants, ceux qui, aujourd'hui, morts, nous dominent et nous désolent. Le présent, alors, peut continuer le passé qui semblait d'abord le nier. Il le prolonge dans cet ordre, qui est celui de l'histoire, où chaque heure doit dépasser celles qui l'ont précédée, les intègre à sa profondeur présente pour, enfin, se réaliser<sup>71</sup>.

### 2.3 Le livre comme tombeau

Pierre Michon emprunte à l'hagiographie son lexique: la grâce y côtoie la tentation, et la chair voisine avec la communion des morts. Mais il emprunte également au modèle hagiographique sa syntaxe narrative: Michel de Certeau a montré que l'hagiographie était en profondeur un culte des tombeaux. La vie du saint y importait moins que sa mort. En un sens, l'hagiographie est un *lieu dit*, car elle gravite autour du monument funéraire, comme si le récit constituait l'expansion narrative du tombeau. Au reste, l'épithaphe funéraire forme le noyau même de la fabrique biographique, car entre les deux dates qui encadrent le gisant, c'est une biographie elliptique que dresse le tombeau. S'il y a un sentiment géographique dans l'œuvre de Pierre Michon, c'est une géographie funéraire, où tombeaux et cimetières sont les centres de gravité à quoi s'ajustent les dispositifs biographiques<sup>72</sup>.

L'œuvre littéraire pour Michon est une trace, une empreinte, comme une stèle en l'honneur des disparus (qu'ils soient écrivains ou simples mortels). La culture est inscription (dans une filiation, dans l'histoire), la littérature aussi (des mots sur une page). Ainsi, la mémoire culturelle agit selon deux modalités bien différentes: le contemporain comme une *trace* du passé (un retour), mais aussi la littérature actuelle pour témoigner de la littérature d'antan (une stèle). Le roman de Michon (le texte devrions-nous dire, la vie minuscule, le portrait) est un acte qui réactive le passé, dans un rapport à la fois nostalgique et mémoriel:

<sup>71</sup> Pierre Bergounioux, *La Cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé, 1995, p. 92-93.

<sup>72</sup> Laurent Demanze, *Encres orphelines*, op. cit., p. 160-161.



Si la culture a un sens, elle est ce salut fraternel aux mânes des grands morts — comme une forme appauvrie de ce qu’au temps de Sigismond, roi burgonde, les moines de Cluny instituèrent sous le nom de *laus perennis*, la louange perpétuelle, la prière ininterrompue, assurée par trois équipes de moines qui se succédaient en tournant régulièrement chaque jour<sup>73</sup>.

La mort du saint est ce qui donne un sens à l’hagiographie — les grands morts donnent un sens à la culture. Cette conception endeuillée (la prière est ininterrompue, le deuil est infini) est au centre de l’œuvre de Michon. Même si l’on se concentre ici sur la mémoire des écrivains, Michon donne un sens à son œuvre par le salut éternel aux petits morts aussi, ceux mis en scène dans *Vies minuscules* par exemple. Encore une fois, c’est par le sacré qu’il ancre son projet dans une tradition. Comme les moines, les auteurs doivent saluer fraternellement les grands morts. Cela complexifie le rapport à la filiation, si le salut est fraternel, il est respectueux mais n’est pas dans l’ordre de la paternité. L’œuvre littéraire est-elle pour Michon un salut aux grands morts, à la fois hommage et louange? Ce qui importe, c’est également la pérennité de la louange. Ce «salut» ne peut être liquidé. C’est son caractère infini qui en fait un élément constituant de la lecture. À ce compte, Michon suppose inévitablement un rapport mélancolique à la littérature. Il ne fait pas le deuil des grands morts peuplant les cimetières littéraires.

La transmission et le négatif s’échangent sans fin dans le récit contemporain, mais c’est sans doute que la modernité se caractérise, si l’on en croit René Kaës, par la crise de la transmission, de ses objets, de ses processus comme de son concept. Entre transmission brisée et cassure de la tradition, quelque chose reste en souffrance à quoi s’affronte le sujet contemporain, quelque chose comme une «Mélancolie de la modernité». La modernité est à la fois, comme l’a montré Jacques Derrida, parricide et orpheline. Et l’écriture contemporaine investit cette face plus sombre d’une modernité *désorientée*, en peine de références identitaires, pour avoir porté à son comble l’exigence du soupçon. Lorsque la chaîne continue de la transmission se brise, l’écrivain contemporain est alors confronté à un passé en miette, dont les ruines et les vestiges semblent tout à coup plus pesants. Dans cette histoire désorientée, l’écrivain sombre dans la mélancolie et refuse de faire son deuil des vies périées de l’ascendance. Cependant, dans ce désir de dresser l’inventaire de la perte, le récit de filiation manifeste également une tenace inquiétude envers les pouvoirs de la littérature, comme si la perte qu’il tentait d’exorciser s’insinuait jusqu’au plus profond des

<sup>73</sup> Pierre Michon, *Trois auteurs*, op. cit., p. 12.

ressources du langage. L'écrivain contemporain est alors un être mélancolique, penché sur les vestiges d'un héritage littéraire, recueillant bribes d'érudition et fragments narratifs, inventoriant les traces effacées de la filiation. Entre bibliothèque éventrée et amnésie collective, l'écrivain collecte des fétiches qui satisfont son désir d'exhumation, mais qui redoublent l'expérience de la perte<sup>74</sup>.

On pourrait objecter à Laurent Demanze, dont l'essai ne porte pas sur Michon uniquement, que le rapport de Michon à la transmission est plus complexe qu'une simple rupture de la «chaîne de transmission». La transmission n'est pas rompue. Il y a certainement une perte (une désorientation) mais Michon refuse d'en faire le deuil, de se confiner à une position mélancolique. Paradoxalement, dans ce refus, quelque chose reste «vivant». Ce qui semble pourtant juste dans cette citation, c'est le «désir d'exhumation», dont le travail résiderait à ramasser des «bribes d'érudition».

Le tombeau est un témoin de pierre, qui dit silencieusement, en deçà des mensonges de la fiction, une réalité minuscule. En dressant à sa façon des tombeaux de mots, le biographe tente de lester son récit de son poids de réalité endeuillée, pour donner une sépulture verbale à ceux qui ne sont plus<sup>75</sup>.

Cette généalogie littéraire, ce palimpseste, laisse transparaître plusieurs strates d'écriture successive, dont seule la présence des noms propres rend compte parfois. La profusion des noms propres, dans les pages de Michon, manifeste un hommage aux auteurs du passé qui d'une certaine façon soutiennent la prose dans laquelle ils se trouvent inscrits. Ils sont là, à la place de leurs œuvres, mais réduits à une mention onomastique, comme sur une pierre tombale, toute une vie se résume à un nom à deux dates. C'est une façon d'ouvrir des trous dans la bibliothèque, en rassemblant le plus grands nombres de volumes dans quelques pages. [...] L'énoncé michonien en même temps qu'il évoque la gloire de la mort du père, soulève la pierre tombale et expose le cadavre dans le vent de la résurrection. Dans l'énoncé, l'acte de la mise à mort et la parole résurrectionnelle agissent simultanément. Michon dépose sa signature sur le palimpseste sempiternel, en écrivant des vies de ceux qui ont existé, de ceux qui n'ont plus de voix, ou qui en ont eu une faible. Il écrit *pour* et *à la place des* morts comme pour réparer une injustice sur ces vies éteintes, ces corps qui reviennent et collent dès lors à celui de la littérature<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> Laurent Demanze, *Encres orphelines*, op. cit., p. 37-38.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>76</sup> Spyridon Simotas, «La question de la filiation» dans *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, sous la direction de Ivan Farron et Karl Kürtös, Berne, Peter Lang, 2003, p. 73.

Le palimpseste est une figure dont Gérard Genette a fait un paradigme de l'écriture moderne<sup>77</sup>. Chaque livre serait constitué d'une série de couches d'écriture superposées. L'accumulation de ces couches formerait un corps littéraire. La multiplication des noms propres crée un effet de stèle, mais aussi l'impression d'un corps formé de plusieurs noms; *Corps du roi* est certainement le livre de Michon où cette assertion est le plus facilement vérifiable. Cet effet nominatif, confirmant le pouvoir énonciatif de Michon, est un hommage (le choix, tel qu'il le pratique suppose une admiration, même si elle est ambivalente) mais aussi une substitution. Il écrit ces portraits *pour* et *à la place* de ceux qui ne sont plus. Il prend la parole, il dit «je» à la place de l'auteur. Comme dans les deux corps du roi, le fait même de déclarer vivants ceux qui sont morts leur confère une pérennité. «Mise à mort et parole résurrectionnelle agissent en même temps<sup>78</sup>.» Dans la parole de Michon agissent simultanément le meurtre et l'hommage.

C'est dire que le récit de filiation symptomatise une profonde mélancolie de la littérature, incertaine de ses pouvoirs, inquiète de ses reculs. [...] Pierre Nora prophétisait la fin d'une mémoire soudant une communauté, transmettant des expériences, colportant une tradition. Mais c'est alors la littérature elle-même qui semble vaciller. Il en serait dès lors des récits de filiation comme des lieux de mémoire, qui commémorent la littérature depuis ses vestiges, qui compilent ses explorations antérieures, qui inventorient ses possibilités. Le récit de filiation se fait alors littérature de la mémoire autant que mémoire de la littérature, car il dresse à l'horizon la figure évanouie d'une littérature-mémoire, brisée par la modernité, celle du conteur, et dont Walter Benjamin célébrait la perte. C'est l'univers des palabres chez Pierre Michon ou des récits colportés chez Gérard Macé. Non pas devoir de se souvenir de tel ou tel auteur, mais de la littérature comme milieu de mémoire, à la fois collectif et singulier, pluriel ou individuel<sup>79</sup>.

En lien avec l'intertextualité telle que la conçoit Tiphaine Samoyault, la littérature est elle-même mémoire au même titre que l'usage des processus intertextuels: elle témoigne d'une mémoire de la littérature. Il y a des auteurs se

<sup>77</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1992 [1982].

<sup>78</sup> Spyridon Simotas, «La question de la filiation», *loc. cit.*, p. 73

<sup>79</sup> Laurent Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 375.

souvenant d'une littérature qui se souvient. Double fonction (double rôle) de la littérature — double réflexivité, mais surtout, pour Michon, rapport à l'héritage et au legs (simultanément).

Ce qui fait la richesse de *Corps du roi*, c'est donc l'agencement de ces deuils: celui du père, celui de la mère, celui de l'âge d'or de la littérature, celui d'une ridicule foi dans les rois littéraires. La littérature de Michon fait état de ces deuils en les condensant. Le livre contracte la mémoire familiale et la mémoire culturelle. Elle se fait stèle de toute mort, minuscule ou majuscule — le deuil se fait personnel ou collectif. La réflexion sur la mémoire et l'héritage ne peut faire l'économie de la tension entre la mort célébrée par le texte et la force résurrectionnelle de la parole.

#### 2.4 Communauté

Dans «Les Deux Corps du Roi», Michon établit une équivalence claire entre la figure du roi et celle de l'auteur. Comme les rois font partie de la royauté, les écrivains font partie de la corporation des écrivains dont tous les membres sont rois (morts, ils partagent le droit d'être souverains). Cette idée même de la corporation est bien évidemment en accord avec les théories de Kantorowicz. Le concept de dynastie (soit l'incarnation répétée de la royauté — une seule royauté de descendance divine — dans de multiples corps mortels) se fonde forcément dans l'idée d'une communauté<sup>80</sup>, mais aussi dans celle d'une corporation<sup>81</sup> dont les intérêts communs doivent être validés par des normes. Le concept juridique des deux corps du roi est ancré dans le besoin de défendre la

---

<sup>80</sup> Nous reviendrons sur la communauté des écrivains dans l'analyse des textes.

<sup>81</sup> «Réunion de personnes qui forment *un corps* ayant des règlements, des droits ou privilèges particuliers.» (*Le Nouveau Littré*) [Je souligne.]

royauté, de lui assurer une permanence. Le geste de Michon, qui est de transformer la communauté des écrivains en dynastie<sup>82</sup> monarchique, n'est-il pas le même acte désespéré visant à défendre, à protéger l'institution littéraire? «Le sérieux avec lequel nous considérons la littérature serre le cœur<sup>83</sup> .»

Mais un pochard raté et mythomane d'Oxford sait que, pour lui, ça ne marchera pas, l'éternelle communauté des arts et lettres, les échanges courtois et créateurs entre pairs morts ou vivants, le respect de soi et des autres: il sait ou plutôt croit, que pour combler l'écart, pour faire voler en éclat ce mur inexpugnable derrière lequel s'ébattent, sommeillent et chargent l'éléphant Shakespeare, l'éléphant Meville, l'éléphant Joyce, on n'a d'autre ressource que de devenir soi-même éléphant. Cela, cette idée de la littérature portait un très vieux et pesant nom, depuis le Pseudo-Longin: c'est le Sublime<sup>84</sup>.

Ce passage contient parmi les idées les plus importantes de *Corps du roi*. Comme je l'ai mentionné plus tôt, à propos de Kantorowicz, l'idée même d'une communauté est au centre de cet ouvrage. Loin d'en diffuser une idée romantique, Michon choisit Faulkner car celui-ci décide d'y adhérer par *manque de foi*. Malgré l'infinie admiration qu'il voue aux Anciens, Michon est toujours dans un rapport trouble à ceux-ci, entre l'injure et l'amour. Cet oxymore est une tension comme tant d'autres dans *Corps du roi*. L'appartenance à cette communauté imaginaire est donc problématique:

Les livres de Michon sont penchés vers le passé, parfois préoccupés par le secret de leur propre origine. Les grands auteurs admirés y sont souvent évoqués. Ces écrivains peuvent stimuler la venue de l'écriture ou, tout aussi bien, l'empêcher, mais l'œuvre ne saurait se soustraire à un dialogue avec eux, où la vénération est teintée d'irrespect<sup>85</sup>.

Que ce soit un respect ou un irrespect (mais surtout les deux à *la fois*), le dialogue avec les œuvres des Anciens se construit à partir de cette tension. Pourtant, comme le dit Michon en parlant de Faulkner, pour combler l'écart, il

---

<sup>82</sup> La dynastie implique l'idée d'une continuité.

<sup>83</sup> Pierre Michon, «Corps de bois», p. 24.

<sup>84</sup> *Id.*, «L'éléphant», p. 67.

<sup>85</sup> Ivan Farron, «Quelques grands modèles dans l'œuvre de Pierre Michon» dans *Pierre Michon, l'écriture absolue*, sous la direction d'Agnès Castiglione, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 186.

faut soi-même devenir éléphant. Michon utilise la métaphore de l'éléphant (on pourrait aussi dire qu'il s'agit d'une personnification) afin de désigner tout ce qui pèse pour Faulkner (la famille, l'alcool, mais surtout dans le cas qui nous occupe, la Grande Littérature). C'est sur cette idée de la littérature que se fonde *Corps du roi*. Faulkner adhère, tout en y résistant, à l'idée d'une communauté d'écrivains. Pour lui l'héritage est lourd: à cet égard, la métaphore de l'éléphant n'est pas des plus subtiles.

Il nous montre, cet homme, si nous voulions bien ne pas être négligents, qu'il existe, outre celles que nous avons déjà indiquées, encore une autre route qui mène au sublime. Quelle en est la qualité et la nature? C'est l'imitation des grands écrivains et poètes du passé, et l'esprit d'émulation avec eux. [...] Ainsi, de la grandeur naturelle des Anciens, vers les âmes de leurs émules, comme d'ouvertures sacrées montent des effluves; pénétrés de leur souffle, même les moins capables de prophétiser s'enthousiasment en même temps sous l'effet de la grandeur des autres<sup>86</sup>.

Ce traité sur le sublime, que l'on attribue à Longin, définit les catégories du sublime et en décrit les différents mécanismes; ce qui le provoque, comment l'homme peut y parvenir, comment il peut le représenter. Longin croit qu'il faut adopter des sujets élevés, qui ne tiennent pas compte de la bassesse de l'homme afin d'atteindre le sublime. Michon va vite (comme c'est son habitude) et s'approprie la vision de la littérature de Longin, celle qui tient compte de la filiation. Longin dit qu'il faut imiter les Anciens afin d'atteindre le sublime. C'est dans cette optique que Michon adopte cette vision de la littérature qui vise à perpétuer cette tradition. Longin dit que les âmes s'élèvent lorsque la représentation se fait dans l'émulation.

L'accès difficile à l'*auctoritas* ne peut avoir lieu pour Michon qu'à travers une poétique de la rencontre où il demandera aux grands auteurs tant admirés de lui fournir un passe-droit. Mais cette poétique est d'abord une esthétique du sublime où le petit a tendance à minimiser son talent, à exagérer l'ombre que lui fait le grand. Impossibles rencontres de nains et de géants, ou de géants observés par un nain, même s'il arrive parfois que les géants eux-mêmes soient terrorisés et renversent leur effroi en écriture, ce qui en fait des modèles

---

<sup>86</sup> Longin, *Du sublime*, Rivages, 1993, p. 76-77.

possibles, des grands frères en littérature qu'on appellera pères du texte par politesse: William Faulkner<sup>87</sup>.

Pour Michon, la filiation littéraire se joue sur le mode de l'émulation<sup>88</sup>. Il indique, par la référence à Longin, une posture d'héritier par émulation. Ce rapport entre émulateurs (grands) et émules (petits) est teinté de bienveillance et de respect. Comme le souligne Ivan Farron, ce rapport s'apparente à la fraternité. Mais il ne faut pas occulter l'ambition, la volonté de dépassement de l'émule. Ce rapport ambigu convient tout à fait au projet de Michon dans *Corps du roi*. Comme si, en héritant des deux corps du roi, l'héritier ne pouvait qu'entretenir un rapport ambivalent à l'autorité: respect du corps immortel, mépris pour la carcasse mortelle — respect teinté d'irrespect.

---

<sup>87</sup> Ivan Farron, «Terreur et Rhétorique dans l'œuvre de Pierre Michon» dans *Pierre Michon: naissance et renaissances*, sous la direction de Florian Préclaire et Agnès Castiglione, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, 2007, p. 45.

<sup>88</sup> Sentiment généreux qui excite également à éгалer, à surpasser quelqu'un en talents, en mérite. (*Le Nouveau Littré*)

## CHAPITRE 3

## ANALYSES

3.1 Beckett et Faulkner: *ekphrasis*

«Les deux corps du roi», qui porte sur Beckett et qui ouvre le recueil, et «L'éléphant», dont le sujet est Faulkner, accompagnent et commentent des photographies, ce qui en fait des *ekphrasis*. Par cela, ils détiennent un statut à part dans le livre: cependant leur place est centrale lorsqu'il s'agit de déplier le rapport aux filiations littéraires. Ces deux textes sont des légendes, autant au sens de légende photographique (le texte accompagnant la photographie afin de la commenter) qu'au sens légendaire (Michon, s'écartant de la vérité historique pour en faire de la fiction, crée de la légende). L'*ekphrasis* est une description complète d'une œuvre d'art enchâssé dans un récit<sup>89</sup>. L'équivalent stylistique de l'*ekphrasis* est l'hypotypose<sup>90</sup>.

«Les deux corps du roi» est très court, à peine quatre pages. Michon y décrit une photographie, prise par le photographe turc Lutfi Özkök, où l'on voit Samuel Beckett poser devant un drap noir. Nous sommes à l'automne 1961; il a déjà à ce moment la stature d'un grand auteur: ses grands romans ont été publiés, ses grandes pièces montées. En quelques pages, Michon décrit la scène de la prise de la photographie: le dispositif mis en place par le photographe tel

<sup>89</sup> «L'*ekphrasis* [ἔκφρασις] (sur *phrazō* [φράζω], faire comprendre, expliquer, et *ek* [ἐκ], jusqu'au bout) est une mise en phrases qui épuise son objet, et désigne terminologiquement les descriptions, minutieuses et complètes, qu'on donne des œuvres d'art.» (Barbara Cassin dans *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 289.)

<sup>90</sup> «L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.» (Bernard Dupriez, *Gradus: les procédés littéraires*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. «10-18», 1984, p. 240.)



que Michon l'imagine (le hors-cadre), et la représentation telle que la voit le lecteur dans le livre. Le texte opère un va-et-vient entre ces deux pôles. Michon s'imagine aussi les pensées de Beckett à ce moment précis. Ce court texte tient lieu d'introduction à *Corps du roi*. Sa brièveté en fait une sorte d'*exemplum* de la suite. L'analyse montrera que la plupart des idées importantes se retrouvent condensés en ces quelques pages.

«L'éléphant» comporte de nombreuses similitudes avec le texte sur Beckett. Dans les deux cas, il s'agit de la description d'une photographie. Michon imagine ici aussi le moment de la prise de la photographie. «Tout cela n'est qu'affubulation de lecteur<sup>91</sup>.» Autour de la métaphore de l'éléphant, Michon raconte quelques anecdotes biographiques tirées de la vie de Faulkner: sa volonté d'être pilote, son alcoolisme, sa mort. Le texte est une sorte de dérive biographique; le moment très bref de la photographie est étiré sur toute la vie de Faulkner.

### 3.1.1 Pouvoir de la représentation

Le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images. Elles sont sa *présence réelle*: une croyance dans l'efficacité et l'opérativité de ses signes iconiques est obligatoire, sinon le monarque se vide de toute sa substance par défaut de transsubstantiation et il n'en reste plus que le simulacre<sup>92</sup>.

Marin confirme que le pouvoir du roi, et le pouvoir de la représentation, est institué par la croyance, par la foi. L'efficacité de l'icône réside dans le regard, dans l'investissement symbolique du spectateur. Le concept des deux corps du roi se décline dans différents registres métaphoriques. Il concerne aussi les modalités esthétiques de représentation. Michon, lorsqu'il fait appel aux métaphores royales pour fonder sa corporation d'écrivains, refuse

<sup>91</sup> Pierre Michon, «L'éléphant», p. 59.

<sup>92</sup> Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, coll. «Le sens commun», 1981, p. 13.

l'aplatissement de la démocratie pour privilégier une sélection totalement despotique d'un créateur organisant sa propre cour ou officiant en courtisan. La littérature n'est pas une république, comme le veut la formule consacrée, mais bel et bien une monarchie. Serait-il naïf de croire que la modernité a chassé le pouvoir despotique des rois dont on tire le portrait? Louis Marin parle de représentation comme la présentation d'un objet disparu, comme la manifestation, la présentation physique et concrète d'un fantôme. C'est dans cette optique que j'analyserai le rapport texte-image déployé dans ces deux textes de *Corps du roi*.

Ce ne sont pas les rapports linéaires entre photographie et texte, comme deux éléments posés ensemble qui m'intéressent, mais plutôt les effets de la photographie *dans* le texte. Il s'agit de tisser les liens entre la façon dont Michon fait des portraits d'auteurs, son usage de la photographie, les représentations et leurs codes dont il s'inspire. Ce qui importe, ce n'est pas l'illusion de l'image (ce n'est pas ce qui intéresse Michon non plus), mais plutôt son pouvoir d'évocation, son pouvoir effectif et les conditions historiques qui organisent ce pouvoir. La condition technique de reproduction est elle-même partiellement responsable du pouvoir de l'image. Michon sait tout cela instinctivement, et son usage de la photographie, dans un genre défini, institue le pouvoir des écrivains, le sacré dans un cadre différent de celui élaboré par Kantorowicz, mais s'inscrit dans la même logique dialectique.

Si la question de l'auteur est liée à celle de son *image* ou à celle de ses *figures caractéristiques*, c'est alors au thème de l'image, de son statut épistémologique et ontologique que cette question devra se confronter afin que, par la suite, une fois l'auteur disparu, la radio photosensible qui en conservera la mémoire puisse être plongée dans les acides de la rumination de l'écriture. Il se pourrait que l'on obtienne ainsi une image inédite de l'auteur, une iconographie du sujet-auteur, sa nouvelle «incarnation». Commençons donc par dire que l'image n'est pas un simulacre sans corps, mais plutôt un fragment de corps cueilli dans l'instantanéité d'un passage de la puissance à l'acte. L'image est le point de suspension en lequel la puissance et l'acte persistent dans un état d'équilibre instable. Rien ne s'éloigne autant du stéréotype pour lequel l'image fixerait un corps dans le temps: au contraire, l'image redonne au corps

s'exprimant sans cesse son caractère de puissance. Ainsi, l'image est par excellence, du moins dans l'histoire de l'Occident, le lieu de la création. Elle a ensuite la caractéristique de contenir en elle-même, comme un éclat de miroir, la totalité du visible. Lorsque, par l'image, le caractère d'un sujet a été perçu et qu'ainsi, au lieu de le refermer dans un cliché, elle l'ouvre aux forces qui en constituent la nature énigmatique, il est possible d'instaurer une voie de communication, un passage de l'œuvre à l'auteur et, réciproquement, de l'auteur à l'œuvre. L'image devient semblable à une porte d'entrée ou à une clef de lisibilité qui permet que soit rendu visible, dans les traits d'un sujet, et dans leurs détails même, le caractère d'une œuvre. Ce sujet est l'auteur, le sujet-auteur, tant que l'image est le *medium* entre le sujet et l'œuvre<sup>93</sup>.

En suivant la logique de Nancy et Ferrari, l'image (la représentation) est un lieu de passage entre les deux entités distinctes que sont *auteur* et *œuvre*. C'est dans cette optique que j'analyserai les images choisies par Michon pour représenter les auteurs dont il trace le portrait: les images choisies sont un lien privilégié, un *medium* entre le sujet et la littérature. Ainsi, l'usage de la photographie de Michon n'est pas détaché de son projet d'écriture: il en fait un usage cohérent. Les images ne sont pas des simulacres de corps, mais bel et bien une capture (un fragment disent Nancy et Ferrari): Michon, dans ses textes sur Faulkner et Beckett, compose avec des corps d'écrivains existant par la photographie.

Concernant la *trace* de présence des corps en photographie, Roland Barthes écrit: «La Photographie ne dit pas (forcément) ce *qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, ce *qui a été*<sup>94</sup>.» Témoins d'une présence, les photographies ne sont pas des artefacts inactifs: elles réactivent le pouvoir de leur sujet. Évoquant les représentations d'écrivains, Nancy et Ferrari écrivent dans leur ouvrage que les images ne sont rien sans les œuvres et qu'elles sont comme des signaux pointant vers l'œuvre. Faut-il y voir, à l'instar de Louis Marin, une façon de percevoir les images comme des accumulations de signes?

<sup>93</sup> Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, op. cit., p. 22-23.

<sup>94</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 133.

«Les signes débordent<sup>95</sup>», écrit Michon dans *Corps du roi*. Ce qui intéresse Michon dans les images, au-delà du pouvoir qu'on leur confère, c'est aussi la façon dont les signes excèdent. N'est-ce pas le point central de son rapport à l'image, mais aussi à la littérature, lorsque cela excède?

La photographie, comme toutes les représentations, n'est pas qu'un processus de dévoilement, mais également de camouflage. C'est dans le regard du spectateur que s'opère le dévoilement ou le camouflage — doublant ainsi l'essence même de la duplicité de la représentation. Puisqu'il est question dans ce mémoire de la duplicité intrinsèque de l'œuvre de Michon, il est logique de constater que son usage de la photographie est, sinon ambigu, du moins toujours double. La photographie possède des qualités, des caractéristiques qui lui confèrent une ambivalence. Héritière de codes de représentations la précédant, elle fonde néanmoins de nouveaux critères. Elle témoigne d'une absence — ses dispositifs, son artifice, sa mise en scène, sa fausse spontanéité. Le hors-cadre, au cinéma comme en photographie, est aussi important que ce qui est montré. Ainsi, ce qui est hors-cadre, par définition caché, n'est pas nécessairement extra-diégétique. Michon fait, à travers ce rapport au hors-cadre, un usage narratif de la photographie.

Or la photographie ne dit rien de cela [ce que Michon raconte à propos de la photographie de Faulkner], que ce que l'on projette sur elle. Certes, elle travaille des paradigmes de la représentation, joue avec un art, consommé, du portrait, ses rituels et ses lois, ses us ses effets. Comme Ozkök «qui a disposé derrière son modèle habillé de sombre un drap pour donner au portrait qu'il va faire un air de Titien ou de Champaigne, un grand air classique» (*Corps du roi*, p.14). Mais ce que l'on voit dans la photographie est essentiellement ce que l'on y investit. Ce que la photographie révèle c'est le regard qui s'y porte, et ce qui l'habite. Elle est un miroir des intentions<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Pierre Michon, «Les deux corps du roi», p. 16.

<sup>96</sup> Dominique Viart, «Pierre Michon: un art de la figure» dans *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, op. cit., p. 22.

### 3.1.2 Mise en scène du dispositif photographique

Bien des choses distinguent les *ekphrasis* de Beckett et de Faulkner. Dans le cadre de l'analyse qui m'occupe, soit celle des filiations littéraires et de leur cristallisation dans la figure du roi, il faudrait plutôt distinguer (et non pas opposer) deux régimes, deux «traitements»; ce ne sont pas les mêmes réseaux qui sont convoqués. Faulkner et Beckett sont deux figures fort différentes et Michon ne fait pas l'économie de ces différences. Je le répète, les filiations ne visent pas à souligner que les ressemblances, mais aussi les différences au sein des lignées élues; nous verrons, dans le cas de Beckett un exemple frappant de lignées discordantes, de filiations baroques. Cependant, une fois ces précautions prises, force est de constater qu'un certain nombre d'éléments sont semblables dans les deux portraits. La pierre angulaire des ressemblances est la place oblique qu'y occupe Michon. Dans les deux portraits, il met en scène un tiers entre le sujet et l'image qu'il regarde — le photographe est ce tiers.

Ou il s'appelle seulement et carcéralement Samuel Beckett et dans la prison de ce nom il est assis en automne 1961 devant l'objectif de Lutfi Özkök, Turc, photographe — photographe esthétisant, qui-a-disposé derrière-son-modèle habillé de sombre un drap sombre pour donner au portrait qu'il va en faire un air de Titien ou de Champaigne, un grand air classique. Ce Turc a pour manie, ou métier, de photographier par grand artifice, ruse et technique, de tirer le portrait des deux corps du roi, l'apparition simultanée du corps de l'Auteur et de son incarnation ponctuelle, le Verbe vivant et le *saccus merdæ*. Sur la même image<sup>97</sup>.

Ce que Michon montre, ce n'est pas tant la photographie, comme le dispositif l'entourant. Il campe la scène où Beckett est assis de deux façons (devrait-on lire, «siège», ou encore «trône?»). Tout d'abord, elle est ancrée dans un temps précis: «Automne 1961». Puis, c'est le nom et la nationalité du photographe qui est révélé. La photographie nous montre Beckett et seulement Beckett,

---

<sup>97</sup> Pierre Michon, «Les deux corps du roi», p. 14.

comme une figure centrale et indélogeable. La photographie institue la présence de l'auteur; le portrait a un fort effet de *sujet*. L'importance de la présence du photographe est capitale car il est celui qui déclenche («Le photographe déclenche. Les deux corps du roi apparaissent<sup>98</sup>.») et rend visibles les corps du roi par, nous dit Michon, «grand artifice, ruse et technique<sup>99</sup>.» Michon fait figurer le moment de la prise, il fabrique du temps: il ancre la photo dans son moment d'exécution. Il fabrique aussi un lieu qui excède le cadre de la photographie: le hors-cadre — le dispositif. Le vocabulaire qu'emploie Michon pour parler des stratégies de photographie s'apparente à des stratégies d'écriture. Il n'y a qu'un pas à faire pour dire que les qualités du photographe sont celles de l'écrivain.

Pour parler du photographe qui prend le cliché de Faulkner, Michon se rapproche encore une fois de ce qu'on pourrait qualifier de cette réflexivité autobiographique qui travaille les deux *ekphrasis*.

L'État du Mississippi est le lieu de l'action. Juillet dans le Sud. L'année 1931. Dans le cabinet de James R. Cofield, photographe. Je ne sais pas si le kodak archaïque est sur son grand trépied, ou dans les mains de Cofield. J'incline pour le trépied, puisque nous sommes en 1931, et aussi pour l'apparat, le crêpe noir, la hausse d'artillerie, le gros calibre. Dans la mire du gros calibre, assis, William Faulkner. Tweed en dépit de la chaleur, chemise dalton blanche ouverte sans ostentation, la pose artiste chic qui vient tout droit de Montparnasse via la Nouvelle-Orléans<sup>100</sup>.

Michon reprend presque tous les éléments précédemment évoqués pour Beckett. Les deux *ekphrasis* débutent de la même façon, mettent les mêmes éléments en place: le cadre est le même. L'année et le photographe sont nommés, la stratégie (d'énonciation, de capture photographique) est dévoilée. Nous savons donc que James R. Cofield prend la photographie, qu'il est le maître d'œuvre de l'apparition des deux corps du roi. Or, justement, Michon ici

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>100</sup> *Id.*, «L'éléphant», p. 57.

va plus loin: il ne nomme pas explicitement la théorie des deux corps du roi, mais s'intéresse plutôt au déploiement du temps et de l'espace propres à ces photographies. En somme, c'est le *cadre* qui est primordial: Michon l'excède quand il en décrit le processus. Le rapport de Michon au cadre photographique (et aux codes qui le régissent) est excessif.

La double occurrence du photographe dans les deux *ekphrasis*, ainsi que la répétition des dispositifs (notons tout de même l'insistance, dans les deux cas sur *l'artifice*), me permet d'émettre l'hypothèse suivante: la présence des photographes dans les deux *ekphrasis* de *Corps du roi* relève d'une forme de réflexivité autobiographique. Le photographe serait une figure assimilable à celle de Michon. Dans le dispositif mis en place par Michon, le photographe est à fois acteur (celui qui déclenche) et spectateur. Il est le témoin privilégié de l'apparition des deux corps du roi, de l'emboîtement des deux temps de la photographie. Pour le dire plus trivialement, le photographe est celui qui suspend le temps. Le caractère générique des textes leur confère ce statut: l'*ekphrasis* est un fragment qui, par son caractère descriptif, est en retrait du texte principal. Le fragment raconte un moment précis et bref (celui de la capture de la photographie) contenant tout, permettant de digresser sur le passé et le futur du sujet. Michon utilise le hors-cadre pour constituer son récit de la photographie; l'univers intra-diégétique est éclairé par le hors-cadre. L'*ekphrasis* est un fragment qui permet également de dire tout ce que contient *Corps du roi*. D'une certaine façon, Michon dévoile son «programme» dès le premier texte, mettant en place, non seulement ce qui pour lui est significatif chez Beckett, mais également dans la littérature, écrivant une forme de petite poétique de son œuvre.

Michon s'intéresse tout autant la photographie qu'à la présence même du photographe dans son récit, comme un prolongement de son propre regard. Qu'est-ce qui fait la valeur intrinsèque d'une photographie sinon le regard qu'on pose sur elle, sinon la valeur symbolique qu'on y investit, sinon ce qu'on y voit? L'effet de réflexivité implique le regard du photographe. Le photographe choisit ses effets de mise en scène, de figuration, faisant du sujet un Auteur. L'importance de ce sujet, préexistant au portrait photographique, en influence les codes. Il y a donc ce premier regard, celui du photographe, qui en détermine les conditions de représentation du sujet. Une fois cette opération faite, il y a Michon qui pose son regard sur la photographie, qui décide de la commenter en s'attardant au dispositif qui l'encadre.

D'un point de vue sémantique, on note des ressemblances entre la prise de la photographie et les pulsions meurtrières de Michon. Dans le texte sur Beckett, Michon parle de «tirer le portrait<sup>101</sup>», expression connotant quelque chose de cavalier; dans le texte sur Faulkner, évoquant l'appareil photographique, il parle plutôt d'un «gros calibre<sup>102</sup>». Dans l'imaginaire oedipien de Michon, faut-il tuer le père pour arriver à être un fils légitime? Rappelons aussi que Beckett pour être roi « [...] a tué sa langue et sa mère<sup>103</sup> [...]». Pour être un grand Auteur, il faut être un tueur, faire fi de tout et devenir soi-même éléphant, être un rouleau compresseur, ou peut-être, comme le dit Michon, citant Pasolini, être «privé de vie personnelle<sup>104</sup>». Les rapports de filiation sont par ailleurs souvent teintés de trahison. La figure paternelle (ou ses variations royales) est assassinée, elle est parricide, régicide:

---

<sup>101</sup> *Id.*, «Les deux corps du roi», p. 14.

<sup>102</sup> *Id.*, «L'éléphant», p. 57.

<sup>103</sup> *Id.*, «Les deux corps du roi», p. 15.

<sup>104</sup> *Id.*, «Corps de bois», p. 20.



Le père représente l'origine enfouie. Et le texte invente l'origine, supplée au manque ancestral. Nous pouvons même symboliquement dire que l'articulation de tout récit tient sur les deux moments essentiels du mythe d'Œdipe: le commandement de l'enquête sur la mort de l'ancien roi, le télescopage tragique de l'enquêteur et de l'assassin en une même personne<sup>105</sup>.

### 3.1.3 Lignées hybrides

Michon donne à penser la «pose» de l'écrivain dans le cadre de la photographie. Dans les deux textes qui nous concernent ici, il distille quelques indices concernant cette «pose». Michon touche juste lorsqu'il décrit la beauté de Beckett dans cette brusque contraction de plusieurs ramifications des filiations littéraires.

Je suis Beckett, pourquoi n'en aurais-je pas l'apparence? J'ai tué ma langue et ma mère, je suis né le jour de la Crucifixion, j'ai les traits mélangés de saint François et de Gary Cooper, le monde est un théâtre, les choses rient, Dieu ou le rien exulte, jouons tout cela dans les formes. Continuons. Il tend la main, il prend et allume un boyard blanc, *gros module*, il se le met au coin des lèvres, comme Bogart, comme Guevara, comme un métallo<sup>106</sup>.

Dans ce bref passage, Michon compare Beckett, dans l'ordre, à saint François, Gary Cooper, Bogart, Guevara et un métallo. L'extrait s'ouvre sur une question où Michon fait parler Beckett. Michon y établit une différence entre ce qu'il désignait plus haut comme «Samuel Beckett [...] dans la prison de ce nom [...]»<sup>107</sup> et l'icône telle que représentée par la photographie. Il existerait une telle chose que la prison du nom; l'auteur serait emprisonné dans son nom public qui serait une des manifestations de la place de l'auteur dans le corps social. Il n'est pas que Samuel Beckett, citoyen privé, mais également une personne publique dont le *nom* signifie quelque chose que l'histoire retient. Il serait possible pour un auteur de n'être en adéquation ni avec son nom ni avec son

<sup>105</sup> Spyridon Simotas, «La question de la filiation», *loc. cit.*, p. 62.

<sup>106</sup> Pierre Michon, «Les deux corps du roi», p. 15-16.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 14.

apparence. Ce que dit Michon, c'est que Beckett ferait le choix délibéré de correspondre à son apparence projetée, attendue, fantasmée. Il obéirait aux codes de représentation qui font qu'un auteur ressemble à un auteur.

La figure de la prosopopée qui consiste à «mettre en scène les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés: les faire agir, parler, répondre<sup>108</sup>» joue un rôle central dans ce passage. Dupriez note, à propos de cette figure, son lien avec le sublime. En faisant parler Beckett, Michon fait apparaître dans le texte l'auteur vivant et glorieux. Donner la parole aux grands morts est une des caractéristiques de son œuvre. Dans ce cas précis, il fabrique cette parole à même les images.

« [...] j'ai les traits mélangés de saint François et de Gary Cooper [...] ». Michon joue sur le mélange de plusieurs genres à la fois. La dichotomie créée ici n'est pas claire. Michon désigne ce partage comme un *mélange* de traits. Sur la photographie, Beckett ressemblerait donc à *la fois* à saint François et Gary Cooper. Le mélange implique non pas un partage démocratique, mais plutôt une hybridité, que l'on pourrait même qualifier de bâtardise. Un saint est associé ici à une star de cinéma. L'évocation du premier n'a rien pour surprendre dans l'univers de Michon: les «vies minuscules» laissaient déjà présager un intérêt pour les hagiographies. Du reste, la figure de saint François est en soi mélangée: la grandeur (la sainteté) et la petitesse (le vœu de pauvreté) cohabitent dans cette figure. Gary Cooper est aussi une figure ambivalente que l'on peut interpréter de deux manières. Les stars de cinéma sont en quelque sorte des saints modernes. L'admiration qu'on leur porte leur confère une aura qui émane de leurs représentations. Sous plusieurs aspects, les stars de cinéma entretiennent un rapport avec l'image semblable à celui déployé par Michon

---

<sup>108</sup> Bernard Dupriez, *Gradus: les procédés littéraires*, op cit., p. 364.

dans *Corps du roi*. Par contre, considérant les lignées royales établies ici, une star de cinéma peut être vue comme un élément qui détonne, comme vulgaire, surtout par rapport à la figure de saint François. Les traits mélangés de Beckett relèvent donc de la petitesse et la grandeur des deux personnages à *la fois*.

Michon fait ensuite référence à la cigarette fumée par Beckett. Il utilise cette cigarette pour tracer une filiation entre trois figures différentes de manière stéréotypée. Plus qu'un marqueur temporel, la cigarette peut être vue, dans la filiation établie par Michon, comme un fil conducteur entre ces figures, correspondant à des registres différents. « [...] comme Bogart, comme Guevara, comme un métallo<sup>109</sup>. » Michon reprend ses mythologies là où ils les avait laissées quelques lignes plus tôt, avec l'*apparition* d'une star de cinéma. Si Beckett ressemble à Gary Cooper, il ressemble aussi à Bogart. Michon fait une association assez déroutante entre ces deux stars de cinéma, appartenant, certes, à la même époque, mais dont le physique (car il est question de physique ici, d'image) est très différent. Il ne convoque pas la star de cinéma pour ses singularités mais plutôt pour son aura ou son stéréotype. Encore une fois, Michon s'appuie sur une tension entre des différences, créant une des lignées hybrides. On peut supposer que, dans sa logique, le choix de la star de cinéma se fait selon des critères communs à toutes les stars: la beauté, l'aura, la *présence*.

Michon continue son énumération en prenant pour exemple le Che Guevara. Deuxième rupture de ton importante: après le passage du saint à la star de cinéma, on saute vers le politique. Guevara est une figure politique majeure du XX<sup>e</sup> siècle dont on retient surtout l'héroïsme révolutionnaire. Michon baigne en pleine mythologie romantique avec le Che, dont on sait

---

<sup>109</sup> Pierre Michon, «Les deux corps du roi», p. 16.

relativement peu de choses, un peu comme Villon dont la figure est convoquée dans le texte sur Victor Hugo: bagnards et mystérieux, des mythes parfaits en somme. L'association rompt avec le mélange habituel des mythologies littéraires et des mythologies religieuses. Dans le texte portant sur Hugo, on trouve quelques références à François Mitterrand. Dans les deux cas, Michon reprend des figures politiques relativement récentes, mais déjà mythiques. Ce ne sont pas des figures ancrées dans l'actualité, la distance historique qui nous en sépare permet de les récupérer à des fins romanesques (fictives ou mythologiques). Dans la glose sur Beckett, le dernier élément de l'énumération constitue une ultime rupture de ton. Après avoir convoqué des figures, qui, malgré leur charge symbolique parfois ambivalente, constituent des symboles de grandeur, il nous propose une figure minuscule: le métallo. Après l'élévation, il y a une chute finale avec la figure de l'ouvrier, dont la vie minuscule n'est pas prise en charge par l'Histoire.

Les dernières phrases de ce texte, où le portrait de Beckett est comparé aux nombreux portraits que l'on a de Bogart et de Guevera fumant, achèvent de convaincre le lecteur de la prestance physique de Beckett. [...] Ces icônes ont non seulement de la prestance, mais encore de la force, celle du révolutionnaire, celle du «métallo» (où l'on voit poindre un autre stéréotype, social celui-là, qu'est la représentation suivante du métallo: homme, costaud, fumant)<sup>110</sup>.

Michon dans ce dernier passage qui clôt le texte sur Beckett, met en place sa conception des filiations littéraires dans *Corps du roi*. En prenant la figure de Beckett, en commentant une photographie le représentant, il condense plusieurs figures paradigmatiques. C'est la somme des filiations, leur accumulation (leur évocation graduelle, telle figure additionnée à telle figure) qui crée les filiations. Il est utile de rappeler l'intertextualité comme l'entendent

---

<sup>110</sup> David Vrydaghs, «Pierre Michon et la corporation des écrivains: une lecture de *Corps du roi*», *Études Françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 96.

Tiphaine Samoyault<sup>111</sup> et Judith Schlanger<sup>112</sup>: pour Michon, l'intertextualité (et par extension les filiations intertextuelles, pourrions-nous dire) se joue sur le mode, pour reprendre l'expression de Laurent Demanze citée plus haut, «des empreintes des emprunts<sup>113</sup>». J'ajouterais, afin de revenir plus précisément au passage qui nous intéresse, que les filiations impliquent également des ruptures.

Dans cette optique, c'est l'hybridité qui lie les deux pôles (vaste réseau intertextuel où la littérature est un immense terrain de jeu aux références infinies, telle une vision borgésienne de la bibliothèque). Chez Michon, une chose est toujours opposée à son contraire. Or, la compréhension juste de ces tensions dialectiques doit passer par la notion d'hybridité. Par exemple, dans cette lignée que crée Michon (Saint François, Bogart, Cooper, Guevera, le métal), ce n'est pas tant la prise en compte de chacun des éléments de la liste qui est pertinente, mais leur accumulation, voire leur couplage. Il y a évidemment la paire la plus évidente, Cooper et Bogart, tous les deux stars de cinéma. Mais pourquoi pas ne pas faire un couple avec Saint François et le métal, tous deux pauvres et minuscules? Saint François est *aussi* majuscule; le métal pourrait également l'être: figure virile et robuste. Toutefois, le métal n'a pas de nom.

Michon parle de portrait «mythologique». En quoi le portrait est-il mythologique? Dans ce qu'il contribue à fonder? L'image, comme je l'ai dit, vient confirmer le pouvoir du roi, c'est-à-dire de l'écrivain dans le cas qui nous concerne. En somme, cette énumération que fait Michon donne le ton à *Corps du roi*, particulièrement dans le cadre d'un texte portant sur Beckett et dont les

---

<sup>113</sup> «L'écriture s'efforce alors de dresser le cadastre des empreintes et des emprunts.» (Laurent Demanze, *Encres orphelines*, op. cit., p. 36.)

références théoriques à Kantorowicz permettent de penser cette jonction entre haut et bas. Michon dit, en mettant tous ces noms côte à côte, que l'apparition des deux corps du roi est un phénomène unique, dans un moment unique («Les signes débordent. Le photographie déclenche. Les deux corps du corps apparaissent<sup>114</sup>»), mais c'est aussi un moment de condensation, où plusieurs régimes (représentatif, politique, théologique, discursif), plusieurs niveaux (littéral, symbolique) et plusieurs registres (haut, bas) cohabitent sans se contredire. De ce mélange est fait la poétique de Michon.

Beckett est roi et se fait tirer le portrait: c'est le *moment* que choisit Michon pour l'instituer comme roi. La photographie (variation moderne du portrait canonique du roi) se fait jonction (jointure) entre deux moments, le moment du portrait et sa répétition infinie. De la même façon, les deux corps sont représentés sur la photo comme deux éléments en coprésence<sup>115</sup>. Il serait possible de lier l'idée du Texte à celui de l'Image. Beckett est prisonnier de son image, mais aussi peut-être du fait qu'il est le Texte en personne. Dans les deux cas, la figure de l'écrivain s'incarne dans une idée.

L'image de Beckett dit pareillement «Je suis le texte, pourquoi ne serais-je pas l'icône? Je suis Beckett, pour n'en aurais-je pas l'apparence?» (*Corps du roi*, p. 15) Le paragraphe précédent du texte consacré à Faulkner déploie la fascination que l'on éprouve pour l'écrivain en des termes qui mettent en avant la *figure* de l'écrivain en même temps que sa capacité à *figurer* des êtres et des mondes<sup>116</sup>.

Le portrait de Beckett témoigne de l'apparition des deux corps du roi, mais aussi des liens entre l'auteur, sa représentation, et la volonté de l'auteur de *correspondre* à sa représentation. Autrement dit, la photographie de Beckett

<sup>114</sup> Pierre Michon, «Les deux corps du roi», p. 16.

<sup>115</sup> «Ce Turc a pour manie, ou métier, de photographier des écrivains, c'est-à-dire, par grand artifice, ruse et technique, de tirer le portrait des deux corps du roi, l'apparition simultanée du corps de l'Auteur et son incarnation ponctuelle, le Verbe vivant et le saccus merdæ. Sur la même image.» (*Ibid*, p. 14)

<sup>116</sup> Dominique Viart, «Pierre Michon : un art de la figure», *loc. cit.*, p. 21.

dont Michon détaille les aspects (les traits mélangés de saint François et de Gary Cooper, la beauté, les grandes oreilles, les rides, le *noli me tangere*, etc.) correspond aux normes du portrait d'auteur et même excède les attentes: il y a adéquation entre l'homme et sa représentation idéale. Beckett est un roi «idéal» pour Michon, il correspond à une certaine conception de la grâce. La photographie confirme la fascination envers la figure de l'auteur.

#### 3.1.4 Faulkner, la cigarette

L'État du Mississippi est le lieu de l'action. Juillet dans le Sud. L'année 1931. Dans le cabinet de James R. Cofield, photographe. Je ne sais pas si le kodak archaïque est sur son grand trépied ou dans les mains de Cofield. J'incline pour le trépied, puisque nous sommes en 1931, et aussi pour l'apparat, la crêpe noire, la hausse d'artillerie, le gros calibre. Dans la mire du gros calibre, assis, William Faulkner. Tweed en dépit de la chaleur, chemise dalton blanche ouverte sans ostentation, la pose artiste chic qui vient tout droit de Montparnasse-via La Nouvelle-Orléans. Les bras croisés, mais pas comme à l'église, comme après le déjeuner. Dans sa main droite le petit sablier de feu, la très précieuse cigarette qui marque avec une intolérable acuité le passage du temps, qui réduit le temps à l'instant, la durée de combustion d'une cigarette étant comparable et cependant très sensiblement inférieure à celle de cette combustion complexe d'un corps d'homme qu'on appelle une vie. Donc, cette lucky strike de 1931. Et, comme née d'une lucky strike et d'un tweed, la fracassante apparition de William Faulkner<sup>117</sup>.

Le temps, dans ce passage sur Faulkner, synthétise deux régimes représentatifs. Il y a le temps de la photographie, mais aussi celui de la littérature. Le temps de la photographie est intégré dans la littérature, dans les modes de représentation littéraires. La cigarette que fume Faulkner (que fumait aussi Beckett) est un témoin du temps qui passe, de la même façon que les écrivains sont des témoins de l'histoire littéraire qui passe, décidant qui est retenu ou pas par l'institution littéraire. La cigarette est légendaire: elle fixe dans l'image le passage du temps. Elle marque l'apparition d'une figure mythique et la précarité de son corps mortel. Elle est aussi métonymique: le temps de combustion d'une cigarette contient le temps de combustion d'une vie.

<sup>117</sup> Pierre Michon, «L'éléphant», p. 57-58.

La photographie s'insère, comme un pont, entre les deux corps du Roi, entre ses deux incarnations — «Sur la même image<sup>118</sup>.» Entre deux temps, entre deux espaces, entre deux régimes historiques différents, la photographie est toujours un moment de suspension ou de passage. La photographie et sa légende permettent la rencontre de deux corps de l'Auteur. Cette double temporalité de la photographie est également reliée à son support même:

L'invention photographique accompagne l'irruption de la modernité. L'imaginaire photographique révèle les tensions qui agitent le discours familial, l'archive photographique est tout ensemble emblème d'une disparition et souvenir d'une présence. Si le récit de filiation s'enfoncé de préférence dans les archives photographiques et les chambres noires du fantasme, c'est qu'il y trouve une semblable ambivalence de la répétition qui l'agite, entre la perte et le désir de sauvegarde<sup>119</sup>.

La valeur d'archive attribuée à la photographie la place également entre deux régimes historiques différents. Au moment de sa réalisation, elle est témoin de l'ici maintenant, d'un temps qui n'est pas encore pris en charge par l'Histoire. Une fois devenue pièce d'archive<sup>120</sup>, elle fait partie des données de l'Histoire, de ce qui compose les récits officiels. La peinture (celle du portrait officiel du roi) n'appartient pas au même temps: sa conception est plus lente, ses méthodes de reproduction différentes. La photographie est tendue entre perte et préservation: l'usage qu'en fait Michon est en phase avec cette ambivalence. «La combustion de la prose est aussi impeccable que celle d'une lucky strike<sup>121</sup>.»

Écrire sur Beckett, sur Flaubert, sur Faulkner, c'est écrire sur le temps qui fut le leur et qui projette encore son ombre sur nous. [...] Avec chaque écrivain que nous aimons, il y a ainsi quelque chose de bref et quelque chose de long, leur vie passée est comme en cendres quand leur mémoire prolongée nous reste une lueur ou un petit brasier alimenté par ce que nous savons depuis, les

<sup>118</sup> *Id.*, «Les deux corps du roi», p. 14.

<sup>119</sup> Laurent Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 236.

<sup>120</sup> La numérisation change-elle quelque chose à ce processus? Les photographies, qu'il n'est plus obligatoire de transférer sur un support physique, sont-elles toujours des archives-en-devenir?

<sup>121</sup> Pierre Michon, «L'éléphant», p. 68.



souvenirs que nous fabriquons avec eux. C'est pourquoi les écrivains sont comme des montres arrêtées, qui continuent à marquer une heure qui compte et à laquelle nous savons nous référer<sup>122</sup>.

C'est donc dans cet écart temporel entre le temps des écrivains du passé et le nôtre que la figure de l'écrivain fait son *apparition*. L'Histoire est parfois aussi courte que la combustion d'une cigarette. La vie de l'écrivain est prolongée par la mémoire de Michon. L'usage de la photographie est comme une *marque* temporelle, une empreinte, celle d'une mémoire culturelle. Le temps de la photographie, rapide dans son exécution, lent dans sa conservation, permet de saisir un moment précis dans la vie d'un écrivain.

Ces existences [les vies minuscules] se lient donc à la sienne, par croisement, par voisinage plus ou moins proche: mais elles forment aussi pour celui écrit, à la limite pour son écriture (pour le sens, ou le non-sens de celle-ci) des figures ayant valeur d'analogie par exemple. Métaphores, légendes presque autant que métonymie<sup>123</sup>.

Métonymie, la photographie prend un instant précis qui fait office de vérité essentielle. Toute une vie contenue dans une seule image, dans un seul moment fugace.

Plus loin, Michon écrit que «Cofield fait le petit geste qui fabrique de l'icône<sup>124</sup>». La photographie serait en somme une fabrique à icône, à figures mythologiques. Dans un même registre, Michon crée une dichotomie entre l'auteur et l'écrivain, entre celui qui écrit et sa représentation publique. Il y a également un clivage entre l'écrivain dans sa pratique quotidienne et son inscription dans un temps plus long (celui de l'histoire littéraire). Faulkner serait une icône, ce qui arrime l'usage du portrait par Michon à des traditions représentatives plus anciennes. Filiations littéraires et filiations culturelles sont

<sup>122</sup> Tiphaine Samoyault, *La Montre cassée*, Lagrasse, Verdier, coll. «Chaoïd», 2004, p. 121.

<sup>123</sup> Jean-Pierre Richard, *Chemins de Michon*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>124</sup> Pierre Michon, «L'éléphant», p. 59.

indissociablement liées. Michon s'inscrit dans des paradigmes représentatifs, non pas en spécialiste ou en savant, ni même en historien. Ce serait plutôt en écrivain qu'il saisit le mouvement de l'histoire de l'art se prolongeant dans la littérature, de la même façon qu'il appréhendait l'histoire en convoquant Kantorowicz pour ancrer théoriquement le projet de *Corps du roi*. C'est *cavalièrement* que Michon tient compte d'un cadre théorique préexistant.

L'éléphant qu'il voit, que Cofield voit qu'il voit, c'est peut-être celui dont la grosse patte est levée au-dessus de nous dès que nous naissons, à qui pourtant nous sourions, et qui nous nourrit: c'est la famille, les filiations où le dernier-né est toujours le dernier des derniers, le hasard des croisements de la chair qui nous donne de la chair et nous refile en plus l'illusion que la chair n'est pas un hasard mais du destin<sup>125</sup>.

Ce qui lie Faulkner à Michon, c'est la place centrale du récit familial. Les «Sartoris, []es Compson, []es Sutpen, []es Snopes»<sup>126</sup>, autant de lignées, de familles qui forment la matrice de l'œuvre de Faulkner. Comme chez Michon, la famille est au cœur même du récit. «On est le grand-père et la petite fille, on est le cadavre, on est l'étendard, la guenille, on est le Sud<sup>127</sup>.» Les filiations entremêlées constituent le tissu même de *Corps du roi*: il n'y a pas de lignées pures, il n'y a que des lignées bâtardes et hybrides. Dans une même pièce de littérature se tiennent côte à côte le grand-père, sa petite fille et le cadavre. Toujours la proximité des morts lorsqu'il est question de filiation: cela reste la question centrale des lignées. La seule façon d'affronter la mort, de lui opposer une alternative, c'est de perpétuer les lignées, aussi imparfaites et méchantes soient-elles. Tous ces cadavres cohabitent: ceux des écrivains, ceux de la famille.

Il est le père de tout ce que j'ai écrit. Non pas que j'aie subie son *influence*, comme on dit: on ne m'a jamais reproché ou flatté d'écrire comme Faulkner, d'en avoir la phrase ou les tics, les thèmes ni les ficelles narratives — car les fils dont le père est trop grand font tout pour ne pas lui ressembler, n'être pas

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 65.

épigones. Ils se nourrissent de la force du père mais la dissimulent et, la dissimulant, ils arrivent qu'ils y gagnent une force dont on dit qu'elle est leur<sup>128</sup>.

Pour Michon, c'est un jeu de ressemblance et de différences qui est déployé dans son rapport à Faulkner. Autrement dit, le rapport de filiation n'est pas unique ni simple. La filiation passe par le texte, comme le soutient Michon, Faulkner est le «père du texte». Il ne représente pas qu'une figure paternelle pour Michon. Il y a une fraternité dans l'alcoolisme, dans la peur de l'échec, dans la paralysie.

La métaphore de l'éléphant, reprise tout le long du texte, permet de soulever plusieurs éléments d'analyse. «Appelons ce qu'il voit: l'éléphant<sup>129</sup>.» La première occurrence de la métaphore est liée à la photographie: Michon renverse le regard et suppose ce que Faulkner voit au moment où le photographie prend la photo (ou encore le moment de la lecture, celui où Michon regarde, ou encore le lecteur lisant *Corps du roi*). La première variation de la métaphore concerne la guerre: l'éléphant désignerait le «feu» sortant des canons des armes lors de la Guerre de Sécession. C'est l'occasion pour Michon de souligner la mythomanie de Faulkner, qui mentit en affirmant être allé à la guerre. Le deuxième éléphant désigne la famille. Le poids de la tradition, l'empreinte familiale pèse dès que nous naissons. C'est ici l'occasion de rappeler l'importance de la famille pour Faulkner: sa littérature raconte l'histoire de longues lignées. Le troisième éléphant est l'alcool, désigné comme le moyen de «remédier à [la] double méchanceté des choses<sup>130</sup>.» Finalement, la littérature est nommée comme le quatrième éléphant. L'éléphant est aussi le rhéteur. Il est

---

<sup>128</sup> *Id.*, *Trois auteurs*, *op. cit.*, p. 81-82.

<sup>129</sup> *Id.*, «L'éléphant», p. 59.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 64.

à la fois la Littérature et le Littérateur, créant une opposition entre la communauté des écrivains et ses incarnations mortelles.

L'utilisation de la métaphore de l'éléphant (comme dans l'utilisation des figures dans *Corps du roi*) produit un effet de condensation. Brusquement, Michon condense plusieurs idées différentes dans une seule figure totalisante. Dans la métaphore de l'éléphant s'incarne le poids de l'héritage et la façon de le combattre: l'alcool et la mythomanie d'un côté, la famille et la littérature de l'autre. L'éléphant est dans ce texte une façon de figurer le discours (de se le figurer en tant que lecteur). De la même façon que les deux corps du roi figurent *totalem*ent le rapport à la filiation, l'éléphant synthétise toutes les idées (faits biographiques, fantasmés ou réels) de Michon sur Faulkner.

### 3.2 Flaubert: le sérieux de la littérature

Alors seulement, peut-être, à ce moment-là seulement, l'*écrivain* apparaît tout à fait, comme il se montre sur cette photo: violent, tout ensemble assoiffé et irrité par la tâche nouvelle. Voici le romancier comme un forçat et comme un forcené, occupé au labeur de transfigurer sa propre épaisseur et la masse d'un monde en train de s'affaisser sur lui-même, dépourvu des étais de l'ancien monde. L'écrivain qui, d'emblée, veut trop, qui demande à la littérature plus qu'elle ne le peut, ou qui veut ignorer si elle a ou non des limites<sup>131</sup>.

Tout comme «L'éléphant» et «Les deux corps du roi», le texte consacré à Flaubert, «Corps de bois», saisit un moment de félicité dans la vie d'un grand écrivain (même si les choses ne sont jamais aussi paisibles qu'elles ne le paraissent). «Il a fini la première partie de *Madame Bovary*<sup>132</sup>.» Beckett a écrit tous ses grands romans et monté ses grandes pièces; Faulkner a écrit *Le bruit et la fureur*. Michon prend donc tous ces écrivains dans un même moment: celui de la gloire. Il en décrit la déchéance (surtout dans le cas de Faulkner) au regard

<sup>131</sup> Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur, op. cit.*, p. 57.

<sup>132</sup> Pierre Michon, «Corps de bois», p. 19.

du succès qui les caractérise. Tous trois sont pris dans un même *momentum*. Il y a toutefois une ambiguïté entre leur gloire au moment de la photographie (ils sont célèbres mais pas tout à fait *mythiques*) et leur renommée dans l'après-coup. Malgré la reconnaissance dont ils jouissent au moment de la photographie (ils sont donc glorieux), ils ne sont pas encore entrés dans la légende. Michon joue de cette distance qui lui permet de projeter la portée symbolique de ce moment.

Le portrait que fait Michon de Flaubert dans *Corps du roi* est une *ekphrasis* sans œuvre d'art, le commentaire d'une photographie absente. De la même façon qu'il campe l'action des photographies en un lieu et un moment précis, Michon campe Flaubert dans un contexte déterminé. «Vendredi 16 juillet 1852. Au lever du jour. [...] Le pavillon au bord de l'eau<sup>133</sup>.» Michon signe ici un essai biographique fragmentaire, mélangeant faits, citations et considérations autobiographiques. Il y évoque le rapport de Flaubert à la littérature, y fait des parenthèses plus générales sur son influence sur l'ensemble des écrivains français le suivant, tire également des réflexions sur la littérature, sur son rôle, son utilité, sur le style, ou encore sur sa vie. S'insère aussi, dans cette énumération de fragments, une partie autobiographique où Michon se rappelle une jeune femme à qui il avait enseigné jadis. Il y parle de Benjamin Constant, de Victor Hugo, de la Grande Littérature. Le texte se termine là où il commençait, avec la description d'un Flaubert satisfait de lui-même.

Il est difficile de synthétiser ce texte qui pratique la coupe brutale, changeant de registre et de sujet presque à chaque paragraphe. Il s'agit du texte le plus décousu du recueil, qui ne propose pas une seule idée de la littérature, et qui ne s'approprie pas un seul aspect de la figure de Flaubert. Il

---

<sup>133</sup> *Idem*.

construit *autour* de lui une figure ambivalente. Chacun des paragraphes constitue une «coupe méchante», un saut soit spatial, soit temporel. Très peu d'unité dans ce texte, et c'est justement cette caractéristique qui en fait la singularité. La multiplication des sources contribue à l'intertextualité ambiante de *Corps du roi*<sup>134</sup>. Michon ne constitue pas son texte à la seule source de son imagination: la littérature (en l'occurrence des extraits de l'œuvre de Flaubert), des citations d'autres auteurs, des références plus ou moins avouées; tout cela crée un réseau intertextuel dont la hiérarchie semble difficile à établir. Il pratique cet agencement hybride dans l'ensemble de *Corps du roi*, mais particulièrement dans «Corps de bois».

Michon utilise plusieurs expressions (par ailleurs triviales, provoquant à chaque fois un effet de chute): méli-mélo, barda, «fourrés en vrac». Ces expressions décrivent bien l'impression générale du texte, dont l'esthétique baroque crée un fatras qu'il est ardu de démêler, aux impressions et aux idées confuses, parfois contradictoires. Il est néanmoins possible de le lier à ce que tente de dire Michon sur Flaubert: il n'existe pas comme telle de mauvaise littérature, mais la grande littérature a un prix. Cette volonté de totalisation, de style total (cette même ambition qu'avait Joseph Joubert, dont parle Michon<sup>135</sup>) semble impossible à réaliser. Pourtant, Michon tente parfois d'assouvir cette pulsion totalisante (et forcément mégalomane). Dans «Corps de bois», il s'en remet à Flaubert, délaissant l'unité pour laisser la place à la fragmentation, à une certaine dissémination du sens et des interprétations possibles. Il y a donc une tension entre la totalisation valorisée par Michon et la fragmentation en acte.

---

<sup>134</sup> L'utilisation de la citation dans «Corps de bois» remplace la photographie en formant une interdiscursivité savante.

<sup>135</sup> «Avant Flaubert, Joseph Joubert a pensé *le livre en style*, le texte imparable qu'on bricole en même temps que la pose [...]» (Pierre Michon, «Corps de bois», p. 27)

Là où le texte me semble intéressant, c'est dans sa reprise de la figure de Flaubert, dans ce qu'il «en tire». S'il est beaucoup question de littérature (sa beauté, la difficulté d'écrire, le masque que l'on se coud à même le visage, la volonté d'être à la hauteur des maîtres anciens), il y est énormément question de filiation, mais aussi, et c'est là que mon analyse intervient, de filiation littéraire. Se mettent en place dans «Corps de bois» des idées qui ne sont pas présentes dans les autres textes de *Corps du roi*.

Flaubert est notre père en misère.

Nous sommes tous fils de cette misère, et sans doute elle a existé plus ou moins depuis que les hommes écrivent, mais il a donné le coup de pouce, et c'est avec lui qu'elle est devenue tout à fait patente et risible. Il a trouvé le masque, comme des Napolitains ont trouvé Pantalón et Polichinelle, comme le versificateur inconnu du *Roman d'Alexandre* a trouvé vers 1120 l'alexandrin français, comme le bien nommé Féréol Dedieu a trouvé en 1878 le porte-jarretelles. Il nous a fait le masque. Nous sommes tous fils de sa misère, qu'elle soit affectée et pourtant vraie dans Mallarmé, dans Bataille, dans Proust et Genet, dans Leiris et Duras, dans Beckett; ou tellement bien affectée qu'elle devient comme plus vraie parce que réelle, vraie de vraie, dans Verlaine et Artaud. Dans Rimbaud, on ne sait pas, et on ne s'en soucie qu'à moitié, si la misère est vraie ou affectée dans Céard, dans Barbusse, dans Bove, dans Chardonne et Guérin, dans Guibert et Gary, dans tous ces petits noms d'oiseaux qu'on ne lit plus guère. Il peut arriver encore que cette misère soit tellement déniée, tellement redoutée, planquée et cadénassée, qu'elle vous revienne sur le tard de plein fouet dans la gueule, justement par le truchement de Flaubert, ainsi qu'il arriva à Sartre.

Le sérieux avec lequel nous considérons la littérature serre le cœur<sup>136</sup>.

La misère est cet effort apporté à l'écriture, l'implication *totale* de l'écrivain dans son œuvre. L'écriture serait toujours témoignage ou sublimation de cette misère. On pourrait lui donner d'autres noms: le pathos, l'émotion ou encore le sérieux qui serre le cœur. Ce que Michon impose en somme, c'est son émotion de lecteur. Il y aurait dans la lecture et l'écriture, une émotion que l'on peut percevoir comme juste ou affectée. Dans cette petite bibliothèque de littérature française contenant plusieurs grands auteurs (opérant évidemment un choix: où sont Gide, Malraux, Baudelaire?), Michon construit l'héritage de Flaubert de façon oblique.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

Dans ce passage de «Corps de bois», nous pouvons à nouveau observer l'hybridité des lignées. La comparaison, par le «comme», crée une équivalence entre des éléments littéraires et non-littéraires. Certains éléments de l'énumération sont grotesques, créant des brusques chutes de registre (l'alexandrin suivi du porte-jarretelles). La condensation entre différents éléments de registres différents est une volonté de totalisation, l'exercice du pouvoir despotique de Pierre Michon.

Cette façon de convoquer tout un pan de littérature française comme hérité de Flaubert, c'est l'introniser père (ce qu'il n'explicité pas vraiment, et qui apparaît moins évident que pour la figure de Victor Hugo en père ou celle de Samuel Beckett en roi: la machine rhétorique de Michon fonctionne mieux pour ces deux-là) et, du même coup, se mettre en scène en écrivain, en lecteur, en fils. Le lecteur et l'écrivain auraient donc la même posture d'héritier. Il est à noter que cette posture est contestée par le biais de Sartre comme surmoi, comme figure d'autorité. Cette émotion, cette misère dont Michon est l'héritier, elle peut revenir en pleine gueule, comme c'est arrivé pour Sartre. La dernière phrase est à cet égard fort ambiguë: «Le sérieux avec lequel nous considérons la littérature serre le cœur.» Même si ce sérieux est ridicule et qu'il peut nous revenir en pleine gueule, écrit Michon, il serre pourtant le cœur. Dit comme une vérité essentielle, en retrait, isolée en un seul paragraphe, presque comme une maxime, cette phrase a elle-même un accent de misère affectée.

Le curé de *Bouvard et Pécuchet* affirme que le Grand-Lama du Tibet se fend les boyaux, pour rendre des oracles. Voilà du sérieux. Rendre des oracles, en effet, c'est bien la seule chose qui puisse nous faire écrire. On appelle oracle une parole au-dessus de celle des mortels, quoique énoncée en termes de mortels, qui s'autorise d'elle-même, de son énonciation, qu'elle appelle les dieux. Pour sérieusement appeler dieux sa propre parole, il faut se fendre les boyaux. Pour sérieusement appeler littérature sa propre parole, il faut se coudre le masque à pleine figure, sans anesthésie<sup>137</sup>.

<sup>137</sup> *Id.*, «Corps de bois», p. 25-26.



Michon, lorsqu'il évoque la capacité de rendre des oracles, ne l'entend pas au sens premier, soit la réponse la réponse des dieux concernant le futur: ce serait plutôt le lien entre les mortels et les dieux, et les jonctions entre ces deux mondes. Tout comme la théorie des deux corps du roi, l'oracle est une notion qui noue deux réalités opposées, mais qui pourtant se rencontrent. Mais l'oracle est aussi un moment d'énonciation où la parole devient elle-même un acte performatif: l'oracle rendu est validé par son énonciation. Tout cela, Michon le considère comme «sérieux».

Dans le livre posthume de Daniel Oster, je lis: «On finit parfois par ne plus comprendre de quoi il s'agit dans le système littérature. C'est quoi? De quoi ça parle? C'est à quel sujet? Qui c'est qui cause?»

De ce questionnement éperdu, de ce déboussolage, peut-être de la mort de Daniel Oster, Flaubert est coupable. Finis, les jeux savants et subtils. Maintenant il nous faut le texte absolu, *la vérité en littérature*, le texte qui tue, la prose parfaite, tout cela proféré derrière le masque de bois. La littérature *nécessaire*, comme le sont la mort, le travail, les larmes. De quel droit nous contraindre à cela? Nous ne travaillerons jamais. Nous n'écrirons pas. Nous ne savons plus pleurer. Mourir, nous le voulons bien<sup>138</sup>.

Véritable injonction contre Flaubert, Michon montre ici la teneur de son «portrait». Il s'agit en somme d'une accusation en bonne et due forme. La conception de la littérature de Flaubert (dont Michon est le direct héritier) serait la cause d'un mal de la littérature contemporaine, voire d'une mélancolie de la littérature. Devant cet absolu qu'exige Flaubert, il n'y aurait que du relatif. L'auteur contemporain devrait écrire dans la tentation de l'absolu, mais la contingence du relatif le confine à une mélancolie incurable. Le roi est l'absolu et le relatif, pris ensemble dans un même moment (dans une même pièce de littérature).

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 28

### 3.3 Victor Hugo

#### 3.3.1 Désir de totaliser

L'œuvre de Michon est motivée par un désir de *totaliser*: le monde est une cosmogonie, une constellation dont toute œuvre littéraire, aussi menue soit-elle, aussi minuscule soit-elle, devrait tenir compte. Cette volonté appartient à l'ambition du «fragment romantique». «Ce livre est-il donc un fragment? Non. Il existe à part. Il a, comme on le verra, son exposition, son milieu et sa fin», écrit Victor Hugo dans la préface à la première série de poèmes de *La légende des siècles*<sup>139</sup>. Plus loin: «Comme dans une mosaïque, chaque pierre a sa couleur et sa forme propre; l'ensemble donne une figure<sup>140</sup>.» Et finalement: «Tel est ce livre. L'auteur offre au public sans rien se dissimuler de sa propre insuffisance. C'est une tentation vers l'idéal. Rien de plus<sup>141</sup>» Victor Hugo résume l'idée d'un fragment romantique. Tendait vers l'absolu et l'idéal, chaque fragment n'est qu'une pièce d'une immense construction. Pourtant, chaque poème (dans le cas de *La légende des siècles*) est une forme finie qui tend vers un objectif ambitieux, celui que chaque fragment contienne tout le monde. Un tel geste romantique est à rapprocher, bien entendu, du concept du corps du roi, qui chapeaute l'ensemble du livre. Lorsqu'il est question d'incarner toute la royauté (ou de toute la littérature) par une seule figure, nous sommes bien entendu en présence d'une idée que les romantiques n'auraient pas reniée. Il y a néanmoins une tension entre l'absolu vers lequel l'auteur romantique tend, en tentant de contenir tout le monde dans chaque poème, et la nature intrinsèquement fragmentaire de toute œuvre d'art. Michon écrit dans cette

---

<sup>139</sup> Victor Hugo, *La légende des siècles*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 2006, p.3.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 7.

tension: chacun des fragments de son œuvre vise à la complétude tout en jouant de la fragmentation.

La vie minuscule sera l'unité de base de son projet littéraire et chacun des fragments contiendra tout: toute l'œuvre, tout le monde. Petites hagiographies (alors que c'est dans la grandeur qu'elles reconstituent la vie des saints) ou encore grandes biographies de perdants (ou encore petites hagiographies des saints ratés), dans tous les cas, même désir de sublimer le banal, d'établir une filiation entre tous les frères humains, entre tous les personnages du Monde. La dernière partie de *Corps du roi*, intitulée «Le ciel est un très grand homme», est un excellent exemple de la volonté de Michon de totaliser à la fois les origines familiales et ses descendances (par le récit de la mort de sa mère et de la naissance de sa fille) et ses influences culturelles (en évoquant rapidement Villon, récité à la mort de sa mère, mais surtout Hugo, maintes fois récité). Ce texte juxte les deux types de filiations que Michon convoque habituellement afin de les lier, voire même de les fusionner. Il fait également la jonction entre l'universel et l'autobiographique. Le texte raconte plusieurs événements de sa propre vie, toujours en lien avec la récitation du poème «Booz endormi». Il commence par raconter la mort de sa mère et la naissance de sa fille, les deux événements ponctués par la récitation de poèmes. Il fait ensuite le récit d'un séjour en Éthiopie où il rencontre une glaneuse qui tente de le séduire. Il évoque finalement quelques colloques et événements littéraires au cours desquels il doit se prononcer, parler de la littérature. Le texte se clôt sur une déambulation dans la ville de Paris où il se fait éjecter d'un restaurant, ivre mort.

*Le ciel est un très grand homme* (titre emprunté à Baudelaire et placé en exergue du texte: «D'ailleurs Swedenborg qui possédait une âme bien plus

grande, nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme* [...] <sup>142</sup>) est le texte le plus ouvertement autobiographique de Michon, il s'y met en scène comme nulle part ailleurs (à l'exclusion d'un aparté dans «Corps de bois».)

Il n'est pas inutile de rappeler ce que raconte le poème *Booz endormi*, extrait de *La Légende des siècles* de Victor Hugo, comme le fait Michon lui-même dans *Corps du roi*. Ce poème met en scène Booz, paysan très âgé qui n'a pas eu d'enfants.

Comme dormait Jacob, comme dormait Judith,  
Booz, les yeux fermés, gisait sous la feuillée;  
Or, la porte du ciel s'étant entre-bâillée  
Au-dessus de sa tête, un songe en descendit.

Et ce songe était tel, que Booz vit un chêne  
Qui, sorti de son ventre, allait jusqu'au ciel bleu;  
Une race y montait comme une longue chaîne;  
Un roi chantait en bas, en haut mourait un dieu.

[...]

«Une race naîtrait de moi! Comment le croire?  
Comment se pourrait-il que j'eusse des enfants?  
Quand on est jeune, on a des matins triomphants,  
Le jour sort de la nuit comme d'une victoire<sup>143</sup>;

Une nuit, Booz fait un rêve de fertilité, rêve qui se réalisera alors que Ruth, une moabite, lui fait un enfant. Booz est l'aïeul de Jessé, père de David, roi d'Israël, lui-même ancêtre de Joseph, père adoptif de Jésus. Le poème raconte la naissance d'une lignée impossible, surprenante, mais néanmoins des plus fertiles. En somme, ce poème de Victor Hugo raconte l'origine même d'un mythe. Ce qui habite le poème de Hugo, c'est l'incroyable fertilité de cette lignée. Alors que Michon déclame Villon à la mort de sa mère, c'est Hugo qu'il récite à la naissance de sa fille:

Il y a bien peu de pièces de vers qui peuvent tenir en ces deux occasions,  
comme on dit que le tungstène tient dans la température du zéro absolu, le

<sup>142</sup> Charles Baudelaire, «Sur mes contemporains: Victor Hugo», dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»; 1976, p. 133.

<sup>143</sup> Victor Hugo, *La légende des siècles*, op. cit., p. 41.

tungstène, dont sont habillés les beaux télescopes suspendus entre terre et lune qui regardent le Big Bang. Le tungstène regarde le Big Bang. Les deux poèmes que j'ai dits regardent les cadavres, tous les cadavres parmi lesquels il y a ceux des mères, ils regardent l'âme qui se souvient de ces cadavres qu'elle a habités, d'où elle a observé le petit morceau de Big Bang à elle fugitivement dévolu; ils regardent les corps vivants, les petits enfants qui naissent, qui vieilliront et qui mourront. Ils les regardent, ils leur parlent, ils en parlent, cadavres, petits enfants et nous qui sommes entre les deux, comme si cadavres, petits enfants et nous c'était le même — et c'est le même. Ils rassurent le cadavre, ils assurent l'enfant sur ses jambes. Voilà sans doute la fonction de la poésie. Je n'en vois guère d'autre. Les poèmes peuvent avoir cet effet, ils peuvent servir à ça, tenir dans le même coup d'œil le Big Bang et le Jugement dernier, et tout ce qui arrive entre les deux, le deuil éternel et la joie qui l'est aussi, la richesse et la misère, son ombre, la muraille verte, la mort, les adjectifs vivante et viable, bouleverser les hommes en les douant fugacement de cette double vue<sup>144</sup>.

Le désir de totalité de Michon est donc contenu dans le poème, dans deux poèmes en fait, celui qui salue la mort de la mère (*La Ballade des pendus* de François Villon), et l'autre qui accueille la venue d'une enfant. Le poème tiendrait du mausolée, qui conserve les cadavres, qui permet de les voir intacts. Chaque poème accueillerait le deuil; mais laisserait également place à la vie. «Je l'ai dit [*Booz endormi*] comme il doit être dit, dans le calme, l'acceptation de tout, l'espérance contre toute raison, la gloire qui vient toujours<sup>145</sup>.» Ce que Michon voit dans le poème, comme dans la littérature en général, c'est la possibilité d'accepter la mort au sein de la vie, mais aussi la possibilité de saluer la vie, dans l'acceptation, dans l'espérance, dans la foi. Il voit surtout toutes ces possibilités en un seul moment: le temps de réciter quelques vers à peine, et toute la vie se déploie. Le poème *contient* toutes ces possibilités, tous ces temps simultanément. Cette simultanéité nous ramène aux deux corps du roi.

Le couplage «cadavres, petits enfants et nous» (qui rappelle le texte sur Faulkner<sup>146</sup> qui est un intertexte avec «L'éléphant») éclaire autrement les deux corps du roi. Au-delà des portées politiques et théologiques, nous pouvons en

<sup>144</sup> Pierre Michon, «Le ciel est un très grand homme», p. 74-75.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>146</sup> «[...] la fillette regarde par la fenêtre une aïeule morte» (*Id.*, «L'éléphant», p. 64.)

voir à l'œuvre la portée littéraire dans l'extrait cité plus haut. « [...] comme si cadavres, petits enfants, et nous c'était le même — et c'est le même<sup>147</sup>. » Trois temps différents: le début de la vie avec les petits enfants; le milieu de la vie, *nous* (le présent de l'écriture, l'immédiateté); la mort (les morts d'antan ou *notre* mort à venir). De la même façon, Michon utilise deux images semblables pour désigner le temps du poème.

«Le Big Bang et le Jugement dernier, et tout ce qui arrive entre les deux [...]». Au-delà de la référence chrétienne, qui reste, pour Michon, extrêmement prégnante, l'écart temporel représenté est inconcevable: il convoque deux traditions différentes, d'une part scientifique et de l'autre théologique. Déjà, les limites imposées forment un couplage hybride, créant un temps à part. Cette invention permet la totalité: Michon convoque non seulement un temps large, mais aussi deux conceptions du temps différentes. La simultanéité dont il est question serait la juxtaposition, non pas seulement de deux temps (comme le suppose la théorie de Kantorowicz) mais de tous les temps. Il est possible de lire différemment les «deux corps du roi» comme il est possible de comprendre avec plus de précision le rapport au temps déployé dans *Corps du roi*. Comme le fragment romantique précédemment évoqué, la poétique de Michon est dans la tension entre opposés, mais surtout dans les points de jonctions que constituent certaines figures (certains personnages, comme certaines figures de style). La «double vue» des hommes est donc cette capacité à *tout* synthétiser dans la figure poétique.

Un autre épisode raconté par Michon a les mêmes ambitions totalisantes: il se rend en Éthiopie sur un site de fouilles archéologiques pour accompagner des amis. Des enfants courent autour de lui, des glaneuses (c'est-à-dire des

---

<sup>147</sup> *Id.*, «Le ciel est un très grand homme», p. 74.

femmes non mariées: les femmes mariées, elles, ne glanent pas) ramassent des branches. Les enfants demandent à Michon: «A pen, father, a pen<sup>148</sup>». Certes, il y a là aussi la surprise de la filiation (la même surprise que l'on retrouve dans *Booz endormi*), la surprise d'être maintenant du côté des «fathers», du côté de ceux qui ont engendré œuvre et enfant. Mais la surprise tient aussi du fait, et cela il ne le note pas, que les enfants lui demandent des stylos au milieu de la savane. Même en Éthiopie, les enfants voient qu'il joue à l'écrivain. Ces «pens» sont eux-mêmes «fathers», ils génèrent, ils produisent de l'œuvre. Au milieu de la savane, en pleines fouilles médiévales, il récite à voix haute encore une fois *Booz endormi*, il évoque cette fois-ci l'origine du monde, remontant même avant cette lignée d'Abraham dont est issu Booz, puis Jésus. Il s'agit de retrouver le père de tous les pères. La récitation du poème s'apparente à une prière. «Je dis d'un bout à l'autre *Booz endormi*, pour les eucalyptus et les genévriers, pour les rois morts [...]»<sup>149</sup> Encore une fois, la figure du roi est convoquée en lien avec des représentations de filiations (en l'occurrence, le récit construit autour de *Booz endormi*, poème de filiation par excellence, nous en conviendrons).

Le troisième moment où Michon récite *Booz endormi* donne toute la dimension à la filiation dite littéraire. Il y raconte des cuites monumentales (mythiques) durant lesquelles il éprouve une immense compréhension de la paternité (de l'ivre fierté de parler de sa fille à la revendication de la filiation avec Faulkner, frère de beuverie). Racontant quelques aventures dans les colloques où il doit parler, se prononcer, jouer à l'écrivain, et où il récite plutôt *Booz endormi*, comme un ingrédient magique qui viendrait revigorer le fait littéraire à tout jamais: la récitation pathétique d'un «grand classique» comme

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 79.

antidote à tout cynisme. Il s'en remet à d'autres, et de plus grands lors qu'il doit se prononcer, enfile les habits de l'auteur. En récitant *Booz endormi*, on réveille les morts: « [...] je dis sans bavure, sans accrocher une seule fois, d'après ce qu'on m'a raconté, avec le ton, l'émotion et le nombre, les quatre-vingt-huit vers à réveiller un mort<sup>150</sup>. » « On entre dans un mort comme dans un moulin<sup>151</sup> »: la littérature est en quelque sorte un mausolée. Deux temps sont imbriqués l'un dans l'autre, le temps de conservation des morts, mais aussi celui de leur résurrection: le temps de dire le poème, le mort est vivant. La carcasse et l'éternel se côtoient, cohabitent dans un même *fragment d'éternité*. Michon le dit: sa lecture, au moment du bicentenaire de Victor Hugo auquel il est invité à rendre hommage, est émouvante à en réveiller un mort — mais quel mort? Et si toute cette filiation convoquée dans *Corps du roi* n'était après tout qu'une façon de réveiller les morts, de les convoquer dans un projet littéraire qui n'est signifiant que dans le rapport qu'il entretient avec la Grande Littérature, celle faite par les morts? Cette littérature anachronique que fait Michon est entre deux temps, ancrée dans une modernité (voire une postmodernité) et dans un archaïsme, dans le respect des Grands et la subversion de genres canoniques. Ainsi, revisiter la littérature des grands ne relève pas d'un simple rapport passéiste ou fétichiste: c'est aussi reconvoquer les disparus dans la littérature de l'ici-maintenant, c'est aussi incarner la littérature dans le mythe, créer une cosmogonie qui soit faite de cela: de filiation, de mythe.

Le poème *Booz endormi* a également pour Michon un effet «madeleine de Proust» lui permettant d'accéder à l'origine, à un moment originaire. Dans *Corps du roi*, Michon tente de retracer le premier contact avec *Booz endormi*,

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>151</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de philosophie», 1988 [1971], p. 8.



qui serait une forme de moment initiatique. «Je suis sûr d'avoir entendu pour la première fois Booz endormi au début de juillet, juste avant les vacances d'été [...]»<sup>152</sup> Il associe cette découverte du poème avec un autre événement qui eut lieu un peu plus tard le même été, celui de la découverte de la sexualité, alors qu'il assiste à des ébats amoureux.

La femme jouit enfin à pleine gorge, dans cette cascade de sanglots ou de rires, ce saint blasphème cette malédiction rayonnante, qui est le bruit du monde, de la génération, de ce que nous sommes. [...] Mais je suis sûr que ce bruit — du monde, de la génération — est celui aussi que j'entends dans les suspensions à couper le souffle, dans les césures brutales et les reprises avides de *Booz endormi*<sup>153</sup>.

Brusque télescopage de deux moments, ayant lieu le même été, la jouissance d'une femme, entendue presque par hasard, découverte furtive mais ô combien signifiante pour un adolescent, et la récitation de ce poème de Hugo. Michon est donc sur une piste, cet été en serait un d'origine: une entrée dans le monde adulte et dans l'univers de la littérature. Les origines, qu'elles soient culturelles ou pas, sont toujours intriquées dans *Corps du roi*. La jouissance décrite par Michon se déploie autour de la figure de l'oxymore. Plusieurs oppositions travaillent ce passage: sanglots et rires, saint et blasphème, malédiction et rayonnante. La jouissance de la femme est faite d'émotions contradictoires et extrêmes. Ces oxymores sont sous le signe de la «césure». Il s'agit de forts contrastes sémantiques, de «césures brutales».

### 3.3.2 Moment autobiographique

La portée autobiographique de *Corps du roi* est toujours hybride, mélangée à des questions biographiques et historiques. Dans la structure même du «Ciel est

<sup>152</sup> Pierre Michon, «Le ciel est un très grand homme», p. 82.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 86.

un très grand homme», nous pouvons noter un certain nombre de différences par rapport aux autres textes du recueil. Alors que ceux-ci portaient de l'auteur pour bifurquer vers des considérations plus générales sur la littérature, «Le ciel est un très grand homme» possède une structure inverse. Michon «utilise» la figure de Victor Hugo et son poème «Booz endormi» dans le cadre d'un court récit autobiographique comprenant plusieurs ramifications. Victor Hugo n'est pas l'écrivain «exclusif» de ce texte où la figure de Villon est convoquée, ainsi que celle de Faulkner qui y possède une place importante. Michon s'éloigne du portrait biographique pour faire une autobiographie fragmentée, jouant habilement avec le mélange des genres.

Mais la nature des réponses éventuelles a peut-être un peu changé aussi, depuis les textes initiaux (pris dans une vision tragique du sens lointain, du génie impossible, du fils séparé) jusqu'aux derniers écrits (davantage occupés, du moins me semble-t-il, par un mouvement de réinvention, de don, de transmission). Cette évolution me paraît particulièrement sensible dans le dernier livre paru, *Corps du roi*, et surtout dans le dernier chapitre de celui-ci, «Le ciel est un [très] grand homme », où François Villon et Victor Hugo, à travers deux des poèmes les plus actifs de notre littérature, «La ballade des pendus» et «Booz endormi», servent de complices à une remontée bouleversante, une réorganisation de souvenirs<sup>154</sup>.

Prétexte aux dérives des souvenirs, ces poèmes sont pour Michon des déclencheurs. Or, alors que, dans les textes précédents, les textes des auteurs étaient propices à des dérives biographiques, Michon est ici le sujet central d'une dérive plus autobiographique.

Un passage me semble particulièrement significatif lorsqu'il s'agit d'analyser l'autobiographie dans «Le ciel est très grand homme». Les remarques concernant ce bref moment du texte témoignent du rapport plus général qu'entretient Michon à l'autobiographie dans *Corps du roi*. Aux pages 75 à 80, Michon narre le récit d'un voyage en Éthiopie où il accompagnait des amis archéologues. Un soir, une glaneuse vient le voir et tente de séduire.

---

<sup>154</sup> Jean-Pierre Richard, *Chemins de Michon*, op. cit., p. 8-9.

Ce travail de glaneur était un devoir des enfants du Menz, à la rigueur des jeunes hommes; je savais que les rares femmes qui ramassaient du bois étaient veuves ou délaissées, et sans enfant. Les femmes dans cette situation sont nombreuses et désespérément cherchent un compagnon, un géniteur, quel qu'il soit. Elles ne sont pas vraiment regardantes. Un soir, j'en vis une. Elle venait de l'autre bout de la prairie. Elle me faisait de petits signes en venant, tout en glanant son bois. C'étaient des invites, à la fois discrètes et flagrantes [...]<sup>155</sup>

Ému par cet événement, il récite «Booz endormi», leitmotiv de ce texte où plusieurs occasions provoquent cette récitation pleine d'émotion. Comme je l'ai exposé plus haut, ce passage est particulièrement fertile du point de vue de la filiation, mais il cristallise également un rapport singulier à l'autobiographie.

Ruth se joignit donc aux servantes de Booz pour glaner, tout le temps que durèrent la moisson des orges et la moisson des blés. Et elle ne quitta pas Noémi.

Sa belle mère Noémi lui dit un jour:

-Ma fille, je dois maintenant faire en sorte que tu vives dans la quiétude. Booz, notre parent, celui avec les servantes de qui tu as travaillé, doit vanter l'orge ce soir. Lave-toi et parfume-toi, puis, enveloppée de ton manteau, marche jusqu'à l'endroit où il sera, mais prends garde qu'il ne te voie avant qu'il ait fini de manger et de boire. Tu tâcheras de savoir où il couche; tu iras le trouver, tu le découvriras et te coucheras près de lui. Il t'indiquera ensuite ce que tu dois faire<sup>156</sup>. (Ruth, chapitre 2, verset 23 - chapitre 3, versets 1-4)

Dans ce passage du Livre de Ruth que Victor Hugo interprète dans «Booz endormi», Booz est séduit par une glaneuse. «Le faux patriarche n'avait pas voulu de la vraie glaneuse<sup>157</sup>.» Michon rejoue non seulement le poème «Booz endormi», il rejoue aussi l'histoire biblique l'ayant inspiré. Se mettant en scène comme un faux patriarche (on peut présumer qu'il en a l'âge mais pas l'argent), il est séduit, comme Booz, par une glaneuse.

Les rapports avec le poème de Victor Hugo dépassent la simple évocation. Le premier niveau d'analyse montre que Michon s'approprie un pan d'histoire de la littérature française afin d'en souligner l'importance. On peut

<sup>155</sup> Pierre Michon, «Le ciel est un très grand homme», p. 77-78.

<sup>156</sup> *La Bible, op. cit.*, p. 1602-1603.

<sup>157</sup> Pierre Michon, «Le ciel est un très grand homme», p. 79.

aussi voir que Michon, par le biais du poème, raconte plusieurs épisodes autobiographiques. Comme mentionné plus haut, le poème de Victor Hugo a le pouvoir d'accéder à l'origine, de remonter dans le temps. Mais la récitation du poème est aussi une forme de mise en abyme autobiographique. Ce n'est pas la vie de Booz qui ressemble à celle de Michon (les lignées inattendues), mais bien celle de Michon qui se calque sur celle de Booz. Ce passage prend les allures de point de jonction entre les registres mythologiques, littéraires et autobiographiques. «Elle m'avait ému. Elle était partie. Le vent soufflait un peu du canyon et me piquait les yeux. Je dis d'un bout à l'autre *Booz endormi* [...]»<sup>158</sup> La totalisation voulue par Michon possède ici une épaisseur supplémentaire: il y a une double réflexivité entre le texte premier (celui de Hugo, lui-même inspiré par l'Ancien Testament) et le récit de Michon. Au-delà des réseaux intertextuels habituels, Michon se met en scène, pris dans la tumulte de ces références.

Il se met en scène de plusieurs façons: comme celui dont la vie est ponctuée par la récitation de «grands poèmes», telle une prière; en alcoolique dont les virées sont aussi légendaires que pathétiques; en écrivain soucieux du poids de la tradition. Ce moment où il se présente en faux patriarche me semble particulièrement riche parce qu'il condense trois régimes temporels différents (mythologique, historique, contemporain).

Finalement, il semble essentiel de noter la libération que constitue la récitation des poèmes. Le poème est successivement décrit comme étant « [...] dit dans le calme et l'acceptation de tout»<sup>159</sup> [...], récité « [...] pour me faire plaisir et me faire pleurer»<sup>160</sup> [...]» ou encore provoquant « [...] un sentiment de

---

<sup>158</sup> *Idem*.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 79.

toute-puissance<sup>161</sup> [...]». Il est cependant difficile de voir exactement de quoi cela le libère. Est-ce la réactualisation de l'héritage (la prise dans le présent du poème du passé) qui en transforme la charge? Est-ce la conception du poème comme une prière qui en ferait quelque chose de *grand*? Est-ce que, dans ce texte final, Michon réussit finalement à se libérer d'un poids? Il ne mourra peut-être pas «le vieil éléphant sur la poitrine<sup>162</sup>»...

### 3.4 L'oiseau

«L'oiseau» détient un statut à part dans le recueil *Corps du roi*. Michon y fait le portrait de l'auteur d'un traité de chasse du 14<sup>e</sup> siècle, Muhamad Ibn Mangli: «Quand il bat large, il est démesuré: quand il se repaît, il fait vite; quand il frappe, il met à mal; quand il donne du bec, il tranche et quand quand il fait prise, il se gave<sup>163</sup>.» Cet extrait du *Commerce des grands de la terre avec les bêtes sauvages du désert sans onde* ouvre le texte. «La phrase citée est au centre exact du livre, et j'aime penser qu'elle en est le secret apogée<sup>164</sup>.»

Au jeu des ressemblances et différences, «L'oiseau» se distingue des autres textes de *Corps du roi* sous plusieurs aspects. Le dispositif mis en place au début ne diffère pas des autres: tout comme les quatre autres textes, Michon commence par situer l'action dans le temps. Cette mention permet d'ancrer «L'oiseau» dans des paradigmes temporels. Alors que les autres portraits sont tous modernes (dans l'acception large d'une modernité commençant avec le

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>162</sup> *Id.*, «L'éléphant», p. 66.

<sup>163</sup> *Id.*, «L'oiseau», p. 49.

<sup>164</sup> *Idem.*

Romantisme), l'action de celui-ci n'est pas situé au XIX<sup>e</sup> ou au XX<sup>e</sup> siècle. De plus, il n'appartient pas à un univers occidental.

Trois choses sont significatives, notamment au regard de sa place par rapport à l'ensemble du recueil. La première est le statut du sujet par rapport aux autres sujets traités dans *Corps du roi*. Dans les autres textes, Michon joue des différentes de registres, entre minuscule et majuscule. Pourtant, les sujets sont toujours «importants»: il peut jouer de leur reconnaissance, celle-ci étant déjà acquise par des légitimations externes. Autrement dit, il peut faire de Faulkner un perdant magnifique, qu'importe, car son récit entre en collision avec les autres récits existants.

Lorsque Michon joue des différents registres, c'est toujours en connaissance du préjugé du lecteur: il joue avec le mythe des écrivains. Or, en plein centre du recueil, il fait le portrait de Ibn Manglî, illustre inconnu. Ce statut lui confère une place à part. Michon traite d'un auteur qui possède un statut différent par rapport à l'institution. Mais, au-delà des considérations concernant le champ littéraire, il y aussi un rapport différent au fait biographique et à l'image. Ainsi, Michon raconte de trois façons différentes la mort de son sujet, n'ayant pas à composer avec une rigueur biographique. «Je ne verrai jamais le visage qui fut Ibn Manglî<sup>165</sup>.» Alors que pour Beckett, Faulkner et Flaubert, le visage est toujours une donnée importante dans l'interprétation de la figure, Ibn Manglî reste abstrait. C'est à partir de cette absence qu'il crée ce personnage, presque fictif étant donné le peu d'informations dont il dispose à son sujet. Comme l'Œdipe, ce portrait est motivé par une absence fondatrice.

C'est non seulement à partir de l'absence de son personnage qu'il crée cette fiction biographique, mais aussi à partir de sa mort. «Il vit l'apogée de son

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 54.

livre. La phrase écrite jadis plongea comme un faucon lâché. Il comprit que c'était pas tout à fait du gerfaut qu'il parlait, c'était de la mort<sup>166</sup>.» De la même façon que le portrait de Beckett montre l'apparition des deux corps du roi, de la même façon que la poésie de Victor Hugo porte en elle les cadavres et la naissance, les traités de Ibn Manglî supposent la mort qui se cache derrière les techniques de chasse. La phrase parfaite est porteuse d'une grâce qui tend vers la mort (créant un oxymore)

Il y a deux sortes d'homme — ceux qui subissent le destin, et ceux qui choisissent de subir le destin. Ibn Manglî était du nombre des seconds, si j'en crois son goût pour cette phrase du Coran: «Celui qui a cru trouver la marque d'une grâce divine en quelque occupation, qu'il s'y maintienne.» Lui, il savait apparemment faire avec grâce trois choses: chasser, se battre et employer le mot propre (ces trois choses n'en sont qu'une, obéir au sultan, qui est ici-bas ce qui se rapproche le plus du destin)<sup>167</sup>.

Michon fait la contraction des trois actions qu'accomplit Ibn Manglî avec grâce dans un même registre: l'obéissance au sultan. Le roi, dans ce portrait, n'est donc pas l'auteur. Michon pose Beckett, Flaubert et Faulkner comme soumis à la tradition. Inversement, dans «Le ciel est un très grand homme», Michon se pose lui-même comme héritier (avec tout la complexité que cela suppose) de Victor Hugo. C'est autre chose qui est en jeu dans «L'oiseau». Le personnage mis en scène a un respect pour la tradition: «Il choisit pour ce faire les mots que la tradition avait choisis avant lui<sup>168</sup>.» L'histoire de Ibn Manglî en est une de transmission heureuse, de grâce trouvée par la modestie. En somme, on pourrait dire que «L'oiseau» est une vie minuscule, davantage que le portrait d'un personnage majuscule.

La mort, dans «Le ciel est un très grand homme», est toujours imbriquée dans la vie, dans la possibilité du poème de ressusciter les morts. Dans

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 51.

«L'oiseau», elle est confrontée, choisie — le destin est accepté dans le calme et l'acceptation de tout, pour reprendre les termes de Michon. Tout comme Faulkner voyant l'éléphant (figure condensant plusieurs idées, dont la mort — voir le feu à la guerre, c'est voir la mort), Michon voit le gerfaut. «Je verrai le gerfaut<sup>169</sup>.» Est-ce de sa mort dont il parle? Ou celle d'Ibn Manglî? L'oiseau, par ailleurs, est à rapprocher de l'éléphant de Faulkner. Dans les deux cas, il s'agit de *quelque chose que l'on regarde*. Le regard posé sur lui en détermine la signification symbolique. La force de l'énonciation subjective («Je verrai») contribue au destin inévitable décrit par Ibn Manglî que l'on choisit tout de même avec détermination.

La phrase («Je verrai le gerfaut.») permet la transmission entre la figure d'Ibn Manglî, le traité de chasse, le texte «L'oiseau» et Michon lui-même. Si le gerfaut figure la mort, Michon voit la mort en celui-ci. De la même façon, il y voit la mort de Ibn Manglî: «Cet être fatal, tranchant, pressé, tout petit et sans mesure, c'était sa mort<sup>170</sup>.» Michon, tout comme Ibn Manglî, est du côté de ceux qui saisissent leur destin.

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 53.



## CONCLUSION

La filiation littéraire chez Pierre Michon serait une *ligne de tension*: tension entre majuscule et minuscule, vie et mort, origine culturelle et origine familiale, prétention et modestie, élévation et chute, vulgarité et noblesse, biographie et autobiographie, relatif et absolu, mythe et réalité, fragment et totalisation. Mon mémoire vise à travailler ces tensions pour mettre en relief les éléments problématiques en émergeant, pour «dévoiler» le dispositif grâce auquel fonctionne cette mise en forme des obsessions récurrentes de Michon. Ces filiations sont non seulement problématiques, mais elles fonctionnent également selon une dynamique complexe. L'usage rhétorique de la figure du roi, des figures familiales, et plus largement de nombre de figures de style (métaphore, métonymie, prosopopée, oxymore) n'est rien d'autre qu'une façon de figurer la vision de la littérature de Michon.

Mais quelle est-elle cette «vision de la littérature»? Que sous-tend *Corps du roi* et ses essais sur les grands auteurs ayant influencé Michon? Plusieurs hypothèses sont intervenues au courant de l'analyse qui me semblent plus significatives, qui ont une portée plus globale dans l'œuvre de Michon, voire au sein des paradigmes plus larges de la littérature contemporaine française (avec les précautions que cela nécessite).

Ma première remarque concerne la volonté totalisante de Pierre Michon. Le paradoxe est, à ce niveau, que *Corps du roi* est un texte fragmentaire. Mais l'accumulation de fragments crée un effet totalisant. De plus, Michon, à plusieurs endroits du texte, dit la capacité de la littérature à tout contenir: la vie et la mort imbriqués, toutes les mémoires (familiales, littéraires), etc. «Corps de bois» et «Le ciel est un très grand homme» se répondent sur ces considérations.

Flaubert lègue à Michon la volonté de faire de la littérature une entité totalisante, toute-puissante. Le second texte est, à cet égard, plutôt optimiste, puisque «Booz endormi» est un poème qui permet tout cela, qui possède une puissance intrinsèque. Mais c'est toujours par un détour par les autres que Michon parvient à ses ambitions<sup>171</sup>. Chaque portrait d'auteur est érigé en *exemple*: un auteur vaut pour les tous les autres. La figure de la métonymie travaille le recueil dans sa structure même: chaque portrait contient toute une vision de la littérature.

Deuxième remarque: Michon a une vision de la littérature comme un lieu (un *topos*, voire une utopie) investi par l'idée de la communauté. Il pense la littérature et les auteurs la constituant comme une communauté qui tient. Cette communauté d'écrivains est sans bordure sinon celles définies par Michon lui-même. D'une certaine façon, elle inclut tous ses sujets romanesques, y compris les «minuscules». Il y a d'une part la volonté de Michon de s'inscrire dans la littérature des Anciens, de trouver une place dans cette communauté. Il y convoque pêle-mêle des écrivains de différents pays (notons une préférence pour le domaine français) et de différentes époques (notons un attachement pour l'âge d'or de la littérature, le XIX<sup>e</sup> siècle). J'ai montré la capacité de la littérature à contenir plusieurs temps, plusieurs mémoires. Cette démarche n'a de sens qu'au regard d'un présent de la littérature pouvant réactiver sans cesse ce passé. C'est le dessein même de la littérature, pour Michon, que de témoigner pour les morts. Ce n'est rien qu'une quête incessante d'origine s'étirant à l'infini jusqu'à la préhistoire (voir les grottes de Lascaux dans *La Grande Beune*). Ce témoignage, cette obsession mémorielle vient d'un souci d'être la voix pour les sans voix, quel que soit leur statut.

---

<sup>171</sup> Un détour par les autres à sa manière: il élit qui il veut, comme il veut. Le roi vient quand il veut.

Le témoignage est aussi récitation. À l'inverse du témoignage tourné vers le passé, la récitation réactive la littérature dans le présent de l'énonciation. Conférant au poème une dimension orale, Michon dépasse le témoignage comme culture de la trace et l'empreinte, comme créer quelque chose de neuf. À travers la récitation, il s'approprie aussi une culture orale dont la transmission ne passait par l'écriture. La littérature déclamée devient vive (même celle des morts).

Quoiqu'il raconte, c'est toujours pareil. Bien sûr, c'est à travers les personnages les plus divers, les obscurs, les paysans muets de la Creuse, les prêtres dévoyés, les jeunes mortes et puis les magnifiques parés, dès avant que de traverser le livre, d'un lustre éclatant, d'une gloire plantureuse — Goya, Watteau et Van Gogh, Rimbaud —. Mais il importe peu qu'ils entrent anonymes, vêtus de velours côtelé, par un chemin boueux de la Creuse ou qu'un cerne lumineux les précède, enveloppe leurs gestes, détache leurs vies du temps irréparable où elles sont englouties. Ils sont aux prises, tous, avec la disgrâce. Ils ont touché la mauvaise part, celle-là même que Michon a reçue en partage et dont ses livres accusent le surplomb<sup>172</sup>.

Bergounioux souligne une équivalence entre les sujets de Michon, dont le point commun serait la disgrâce. Je nuancerais cette assertion d'égalité entre les sujets. Il m'apparaît évident, à la lumière de ma lecture de *Corps du roi*, que les lignées de Michon sont basées autant sur les différences que sur les ressemblances. Mais il y a une parenté certaine dans la «disgrâce». Michon s'intéresse à ses sujets dans la gloire des minuscules et dans la déchéances des majuscules.

Troisième remarque, qui concerne le temps: si la filiation est une ligne de tension, elle s'oppose à la conception de la filiation comme continuité. Au-delà des filiations linéaires, Michon propose une vision complexe des filiations. Ce n'est pas tant une rupture qu'il propose, qu'une tension entre continuité et rupture. Ainsi, plusieurs temps sont imbriqués dans *Corps du roi*: le présent de l'énonciation du texte, une *invention du présent*, tout comme un retour

---

<sup>172</sup> Pierre Bergounioux, *L'invention du présent*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2006, p. 81-82.

incessant sur le passé. De la même façon, lorsque Michon commente des photographies, il prend une pièce d'archive (appartenant au passé) et la réactive dans le présent de l'écriture. De plus, la description de la photographie (*l'ekphrasis*) étire un très bref moment (celui de la capture photographique), en un récit de quelques pages.

La fin de *Rimbaud le fils* est à cet égard fort instructive pour comprendre ce qui tenaille Michon dans *Corps du roi*. Je me permets cette longue citation, qui préfigure les questions soulevées par *Corps du roi*.

Je peux l'imaginer [Rimbaud] sortant la nuit dans la cour de Roche, quand les moissonneurs sont couchés. Il a bien travaillé, lui aussi. C'est juillet et les grandes étoiles; il y a sous les étoiles des meules sombres comme dans l'histoire de Booz. On ne voit pas Rimbaud, qui est là: le cheveu mal en ordre, l'œil bien ouvert, la main grande, tous traits réservés, secrets, comme postulés, dans l'ombre fraîche de la nuit. Il est accroupi contre cette meule. On l'entend. Il dit des phrases écrites dans la journée, avec une émotion très grande, peu comparable à toute autre au monde depuis que Dieu est parti du cœur des hommes. Et s'il y a des puissances dans l'air, si, comme le poème de Booz l'affirme, elles aiment particulièrement à s'ébattre par les nuits de moisson, elles reconnaissent ce grand émoi qu'elle ont entendu jadis en Judée, à Rome et à Saint-Cyr, partout où on a rythmé la langue dans l'émoi. Elles le connaissent. Nous aussi nous le connaissons, nous savons que ça existe; mais nous ne savons pas vraiment ce que c'est. Nous ne savons pas vraiment ce qui bondit dans ce cœur d'homme volontaire ou de fille, à l'unisson des mots qui roulent dans sa bouche. Les étoiles attentives, distraites, clignent. La voix dans le noir dit la Saison pour les étoiles. La main grande se referme, l'émoi grandit, la voix fait venir les larmes. Nous savons que cet émoi existe. C'est peut-être une joie de décembre. Est-ce que c'est de la puissance? Est-ce que c'est d'être leur maître à tous maintenant, Hugo, Baudelaire, Verlaine et le petit Banville? Est-ce que c'est de la guerre? Est-ce d'avoir jeté bas l'appareil à douze pieds qui nous tenait debout, d'avoir défait le protocole ancien et de nous laisser tous sans protocole, impotents et taciturnes, comme des meules dans la nuit? Est-ce la joie d'avoir fait du poème cette chose toute droite, sombre et vaine, taciturne, insoucieuse des hommes comme une meule dans la nuit? Est-ce que c'est de la gloire, loin des meules et des hommes, pour les étoiles, comme les étoiles? Est-ce que c'est de juin? Est-ce que c'est le *sanctus*? Est-ce la douce joie d'avoir trouvé la prière nouvelle, le nouvel amour, le nouveau pacte? Mais avec qui? Les étoiles dansent à travers les feuillages sombres: La maison est plus noire que la nuit. Ah c'est peut-être de t'avoir enfin rejointe et te tenir embrasée, mère qui ne me lis pas, qui dors à poings fermés dans les puits de ta chambre, mère, pour qui j'invente cette langue de bois au plus près de ton deuil ineffable, de ta clôture sans issue. C'est que j'enfle ma voix pour te parler de très loin, père qui ne me parleras jamais. Qu'est-ce qui relance sans fin la littérature? Qu'est-ce qui fait écrire les hommes? Les autres hommes, leur mère, les étoiles, ou les vieilles choses énormes, Dieu, la langue? Les puissances le savent. Les puissances de l'air sont ce peu de vent à travers les feuillages. La nuit tourne. La lune se lève, il n'y a personne contre cette meule. Rimbaud dans le grenier parmi des feuillettes s'est tourné contre le mur et dort comme un plomb<sup>173</sup>.

<sup>173</sup> Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993 [1991], p. 108-110.

Encore une fois, comme dans «Le ciel est un très grand homme», la récitation d'un poème est considérée comme une prière. La récitation presque muette de Rimbaud souligne la part d'oralité dans la littérature. Pour Michon, les vers ne sont pas que destinés à la lecture, mais bel et bien à la récitation (voire la déclamation), provoquant une «émotion très grande»: émoi, grande émotion, misère. «Qu'est-ce qui relance sans fin la littérature?»

Les conclusions de *Rimbaud le fils* et de *Corps du roi* se ressemblent à plusieurs égards. La présence de Booz dans les deux cas est significative: cette figure, à la fois biblique et littéraire permet à Michon de faire un pont entre le sacré et le profane, la littérature devenant *de facto* sacrée. De plus, Victor Hugo est convoqué dans les deux textes de façon oblique, comme une présence spectrale omniprésente. Mais ce qui importe surtout dans cet extrait, au-delà de la synthèse qu'il peut représenter, au-delà des similitudes avec «Le ciel est un très grand homme», c'est surtout la question de la *relance de la littérature*. Il n'est question que de cela chez Michon: pourquoi, de génération en génération, les hommes continuent-ils d'écrire?

L'œuvre de Michon est travaillée par ces tensions, ces questions, et il est peu d'utilité d'en «résoudre» les conflits. Il me semble pourtant que la figure royale est pour Michon une façon de synthétiser ses obsessions tout en les dépassant (ou plutôt par une figure qui *le* dépasse). Il s'en remet à d'autres, et de plus grands, de plus puissants. Devant l'impossibilité de se défaire du sérieux de la littérature, il «délègue» à la figure du roi. Cet ouvrage, qui laisse la part belle aux rois, est non pas une façon de trancher, mais plutôt d'ériger en système les tensions entre opposés. La figure du roi, et c'est que j'ai tenté de

mettre en relief par ma lecture, permet de contenir chaque chose et son contraire (et tout le spectre de nuances entre les deux).

## BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

MICHON, Pierre. *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, 101 p.

Autres œuvres de Pierre Michon

MICHON, Pierre. *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996, [1984], 248 p.

----- *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988, 66 p.

----- *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993 [1991], 110 p.

----- *La Grande Beune*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2006 [1996], 77 p.

----- *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, 87 p.

----- *Le roi vient quand il veut*, Paris, Albin Michel, 2007, 393 p.

Ouvrages sur Pierre Michon

*Pierre Michon, l'écriture absolue*, sous la direction d'Agnès Castiglione, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, 330 p.

«Pierre Michon et l'histoire», *Critique*, n° 694, mars 2005, 96 p.

BERGOUNIOUX, Pierre. *La Cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé, 1995, 115 p.

----- *L'invention du présent*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2006, 113 p.

COYAULT-DUBLANCHET, Sylvaine. *La province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002, 289 p.

DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines*, Paris, José Corti, coll. «Les Essais», 2008, 403 p.

FARRON, Ivan. *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Genève, éditions Zoé, 2004, 177 p.

----- «Terreur et Rhétorique dans l'œuvre de Pierre Michon» dans *Pierre Michon: naissance et renaissances*, sous la direction de Florian Préclaire et Agnès Castiglione, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, coll. «Lire au présent», 2007, p. 43-51.

- KEROUACK, Sophie. «Entre écho et voyance: le témoignage de l'archive dans *Rimbaud, le fils* de Pierre Michon», mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2005, 127 p.
- POISSANT, Maude. «L'écriture "généalogique" de Pierre Michon. Le cas de *Rimbaud le fils, Trois auteurs et Corps du roi*» dans *Enjeux du contemporain*, sous la direction de René Audet, Québec, Nota Bene, coll. «Contemporanéités», 2009, p. 87-104.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Chemins de Michon*, Lagrasse, Verdier, coll. «Verdier poche», 2008, 96 p.
- VIART, Dominique. «Pierre Michon : un art de la figure», dans *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, sous la direction de Karl Kürtös et Ivan Farron, New York, Bern, Peter Lang, coll. «Variations», 2003, p. 15-33.
- *Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris, Gallimard, coll. «Foliothèque», 2004, 231 p.
- «L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine: récits de filiations et fictions biographique» dans *Vies en récits*, sous la direction de Robert Dion, Frances Fortier et Hans-Jürgen Lüsebrink, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, p. 107-137.
- VRYDAGHS, David. «Pierre Michon et la corporation des écrivains: une lecture de *Corps du roi*», *Études Françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 91-106.

### Autres

- Le roman français contemporain*, Paris, CulturesFrances éditions, coll. «Panoramas», 2007, 147 p.
- Le roman français aujourd'hui*, sous la direction de Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, Paris, Prétéxte, 2004, 128 p.
- APOSTOLIDES, Jean-Marie. *Le roi-machine*, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 1981, 164 p.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile, Gallimard, Seuil, 1980, 192 p.
- «Roland Barthes par Roland Barthes» dans, *Œuvres complètes IV, 1975-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 573-771.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1972, 343 p.



- «Sur mes contemporains: Victor Hugo» dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, 828 p.
- FERRARI, Federico et Jean-Luc NANCY. *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. «Lignes fictives», 2005, 95 p.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1992 [1982], 467 p.
- *Seuils*, Paris, Seuil, coll. «Points», 2002 [1987], 426 p.
- HUGO, Victor. *La légende des siècles*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 2006, 1030 p.
- KANTOROWICZ, Ernst. *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2000, 1368 p.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1996 [1975], 381 p.
- LONGIN. *Du sublime*, Paris, Rivages, coll. «Rivages Poche», 1993, 148 p.
- MARIN, Louis. *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, coll. «Le sens commun», 1981, 300 p.
- *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, coll. «Le collègue en acte», 2005, 344 p.
- MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatikine érudition, 2007, 210 p.
- NADAR. *Quand j'étais photographe*, Paris, Seuil, coll. «L'école des lettres», 1994, 381 p.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *La montre cassée*, Lagrasse, Verdier, coll. «Chaoïd», 2004, 251 p.
- *L'intertextualité*, Paris, Armand Colin, coll. «128», 2005, 128 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'idiote de la famille*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de philosophie», 1988 [1971], 658 p.
- SCHLANGER, Judith. *La mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, coll. «Verdier poche», 2008, 192 p.
- VERCIER, Bruno et Dominique VIART. *La littérature française au présent*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Bordas, 2008, 543 p.

ŽIŽEK, Slavoj, *For they know not what they do: enjoyment as a political factor*, Londres, Verso, 2008 [1991], 320 p.

### Références

*La Bible, nouvelle traduction*, Paris, Montréal, éditions Bayard et Médiaspaul, 2001, 3186 p.

*Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2004, 1639 p.

*Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, 1531 p.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus: les procédés littéraires*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. «10-18». 1984, 543 p.