

Études françaises

Pierre Michon et la corporation des écrivains : une lecture de *Corps du roi*

David Vrydaghs

Le personnage de roman
Volume 41, numéro 1, 2005

URI : id.erudit.org/iderudit/010848ar
DOI : [10.7202/010848ar](https://doi.org/10.7202/010848ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN 0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vrydaghs, D. (2005). Pierre Michon et la corporation des écrivains : une lecture de *Corps du roi*. *Études françaises*, 41(1), 91–106. doi:10.7202/010848ar

Résumé de l'article

Dans *Corps du roi*, paru en 2002, l'écrivain français Pierre Michon développe l'idée que les écrivains appartiennent, au-delà du temps terrestre, à un même corps : celui de la littérature. Cette idée est, dans le même temps, contestée. Nous montrons alors, par une analyse des cinq textes de ce recueil, que l'ambivalence de Michon pose la question de la croyance en la littérature et met en évidence la fragilité de celle-ci, en même temps que sa nécessité.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Pierre Michon et la corporation des écrivains : une lecture de *Corps du roi*

DAVID VRYDAGHS

Avançons dans la genèse de mes prétentions.

Pierre Michon, *Vies Minuscules*

Dans *Corps du roi*¹, paru en 2002, l'écrivain français Pierre Michon développe l'idée que les écrivains appartiennent, au-delà du temps terrestre, à un même corps : celui de la littérature. *Corps du roi* propose en effet dans ses premières pages une doctrine corporatiste, qui a cours dans l'ensemble du recueil. Pourtant, dans la plupart des chapitres, la doctrine est contestée. Nous allons tenter ici de rendre compte de l'ambivalence de Michon à l'égard de l'idée d'une possible communauté des écrivains. Nous partirons d'une lecture de la doctrine proposée dans le premier texte de *Corps du roi*.

« Les deux corps du roi » : une corporation d'écrivains

Inspirée de la doctrine juridico-politique élisabéthaine des deux corps du roi, étudiée notamment par l'historien allemand Ernst Kantorowicz², la doctrine énoncée dans le premier texte du recueil de Michon est la suivante :

1. Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002. Il s'agit d'un recueil de cinq textes consacrés à autant d'écrivains. Dans l'ordre d'apparition des chapitres, nous rencontrons les portraits suivants : de Samuel Beckett dans « Les deux corps du roi », de Gustave Flaubert dans « Corps de bois », d'Ibn Mangli dans « L'oiseau », de William Faulkner dans « L'éléphant » et enfin de Victor Hugo dans « Le ciel est un très grand homme ».

2. Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1989. Rappelons en quelques mots l'objet de l'enquête de Kantorowicz : le point de départ en est l'existence d'une fiction juridique et politique que celui-ci a rencontrée

Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de détroques provisoires ; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la détroque, 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 élisabéthaine³.

Michon puise donc dans l'étude de Kantorowicz : il en retient la partition entre les deux corps — l'un biologique et l'autre immatériel — et la distinction entre deux temporalités — l'une marquée par la rupture, l'autre par la continuité. Autre parallèle à signaler : à l'époque élisabéthaine, le Roi entrait dans le corps immortel lors de son couronnement ; l'écrivain y a accès par ses œuvres. La doctrine littéraire des « deux corps du roi » entend donc poser, comme sa sœur aînée, que les écrivains sont les membres d'un même corps éternel : c'est en cela qu'elle est corporatiste.

Quel est ce corps ? S'agit-il de la Littérature⁴ ? Ou est-il seulement question d'une lignée d'écrivains remarquables⁵ présents au sein de

dans les écrits des juristes anglais sous Elisabeth et les premiers Stuart. Cette fiction consiste à créditer le roi de deux corps : l'un est naturel, humain et donc mortel ; l'autre est politique, éternel et ne peut être vu ni touché. Ce dernier corps est encore, par son immuabilité même, élevé aux hauteurs angéliques. La personne du roi appartient donc de ce fait à deux temporalités distinctes : l'une, limitée, a pour horizon la rupture qu'est la mort ; l'autre, illimitée, est le vecteur de la transmission d'un héritage culturel et politique. La doctrine compte également nombre d'éléments chrétiens, ce qui incita Kantorowicz à rechercher dans les doctrines théologiques et politiques de l'ère chrétienne des précédents à la doctrine des « deux corps du roi ». L'enquête commence avec les discussions de Nestorius autour des deux natures du Christ, et se poursuit avec l'analyse des doctrines théologique et politique du *corpus mysticum*. Celui-ci, à partir de la fin du Moyen Âge, représente autant la société chrétienne, l'Église, dont le Christ est la tête et le Pape le représentant, que les sujets d'un Royaume et leurs terres, dont le Roi est la tête et l'homme couronné le représentant. Ces éléments se retrouvent sous une autre forme dans la doctrine des deux corps du roi, ce qui permet à Kantorowicz d'affirmer que cette doctrine est d'origine chrétienne, et non païenne. Cette affirmation fut depuis lors contestée par Giorgio Agamben dans son *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997.

3. Pierre Michon, *op. cit.*, p. 13-14.

4. À laquelle Pierre Michon prête, dans *Trois auteurs*, une voix spécifique qui peut miraculeusement se faire entendre dans certaines phrases écrites par des hommes. Michon voit, par exemple, dans une page du roman *Absalon ! Absalon !* de Faulkner « un de ces petits morceaux de l'histoire des lettres où c'est presque l'inconcevable bouche de la Littérature qui parle, en personne » (Pierre Michon, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 87).

5. Dont Daniel Oster disait qu'elles étaient le signe de « la Littérature même comme institution ». Daniel Oster, « D'un statut d'évangéliste », *Littérature*, n° 33, février 1979, p. 114. Les lignées ou familles d'écrivains sont donc des constructions établies par des rapprochements entre écrivains.

celle-ci ? C'est là l'ambivalence première de la doctrine. S'applique-t-elle à tous les écrivains sans exception — ce que laissait entendre Pierre Michon dans un entretien réalisé au moment de la parution de *Corps du roi*⁶ ? Ou vaut-elle seulement pour des écrivains d'exception ? Michon retient vraisemblablement les deux propositions. Il inscrit en effet le nom de Beckett dans une lignée que Beckett a lui-même constituée — la lignée « Bruno, Dante, Vico, Joyce » est la citation du titre d'un des premiers articles de cet écrivain⁷. Michon fait donc ici de la lignée une corporation. Il signale également qu'en Beckett, c'est la « littérature en personne » qui parle⁸. Beckett devient alors un élément du corps « littérature » : le support de la voix de celle-ci.

La doctrine corporatiste voit sa portée limitée par un autre phénomène : dans « Les deux corps du roi », Pierre Michon entend affirmer la royauté du seul Samuel Beckett. Alors que les rois mentionnés ici, malgré leurs différences physiques (le bonnet de Dante, la fraise de Shakespeare, l'œil myope de Joyce et celui de glace de Beckett), devraient être la même personne immortelle (la littérature), il semble que l'un d'eux, le dernier maillon de la chaîne, soit différent. Premièrement, parce que les noms des rois anciens apparaissent du fait de son propre règne. Pour le dire autrement : c'est à partir de Beckett que se constitue la lignée d'écrivains-rois, et non Beckett qui rejoint celle-ci, déjà constituée⁹. Les rois présents le sont donc par son intermédiaire.

L'utilisation d'un stéréotype littéraire renforce encore ce fait. Beckett possède en effet les principaux attributs du stéréotype moderne du

6. « Nous sommes tous les tâcherons de la même chose », déclare Michon à Jean-Baptiste Harang, « Michon accompli », *Libération*, Cahier Livres, jeudi 10 octobre 2002.

7. Samuel Beckett, « Dante... Bruno. Vico... Joyce », *Transition*, 1929. On remarquera que Michon ne donne pas les noms dans le même ordre que Beckett. Y a-t-il une raison à cela ? Beckett a expliqué ainsi, nous informe Jane Hale, la ponctuation irrégulière de son titre : de Dante à Bruno, il y a environ trois siècles ; de Bruno à Vico, à peu près un ; et de Vico à Joyce, environ deux. Il traite pourtant ses sujets achronologiquement ; vouant la première moitié de l'essai à Giambattista Vico, « l'historien scientifique », et à ses théories de la « progression circulaire inéluctable de la Société » et des « origines de la poésie et du langage, et la signification des mythes ». Au milieu de l'essai, Beckett parle du *Work in progress* de Joyce, le liant à la fois à la poétique de Vico et à la poésie (et au *Purgatoire*) de Dante. Giordano Bruno ne fait qu'acte de présence dans ces pages, pour exposer brièvement sa philosophie de l'identité des contraires dans leurs états maximum et minimum, notion sur laquelle Vico aurait basé sa *scienza nuova* de l'histoire » (Jane A. Hale, « Dante... Bruno. Vico... Joyce, Beckett », *écritures*, n° 2, printemps 1992, p. 18). On peut penser qu'en commençant la série par Bruno, Michon attire déjà l'attention sur le fait qu'il va ici réunir dans une même corporation des écrivains « contraires » (se reporter à la suite de notre analyse).

8. Pierre Michon, *op. cit.*, p. 15.

9. Nous l'avons vu *supra*, lorsque nous avons indiqué que la série de noms citée dans « Les deux corps du roi » était un calque du titre d'un des premiers textes de Beckett.

grand écrivain, à savoir la supériorité, la singularité, la postérité. Est-ce à dire que la doctrine est caduque ? Seule l'interprétation de ce stéréotype pourra nous éclairer.

« Les deux corps du roi » : doctrine ou farce ?

Un stéréotype est une représentation identitaire¹⁰ circulant dans un espace discursif où elle se répète, est reprise et parfois transformée. Ce type de représentation présente encore les caractéristiques suivantes : elle est *schématique* et possède une *valeur catégorique*. Elle est schématique parce qu'elle procède par simplification de la diversité réellement observable ainsi que par généralisation (tous les grands écrivains possèdent ces attributs). Du fait de ce caractère schématique et de sa circulation dans l'espace public, une telle représentation, immédiatement disponible, est érigée en catégorie de référence pour penser le phénomène identitaire auquel elle s'applique. Dans le cas présent, le stéréotype du grand écrivain a ce rôle catégorique et ce schématisme puisqu'il s'agit de penser sous cette forme la diversité réelle de l'œuvre de Beckett et d'assigner à cet écrivain une identité reconnue et reconnaissable.

Un stéréotype n'est cependant pas une forme figée. Au sens strict, une forme figée ne connaît pas de commutation de ses signifiants sur le plan de l'expression¹¹. Il s'agit davantage d'un ensemble stable d'attributs, définissant une identité. Ces attributs peuvent être « épars » dans un texte et lisibles uniquement sur le plan du contenu : on dira alors qu'ils sont « implicites¹² ». C'est le cas ici, puisque les attributs qui déterminent l'identité stéréotypée du grand écrivain (la supériorité, la singularité et la postérité) sont présents sur le plan du contenu, où ils constituent autant de sèmes : /superlatif/, /singulier/, et /duratif/¹³.

10. Ce type de représentation s'applique en effet aux groupes (économiques, sociaux, ethniques, etc.), aux genres (homme, femme, hétéro ou homosexuels, etc.), et enfin aux pratiques (littéraires ou autres), pour lesquels elle constitue une définition générale. Voir les définitions du stéréotype en psychologie sociale (pour exemple : Jacques-Philippe Leyens et Olivier Corneille, « Perspectives psychosociales sur les stéréotypes », dans Christian Garaud [dir.], *Sont-ils bons ? Sont-ils méchants ? Usages du stéréotype*, Paris, Champion, 2001, p. 15-25) et en théorie de la littérature (pour exemple : Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1991, ainsi que Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1997).

11. C'est le cas, par exemple, du cliché de style ou du proverbe.

12. Nous empruntons ces deux termes, qui caractérisent l'économie textuelle des stéréotypes et leur mode d'actualisation dans un texte particulier, à Ruth Amossy, « La force des évidences partagées », *Études de linguistique appliquée*, n° 117, juil.-sept. 1997, p. 265-278.

13. Nous empruntons le concept de « sème » à François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2001, p. 302 : un sème

Ces sèmes appartiennent à des lexicalisations des plus diverses : « roi », « Auteur », « Verbe vivant », « enfance de l'art », « beau », « éternel » etc. Appliqués à Samuel Beckett, ils servent essentiellement à assurer le lecteur de cette grandeur moderne de l'écrivain. L'œuvre et la personne sont hors du commun, indépassables : « Rien n'existe en France pour lui faire pièce ou lui disputer ce trône sur quoi il est assis¹⁴. » L'œuvre est encore singulière, et cette singularité rejaillit sur l'écrivain lui-même : « À la différence de Dante ou Joyce il est beau¹⁵. » Enfin, l'œuvre et l'auteur sont constamment évalués positivement par le narrateur : ce dernier est ignorant, alors que « tout cela, Beckett le sait¹⁶. »

L'affirmation de la royauté de Beckett s'appuie donc en partie sur le stéréotype littéraire du grand écrivain. Ce fait n'est pas encore suffisant pour créditer Beckett d'une place à part dans cette dynastie. Dante, Shakespeare, Bruno, Vico, Joyce ne le sont-ils pas également ? Ils ont été rois, et lorsque l'on regarde les attributs qui définissent le corps immortel du roi (ce corps qu'ils sont censés partager), force est de constater qu'ils sont identiques aux attributs qui caractérisent le grand écrivain en régime de modernité : ce « même corps » est « immortel », « éternel, dynastique », autrement dit /superlatif/, /singulier/, /duratif/.

Dante, Shakespeare, Bruno, Vico, Joyce ont encore, comme Beckett, un corps mortel, la « défroque », le *saccus merdæ*. Et c'est là qu'entre eux l'écart se creuse. Le corps mortel des premiers a les caractéristiques inverses du corps immortel de la littérature : il est /dépréciatif/, /commun/ et /régressif/. C'est le « corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne¹⁷ ». Certes, Beckett a lui-même un corps mortel. Mais ce corps est plus apte que les précédents à accueillir le « Verbe vivant¹⁸ » : il est « beau » (/superlatif/ par rapport au « nez camus » de Dante, à la « fraise » de Shakespeare, à « l'œil myope et ahuri » de Joyce), il est marqué de stigmates (/singulier/), et est intouchable depuis sa naissance (« le *noli me tangere* qu'il porte de naissance¹⁹ » indexe le trait

est un « élément d'un sémème [le sémème étant le signifié d'un morphème]. Le sème est la plus petite unité de signification définie par l'analyse ».

14. Pierre Michon, *op. cit.*, p. 13.

15. *Ibid.*, p. 14.

16. *Idem.*

17. *Ibid.*, p. 13.

18. *Ibid.*, p. 14.

19. *Idem.* Notons que, dans la doctrine élisabéthaine, l'intouchabilité de la personne concerne son corps immortel. Ici il est accordé au corps mortel, frappé comme le corps mortel du fils de Dieu du *noli me tangere*. Il s'agit là en effet des paroles que Marie-Madeleine adressa à Jésus lors de leur première rencontre.

/duratif/). En somme, contrairement à ses prédécesseurs, le roi Beckett a un corps qui convient, dès sa naissance, à ses fonctions futures. Les attributs stéréotypés du grand écrivain sont déjà présents dans ce corps mortel. Ils en assurent la prestance. Cela est encore confirmé par « le look roi Lear²⁰ » de ce grand écrivain :

Lear – *Dost thou know me, fellow?*

Kent – *No, sir, but you have that in your countenance which I would fain call master.*

Lear – *What's that?*

Kent – *Authority*²¹.

L'autorité, trait sémantique que la référence intertextuelle permet d'actualiser, assure bel et bien le lecteur de la prestance du grand écrivain. D'autres rapprochements accentuent encore celle-ci. Le portrait photographique de Beckett réalisé par Özkök est explicitement comparé à ceux qu'ont pu réaliser Titien ou Champaigne²² et qui confèrent aux sujets peints un « grand air classique²³ », c'est-à-dire, si l'on voit ces tableaux, un air empreint d'autorité, d'austérité, de retenue, de gravité, etc. Les dernières phrases de ce texte, où le portrait de Beckett est comparé aux nombreux portraits que l'on a de Bogart et de Guevara fumant, achèvent de convaincre le lecteur de la prestance physique de Beckett : « 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 métallo²⁴. » 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). Un dernier élément assure encore au corps de Beckett de la valeur : les éléments chrétiens dont ce corps est marqué — les stigmates, le *noli me tangere* — concourent en effet à faciliter « cette opération magique²⁵ » qu'est

20. *Ibid.*, p. 15.

21. William Shakespeare, *King Lear*, dans Jean-Michel Déprats (dir.), *Tragédies II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 48. Voici la traduction du passage cité :

Lear – Me connais-tu, mon garçon ?

Kent – Non, monsieur, mais il y a quelque chose dans votre allure qui me porte à vous appeler maître.

Lear – Quoi donc ?

Kent – L'autorité.

22. Titien a fait les portraits de Charles Quint, François I^{er}, Philippe II, et les Douze Césars ; et Champaigne a peint Richelieu, Louis XIII.

23. Pierre Michon, *op. cit.*, p. 14.

24. *Ibid.*, p. 15-16.

25. *Ibid.*, p. 14.

l'incarnation de la littérature dans le corps d'un écrivain et dans son texte²⁶.

Le stéréotype, en s'appliquant au corps littéraire de Beckett (qu'il partage avec Dante, Shakespeare, Joyce, etc.) ainsi qu'au corps physique de ce dernier, contribue donc à le différencier de ces prédécesseurs, en le valorisant. En cela, il nuance l'énoncé de la doctrine : certes, la littérature s'inscrit dans les corps de tous ces écrivains, mais « cette opération magique est plus facile » pour certains d'entre eux.

Si l'on regarde maintenant la structure d'ensemble du recueil, et si l'on compare « Les deux corps du roi » aux autres textes de ce genre produits par Pierre Michon depuis *Maîtres et serviteurs*²⁷, on s'aperçoit que ce texte possède des particularités qui renforcent encore la visibilité de la supériorité de Samuel Beckett. Voyons cela en détail.

À première vue, *Corps du roi* rassemble des textes de critique littéraire. Dans ces textes, un commentaire des œuvres approchées est esquissé. Les postures des narrateurs affectent l'objectivité²⁸. La documentation, puisée à de nombreuses sources (biographies, études critiques et historiques, documents d'époque, iconographie), est abondante. Le genre pratiqué par Michon possède cependant plusieurs caractéristiques qui l'éloignent assurément de la critique littéraire. Par exemple, dans « Corps de bois » ou « L'éléphant », textes respectivement consacrés à Flaubert et Faulkner, c'est l'attention portée aux affres et aux doutes de la création, saisissant les écrivains commentés dans des périodes de leur vie où ils ne savent pas encore qu'ils sont de grands écrivains, qui joue ce rôle. Autre exemple : le recours à la fiction, pour rendre compte de ces périodes de doute, ce qui fait dire au narrateur de « L'éléphant » que « tout cela n'est qu'affabulation de lecteur²⁹ ». On préférera donc parler,

26. Daniel Fabre soulignait récemment l'importance, dans le processus de sacralisation que connaît la littérature depuis la fin du XIX^e siècle, de montrer les corps des écrivains et d'inscrire leurs souffrances dans la représentation qu'on donne de ces corps : « Comme le corps des rois révélait tous les symptômes de leur fonction, et aussi des risques qu'elle leur faisait encourir, le corps des écrivains s'expose et donne à voir tous les effets internes de l'œuvre se faisant. *Corps pathétique* donc, pour la plupart, corps qui n'est point un attribut superficiel, une pièce ostensible de la panoplie moderne de l'homme de lettres, mais la preuve toujours renouvelée que la nouvelle sacralité de la littérature très exactement s'incarne » (Daniel Fabre, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, n° 25, 1999, p. 2-3).

27. Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990. Il s'agit d'un recueil de trois textes consacrés à des peintres aujourd'hui célèbres. Le narrateur s'intéresse cependant aux moments de leur vie où ceux-ci n'avaient pas encore atteint leurs objectifs de gloire et de réussite.

28. Notamment en recourant aux locutions suivantes : « on le sait », « je ne le sais pas », « c'est de supposer que » (Pierre Michon, *Corps du roi*, *op. cit.*, p. 13, 15 et 44).

29. *Ibid.*, p. 49.

avec Dominique Viart, de « fiction critique³⁰ », pour rendre compte de cette pratique générique.

Or, il existe une nette différence dans la façon même dont est pratiquée la fiction critique entre « Les deux corps du roi » et le reste du recueil, voire de l'œuvre de Pierre Michon. Ce texte, qui a pourtant une structure narrative proche d'un autre texte du recueil³¹, fait figure de cas unique en ceci que l'écrivain « commenté » n'est pas présenté au travers de ses doutes mais bien de ses certitudes. C'est là évidemment un effet du stéréotype. Beckett sait qu'il est la littérature en personne :

Il dit : Je suis le texte, pourquoi ne serais-je pas l'icône ? 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, Dieu ou le rien exulte, jouons tout cela dans les formes. Continuons³².

L'absence du moindre doute dans les paroles de Beckett est encore renforcée, dans l'extrait présent, par l'usage de l'impératif « continuons », dans lequel on peut reconnaître les derniers mots de *L'innommable*, déformés cependant puisque, dans ce texte de Beckett, il était bien question de doute : « Là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurais jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer³³. »

On pourrait même considérer que « Les deux corps du roi » est un hapax dans l'œuvre de Michon, pour cette seule raison. Celle-ci, commencée dans le genre romanesque avec *Vies minuscules*, alterne depuis lors récits³⁴ et fictions critiques³⁵. Ces dernières commentent autant les vies que les œuvres des artistes (écrivains et peintres) sur lesquels elles portent. Les commentaires naissent généralement d'une même question, que l'on trouve formulée à la fin de *Rimbaud le fils* : « Qu'est ce qui relance sans fin la littérature ? Qu'est-ce qui fait écrire les hommes ? Les

30. Dominique Viart, « Les fictions critiques de Pierre Michon », dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Actes du premier colloque international Pierre Michon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 203-219.

31. Ces deux textes sont en effet respectivement précédés des photographies suivantes : le portrait de Beckett par Lutfi Özkök (1961) et celui de Faulkner par James R. Cofield (1931). Ces photographies attirent par ailleurs l'attention sur un procédé d'écriture commun à ces textes : la réflexion critique du narrateur sur ces auteurs s'inscrit dans la narration de l'instant où ils furent photographiés. Soulignons encore que ces textes s'ouvrent et s'achèvent par des phrases similaires.

32. Pierre Michon, *Corps du roi*, op. cit., p. 15.

33. Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 213.

34. Comme *La grande Beune*, 1996 ; *Mythologies d'hiver*, 1997 ; et le récent *Abbés*.

35. Comme *Maîtres et serviteurs*, 1990 ; *Rimbaud le fils*, 1991 ; et *Trois auteurs*, 1997.

autres hommes, leur mère, les étoiles, ou les vieilles choses énormes, Dieu, la langue³⁶ ? » La question de Michon touche autant à la genèse d'une œuvre personnelle (celle de Rimbaud, notamment) qu'à celle d'une œuvre collective et ancestrale (la littérature). Les narrateurs des essais de Michon cherchent systématiquement des réponses dans les vies et les œuvres des autres, au moment où elles se réalisent et s'écrivent, et non dans la façon dont aujourd'hui elles nous apparaissent. Le critique Jean-Pierre Richard a déjà pu montrer que cette question est fondamentale chez Michon :

Comment devient-on Goya ? Voilà bien la question, primordiale, que pose, sans tout à fait le dire, le beau chapitre de *Maîtres et serviteurs* intitulé *Dieu ne finit pas*. Et Pierre Michon n'en finit pas non plus d'interroger, ou réécrire l'art, et la littérature, pour approcher un tel mystère³⁷.

Et Pierre Bergounioux, écrivain et ami de Michon, faisait naguère remarquer que :

Michon s'occupe, après avoir fait, en personne, l'expérience générique de la création, [...] des figures fascinantes qui l'ont, autrefois, enlevé à lui-même. Mais il les montre en deçà de ce qu'elles sont, aujourd'hui, pour nous : en proie, comme lui, comme chacun d'entre nous, au doute, au désespoir, au présent. [...] Il retrace le laborieux devenir, quand ils étaient encore obscurs, de ceux que, par une illusion rétrospective, on imagine en pleine et facile possession de leur matière et de leur manière³⁸.

L'insistance à présenter Samuel Beckett en pleine possession de ses moyens répond certes à l'exigence d'*exemplum* de la doctrine. Cela contribue pourtant à affaiblir encore davantage son pouvoir d'application : elle est étrangère au « laborieux devenir, quand ils étaient encore obscurs, de ceux que, par une illusion rétrospective, on imagine en pleine et facile possession de leur matière et de leur manière », pour reprendre les mots de Bergounioux, comme elle est étrangère à la majorité des fictions critiques que Michon a produites.

En résumé : parce que le nom de Beckett commande l'instauration des lignées ouvertes par Bruno et par Shakespeare, et non l'inverse, parce que le stéréotype littéraire du grand écrivain s'applique aussi au corps mortel de Beckett, parce que ce corps est sacralisé, parce que « Les deux corps du roi » est un hapax dans une œuvre où les écrivains sont majoritairement présentés comme des êtres en proie aux doutes

36. Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 110.

37. Jean-Pierre Richard, « Devenir Goya », dans *Quatre lectures*, Paris, Fayard, 2002, p. 97.

38. Pierre Bergounioux, *La cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé, 1995, p. 89.

les plus profonds, la doctrine qui veut que tous les écrivains participent d'un même corps se révèle caduque.

Reste que « Les deux corps du roi » s'achève sur un *finale* comique : Beckett est tour à tour comparé à Bogart, à Guevara et à un métallo. Cette note a son importance, en ceci qu'elle réduit la portée de l'admiration dont Beckett est l'objet. Comparer la prestance d'un grand écrivain à celle d'un métallo introduit une distance critique, qui rend la croyance en la grandeur absolue de Beckett incertaine. Aujourd'hui, celui qui pense Beckett au travers de cette catégorie stéréotypée encourt en effet le risque de voir son propos tomber dans le lieu commun³⁹. Nombreux sont les écrivains contemporains, les critiques, les lecteurs à penser que Beckett possède ce titre. Certains y voient un maître à penser (c'est le cas, par exemple, de Charles Juliet dans son *Journal*⁴⁰). Michon lui-même, dans une interview, le tient pour « irremplaçable⁴¹ ». D'autres encore signalent la difficulté d'écrire « après Beckett », comme cette romancière interrogée en 1990 par la sociologue Nathalie Heinich : « À l'heure actuelle, je me demande comment on peut écrire après Beckett en dépit de ces monuments qui nous entourent dans la littérature⁴². » Toujours est-il que parmi la communauté même de ceux qui adhèrent à cette idée, il en est pour qui elle fut un obstacle, et d'autres pour qui elle fut, à des titres divers, féconde : « c'est une leçon de vie », signale encore Michon. Loin d'être alors un geste unanimement salué

39. Le lieu commun ou idée reçue est une pensée banale, marquée au sceau du conformisme. Il est distinct du stéréotype en ceci que ce dernier est une représentation identitaire marquée au sceau de l'ethnocentrisme ou, comme ici, du corporatisme. Il ne s'agit donc pas du même ordre de phénomènes. Des collusions entre ces deux ordres peuvent toutefois se produire. Un stéréotype peut en effet tomber dans le lieu commun à partir du moment où la représentation que l'on se fait d'un groupe est conforme à l'idéologie sociale en cours (le terme d'« idéologie » étant pris ici au sens de répertoire d'idées reçues). Mais c'est là un fait occasionnel. Le concept critique de « lieu commun », rendant compte de tous les aspects de la pensée conformiste, ne s'applique qu'occasionnellement aux aspects identitaires de cette pensée. Nous devons l'essentiel de ces réflexions à une discussion que nous avons eue avec Pascal Durand, auteur d'un essai de classification des différentes formes doxiques ; voir Pascal Durand, « Lieu commun et communication », dans Pascal Durand (dir.), *Médias et censure : figures de l'orthodoxie*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2004, p. 83-108.

40. Charles Juliet tient cependant à marquer une prise de distance : « Il m'a fallu m'éloigner de son œuvre », écrit-il dans *L'autre faim, Journal V, 1989-1992*, Paris, P.O.L., 2003, p. 279.

41. À un journaliste qui l'interrogeait sur la présence de Beckett dans *Corps du roi*, Michon répondit : « Vous savez, Beckett est irremplaçable. Je connais *Godot* par cœur, cette façon de donner un coup de pied et de remonter, c'est une leçon de vie » (Jean-Baptiste Harang, « Michon accompli », *op. cit.*).

42. Cité par Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, p. 151. Le droit à l'anonymat était inscrit dans le protocole de cette enquête menée sur une population d'une trentaine d'écrivains en activité.

comme légitime et gratifiant pour celui qui s'y livre, énoncer l'admiration que l'on a pour Beckett peut frapper votre propos du sceau de la banalité, voire même de l'infériorité. D'où l'importance de ce *finale*, qui vient en quelque sorte répéter ce que Michon lui-même disait dans une interview : « Il y a dans tout lecteur une petite voix de dessous qui dit à la chose écrite : cause toujours⁴³. » La « petite voix » est ici celle du métal⁴⁴...

En somme, le stéréotype qui contribuait à infléchir le contenu de la doctrine de l'appartenance à un même corps vers la singularité et la prestance d'un seul de ces corps⁴⁵ est lui-même nuancé et, en quelque sorte, désarmé, par le stéréotype du métal, qui renforce pourtant l'idée de prestance, mais sur le mode ironique du « cause toujours » cher à Michon.

Une couronne fragile

L'idée que les écrivains puissent se réunir en une corporation qui prendrait le nom de « Littérature » ou la forme d'une lignée est donc compromise dès le premier texte de *Corps du roi*, qui affirme la supériorité d'un écrivain, sacralise son corps et en fait « la littérature en personne ». La doctrine littéraire des deux corps du roi n'est pas pour autant frappée d'inanité. On trouve en effet d'autres indices de l'idée corporatiste dans *Corps du roi*. Sa portée est cependant moindre, comme on va le voir.

Dans « Corps de bois », par exemple, consacré à Flaubert. Michon renoue ici avec sa pratique coutumière de la fiction critique : l'écrivain nous est présenté au travers de ses doutes, dans des moments de son existence où il n'a encore rien prouvé, ou presque. Dans ce récit, Flaubert, occupé à écrire *Madame Bovary*, n'est pas encore roi : il est encore « piégé entre l'appât des lettres et l'incommensurable obstacle qu'est Victor Hugo⁴⁶ ». Il est toutefois « obligé d'écrire, c'est-à-dire de devenir le Grand Crocodile, la suprême instance, ou rien, bien moins

43. Thierry Bayle, « Un auteur majuscule », *Le Magazine littéraire*, avril 1997.

44. Remarquons encore que ce *finale* n'est pas sémiologiquement homogène, en ceci que les icônes de Bogart et Guevara sont des clichés (au sens photographique comme au sens d'expression figée), alors que celle du métal est un stéréotype. Il y a là un effet de discordance qui s'ajoute à l'effet déjà observé de démarcation ironique par rapport au stéréotype du grand écrivain.

45. La présence d'un terme contradictoire dans la série d'écrivains constituant le même corps était déjà annoncé, on s'en souvient, par l'inversion que Michon avait opérée dans le titre du texte de jeunesse de Samuel Beckett.

46. Pierre Michon, *Corps du roi*, *op. cit.*, p. 33.

qu'un avocat — un littérateur⁴⁷ ». Si le récit s'achève comme il a commencé, en nous montrant Flaubert dans son jardin de Croisset, encore inconnu mais néanmoins heureux d'avoir écrit la première partie de *Madame Bovary*, le narrateur annonce que l'écrivain réussira son pari : il deviendra roi. Il donnera même naissance à une lignée : le narrateur le présente en effet comme le père de Mallarmé, de Bataille, de Proust, de Genet, de Duras, de Leiris, et même de Beckett⁴⁸. L'idée de corporation réapparaît donc ici, puisque Flaubert se trouve à l'origine d'une lignée que le narrateur lui-même reconnaît comme étant la sienne : Flaubert est, écrit-il, « notre père en misère⁴⁹ ».

« L'éléphant » comporte le même type d'argument : Faulkner, puisqu'il s'agit maintenant de lui, se heurte « au mur de pierre » de la littérature, lui « qui voudrait devenir un grand écrivain et qui dans ce but lit des journées entières, avec passion et terreur⁵⁰ ». La seule ressource, « pour faire voler en éclat ce mur inexpugnable derrière lequel s'ébattent, sommeillent et chargent l'éléphant Shakespeare, l'éléphant Melville, l'éléphant Joyce », c'est « de devenir soi-même éléphant⁵¹ ». Il y arrivera, avec *Le bruit et la fureur* : « Son maître est apparu en lui, il se rit des rois et de ceux qui ne sont pas rois [...]. Il est calme, il a écrit *Le bruit et la fureur*, il est le grand rhéteur, l'éléphant⁵². » Le schéma est bel et bien identique : Faulkner, comme Flaubert, est empreint de doutes mais espère entrer dans la famille qu'il s'est choisie, celle des grands écrivains qui, pour lui, compte les noms de Joyce, Shakespeare, Melville, etc. Il y parvient grâce à un livre. Il est maintenant roi. Et si l'on se souvient que Michon l'avait déjà présenté, cinq ans plus tôt, comme « le père du texte⁵³ », on constate que Faulkner, comme Flaubert, ouvre aussi une lignée dans laquelle on retrouve *in fine* Pierre Michon.

La couronne qui échoit à Flaubert comme à Faulkner est cependant fragile : elle semble certes nécessaire et suffisante pour assurer leur incarnation en Crocodile ou en Éléphant, mais la pertinence de celle-ci est immédiatement remise en cause.

47. *Ibid.*, p. 33. La métaphore du crocodile pour désigner le grand écrivain est d'abord employée par Michon, à la même page, pour caractériser Victor Hugo, ce « Crocodile, pour qui tous les écrivains de son temps n'étaient que petits poissons pilotes, oiseaux pique-bœufs, et qu'il traitait en conséquence avec grande mansuétude, grande patience et indifférence ».

48. *Ibid.*, p. 23.

49. *Idem.*

50. *Ibid.*, p. 66.

51. *Ibid.*, p. 67.

52. *Ibid.*, p. 68.

53. Pierre Michon, « Le père du texte », dans *Trois auteurs*, *op. cit.*, p. 77-88.

Dans les deux cas, par les affres que connaissent leurs personnes terrestres. L'un et l'autre ont, comme Dante, Shakespeare et Joyce, une apparence physique qui trahit leurs imperfections. Flaubert a « un beau gros visage⁵⁴ », porte « une grosse moustache de clown⁵⁵ », a un « corps de colosse » et « dans ses jeunes années [...] une beauté blonde, irrésistible — vite flétrie, mais on ne peut pas tout avoir⁵⁶ ». Il est surtout affublé « d'une bizarre passion, ou phobie, de la bêtise [qui le rend] un peu bête, bovin, lourdingue, flaubertien⁵⁷ ». Quant à Faulkner, sa personne répète :

l'incroyable erreur de la Création ; cette figure donc qui, comme n'importe lequel des Sartoris, des Compson, des Stutpen, des Snopes, est à la fois consternée et triomphante, puissante et veule, tragique et roublarde, indifférente mais fascinée, morne mais forcenée, intraitable mais infiniment corruptible — énorme et futile⁵⁸.

Il est encore un « petit jeune homme réputé raté, pochard et mythomane, et qui l'est⁵⁹ ». Le corps biologique de ces écrivains, loin d'être aussi singulier que celui de Beckett, correspond aux doutes qui les assaillent et les empêchent pleinement de se penser comme de grands écrivains, alors que Beckett, lui, savait en être un. Et l'on aura aussi remarqué que les éléments chrétiens, qui assuraient de la prestance de Beckett, affirment ici l'imperfection de Faulkner.

Dans « Corps de bois », la couronne perd aussi de son importance à partir du moment où l'existence d'une « bonne littérature » est mise en doute :

Qu'il n'y ait pas de *bonne* littérature, qu'on déduirait par opposition à une autre, mauvaise, c'est suggéré dans *Madame Bovary*. Homais affirme en effet qu'il existe de la mauvaise littérature, et on sait que tout ce que dit Homais relève de l'opinion, de la bêtise, de ce qui ne doit pas être⁶⁰.

S'il n'y a plus de grande littérature, la couronne peut échoir à n'importe quel écrivain. Accepter cela conduit certes à donner une extension maximale à l'idée corporatiste, puisque tous les écrivains font désormais partie de ce corps immortel. Mais cela conduit tout autant à la dévaluation de la valeur de la couronne.

54. Pierre Michon, *Corps du roi*, *op. cit.*, p. 19.

55. *Ibid.*, p. 21.

56. *Ibid.*, p. 32.

57. *Ibid.*, p. 34-35.

58. *Ibid.*, p. 58-59.

59. *Ibid.*, p. 66.

60. *Ibid.*, p. 28-29.

Dans « L'éléphant », le narrateur doute également de la pertinence de la catégorie de « grand écrivain », lorsqu'il montre Faulkner se riant, à la manière du « cause toujours » évoqué plus haut, « des rois et de ceux qui ne sont pas rois ». À ce moment du récit, Faulkner est lui-même roi aux yeux du narrateur et à ses propres yeux, puisqu'il vient d'achever *Le bruit et la fureur*.

Ici le rire, là la bêtise d'Homais sapent donc en profondeur la croyance en la position de supériorité que détient le roi, la « littérature en personne ». Ils se distinguent encore en cela de Samuel Beckett, qui « le sait », c'est-à-dire qui accepte la royauté. Et l'on voit alors que l'idée de corporation est profondément liée à la croyance. Soit la croyance en la couronne est forte, et la corporation ne peut réunir que des écrivains d'excellence, néanmoins amenés à reconnaître parmi eux un maître, celui qui fait exister la lignée. C'est le cas de Beckett, dont le nom seul détermine la présence d'autres noms : en l'occurrence ceux de Bruno, Vico, Dante, Shakespeare et Joyce. Soit la croyance en la couronne est faible, et la corporation peut réunir tous les écrivains, médiocres ou de qualité. Ils se voient tous couronnés, et participent de ce fait à la Littérature. Pourtant, l'idée de lignée subsiste : Flaubert et Faulkner en ouvrent chacun une.

Réconciliations

La corporation semble donc néanmoins possible. Le dernier texte du recueil, « Le ciel est un très grand homme », apporte de ce point de vue des précisions. Notons au préalable que ce texte introduit dans l'organisation du recueil une nouvelle rupture générique. Certes, il y est principalement question de « Booz endormi ». Ce poème de Victor Hugo est commenté à plusieurs reprises. Cependant, le commentaire surgit toujours devant divers événements de la vie de Michon. Celui-ci récite le poème à la naissance de sa fille ; il voit encore, en une femme éthiopienne rencontrée lors d'un voyage, l'incarnation d'une des « glaneuses » de « Booz » ; il doit enfin le réciter et en parler dans une université, à la Bibliothèque nationale de France, à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Victor Hugo. Chacun de ces événements renvoie le narrateur au poème de Victor Hugo, dans lequel il voit le reflet des événements qu'il vit, et par l'intermédiaire duquel il participe à la corporation des écrivains⁶¹. On reconnaîtra là l'un des traits majeurs de l'autopor-

61. Voir *infra* pour plus de détails.

trait, genre où il n'est pas question de se raconter selon un ordre chronologique, mais de dire qui l'on est à partir des références de sa culture⁶².

Que signifie cette nouvelle rupture générique ? Il faut la mettre en rapport avec la résurgence de l'idée de corporation, sous son extension maximale cette fois. Le premier texte présentait la corporation des écrivains comme une réunion d'hommes d'excellence surpassés par Samuel Beckett. Les autres textes du recueil infirmaient cette idée, que des procédés d'ironisation avaient déjà rendue caduque dans « Les deux corps du roi ». Ces textes n'arrivaient toutefois pas à imposer l'idée que tous les écrivains puissent pareillement participer à la Littérature. Les doutes y étaient trop nombreux pour que l'idée puisse s'imposer. C'est pourtant ce que réussit à dire « Le ciel est un très grand homme ».

La corporation trouve en effet sa pleine expression à la fin du récit :

Je restai allongé où j'étais. J'étais bien. Le ciel au-dessus de Paris n'était pas vide, il était plein d'étoiles. Je me dis : tu es Booz, tu es couché, tu dors. Tu en as le droit. Tu as tout le jour travaillé en ton aire. J'avais rejoint le vieux. On m'avait sagement couché à ma place ordinaire, près du vieil homme endormi avec qui j'ai partie liée. [...] Je voyais les étoiles que porte l'air. Nous aussi, nous sommes comme cela en l'air. Le ciel nous porte. Le ciel est un très grand homme. Il est père et roi à notre place, il fait cela bien mieux que nous⁶³.

Le narrateur s'autoproclame roi, avant de se défaire de la couronne au profit du ciel. Le corps corporatiste est maintenant reconstitué. Il y a certes encore un roi au-delà des autres, mais il n'est plus écrivain, il est immatériel, il est le corps commun (« nous sommes comme cela en l'air »). On notera aussi, dans cet extrait représentatif de ce point de vue du chapitre en son ensemble, l'absence de doutes chez le narrateur : il est « bien », il a « le droit » de dormir et de gagner la corporation, il reconnaît la grandeur du ciel et la petitesse des hommes.

Enfin, on remarquera que la corporation peut pleinement exister, soit sous sa forme maximale, soit sous sa forme minimale, à la condition que Michon abandonne sa pratique générique habituelle pour d'autres pratiques, où les doutes ne sont plus. En effet, tant « Les deux corps du roi » que « Le ciel est un très grand homme » constituent des hapax dans une œuvre où le genre critique s'intéresse principalement à imaginer les doutes qui tiraillaient de grands hommes avant qu'ils ne soient reconnus comme tels. Il faut alors établir un lien entre l'existence

62. Pour une définition et une approche historique de ce genre, voir : Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

63. Pierre Michon, *Corps du roi*, op. cit., p. 101-102.

de l'idée de corporation et la croyance : lorsque cette dernière est forte, lorsque donc les doutes sont absents, la corporation peut se constituer. Dans le cas contraire, elle n'est qu'un mirage.

On le voit maintenant : la doctrine initiale provoque des répercussions dans tout le recueil, en assurant la participation de tous les écrivains à la même entreprise. Mais le profit qu'ils en retirent est de faible portée. Beckett est la littérature en personne, mais aussi Flaubert, et sans doute Faulkner, et même peut-être Michon. Il y a des rois, des « grands crocodiles », et des ratés, des littérateurs, mais également, puisque l'on ne peut croire Homais, il n'y a pas de mauvaise littérature, et donc pas de littérateurs, seulement des rois. Si l'on s'en tient aux propos des narrateurs de *Corps du roi*, on ne peut convenir que d'une seule chose : la couronne de grand écrivain ne tient qu'à un cheveu, celui de la croyance. Ce qu'illustre ce passage du dernier chapitre du recueil, où le narrateur, qu'un « lien de parenté » unissait au poème « Booz endormi », finit par rompre ce lien lorsqu'il n'y croit plus : « Ce poème, je n'y croyais plus, mais j'y faisais croire aussi bien que si j'y croyais, peut-être mieux⁶⁴. » Il reste donc, après la rupture du lien, quelque chose de la croyance. Ainsi, davantage qu'un livre d'admiration, *Corps du roi* est un livre sur la croyance en de grands écrivains et sur son envers : non pas l'absence de croyance, mais la fragilité de celle-ci. Toute croyance peut se modifier, être tour à tour absolue (Beckett est le plus grand) et relative (nous sommes tous les tâcherons de la même chose), jusqu'à s'achever dans le « cause toujours ».

Dans *Abbés*, recueil de contes que Michon consacre aux premiers bénédictins venus s'établir en Vendée pour y fonder des monastères, il y a cette phrase, que l'on retrouve dans chacun des récits : « Toute chose est muable et proche de l'incertain⁶⁵. » Les corps mortels et immortels des rois aussi, de même que la croyance en ceux-ci et en leur couronnement...

64. *Ibid.*, p. 97.

65. Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 32, 52 et 71.