
AUTHOR QUERIES

Journal id: GSIT_A_203945

Corresponding author: Cristina Álvares

Title: PHOTOGRAPHIE ET FONCTION PATERNELLE DANS
RIMBAUD LE FILS, DE PIERRE MICHON

AUTHOR: The following queries have arisen during the editing of your manuscript. Please answer the queries by making the necessary corrections on the CATS online corrections form. Once you have added all your corrections, please press the SUBMIT button.

Query number	Query
1	Please check DOI number is Okay?

PHOTOGRAPHIE ET FONCTION

5 PATERNELLE DANS *RIMBAUD LE FILS*, DE PIERRE MICHON

Cristina Álvares

10

Les études sur l'œuvre de Pierre Michon donnent au mot *minuscule* un sens sociologique. Le mot *minuscule* est un adjectif attribué aux vies des gens humbles, anonymes et oubliés que les sursauts successifs de la modernité ont rejetés dans les marges a-signifiantes de l'ordre socioculturel. En mettant en récit la vie des

15

(gens) minuscules, Michon les fait accéder à la catégorie de nom inscrit dans la mémoire culturelle, leur conférant ainsi une grandeur littéraire et symbolique. Je propose une approche de la notion du minuscule qui n'est pas sociologique. Il s'agit du minuscule dans la vie de chacun, y compris dans la vie des grands poètes et peintres. Mon point de départ est que la mise en récit, donc

20

25

Paternité, modernité

30

L'écriture michonienne procède par articulation métaphorique et métonymique de trois registres majeurs : le biographique, le littéraire et le théologique,

2 CONTEMPORARY FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES

chacun étant représenté par une figure paternelle. Le premier se caractérise par l'absence du père, le second par l'inaccessibilité des Grands Auteurs et le troisième par la transcendance de Dieu. Ils constituent trois niveaux de
35 déploiement de la fonction paternelle et fournissent des lexèmes, des métaphores et des concepts pour traiter la question de ce qui pousse les gens à écrire. Que Michon emploie le vocabulaire de la théologie pour traiter une question littéraire n'implique aucunement une profession de foi de sa part de l'auteur ou l'attribution de croyances religieuses aux personnages. Il s'agit tout
40 simplement de suggérer que la théologie a produit une matrice épistémologique qui contraint des formes de penser et de représenter, y compris celles qui se disent non-religieuses ou athéistes.

L'articulation des trois registres donne forme au propos majeur de Michon : écrire une « fiction critique » (Viart, « Fictions critiques » 203) de son projet
45 littéraire, des vicissitudes de son écriture prise dans une tension constante entre réussite et échec, qui s'élargit forcément en fiction critique de la production littéraire en général, et notamment de certains de ses moments clés comme celui de la modernité. Dans *Rimbaud le Fils* (1991) l'enjeu est le postulat de base de la littérature moderne, celui du divorce entre langage et monde, qui
50 s'exprime dans l'idéal flaubertien de l'art pur et du livre sur rien et dans la valorisation de l'indifférence de la forme à l'égard du contenu. Selon Michon, ce postulat a un effet stérile :

Les Gilles¹ ont vu le passant considérable ; ils ont cru le voir passé ; inventé
qu'il passait ; là où il est passé ils voient un grand sillon qui coupe en deux le
55 champ de la poésie, rejetant d'un côté la vieillerie, pleine de belles œuvres certes, mais vieillerie, et de l'autre le fier arpent ravagé du moderne, où rien ne pousse, mais moderne. (54-55)

Comment ces trois registres se combinent-ils pour configurer la modernité représentée par Rimbaud dans ce texte ? Selon Michon, Rimbaud serait moins
60 moderne que lui-même et la critique littéraire (« les Gilles ») ne nous l'ont fait croire, ce moins de modernité consistant dans un désir de la fonction symbolique du père en tant qu'instance de reconnaissance et de légitimation.

Pour Rimbaud, la fonction symbolique du père, nécessaire à l'élévation d'une vie à la catégorie de nom (d'auteur), présente trois aspects – le Capitaine
65 (absent), les grands Auteurs (inaccessible), Dieu (transcendant) - dont le dernier, le « père dont le royaume n'est pas de ce monde » (Michon, *Rimbaud* 71), encadre les autres. Michon signifie ainsi que le Père dont il est question désigne la transcendance et la pure intelligibilité du Verbe en son autonomie par rapport au monde et à la vie et, par là même, représente le postulat de base de
70 la modernité littéraire en l'inscrivant dans un sol théologique. Le concept lacanien du « Nom du Père », en mettant en relief que le père est moins celui qui donne la vie que celui qui donne le nom, rend compte de la nature invisible

et purement verbale de la paternité. Tout en étant une conjecture qui ne s'assure
75 que du verbe puisqu'elle est empiriquement invérifiable, la paternité représente
cet ordre invisible, purement signifiant, qui s'appelle le symbolique. Aussi la
fonction paternelle opère-t-elle l'accès d'une vie à un niveau trans-biologique de
l'existence, qui l'élève à la dignité de nom et l'inscrit ainsi dans la culture. Pour
tout sujet la fonction paternelle intervient dans sa vie pour la reconnaître
80 comme faisant partie de l'ordre de l'*ex-sistence* signifiante, l'ordre du nom,
l'ordre du Verbe. Tout en projetant sur Rimbaud son propre désir d'appartenir à
la généalogie des grands Auteurs, Michon met son personnage en quête d'une
instance capable de légitimer son œuvre au nom du père.

Mais une telle instance est introuvable dans le monde moderne. Car ce qui
caractérise la modernité c'est justement la pulvérisation et la délégitimation de
85 la fonction paternelle à laquelle Hölderlin appela « le détournement divin » et
Nietzsche « la mort de Dieu ». Cette crise, que l'on peut décrire comme un
rabattement de la transcendance sur l'immanence du monde, est un effet de la
rupture causée par l'émergence de la modernité industrielle et technologique
sur la continuité de la tradition et de la mémoire que la fonction paternelle
90 représente et assure. En déplaçant la tradition orale vers des produits de
l'industrie culturelle comme le roman, le journal, le cinéma, le musée et la
photographie, la technologie est responsable d'une mutation radicale dans
la perception du passé : celui-ci n'est plus le réservoir du familier (la tradition)
mais plutôt ce qui est démodé, anachronique et archaïque (cf. Benjamin ;
95 McQuire 120-121).

Un *ersatz* moderne de la fonction paternelle

La photographie se présente comme l'une des formes les plus réussies de la
technologie moderne si bien qu'elle peut être perçue comme faisant pendant
100 à la défaillance de la fonction symbolique du père. Au rabattement de la
transcendance sur l'immanence du monde répond la mise à plat accomplie par
la reproduction automatique du visible en images ; au manque de ce que Lacan
métaphorisait comme « la grande Route » polarisant la multiplicité des petits
sentiers (Lacan 326-31) répond la massive et fragmentaire sérialité mécanique
105 de la photographie. Celle-ci, disait Benjamin, enlève à l'image son aura, c'est-
à-dire ce qui la rend unique et lointaine, révélant son appartenance à la sphère
de la tradition (Benjamin 145). Tout se passe comme si l'axe vertical qui
conférait au monde la profondeur de l'invisible et le relief de la transcendance –
son aura - avait chuté, se pulvérisant en un nombre illimité de fragments que la
technique photographique capte comme plates images du monde. La modernité
110 serait ainsi le temps des petits sentiers, des séries mécaniques et des fils égaux
qu'aucun père ne vient distinguer comme le seul, l'unique, le grand : « Et tous
ces Rastignac de l'au-delà rongeaient leur frein derrière de petits sonnets

4 CONTEMPORARY FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES

obscurs et des conduites magiques, derrière des bocks, derrière des gazettes, attendant, sûrs d'être l'élu, sûrs de ne pas l'être : certes, ils avaient tous la
115 petite bouture, mais que vaut-elle, quand elle est si également distribuée ? »
(Michon, *Rimbaud* 83).

Mais de cette platitude moderne, dit Michon, Rimbaud s'accommodait fort
mal. Il cherchait féroce­ment le père « dont le royaume n'est pas de ce monde »
(71) et qui, à ce titre, aurait la légitimité de lui assigner une place dans la
120 généalogie prestigieuse des Grands Auteurs. Sa quête obstinée du père était
condamnée à l'échec : en 1830 (après les *Trois Glorieuses*) il n'y a personne pour
incarner la fonction qui, au nom d'un ordre de valeurs transcendant, évaluée,
juge et sanctionne une œuvre : « personne ici-bas n'était plus le garant de la
distribution des prix de l'au-delà » (82). Or, c'est là que la photographie
125 apparaît explicitement comme un *ersatz* du *maître invisible* :

Le sacre que demandait Rimbaud avec autant de force, que tous les fils
demandaient sans doute quoique avec moins de force, le sacre n'était plus
du ressort de personne [. . .] En attendant ils se faisaient photographeur. Car
tous avaient senti qu'au-delà des sonnets obscurs, de ces petits poings
130 fermés de quatorze vers brandis dans le futur, au-delà de la poésie, tout près
des poses d'exil prises deux doigts dans le gilet, toute crinière dehors, de
sous la cagoule noire la postérité accourait. (83)

En absence d'une instance capable de loger une vie dans la mémoire
généalogique, en l'occurrence la généalogie littéraire, la photographie propose,
135 à sa place, une postérité, la postérité possible en 1830. Elle ne consacre pas une
vie au nom du père, ne l'élève pas à la dignité universelle de catégorie, mais
prend le corps en image et assure sa visibilité posthume : au plan intelligible du
verbe, ou du Verbe, elle substitue le plan sensible de l'apparaître
phénoménologique et la précarité de son ontologie. *Consécration* mécanique et
140 démocratique, la photographie est en rapport avec le Verbe mais elle ne
désacralise pas entièrement. Et surtout à l'époque qui l'a vue naître, elle
ne saurait être une pratique banale. Sa définition comme *art obscur des nitrates*,
sorte d'alchimie entre lumière et ténèbres, la réinsère dans la tradition des arts
et techniques pré-modernes et lui confère une aura. Mais la prise du corps
145 en effigie est une pâle image de la subsomption de la chair en lettre, sacrifice de
la vie à l'œuvre exigé par le mythe moderne du génie qui ne se manifeste que
dans le verbe et par l'idéal formaliste de l'écriture intransitive qui s'ensuit.
Malgré le culte et la pose, la photo est paradoxalement une consécration
désacralisée qui produit, dit Michon, la « Cène des temps modernes » (*Rimbaud*
150 100), cette image où Rimbaud apparaît comme un Christ décentré et «
dépourvu de divinité » (Farron, *Pierre Michon* 73) : « Et cette Cène énigmatique
où, contrairement aux usages de la peinture, le Fils parmi les fils n'est pas au
milieu des fils, ouvrant ses mains vers les fils, mais décalé et même tournant un

155 peu le dos aux autres, cette Cène des temps modernes vous a comblé d'émerveillement et d'un peu d'inquiétude » (Michon, *Rimbaud* 100).

La description que donne Michon de cette photo la fait vaciller en permanence dans l'intermittence d'une aura dont l'extinction luit encore, comme si l'effort pour devenir icône ne parvenait pas, ou à peine, à se hausser à la hauteur du modèle religieux. La photo en est juste un *ersatz*. Certes, la
160 Vulgate – « le nimbe de l'Histoire » - a réussi à élever la photo de Rimbaud parmi les autres fils à la catégorie de « haute icône », plus connue que le Voile de Véronique. Mais l'image photographique pâtit d'une insuffisance : on n'y voit que le corps, pas l'âme ; on ne sait pas quels vers Rimbaud disait au moment du dé clic (Michon *Rimbaud* 92). L'instant de mort du dé clic produit une image pâle
165 et plate d'un visible désormais privé de son fondement invisible : l'image de l'être moderne ou l'image moderne de l'être. S'y soumettre c'est, pour les *filis perpétuels*, commémorer le renoncement à leurs mythes, idéaux et espoirs, célébrer la fin de leur quête. Rimbaud cesse d'écrire et part dans la « Corne nulle d'Afrique » où il trouve enfin le père non pas dans le Verbe mais dans les
170 *ersatz* que sont « le désert, la soif, le Sort, tous souverains peu visibles » (Michon, *Rimbaud* 72).

Incarnation et épiphanie du minuscule

Effort raté, rêve frustré, mythe troué, leur défaillante, cette objection de la vie à l'idéal, ce reste indigne qui ne rentre pas dans la catégorie, c'est cela le
175 minuscule : le minuscule dans la vie de Rimbaud, le minuscule dans la vie de Michon. Or, ce minuscule la photo peut le saisir. Au lieu de tuer l'aura, l'instant précis et vertigineux de l'exécution photographique fait apparaître un petit quelque chose autrement inaperçu.

Les portraits photographiques abordés par Michon, ceux de Rimbaud, de
180 Beckett et de Faulkner, sont aussi, conformément à l'obliquité d'une écriture où biographique et autobiographique se trouvent en continuité, des autoportraits. Dans les *portraits mythologiques* des Grands Auteurs qu'il analyse, Michon a affaire à son désir d'écrire et cherche à y saisir ce qui vient miner ou limiter la grandeur fantasmée de l'auteur : le minuscule.

185 Les études michoniennes ont souvent souligné que, dans *Vies Minuscules* et *Rimbaud le Fils*, Rimbaud désigne le modèle élu par Michon pendant la période de sa vie marquée par l'impuissance d'écrire et la perte du monde (Viart, *Vies minuscules de Pierre Michon* 98-103 ; Farron, *Pierre Michon* 119). L'écriture impossible découle de la soumission de l'écrivain aux directives de la modernité : « Et bien sûr la théorie littéraire me répétait à satiété que
190 l'écriture est là où le monde n'est pas ; mais quelle dupe j'étais : j'avais perdu le monde, et l'écriture n'était pas là » (Michon, *Vies minuscules* 138).

6 CONTEMPORARY FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES

Dans les deux récits, Michon décèle le fondement théologique sous-jacent au postulat moderne de la toute-puissance du verbe ou plutôt du Verbe. Sa démarche pourtant n'aboutit pas à une liquidation du registre théologique. Il le garde, au contraire, pour opposer au dogme monothéiste du Père transcendant et invisible le dogme strictement évangélique de l'Incarnation : le Verbe s'est fait chair, il est devenu visible et mortel dans la contingence d'une vie. « Ce qui m'intéresse, c'est le point où la transcendance, Dieu, rencontre la contingence, l'Histoire », dit Michon dans une interview récente (« La Bible » 38). L'Incarnation procure un cadre épistémologique qui légitime l'image comme représentation sensible du Verbe et la définition d'écrire comme un verbe transitif : « la littérature est incarnation seconde » (Michon, *Rimbaud* 64). Le Verbe cesse d'être perçu comme instance autonome et extérieure au monde qu'il méprise. L'écriture n'a pas à arracher l'écrivain au monde. Le Verbe a maintenant un objet et cet objet est le monde. Simultanément, l'écrivain cesse d'être vu comme un orphelin qui essaie de devenir Père, c'est-à-dire Verbe – celui dont l'œuvre a dévoré la vie – et est sommé de prendre la condition du Fils en tant que le Fils incarnant le Verbe-Père, lui donne un corps, de la chair : une œuvre. En ce sens-ci, l'œuvre n'est plus de race ogresse ; elle est bien plutôt l'objet qui manifeste la grâce du Verbe, qui rend visible l'invisible. Écrire le monde revient ainsi à surpasser la stérilité moderne, figurée dans le désert de Rimbaud et dans l'impasse littéraire de Michon.

Je crois que la présence de (auto)portraits photographiques dans les récits de Michon s'inscrit dans la tension entre les deux paradigmes artistiques à fond religieux, celui qui rend invisible le visible et celui qui rend visible l'invisible. Ces deux paradigmes portent les visages de Rimbaud et de Faulkner, à l'enseigne desquels Michon place respectivement son impuissance à écrire et son écriture. La thèse des deux modèles, soutenue par Farron (voir « Quelques grands modèles »), est vérifiable, à mon sens, dans la comparaison des photos de Rimbaud et de Faulkner. De plus, la même comparaison rend compte d'une mutation dans la perception de la photographie qui détache nettement *Corps du Roi* de la paire *Vies Minuscules - Rimbaud le Fils*. La photo y apparaît comme une technique *incarnative* : « [...] 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 merdae'. Sur la même image » (Michon, *Corps du Roi* 14).

En un mot, la photographie n'est pas qu'*Ersatz*. Toute pâle, plate et précaire que soit l'image du visible qu'elle (re)produit, elle a ce pouvoir extraordinaire de saisir « l'invisible dans les yeux des hommes » (Michon, *Corps du roi* 82)², tout comme l'illustre la photo de Faulkner. L'invisible dont il s'agit ici n'est pas l'aura, l'appartenance de l'image à l'au-delà, mais cet objet minuscule qu'est le regard. Le regard est la forme corporelle de l'invisible; il est le mode vivant ou vif du Verbe. Je dirais même que la photo n'est plus du tout l'*Ersatz* de la fonction paternelle en crise et du symbolique défaillant. Elle est bien plutôt une

épiphanie : Dieu est apparu en Faulkner, Faulkner incarne le Verbe, et cela se voit dans son regard.

240 Bien que tous les deux soient « saisis dans leur vacillement » (Viart et Vercier 101), le contraste est évident entre les photos du *fils perpétuel* et du *père du texte*, entre le poète qui renonce à la poésie et le romancier qui reçoit le prix Nobel en 1949, entre celui qui abandonne parce qu'il a compris que le Verbe ne procure pas la toute-puissance (104) et celui dont la prose manifeste la toute-puissance du Verbe : « une prose en forme de bulldozer dans laquelle Dieu sans trêve se répète » (Michon, *Corps du Roi* 68). Au regard sans objet de Rimbaud, 245 regard porté là-bas vers le lointain, l'inaccessible et l'infini, s'oppose le regard de Faulkner porté sur un objet indéfini. Cet objet, que Michon désigne par « l'éléphant », présente plusieurs formes mouvantes qui correspondent aux tentatives que fait le narrateur de cerner et de donner une signification à cet insaisissable que la photo fait apparaître. L'objet que Faulkner regarde au 250 moment où Cofield prend la photo c'est *l'éléphant*. Mais de quoi la lourdeur écrasante de l'éléphant est-elle le symbole ? Le narrateur avance des hypothèses : l'éléphant symboliserait la guerre, le père tout-puissant, l'intoxication alcoolique (avaler l'éléphant). Ce sont des métaphores de la mort qui se succèdent sur une ligne au bout de laquelle se trouve un autre éléphant : la 255 littérature, les Grands Auteurs. Or, Faulkner est devenu grand auteur, c'est-à-dire éléphant, et cet être littéraire apparaît dans son regard comme un minuscule insaisissable. Il ne fixe pas la grandeur écrasante de l'éléphant mais bouge entre petits objets sans nom et sans image, inassimilables aux significations qui viennent d'être ébauchées, juste pointés comme étant là, visibles et 260 contingents : « il voit tout cela, ceci, puis cela » (Michon, *Corps du roi* 68). C'est comme si le poids de l'éléphant était réduit à la légèreté et à la pluralité du minuscule objet du regard pour faire objection à l'ambition totalisante et mythique de la vision.

265 La photographie réussit là où le verbe échoue : à capter le minuscule (du moins pour ceux qui savent regarder). Mais l'œuvre de Michon ne nous le signifie pas d'emblée. La photographie commence par apparaître comme un successeur de la fonction symbolique du père qu'elle a aidée à évincer. Mais comme successeur de cette fonction la photo n'est qu'un succédané. Le changement dans la perception de la photographie s'inscrit dans la thématique 270 de l'Incarnation qui se précise au long de l'œuvre de Michon comme alternative épistémologique, théologique et esthétique au monothéisme du Verbe.

Notes

- 275 1 Michon désigne ainsi les lecteurs de Rimbaud, *dévots* du mythe du génie de la modernité, dont le modèle est le Gilles, de Watteau, à qui ressemblait Banville, le premier à avoir lu les vers de Rimbaud.

8 CONTEMPORARY FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES

- 2 « L'invisible dans les yeux des hommes » est le dernier oxymoron dans une série d'oxymorons qui essaient de définir l'Incarnation dans un autre texte de *Corps du roi* (81-82).

Works Cited

- 280 Benjamin, Walter. *Ecrits français*. Paris : Gallimard, 1991. (1939)
Farron, Ivan. Pierre Michon. La grâce par les oeuvres. Genève : Zoé, 2004
Farron, Ivan. « Quelques grands modèles dans l'oeuvre de Pierre Michon. Un roman familial littéraire. » *Pierre Michon. L'écriture absolue*. Org. Agnès Castiglione. Saint Etienne : Presses Universitaires de Saint Etienne, 2002. 185-194
- 285 Lacan, Jacques. *Le séminaire III. Les psychoses*. Paris : Seuil, 1981
McQuire, Scott. *Visions of modernity*. London & New Delhi : Sage Publications, 1998
Michon, Pierre. « La Bible est mon pays ». *Magazine littéraire*. 448(2005) : 37-40
Michon, Pierre. *Corps du Roi*. Lagrasse : Verdier, 2002
Michon, Pierre. *Rimbaud le fils*. Paris : Gallimard, 1991
- 290 Michon, Pierre. *Vies minuscules*. Paris : Gallimard, 1984
Viart, Dominique. « Les 'fictions critiques' de Pierre Michon ». *Pierre Michon. L'écriture absolue*. Org. Agnès Castiglione. Saint Etienne : Presses Universitaires de Saint Etienne, 2002. 203-219
- Viart, Dominique. *Vies minuscules de Pierre Michon*. Paris : Gallimard, 2004
- 295 Viart, Dominique et Bruno Vercier. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas, 2005

300

Cristina Alvares is an associate professor at the University of Minho, in Braga, Portugal, where she teaches medieval and contemporary French literature and culture. She is the editor for the PsychÔs section of www.mondesfrancophones.com. Her most recent publications include *La Peau de la pierre. étude sur La vie de Sainte ènimie, de Bertrand de Marseille* (2006) and articles on Pierre Michon and Pascal Quignard.
