

« Chaque chose réelle existe plusieurs fois » : le corps, ce référent fuyant chez Pierre Michon

Pierre Michon est un écrivain majeur que l'on pourrait qualifier de *classique instantané*, de ceux ayant reçu une légitimation critique de son vivant, qui va bientôt entrer dans la Pléiade, pour avoir créé treize textes en forme de renouvellements littéraires d'importance singulière. Les originalités s'entrelacent follement dans son œuvre difficilement saisissable, pas seulement car les niveaux de langue se télescopent souvent, avec un registre soutenu qui le dispute à un registre familier, ou parce que ses textes sont truffés de modalisateurs qui font des pages michoniennes de véritables jardins suspendus des mots, pourtant plantés, enracinés et chevillés aux phrases par une énonciation quasi despotique qui tire sa force et sa légitimité de la « fureur » de Faulkner comme des « coups de hache » assenés par Kafka. Ce qui bien davantage encore est fascinant selon nous, chez Michon, c'est la brièveté de ses syntagmes, qui s'impriment dans les mémoires comme autant de mots d'auteur, de sentences-éclaircies, d'aphorismes à la concision biblique, et la thématique métadiscursive et intertextuelle, voire interculturelle, qui sature ces écrits de références littéraires et picturales, par exemple.

En effet, Pierre Michon est un écrivain pour qui la fragmentation, si elle n'est pas une loi, est un horizon vers lequel chacune de ses œuvres tend, manière d'offrande à un anonyme ou à un artiste divinisé, fétichisé et ressuscité non sans une certaine malice érudite ponctuelle. En moins de cent pages le plus souvent, des vies se font et se défont dans des livres au genre incertain. Des peintres et des écrivains, notamment, apparaissent au moment où ils n'ont pas encore créé ou du moins, au moment où leur création n'a pas été consacrée, reçue et légitimée. Goya, Watteau, Van Gogh, Balzac, Flaubert, Rimbaud, Beckett, Cingria, etc., sont vus à travers le prisme de leur quotidien, un quotidien absurde et dérisoire. En des textes qui sont des récits, des vies, des tombeaux, des portraits ambigus mais aussi des autoportraits obliques, des romans et des poèmes, Michon enregistre à la fois la fragilité de l'art, son peu de poids face aux tourments des êtres, mais aussi sa valeur, sa force infinie et sa capacité de produire des images.

Les images de corps, représentés intacts ou divisés, dans leur fleur ou amoindris, battus voire mis en pièce, corps souffrants ou corps glorieux, mille et une fois enterrés et ressuscités ; ces images, donc, font partie même de l'esthétique michonienne qui s'allie aux objets les plus

concrets, les plus matériels et les plus organiques du monde sensible pour créer un sentiment de « présence »¹ que ne renierait pas Yves Bonnefoy, c'est-à-dire une forme d'adéquation brute, immédiate et totale qui unit les hommes au monde, et les choses aux choses, dans une proximité qui semble passer par une reproduction de corps, que l'écrivain paraît vouloir refondre dans l'or du souvenir, pour offrir à ses proches, qu'il s'agisse de sa parentèle intime ou d'artistes aimés, une enveloppe qui vaudrait comme un écrin magique, sanctifié, relié à une imagerie chrétienne donnant matière symbolique et justification légendaire à une volonté de faire revivre la chair.

Nous montrerons dans cette étude que ce mouvement volontiers conçu par l'auteur lui-même comme archaisant s'auto-désigne surtout comme procédé inaugural (présent principalement dans les *Vies minuscules*) de relance du sens, ouverture à une *semiosis* qui fait jouer les signifiants de l'absence entre eux pour instiller un pathétique plus noble et vertigineux qu'artificiel et gratuit. Pierre Michon n'est jamais la dupe des pouvoirs de l'écriture, qu'il sait évidemment finis, ne pouvant rendre la vie aux défunts aimés, mais il se plaît à rêver d'une langue démiurgique qui magnifie les situations triviales et les travaux des jours, toujours semblables, terriblement cycliques, pour faire sortir les corps de cette gangue d'insignifiance et les draper de pourpre. Mais les scintillements sont multiples, et nous verrons dans un deuxième moment que Michon pratique un art de l'évocation qui vient parasiter telle catégorie formelle, esthétique ou ontologique héritée du modèle platonicien des archétypes (pensons au couple de l'un et du multiple, du laid et du beau, du réel et du virtuel...), refusant de souscrire à des conceptions essentialistes qui feraient des corps des entités fermées sur elles-mêmes, fixes, vouées à n'être que formes dégradées d'hypothétiques « fond[s] de l'être »², pour reprendre une expression du *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* d'André Lalande.

Il nous restera finalement à envisager les corps chez Pierre Michon comme des référents fuyants, servant à alimenter des propositions novatrices qui font la part belle aux costumes et aux masques travestissant les peaux et les chairs, aux rhizomes et aux relations d'alliances, qui ne s'embarrassent pas de dessiner des arbres chronologiques ou élémentaux mais préfèrent frayer avec les forêts de plusieurs époques et temporalités, de plusieurs règnes, animaux, végétaux et minéraux par exemple : un corps, ainsi, pourra exister plusieurs fois et jouer de

¹ Sur ce point, voir par exemple Yves Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne », dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* [1953], Paris, Gallimard, « NRF », 1970.

² Voir André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F., 1968, p. 301.

l'éclipse et de l'intermittence pour n'être jamais là où l'attend, aussi bien vache préhistorique que sirène, empreinte de main ou dent de saint parodiant les reliques.

PLUS QU'UNE RECHERCHE DE CORPS PERDUS, LA MISE EN JEU D'AMBITIONS CONTRAIRES

Il semblerait que Pierre Michon se situe à côté ou plutôt en biais, en marge, d'une exhumation ou d'une déploration de corps perdus, paraissant avoir opté pour l'insensé et apparemment guère moderne travail de résurrection, re-présentification textuelle des disparus.

Réminiscences chrétiennes et filtre de l'intime : un désir de visible

Dans *Vies minuscules*, déjà, nous trouvons de fait cette ambition démesurée, vouée à être déçue, qui n'est pas sans rappeler la topique du christianisme, mais réactivée et détournée : le mot « corps » chez Michon, ne doit pas être lu en opposition à « esprit » ou « âme », dans le contexte d'une culture catholique ; cela n'aurait guère de sens car c'est le corps qui représente le tout qui est désiré, cette totalité qui hante et que l'on voudrait faire renaître dans ce premier livre. C'est dans le livre, en particulier, que le matériau intime nourrit un dispositif de transmutation quasi-alchimique : les paysans, le curé, les condisciples et la famille de Pierre Michon constituent dans sa mémoire des images revenantes, dont il veut vivifier les couleurs. Ces images forment le motif d'un procédé constant d'assomption des corps dans un désir de visible rétrospectif changé en matière précieuse, rayonnante : Michon veut retrouver l'ombre de Dufourneau et la façon dont sa silhouette éventre les forêts en Afrique, « sous la boule de plomb d'un énorme soleil »³. Ailleurs, le soleil apparaît également comme un matériau mythifié, massif et imposant, qui doit faire revenir les morts dans toute leur corporéité, et redonner vie à un autre personnage, Toussaint ; c'est le soleil qui « surgit, comme un géant »⁴. Plus loin, c'est la lumière du verbe pur qui est censée créer un miracle, et le souvenir

³ Voir Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, « NRF », 1984, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

d'une « fille d'ouvriers banlieusards en robe d'été », qui pourrait être susceptible de prêter corps au « paradigme de toutes les disparitions »⁵.

Mais ce désir éperdu de retrouver les corps dans leur entièreté et toute la force de leur vécu n'est pas réductible à un seul livre qui serait *Vies minuscules*, on le retrouve aussi dans *Rimbaud le fils* et *Trois auteurs* par exemple. Dans le premier, parmi toute l'exégèse qui cache les moments rimbaldiens et leur matérialité propre, Michon croit par moments apercevoir le corps du poète, il va jusqu'à imaginer « que se tient devant [lui] un garçon de haute taille, qui avait lui aussi de grandes et grosses mains, ouvrières et comme blanchisseuses »⁶, mais en cela Michon sacrifie aux dires de Mallarmé décrivant Rimbaud. Dans *Trois auteurs*, c'est le corps bonhomme et ventru de Balzac qui trône à la fin du premier texte, devant « la grille du Luxembourg »⁷, à la fin d'une soirée passée en compagnie de Georges Sand, riant à l'idée de la machinerie humaine qu'il va relancer quand il sera remonté chez lui, installé de nouveau à sa table de travail où l'attendent des « cadavres » et des « ressuscités »⁸.

Au milieu des tensions entre rendre visible et faire disparaître : le corps de l'éclipse

Michon sait très bien pourtant que tout cela sent le carton-pâte et qu'on ne s'entretient guère qu'en rêve avec les fantômes célèbres ou inconnus d'êtres qui nous plaisent. Cette volonté qu'il cultive parfois de faire revenir des disparus sert surtout de tremplin énonciatif, de caisse de résonance thématique apte à remythifier des textes intimes. Dufourneau dans *Vies minuscules* ne laisse de traces que dans la fiction d'une « vieille paysanne »⁹ inventive, mais souvent Michon va plus loin, et semble n'évoquer de petits et de grands noms que pour faire trembler leur existence passée, l'escamoter. Cette volonté de faire revivre la chair se trouve toujours court-circuitée par une ambition contraire, qui participe d'une logique de la disparition, de l'éclipse. Souvent, les météores que sont la pluie, le vent, le brouillard, le rythme un peu trop soutenu d'une marche, voire l'intervention du songe dérobent les corps au lecteur, qui se trouve aux prises avec des effets de surprise et des stratégies déceptives récurrentes. C'est le cas dans *Rimbaud le fils*, où le visage du poète échappe au regard quand il se tourne contre le mur

⁵ *Ibid.*, p. 247.

⁶ Pierre Michon, *Rimbaud le fils* [1991], Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 55-56.

⁷ Pierre Michon, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 45.

⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁹ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 32.

pour dormir « comme un plomb »¹⁰, c'est aussi le cas dans *Trois auteurs* où la rencontre entre Balzac et Baudelaire est pleine de brumes opaques, quand ils passent le « coin de la rue du Bac, on ne les voit plus », on ne distingue plus « les habits noirs » dont ils s'étaient affublés un matin de mars 1842¹¹. De même, dans *Maîtres et serviteurs*, c'est la brillance du vin et les « glaïeuls sur l'eau »¹² qui occultent Vélasquez, quand, dans *Vies minuscules*, ce sont les phrases elles-mêmes qui deviennent voiles et objets de dissimulation – « ce penchant à l'archaïsme, ces passe-droits sentimentaux quand le style n'en peut mais [...] ce n'est pas ainsi que s'expriment les morts quand ils ont des ailes »¹³.

Cependant, c'est cette recherche perdue d'avance de corps à faire revivre qui a motivé la fabrication de corps non indivisibles et enfermés dans des catégories stables ; après avoir voulu changer en or verbal, en matière précieuse textuelle les corps, au moyen d'hyperboles, d'adverbes du haut degré et d'assertions au service d'une isotopie de la lumière et de la radiance, Pierre Michon va faire des corps des substances hybrides, parfois à mi-chemin de l'animal et du végétal, des référents prenant en charge des représentations non essentialistes, ludiques et ouvertes sur tout un laboratoire d'expérimentations esthétiques et ontologiques.

CONTRE UNE CONCEPTION ESSENTIALISTE DES CORPS : DES CATÉGORIES MÊLÉES QUI CONSACRENT L'HYBRIDATION

Le postulat michonien tel qu'il est exprimé dans *Les Onze*, suivant lequel « chaque chose réelle existe plusieurs fois »¹⁴, possède une valeur heuristique des plus remarquables quand on l'associe aux représentations des corps disparus – ou en voie de s'absenter – dans cette même œuvre et plus largement dans tous les écrits de cet auteur. En effet, les corps existent plusieurs fois eux aussi, appartiennent à plusieurs catégories qui sont loin d'être rigides, et consacrent une forme d'hybridation et de porosité des frontières, qu'elles délimitent sans les exclure les mondes animaux, végétaux ou encore minéraux, ou alors qu'elles ressortissent aux valeurs esthétiques du beau et du laid ou à une dimension ontologique, celle de l'être et du non-être.

¹⁰ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 110.

¹¹ Pierre Michon, *Trois auteurs*, op. cit., p. 40-41.

¹² *Ibid.*, p. 49.

¹³ Pierre Michon, *Vies minuscules*, op. cit., p. 247.

¹⁴ Pierre Michon, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 126.

D'un point de vue formel, Pierre Michon, pour évoquer les corps, use d'un art mélangé qui superpose plusieurs anatomies dans un mariage organique pour le moins excentrique. Ainsi, les êtres peuvent se faire chimériques et zoomorphes, comme dans *Mythologies d'hiver* où le roi Suibhne devient oiseau, a des plumes qui tiennent des anges et « articule » le verbe « dans le sabir des corbeaux »¹⁵, ou encore dans *Abbés* où une vicomtesse, après s'être noyée, se trouve dans un état transitoire la faisant passer aussi bien pour « un homme, une femme ou un porc »¹⁶. En outre, les corps humains peuvent également se couvrir de feuillages et entrer dans le règne végétal quand le filtre mythologique est posé sur le texte, ainsi que dans *L'Empereur d'Occident*, où un bois près d'Antioche fait écho à la fuite de la nymphe Daphné, « changée en laurier-rose »¹⁷ pour échapper à l'étreinte d'Apollon. De façon similaire, un corps peut endosser des images élémentaires qui participent d'un monde minéral ; c'est le cas dans *Abbés*, encore, où un corps secoué par la volupté amoureuse est « fait de pierres blanches qui miroitent sous la lune »¹⁸, témoins de la puissance temporelle d'une femme de guerre qui gouverne sur une île et un ermitage.

Par-delà l'aspect formel, d'un point de vue esthétique, les régimes de la représentation là encore sont réaménagés, afin d'accueillir des figures doubles qui brouillent les notions héritées de beau et de laid pour s'en affranchir quelque peu et, ce faisant, livrer des corps gigognes qui se situent dans un flou de l'évocation. Un des exemples les plus insolites est à lire dans *Mythologies d'hiver*, quand la princesse Enimie troque sa « belle pâleur » contre le « masque livide et boursoufflé »¹⁹ de la lèpre, qui l'arrache des griffes d'un baron soudard. Ses charmes reviennent seulement par éclipse, lorsqu'intervient la symbolique de l'eau sacrée de Burle.

D'une altération de l'identité corporelle à sa fin

Mais le brouillage figuratif est plus grand quand les corps sont vus à travers la lunette ontologique. De fait, quand être et non-être n'apparaissent plus comme des catégories stables, les corps michoniens deviennent véritablement instables et fuyants, ne pouvant être circonscrits dans un champ bien cloisonné, comme inamovible. Quand cette totalité qu'est le corps humain,

¹⁵ Pierre Michon, *Mythologies d'hiver*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 34.

¹⁶ Pierre Michon, *Abbés*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 53.

¹⁷ Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident* [1989], Lagrasse, Verdier, « Poche », 2007, p. 23.

¹⁸ Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁹ Pierre Michon, *Mythologies d'hiver*, *op. cit.*, p. 59-60.

par exemple, est prise par un mouvement de soustraction, de diminution, voire de destruction – qu'il soit en cours ou achevé, provoqué par le froid ou une blessure – les notions d'unicité et même d'existence perdent immédiatement de leur sens, ou à tout le moins s'ouvrent à un sens plus équivoque et fuyant. C'est le froid, d'abord, qui peut agir sur le corps et le soumettre à un état douloureux. La souffrance que symbolise le froid peut être moindre si les oreilles ne sont que « rougies dans le gel vif »²⁰, soumises à une attaque relative du climat, c'est le cas au début de *Vies minuscules* quand André Dufourneau débarque à la ferme des Cards, « trempé de pluie »²¹. Cependant, les tourments physiques gagnent vite en importance chez Michon et peuvent, comme dans *La Grande Beune*, ronger insidieusement le corps. C'est la buraliste, Simone, qui s'est fait littéralement « gifl[er] » par le froid et dont les lèvres sont « considérablement gercées, écorchées²² », lorsqu'elle se promène dans les bois et traverse un monde de glace. Les personnages découvrent de la sorte, dans ces livres, que l'identité qui se rattache au corps peut être mise en danger, ou à tout le moins, que la conscience de cette identité peut devenir instable et diminuer, quand elle est attaquée par des températures basses, par la férocité d'un froid pouvant colorer les membres voire les abîmer, les éroder. Mais cette identité corporelle peut se maintenir en se modifiant simplement, par soustraction ou altération. Ainsi, le corps vieillissant de Priscus Attalus, dans *L'Empereur d'Occident*, n'est plus un mais s'est recomposé autour d'une nouvelle configuration anatomique rabotée de « deux doigts à la main droite »²³, montrant que l'identité peut se recombinaison au fil des accidents, des blessures ou des châtiments, ce qui est une nouvelle fois illustré de façon assez crue dans *Abbés*, où une rivale orchestre une mise à mort qui n'en finit pas et défie les conventions scopiques par son infinie déclinaison de tourments – chiens de Syrie, grand oiseau et valets mettent littéralement un corps en pièces pendant des heures, corps qui disparaît, comme fondu dans une multiplicité anatomique²⁴. Cependant, à travers la mort, c'est de la fin du corps conçu comme totalité protégée qu'on peut faire l'expérience aussi, à travers le face-à-face avec le froid, encore, chez Michon. Le trépas semble en effet plus vif et douloureux, marquant plus durement les mémoires quand il survient en hiver, plus nu, plus cru, à l'image d'une saison qui rassemble dans *Vies minuscules*, à la mort de Rémi Bakroot, ancien condisciple de Michon quand il était en pension, un groupe de personnes réunies assez artificiellement dans une caverne gelée, petit noyau

²⁰ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 15.

²¹ *Ibid.*

²² Pierre Michon, *La Grande Beune*, Lagrasse, Verdier, 1996, p. 46.

²³ Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident*, *op. cit.*, p. 11.

²⁴ Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 51.

d'humanité qui fondra sans tarder après un enterrement de peu de goût, dans un espace appelé à disparaître derrière les flocons de la neige. Personnages et monde environnant ne laissent pas d'autres traces que celles d'un frisson passager. La fragilité de la vie humaine paraît alors plus grande quand la température diminue et qu'elle s'accorde au peu de chaleur d'un corps bientôt disparu. La mort par là, ressemble à un climat difficile à apprivoiser, qui met fin aux images rassurantes d'un corps dont la vulnérabilité est parfois sous-estimée par le commun.

Des corps possibles

Enfin, ce sont peut-être les corps des bêtes préhistoriques qui méritent le plus d'attention, chez Michon, dans la mesure où ils ont été mis en scène à même des parois énigmatiques. *La Grande Beune* est exemplaire, dans le sens où « les grandes vaches de Lascaux », les « bisons tout ronds »²⁵ s'inscrivent dans le mouvement caché-montré de resurgissement d'une temporalité peu définie, où le monde des esprits et celui de la rationalité n'étaient pas éloignés, mais contigus.

Les univers textuels, dès lors, que ces représentations des corps signalent, ne sont-ils pas par excellence ceux des possibles, des masques, des déguisements et des virtualités offertes aussi bien par les défroques et les habits que par les œuvres d'art postiches, les tableaux de mystificateur, comme celui des *Onze* qui serait plus connu et apprécié que *La Joconde* et *La Bataille de San Romano* d'Uccello ? Ces univers, nous allons le voir, se réalisent dans un laboratoire géant où les corps donnent leur matière à des propositions quasi scéniques, des performances qui devraient nous amener à lire les textes michoniens comme des pièces de théâtre...

D'AUTRES PROPOSITIONS : LES MONDES POSSIBLES DU CORPS

Les corps, dans cette œuvre, semblent n'exister qu'en représentation ; ce sont des scènes à jouer pour ceux qui les habitent temporairement, ou des surfaces à déguiser, travestir,

²⁵ Pierre Michon, *La Grande Beune*, op. cit., p. 19.

et de nombreux textes célèbrent cette force du trucage et de l'artifice qui circule dans ces matières à vêtir et les anime, en quelque sorte. S'ils ne sont pas grimés, les artistes et les écrivains sont tous affublés d'oripeaux que leur seule fantaisie invente, reprise par Michon. Ainsi, dans *Trois auteurs*, Sand convoque « tout le trente-et-un romantique, pantoufles jaunes à effilés, pantalon rouge, cigare, houka »²⁶, tandis que Balzac et Baudelaire s'exhibent en « gilet long et noir », avec « canne de Grand Mogol »²⁷, dans un défilé baroque et théâtral.

Le corps spectaculaire : stéréotype et faux

Ailleurs, dans *Corps du roi*, les écrivains que sont Dante, Joyce, Shakespeare et Beckett présentent une corporéité également artificielle – au sens fort du terme – et révélatrice de tout un décorum superfétatoire, saturé de signes. Les corps par là, qui sont vus seulement à travers un détail « folklorique », brillent d'une couleur « pittoresque », du « petit bonnet de Dante »²⁸ à la « fraise élisabéthaine »²⁹ de Shakespeare, en passant par les bagues de Joyce et le « look roi Lear »³⁰ de Beckett, et s'offrent comme un au-delà des stéréotypes vestimentaires et des lieux communs des accessoires, instillant une forme de vertige, car disparaissant sous des caractérisations qui ne précisent jamais de façon nette les contours, les proportions et les particularités physiques, en dehors de quelques indications ponctuelles – « l'œil myope de Joyce » ou la « lèvre rigoureuse et parfaite »³¹ de Beckett. Cette inconsistance corporelle qui fait la part belle au spectacle et au costume se retrouve beaucoup dans *Les Onze*, où Collot, en 1784, aurait joué *Macbeth* à Orléans, avant d'endosser un « habit noir à collet triple, sa chemise blanche à collet double ouvert, et par là-dessus sa capote noire impeccable comme le manteau de la Reine de la nuit dans Mozart »³², avant de jouer au spectacle de la Terreur, faisant jouer la trop fameuse machine à grand couteau lors de représentations plus sanglantes...

Le comble du trucage, du faux, est probablement atteint chez Michon quand les corps des onze membres, les Commissaires, le « Grand Comité de la Grande Terreur »³³ – Billot,

²⁶ Pierre Michon, *Trois auteurs*, op. cit., p. 26.

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁸ Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² Pierre Michon, *Les Onze*, op. cit., p. 56.

³³ *Ibid.*, p. 43.

Carnot, les deux Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Just et Saint-André, quand cette multiplicité physique est peinte dans un tableau fictif qui serait exposé au Louvre, plus grand intérêt pictural de tout le musée. L'original est d'autant plus absent qu'il disparaît pour ainsi dire onze fois dans une toile qui n'existe pas, déjà éloigné par la distance temporelle et historique propre à l'événement relativement peu récent, il est encore éloigné par Michon qui s'improvise mystificateur sur plus de 130 pages !

Des alliances de corporéités

On le voit, ce qui est surtout recherché par l'écrivain facétieux et retors est l'effet d'accélération, la mise en mouvement de corps qui ne sont surtout pas à concevoir comme des totalités finies et fixes une fois pour toutes. Michon semble s'inscrire en cela dans une pensée qui n'est pas sans rappeler celle développée par Deleuze et Guattari quand ils parlent de stratégies « rhizomatiques » mises en place par certains écrivains novateurs dans *Mille Plateaux*³⁴ : ce ne sont pas des « familles » de corps, unies par une verticalité aliénante et le lourd ciment du verbe être et de sa tyrannie ontologique, mais des alliances de corporéités qui atteignent un point d'incandescence figurative, n'offrent au regard que des faces hybrides ou en voie de croisement et de bifurcation ; en somme, des qui s'additionnent les unes aux autres de façon vertigineuse et mettent en déroute toute tentative de compartimentation et de rangement herméneutique qui limiterait la prolifération des figures michoniennes et viserait à trop éclaircir le brouillard dans lequel elles clignotent vaguement avant de se manifester ailleurs, en deçà ou au-delà des clichés attendus sur les corps, anonymes ou célèbres.

Les corps michoniens, finalement, ressemblent fort au point fuyant que regarde obstinément Thomas dans l'hôpital New Age de *Vies minuscules*, parmi des pins et un « grand ciel neutre », qui reste furieusement vague et indéchiffrable pour l'observateur extérieur, alors qu'il recèle pour le pensionnaire contemplatif de grands trésors inouïs et bouleversants³⁵.

Si la bêtise consiste à vouloir conclure, selon Flaubert que Michon cite dans *Corps du roi*, nous nous contenterons alors de revoir brièvement les singularités des corps chez cet

³⁴ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 10.

³⁵ Pierre Michon, *Vies minuscules, op. cit.*, p. 201-202.

écrivain qui redonne parfois chair à certaines figures en les faisant scintiller de phrase en phrase. Ces corps, pourrait-on dire en quelque sorte, n'existent pas plus, sans doute, que « la fourmi de dix-huit mètres »³⁶ de Robert Desnos ; ce sont de beaux monstres en partie affabulés par Pierre Michon, qui refuse de sacrifier à des systèmes de représentation hérités et préfère s'adonner au brouillage-désancrage et à l'éclatement, quand il ne sature pas les matérialités d'étoffes, de tissus, de bijoux, ou simplement de mots, qui sont des ornements aux pouvoirs d'occultation et de voilement bien plus complexes et efficaces.

Scènes, tréteaux, laboratoires d'expérimentation formelle et esthétique, terrains où faire accélérer les mots et les choses ; les textes michoniens sont tout cela à la fois, eux qui font clignoter la présence des disparus, ne la ramènent dans l'espace littéraire qu'un moment, avant de la mettre à l'écart, en doute, toujours. Qu'est-ce qui se donne à voir, finalement ? Des créatures bifrons, qui auraient un double visage, comme Janus ? Plus que cela, à notre sens : des êtres dont le corps pivote, célébrant l'épaisseur du vivant, aussi insolite et théâtrale que le tourniquet de cartes postales de *La Grande Beune*, trônant dans un bureau de tabac qui déjoue les images topiques des séparations entre les espèces et les genres dans un effet proche de la surimpression, faisant tournoyer un loup, des vaches, des Vénus et un saint martyr³⁷, émouvants comme peut l'être la « perception du Divers »³⁸ que Michon partage, à la suite de Segalen.

³⁶ Voir Robert Desnos, *Chantefables et chantefleurs* [1944], Paris, Gründ, 2010.

³⁷ Pierre Michon, *La Grande Beune*, op. cit., p. 19.

³⁸ Voir Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de poche, Biblio-Essais, 2009, p. 41.

BIBLIOGRAPHIE

- BONNEFOY, Yves, *Les Tombeaux de Ravenne*, dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* suivi de *Hier régnant désert* et accompagné d'*Anti-Platon* et de deux essais [1953], Paris, Gallimard, « NRF », 1970.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.
- MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, « NRF », 1984.
- MICHON, Pierre, *L'Empereur d'Occident* [1989], Lagrasse, Verdier, « Poche », 2007.
- MICHON, Pierre, *Rimbaud le fils* [1991], Paris, Gallimard, « Folio », 1993.
- MICHON, Pierre, *La Grande Beune*, Lagrasse, Verdier, 1996.
- MICHON, Pierre, *Mythologies d'hiver*, Lagrasse, Verdier, 1997.
- MICHON, Pierre, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.
- MICHON, Pierre, *Abbés*, Lagrasse, Verdier, 2002.
- MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.
- MICHON, Pierre, *Les Onze*, Paris, Verdier, 2009.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de poche, 1999.

Maxime Aillaud
(Doctorant – Université de Toulon – BABEL)