



**HAL**  
open science

# Spectre(s) du père et mélancolie du fils. Rayonnement du mythe de Hamlet dans Vies minuscules de Pierre Michon

Véronique Léonard-Roques

► **To cite this version:**

Véronique Léonard-Roques. Spectre(s) du père et mélancolie du fils. Rayonnement du mythe de Hamlet dans Vies minuscules de Pierre Michon. Jean Kaempfer. Michon lu et relu, Rodopi, pp.175, 2011, CRIN, 978-90-420-3331-3. hal-04764218

**HAL Id: hal-04764218**

**<https://hal.univ-brest.fr/hal-04764218v1>**

Submitted on 3 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Spectre(s) du père et mélancolie du fils  
Rayonnement du mythe de Hamlet dans *Vies minuscules* de Pierre Michon

Véronique Léonard-Roques  
Université Blaise Pascal  
Clermont-Ferrand 2

« A mon père, inaccessible et caché comme un dieu, je ne saurais directement penser »<sup>1</sup>. L'incipit de « Vies d'Eugène et de Clara » livre la clé de la relation oblique et toujours empêchée au père qui commande *Vies minuscules*. Fuyante, insaisissable, altérant le rapport au monde en raison de l'« absence épaisse »<sup>2</sup> qu'elle signifie et dans laquelle elle installe, la figure paternelle tente d'être approchée fictivement par un système de projections successives et par un jeu constant de redoublements. Le narrateur-écrivain éprouve effectivement au fil du recueil un dispositif éclaté de pères supplétifs à travers lesquels, sujet en souffrance, il cherche à se constituer une mémoire et un héritage susceptibles de lui permettre de dépasser sa douloureuse condition de « fils perpétuel et perpétuellement inachevé »<sup>3</sup>.

Dans les rares passages explicitement consacrés à Aimé Michon, c'est sur le mode de la spectralité, image majeure de l'incertain, du paradoxal comme du problématique, qu'est traitée la relation père/fils. Ainsi de la troisième vie qui orchestre les non-dits d'une enfance mélancolique, placée sous le signe de la disparition paternelle et du deuil impossible, sans funérailles, d'« un faux mort »<sup>4</sup>. La figure du père-spectre forgée par Shakespeare dans *Hamlet*<sup>5</sup> s'y voit convoquée à travers la référence explicite au personnage du Prince danois livré à sa « folie simulée »<sup>6</sup>. C'est en lui-même, dans ses travers et ses fourvoiements (qui ont essentiellement nom fuite, ingratitude et consommation de drogues diverses), que le narrateur retrouve son père : « l'Absent était là, il habitait mon corps défait, [...] il tressaillait en moi d'enfin m'y rencontrer ; c'était lui qui se levait et allait vomir »<sup>7</sup>.

La référence mythique ne laissant pas de faire sens dans une œuvre qui exhibe le vertigineux dialogue intertextuel qu'elle instaure, il s'agira ici de voir

---

<sup>1</sup> Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 71. L'ouvrage sera désormais abrégé VM.

<sup>2</sup> VM, p. 82. L'auteur renvoie vraisemblablement à travers cette citation démarquée au *Cimetière marin* de Paul Valéry.

<sup>3</sup> VM, p. 35.

<sup>4</sup> VM, p. 72.

<sup>5</sup> *Vies minuscules* se réfère aussi à d'autres personnages du théâtre de Shakespeare, comme le Roi Lear et Falstaff.

<sup>6</sup> VM, p. 90.

<sup>7</sup> VM, p. 90-91.

comment, en les remodelant, Pierre Michon emprunte à *Hamlet*<sup>8</sup> figures, motifs et structure (le dépassement final des blocages) pour rendre compte d'une relation père/fils placée sous le signe des manques et des fautes. Travaillant profondément un recueil dans lequel les symptômes mélancoliques du héros-narrateur répondent au traitement spectral de la figure paternelle, le mythe de Hamlet apparaît plus généralement comme l'un des modèles culturels privilégiés que la littérature contemporaine revisite pour traduire le sentiment d'aliénation éprouvé par nombre de fils-écrivains en contexte postmoderne. Dans bien des « récits de filiation »<sup>9</sup> en effet, le père disparu semble au fils un fantôme – « la grande ombre dont il vivait, qui l'ensevelissait et lui donnait vigueur »<sup>10</sup> – dont la restitution à valeur mémorielle et réparatrice pourrait conduire à une certaine libération.

### I- Le « mort énigmatique »<sup>11</sup> ou le père-spectre

Le portrait que *Vies minuscules* livre du père demeure parcellaire et hautement lacunaire. Dans ce récit de type autofictionnel<sup>12</sup>, nulle « vie » n'est dédiée à Aimé Michon, personnage sur lequel le recueil se contente de distiller de rares informations éparses (mais toutefois majoritairement concentrées dans la troisième et la huitième des sections). Ce mystère et ces blancs favorisent indéniablement la représentation de la figure paternelle en spectre.

Le « faux mort »<sup>13</sup> qu'est le père disparu, déserteur, contraint les siens « au mutisme des choses essentielles »<sup>14</sup>. Le héros enfant en « cherch[e] le

---

<sup>8</sup> Nous nous référerons essentiellement à la version la plus célèbre du mythe de Hamlet, celle que livre Shakespeare dans *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark* (1623) et qui, en terme de réception, fonde une tradition mythique. L'histoire de Hamlet est héritée des sagas et des chroniques nordiques (la première référence connue à ce personnage intervient sous la plume de Snaebjörn, au 9<sup>e</sup> siècle) recueillies par Snorri Sturlason (*Prose-Edda*, c. 1230). Saxo Grammaticus, moine du 12<sup>e</sup> siècle, la rapporte pour la première fois de manière exhaustive dans sa *Gesta Danorum* (1514), ouvrage qui devait connaître un important succès au 16<sup>e</sup> siècle et dont François de Belleforest fut le traducteur et l'adaptateur au livre V de ses *Histoires tragiques* (1564-1582). Ce dernier ouvrage constitue probablement l'une des principales sources de Shakespeare. Sur le « transfert à la fois matriciel et générique » sur lequel se fonde le mythe de Hamlet, voir Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Hamlet. L'ombre et la mémoire*, Monaco, Rocher, 2004, p. 18-57.

<sup>9</sup> Dominique Viart propose d'appeler « récits de filiation » un ensemble d'œuvres se rapprochant par des traits thématiques et génériques communs : d'une part, la récurrence du thème de la filiation à travers la tentative de livrer le portrait du père et/ou de la mère, d'autre part, le recours à l'autofiction, c'est-à-dire à une forme hybride d'écriture de soi jouant délibérément des limites traditionnellement établies entre autobiographie et fiction. Voir D. Viart, « Filiations littéraires », in *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, éd. J. Baetens et D. Viart, Paris-Caen, Minard, Lettres modernes, 1999, p. 115-139.

<sup>10</sup> VM, p. 67.

<sup>11</sup> VM, p. 80.

<sup>12</sup> Sur ce brouillage volontaire des frontières entre autobiographie et fiction, voir Jacques Lecarme, « Origines et évolution de la notion d'autofiction », in *Le Roman français au tournant du 21<sup>e</sup> siècle*, éd. Bruno Blanckeman, Aline Murat-Brunel et Marc Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13-23.

<sup>13</sup> VM, p. 72.

cadavre dans les ombres montantes, dans les yeux nostalgiques de [s]a mère, dans son propre corps aux genoux rouges de froid »<sup>15</sup>. La fuite et l'absence du père induisent un éprouvant climat de deuil inabouti, imposent l'image du fantôme à travers la description des photographies qui peuplent la maison d'Eugène et de Clara, les grands-parents paternels du narrateur (« Un absent en pleurait un autre dans cette maison d'absences ; des disparus communiquaient comme des médiums par des portraits [...] <sup>16</sup>»). Sur ce « mort énigmatique »<sup>17</sup>, qui « peut-être vit encore ou peut-être ne vit plus »<sup>18</sup>, pèse une indécidabilité de condition qui ne laisse pas de l'apparenter symboliquement au spectre, figure de l'entre-deux dont la dualité de nature et l'appartenance à un « entre-monde »<sup>19</sup> font une « incarnation paradoxale »<sup>20</sup>. Participant à la fois de l'être et du non-être, de l'ici-bas et de l'au-delà, le fantôme permet de transcender les catégories et les frontières habituelles (il se situe par-delà l'opposition fameuse entre « *to be* » et « *not to be* » sur laquelle médite le prince du Danemark dans la tragédie de Shakespeare). Le père-spectre de *Hamlet* compte parmi les revenants les plus célèbres qui hantent les scènes, de l'Antiquité à nos jours. Le théâtre favorise en effet la convocation des ombres, leur apparition étant même consubstantielle à celle de la tragédie, comme l'atteste la plus ancienne pièce qui nous soit parvenue, *Les Perses* d'Eschyle. Ce lien entre genre dramatique et « créatures de l'ailleurs, aptes à entrer en contact avec les vivants » peut être expliqué par l'« enracinement immémorial du théâtre dans la sphère du sacré »<sup>21</sup>.

L'« identité problématique »<sup>22</sup> de Michon père fait écho à l'origine incertaine de l'apparition surnaturelle chez Shakespeare, désignée au neutre (« *it* ») et par le vocable « *Thing* » :

*Be thou a spirit of health or goblin damned,  
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,  
Be thy intents wicked or charitable,  
Thou com'st in such a questionable shape  
That I will speak to thee [...]*

« Que tu sois une âme sauvée ou un démon damné, que tu apportes l'air céleste ou des bouffées de l'Enfer, que tes intentions soient malignes ou charitables, tu viens sous une forme si incertaine que je veux t'interroger »<sup>23</sup>.

<sup>14</sup> VM, p. 77.

<sup>15</sup> VM, p. 81.

<sup>16</sup> VM, p. 83.

<sup>17</sup> VM, p. 80.

<sup>18</sup> VM, p. 237.

<sup>19</sup> Myriam White-Le Goff, « Introduction », in *Les Entre-mondes. Les vivants, les morts*, éd. Myriam White-Le Goff et Karin Ueltschi, Paris, Klincksieck, 2009, p. 10.

<sup>20</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 25.

<sup>21</sup> M. White-Le Goff, « Introduction », in *Les Entre-mondes...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>22</sup> François Lecercle, « L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », in *Dramaturgies de l'ombre*, éd. Françoise Lavocat et François Lecercle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 51.

La nature ambiguë de l'ombre qui hante à minuit les remparts d'Elseneur est aussi suggérée par le traitement ambivalent que Hamlet lui réserve. Le héros a commencé par s'adresser au spectre en l'appelant « *Hamlet, King, father, royal Dane* »<sup>24</sup>, dans une formule témoignant – par-delà la piété de fils et de sujet – de cette même impression que la stature majestueuse, noble et invulnérable de l'apparition a déjà provoquée sur les gardes en faction. Pourtant, c'est avec hauteur et irrespect que Hamlet réagit à la fin du premier acte. Alors que le fantôme intime à Horatio et à Marcellus de jurer qu'ils garderont le silence, Hamlet l'apostrophe de la sorte :

*Ab, ha, boy, say'st thou so ? Art thou there, truepenny.  
Come on, you hear this fellow in the cellarage.*

« Ah, ah, mon garçon ! c'est toi qui parles ainsi ? Tu es là mon honnête copain ? Venez, vous entendez le bonhomme dans la cave. »<sup>25</sup>

De telles paroles accentuent l'aspect pathétique voire pitoyable d'une ombre que Horatio a auparavant qualifiée de « pauvre chose coupable » (« *like a guilty thing* »)<sup>26</sup> et qui avoue elle-même avoir commis de son vivant des « péchés répugnants » (« *foul crimes* »)<sup>27</sup>. Le narrateur de *Vies minuscules* réserve la même approche duelle à l'« inexpiable »<sup>28</sup> figure paternelle, tantôt comparée à une divinité redoutée et implacable (« céleste, paternel magistralement, il régna sans partage [...] »<sup>29</sup>), tantôt appréhendée en vulgaire pochard (objet de rumeurs et de ragots, « le chef borgne » qui « buvait sec »<sup>30</sup> est peut-être « parvenu à l'ultime degré de l'alcoolisme »<sup>31</sup>).

A l'instar de ces « fauteur[s] de troubles »<sup>32</sup> que sont les ombres issues de la tradition sénéquienne qui hantent les scènes des tragédies de la Renaissance<sup>33</sup> et dont l'apparition révèle le pourrissement ambiant (« *Something is rotten in the state of Denmark* », « Il y a quelque chose de pourri dans l'état de Danemark »<sup>34</sup>), la figuration spectrale du père de *Vies minuscules* peut être

---

<sup>23</sup> Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark / La Tragédie de Hamlet Prince de Danemark*, introduction, traduction nouvelle et notes par André Lorant, Paris, Aubier, 1988, p. 126-127 (I,4). L'ouvrage sera désormais abrégé H.

<sup>24</sup> H, I,4, p. 127.

<sup>25</sup> H, I,5, p. 138-139.

<sup>26</sup> H, I,1, p. 100-101.

<sup>27</sup> H, I,5, p. 130-131.

<sup>28</sup> VM, p. 231.

<sup>29</sup> VM, p. 244.

<sup>30</sup> VM, p. 237.

<sup>31</sup> VM, p. 90.

<sup>32</sup> F. Lecercle, « L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », in *Dramaturgies de l'ombre, op. cit.*, p. 51.

<sup>33</sup> Le théâtre élisabéthain voit fleurir les tragédies de la vengeance (*Revenge tragedies*) dans lesquelles l'apparition d'un fantôme qui réclame vengeance constitue le moteur dramatique, l'action consistant en une application de la loi du talion.

<sup>34</sup> H, I,5, p. 130-131.

symptomatique du « déchirement familial »<sup>35</sup> que la fuite d’Aimé Michon a provoqué et « matérialis[er] » la « souffrance morale »<sup>36</sup> qui pèse sur l’ensemble du récit. Le motif shakespearien du pourrissement se retrouve dans l’image du délabrement de la maison familiale, promesse métonymique d’une inéluctable déchéance de ses occupants : « en 1948 la porte des Cards se referma derrière Félix en déroute, le vieux vaisseau commença de pourrir, des frôlements la peuplèrent »<sup>37</sup>. Le départ paternel inaugure une ruine que parachève l’« incurie » d’un fils qui rend l’« héritage inhabitable »<sup>38</sup> et refuse de « relance[r] la ronde »<sup>39</sup> des générations. Dans *Hamlet*, le surgissement de l’ombre paternelle est perçu comme un mauvais présage (« *This bodes some strange eruption to our state* »<sup>40</sup>), le signe annonciateur d’un cataclysme cosmique, qui conduit Horatio à établir un parallélisme avec la chute de César, période où l’« on vit des tombes rester inoccupées, et des morts en linceul geindre et glapir dans des rues romaines » (« *The graves stood tenantless, and the sheeted dead / Did squeak and gibber in the Roman streets* »)<sup>41</sup>. L’incarnation paradoxale du père-spectre apparaît comme la manifestation tangible d’un dérèglement – l’usurpation criminelle d’un trône et d’un lit – dont les répercussions chaotiques bouleversent l’Etat et jusqu’à l’univers dans son ensemble. Fratricide, régicide et inceste (le remariage de la reine Gertrude avec son beau-frère Claudius) se conjuguent, perversions éthiques et politiques que le fantôme dénonce et pour lesquelles il demande réparation.

Malaise familial, règne du refoulement et du silence sont les conséquences de l’absence coupable d’Aimé Michon. Entre la gêne de ses grands-parents et la tristesse de sa mère, l’enfant se sent « ignorant, douloureux et incomplet, infiniment »<sup>42</sup>. Faussée, sa relation au monde est comme « grevée, évidée de l’absence de [s]on père »<sup>43</sup>, les adultes qui l’entourent lui semblant « le canal d’un dieu absenté et l’autel où brûlait la flamme en perpétuant l’absence »<sup>44</sup>. Reproduisant à l’égard d’Eugène et Clara le comportement paternel d’ingratitude et de fuite, Pierrot (puisque c’est ainsi que se prénomme le héros-narrateur), « impatient de combler le creux qu’y avaient imprimé tant d’absences »<sup>45</sup>, choisit de faire triompher « le démon de l’Absence »<sup>46</sup> au risque de prendre à son tour « place parmi les fauteurs »<sup>47</sup>. Il n’est pas indifférent que

<sup>35</sup> F. Lecercle, « Avant-propos », in *Dramaturgies de l’ombre, op. cit.*, p. 14.

<sup>36</sup> Bernard Franco, « Le fantôme d’Hamlet : critiques et traductions entre Lumières et Romantisme », in *Dramaturgies de l’ombre, op. cit.*, p. 326.

<sup>37</sup> VM, p. 244.

<sup>38</sup> VM, p. 236.

<sup>39</sup> VM, p. 38.

<sup>40</sup> H, I,1, p. 97.

<sup>41</sup> H, I,1, p. 98-99.

<sup>42</sup> VM, p. 81.

<sup>43</sup> VM, p. 86.

<sup>44</sup> *Id.*

<sup>45</sup> VM, p. 89.

<sup>46</sup> *Id.*

<sup>47</sup> VM, p. 82.

le spectre de son père lui apparaisse lors d'une de ses rares visites à la tombe<sup>48</sup> de ses grands-parents. Manifestant un intense état de délabrement moral et physique (« je sombrais ; [...] me noyais dans des flots d'alcool que j'empoisonnais, y diluant des monceaux de pharmacopées enivrantes »<sup>49</sup>), le personnage découvre, dans un sentiment de répulsion et de plaisir mêlés, que « l'Absent » habite son propre corps défait.

Surgissant à l'acmé de la crise, dans une vie particulièrement placée sous le signe de l'absence et des ombres, la matérialisation spectrale vaut donc ici comme métaphore de la dépossession identitaire du fils. « Au plus intime de soi, au plus familier de son identité », le père-spectre est une « figure mortifère »<sup>50</sup>, expression de l'inquiétante étrangeté (*das Unheimliche*) qui vampirise le fils et le rend étranger à lui-même.

## II- La « vie creuse »<sup>51</sup> du narrateur. Variations sur la mélancolie hamletienne

Accablé par une douleur dans laquelle il s'isole et se complait de manière obsessionnelle, d'une instabilité d'humeur qui le fait osciller entre abattement et surexcitation, Hamlet, par son pessimisme et sa procrastination, incarne d'une manière devenue archétypique le tempérament mélancolique. C'est par l'exploitation de la symptomatologie complexe traditionnellement prêtée aux effets de l'humeur noire que Shakespeare imprime une dimension originale au héros issu de la tradition scandinave<sup>52</sup> et qu'il renouvelle le genre de la tragédie de vengeance prisé par ses contemporains. Par son introspection aiguë, son malaise existentiel et sexuel, ses blocages (le cauchemar récurrent de la page blanche), le narrateur michonien revisite un certain nombre de postures que la mélancolie, état de « dissemblance fondamentale » et de « secondarité absolue »<sup>53</sup>, provoque chez l'avatar élisabéthain du prince danois.

La réécriture shakespearienne de l'histoire de Hamlet confère une valeur centrale au motif du double qui la sous-tend dès l'origine, l'opposition de frères rivaux<sup>54</sup> appelant le motif de la supplantation, lequel génère un cycle de meurtre et de vengeance<sup>55</sup>. Dans la version que le dramaturge élisabéthain livre du mythe et qui opère elle-même comme référence mythique pour

---

<sup>48</sup> Les traités de démonologie des contemporains de Shakespeare (tel le *Discours des spectres ou visions et apparitions d'esprits...* de Le Loyer, 1608) situent les manifestations surnaturelles près des sépulcres. Voir André Lorant, « Introduction », in Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>49</sup> VM, p. 90.

<sup>50</sup> Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergougnoux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, p. 69.

<sup>51</sup> VM, p. 244.

<sup>52</sup> Notons toutefois que Belleforest déjà « attribu[e] à Amleth un état mélancolique, à la place de la léthargie (*stoliditas*) et de l'inertie (*inertia*), dont le héros de Saxo feint d'être atteint ». Voir Raymond Gardette, « Hamlet Le Danois : la légende », in *Lectures d'une œuvre. Hamlet de Shakespeare*, éd. Maurice Abibetoul, Paris, Editions du Temps, 1996, p. 137-138.

<sup>53</sup> L. Demanze, *Encres orphelines...*, *op. cit.*, p. 270.

<sup>54</sup> Dans la *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus, Fing tue son frère Horwendil (père d'Amleth) et épouse sa veuve.

<sup>55</sup> Voir R. Gardette, « Hamlet Le Danois : la légende », *art. cit.*, p. 128-129.

nombre de ses successeurs, l'ombre paternelle est pour Hamlet le fantôme de son propre moi<sup>56</sup>, sa voix intérieure, la projection et l'incarnation de ses désirs et de ses manques. Avant même qu'on lui apprenne que le spectre du défunt roi est apparu sur les remparts d'Elseneur, le héros éponyme, obsédé par le prompt remariage de sa mère, déclare voir son père « dans l'œil de [s]on âme » (« *in my mind's eye* »)<sup>57</sup>. Contribuant plus encore à le vider de sa propre substance, le fantôme qu'il rencontre ensuite (I, 4-5) opère sans conteste à la façon d'un double persécuteur. Anéanti, aliéné, Hamlet n'est plus que « le réceptacle du message paternel » ; il doit entrer au service d'un revenant tyrannique, intimant la vengeance, qui « usurpe le temps et l'espace » et qui, « s'appropriant l'énergie de son fils »<sup>58</sup>, n'est pas sans rappeler la figure dévoratrice de Cronos/Saturne. Car le spectre, comme le remarque Jacques Derrida, est une figure de la domination<sup>59</sup>. Ainsi, n'est-il pas étrange et significatif tout à la fois qu'à l'issue de l'acte I seul Hamlet continue à voir (et à entendre) l'ombre de son père (ainsi qu'en témoigne la scène 4 de l'acte III où le fantôme ,reparaît, insistant – « *Do not forget* »<sup>60</sup> –, sans que la veuve de celui-ci ne le perçoive) ? Une telle ambiguïté suggère-t-elle que l'apparition spectrale n'est plus à ce stade de l'action dramatique qu'hallucination provoquée par les pensées troublées d'un fils rongé par la mélancolie<sup>61</sup>, l'incarnation même des fantasmes de celui-ci ? « *This is the very coinage of your brain. / This bodiless creation ecstasy / Is very cunning in* » (« Ce n'est autre chose que monnaie frappée par votre cerveau. Ces êtres sans corps, le délire est habile à les créer »)<sup>62</sup>, déclare à ce sujet Gertrude.

A l'instar du héros de Shakespeare, le narrateur de *Vies minuscules* voit son père « dans l'œil de [s]on âme », hanté par l'image de l' « absent » en qui il reconnaît expressément son double. Mais dans son cas, la mélancolie procède du faux deuil qu'impose une disparition volontaire vouant père et fils à occuper des positions symétriques : « où que nous fussions [...] chacun de nous portait en lui le spectre de l'autre et pour l'autre était spectre »<sup>63</sup>, écrit le narrateur. Dans *Vies minuscules*, figures du fantôme et du double se rejoignent jusqu'à se confondre pour exprimer le vide de l'absence et le sentiment de faute. « [...] je

<sup>56</sup> Voir à ce sujet B. Franco, « Le fantôme d'Hamlet... », *art. cit.*, p. 339 et l'article d'Alain Montandon (« Hamlet ou le fantôme du moi : le double dans le romantisme anglo-américain », in *Le Double dans le romantisme anglo-américain*, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand 2, fasc. 19, 1984, p. 40) auquel B. Franco se réfère.

<sup>57</sup> H, I,2, p. 112-113.

<sup>58</sup> A. Lorant, « Introduction », in Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 56-61.

<sup>59</sup> « La hantise appartient à la structure de toute hégémonie » : J. Derrida, *Spectres de Marx...*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>60</sup> H, III,4, p. 230.

<sup>61</sup> A. Lorant rappelle que les traités de démonologie de la Renaissance considèrent que « sous l'effet du chagrin et de la peur, la fantaisie se libère des contraintes de la raison, et donne naissance à des êtres imaginaires et terrifiants ». Selon de telles conceptions, « les mélancoliques croient voir des démons, conversent avec le diable, forgent des fictions monstres ». Voir « Introduction », in Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>62</sup> H, III,4, p. 232-233.

<sup>63</sup> VM, p. 83.



mourais ; j'étais vivant »<sup>64</sup> : par ce qu'il nomme sa propre « mort fictive »<sup>65</sup>, le narrateur se trouve lui-même dans un entre-deux, un état spectral qui, comme l'attestent « les orbites creuses de [s]a face »<sup>66</sup>, fait écho à la fausse mort de son père et l'absente du monde. La fin de la troisième vie expose la brusque prise de conscience de la reproduction morbide et mortifère à laquelle le fils se livre en intériorisant les failles et les travers paternels ; de manière significative, elle inscrit tout à la fois dans les registres du corps et de l'écriture l'intensité du sentiment d'aliénation ressenti :

Nul n'entendit le rire terrifié qui secoua mon seul esprit : l'Absent était là, il habitait mon corps défait, ses mains agrippaient la table avec les miennes, il tressaillait en moi d'enfin m'y rencontrer ; c'était lui qui se levait et allait vomir. C'est lui, peut-être, qui en a ici fini avec l'histoire infime d'Eugène et de Clara.<sup>67</sup>

La menace que la spectralité paternelle fait peser sur l'épanouissement du fils montre combien la figure de l'*alter ego* demeure au centre de cette nouvelle actualisation du mythe de Hamlet. Le double y est vampirique au sens où il est entendu « comme ayant une " meilleure " réalité que le sujet lui-même »<sup>68</sup>. Selon Clément Rosset en effet,

dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique, le réel n'est pas du côté du moi, mais bien du côté du fantôme : ce n'est pas l'autre qui me double, *c'est moi qui suis le double de l'autre*. A lui le réel, à moi l'ombre.<sup>69</sup>

De cette impossible coïncidence avec soi-même du mélancolique, le héros shakespearien, englué dans son dégoût existentiel et ses attermoissements, témoigne à l'envi. « Hamlet est " *out of joint* " »<sup>70</sup>, écrit J. Derrida, qui analyse très justement le personnage comme une figure fondamentale de la disjonction, que la « dissymétrie spectrale désynchronise »<sup>71</sup>. La tragédie de Shakespeare dans son entier peut se lire comme une exploration des liens multiples et complexes qui s'établissent entre mélancolie et folie. Expression d'une fêlure, d'un profond mal de l'âme, la mélancolie, cette aliénation qui sépare du présent et rend absent au monde, peut, poussée à l'extrême, conduire au délire passager si ce n'est à la folie définitive (comme le montre le cas d'Ophélie). Il arrive aussi que l'équilibre perdu ou perturbé juge opportun d'emprunter la forme de la déraison feinte. Le masque de la folie (l'« *antic disposition* »<sup>72</sup>) que revêt Hamlet relève d'une tactique (« *I essentially am not in madness / But mad in craft* », « je ne suis pas essentiellement fou, mais fou par ruse »<sup>73</sup>). Moyen provisoire

---

<sup>64</sup> VM, p.90.

<sup>65</sup> VM, p.90.

<sup>66</sup> VM, p. 89.

<sup>67</sup> VM, p. 90-91.

<sup>68</sup> Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, rééd. 1984, p. 91.

<sup>69</sup> *Id.*

<sup>70</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx...*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>72</sup> H, I,5, p. 140.

<sup>73</sup> H, III,4, p. 234-235.

d'approcher la vérité en dépassant les apparences, la folie simulée est protectrice, a valeur de « refuge »<sup>74</sup>. Elle n'en reste pas moins une manière d'échapper à la réalité, une fuite.

Ce jeu potentiellement dangereux avec les limites et les frontières de la raison qui, sous diverses formes et à différents stades, est au cœur du mythe de Hamlet se retrouve de plusieurs façons dans *Vies minuscules*.

L'onomastique d'abord ne manque pas d'intérêt à ce sujet. Les étymologies nordiques du nom Hamlet renvoient toutes aux notions de balourdise, de lenteur d'esprit voire de stupidité<sup>75</sup>. Mais déjà dans la version originelle de Saxo Grammaticus, niaiserie et gaucherie ne sont que des masques que le héros revêt pour mieux abuser ses adversaires et assurer sa vengeance. Amleth, le benêt, le lourdaud (ou celui qui paraît tel) n'est pas sans trouver un pendant dans la figure auctoriale de Pierrot – dont le prénom apparaît dans une vie (celle consacrée à Georges Bandy) particulièrement placée sous le signe de l'imposture –, ce « Gilles qui ne pouvait écrire »<sup>76</sup>, « ce Charlot qui glorifie des idiots de village, des deuils familiaux, qui se crée une généalogie, qui en appelle à son père évanoui, qui écrit pour les morts en espérant dévotement qu'ils vont répondre »<sup>77</sup>. Le narrateur michonien est un témoin gauche et provincial, type paradoxal que l'auteur forge pour, en posture de Gilles<sup>78</sup>, lui faire traverser tous ses écrits :

c'est peut-être le même narrateur, celui qu'on appelle une fois Pierrot dans les *Vies Minuscules*, ce curé qui pose pour un Pierrot dans le *Watteau*, implicitement ce Piero, fils de peintre dans le *Lorentino*, et tout à fait explicitement le Pierrot (Gilles) de *Watteau* que je donne pour l'auteur de mon *Rimbaud*. C'est celui qui ne peut pas écrire, qui écrit tous ces récits.<sup>79</sup>

Figure ambiguë, ce Pierrot-Gilles finit toujours, en « s'intronis[ant] artiste », par dépasser l'« écrasante stupeur »<sup>80</sup> dans laquelle le plonge son sentiment d'infériorité (mouvement qui rappelle la structure de la tragédie

---

<sup>74</sup> Ismail Kadaré, *Hamlet, le prince impossible* [2006], trad. A. Kotro, Paris, Fayard, 2007, p. 140.

<sup>75</sup> « Le nom de Hamlet viendrait d'*Amleth* signifiant "lourdaud, stupide", on y retrouve le dérivé norvégien *Amlod* qui veut dire "imbécile" dans le registre familier. Une autre étymologie, tout aussi nordique et plausible, est parfois donnée : Amleth serait issu de l'islandais "Amlodi", le suffixe "odi" signifiant "balourd" ou "lent d'esprit", F. Toudoire-Surlapierre, *Hamlet. L'ombre et la mémoire*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>76</sup> Propos recueillis par Tristan Hordé, *Recueil*, n°21, Champ Vallon, printemps 1992, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 37.

<sup>77</sup> « Pierre Michon : un auteur majuscule », propos recueillis par Thierry Bayle, *Le Magazine littéraire*, n°353, avril 1997, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il veut...*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>78</sup> Comme le note Sylviane Coyault-Dublanchet, dans l'œuvre de Michon, « le parangon de tout témoin est le curé de Nogent, qui sert de modèle pour le Gilles de Watteau, et fut "enfariné" par le peintre » (*La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergognion, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002, p. 81). Dans *Maîtres et serviteurs*, P. Michon écrit de ce personnage : « C'était un grand Pierrot aux mains pendantes, au maintien stupide » (Paris, Verdier, 1990, p. 55).

<sup>79</sup> Propos recueillis par T. Hordé, *art. cit.*, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il veut...*, *op. cit.*, p. 38-39.

<sup>80</sup> S. Coyault-Dublanchet, *La Province en héritage...*, *op. cit.*, p. 81.

shakespearienne), mais sans pour autant se départir totalement de son sentiment d'imposture (ce qui, nous le verrons, le différencie de Hamlet).

Dans sa volonté de rompre avec la mélancolie familiale<sup>81</sup>, le héros michonien frôle la folie, se condamnant peut-être à une plus grande souffrance psychique encore. C'est que l'acteur raté<sup>82</sup> pose au grand écrivain, usant de diverses drogues dans son aspiration à « peupler de mots » le « désert qu'il était »<sup>83</sup>. Il n'est pourtant longtemps qu'un imposteur qui se heurte au « vide têtue de la page »<sup>84</sup>. Les vies 3 à 7 relatent l'accroissement d'un malaise qu'induit un dérèglement des sens compulsif doublé d'un enlèvement dans une solitude affective toujours plus aiguë. L'excessive instabilité d'humeur du personnage – « grabataire ou de drogues diverses m'exaltant mais toujours distrait au monde, indolent, furieux, et une hébétude forcenée me rivant à la page infertile »<sup>85</sup> –, son comportement incohérent, le désordre de ses actes et de ses paroles inquiètent sa mère, lui faisant craindre pour sa santé mentale<sup>86</sup>. Comment ne pas voir dans cet épisode de la « Vie de Georges Bandy » une variation sur les gémissements de Gertrude<sup>87</sup> au troisième acte de la tragédie de Shakespeare ? Mais si la menace d'internement plane sur Hamlet (« *confine him where / Your wisdom best shall think* », « enfermez-le en un lieu que votre sagesse jugera le meilleur »<sup>88</sup>, conseille Polonius à Claudius, lequel se plaint du danger que représente l'état de son neveu), la détresse existentielle du narrateur michonien est telle qu'il est lui-même désireux d'intégrer un hôpital psychiatrique.

La fuite, le paradis artificiel auquel le héros de *Vies minuscules* aspire ont nom cure de sommeil. « Savamment lesté du scaphandre chimique », Pierrot devient « poisson lent des grands fonds », « insensible outre goule »<sup>89</sup>. Un tel état ne pouvant être que transitoire, le narrateur passe ensuite deux mois au milieu des pensionnaires de La Ceylette, lieu d'élection pour méditer sur le grand théâtre du monde – « *all the world's stage* »<sup>90</sup> – et réfléchir aux limites entre apparence et réalité, folie et raison :

Car à l'asile plus qu'ailleurs encore, le monde est un théâtre : qui simule ? qui est dans le vrai ? lequel mime le grognement de la bête pour qu'écloso plus pur le chant espéré

---

<sup>81</sup> « j'étais impatient de combler le creux qu'y avaient imprimé tant d'absences et m'autorisant de sottes théories à la mode, j'en faisais grief à ceux qui plus que moi en avaient souffert », VM, p. 89.

<sup>82</sup> Voir VM, p. 137.

<sup>83</sup> VM, p. 89.

<sup>84</sup> *Id.*

<sup>85</sup> VM, p. 161.

<sup>86</sup> Voir VM, p. 173.

<sup>87</sup> Voir H, III,4, p. 230-231.

<sup>88</sup> H, III,2, p. 194-195.

<sup>89</sup> VM, p. 176-177.

<sup>90</sup> Le thème du grand théâtre du monde (« *Totus mundus agit histrionem* ») est cher à Shakespeare et nombre de ses pièces y renvoient, comme en témoignent, devenues fameuses, les formules suivantes : « *All the world's a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts [...]* », *As You like it*, II,7 ; « *Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage [...]* », *Macbeth*, V,5.

de l'ange ? lequel grogne à jamais en croyant enfin chanter ? Et tous simulent sans doute, si l'on admet que la folie accomplie, à lier et sans plus de mots pour se dire, est une simulation qui a outrepassé son but<sup>91</sup>.

Manifestant tel Hamlet une lucidité aiguisée par la distance au monde qu'implique sa propre forme de simulation, Pierrot s'abîme avec détachement dans la conscience de la finitude et adopte le parti pris d'un de ses doubles, Georges Bandy, le curé déchu :

quiconque désormais lui était arbre dans la forêt ou chaise de bar, fleur des champs [...] : tous inutiles et nécessaires, figurants harassés mais cabotins encore d'une pièce trop jouée, nés de la terre et y retournant ; vous regardant, il contemplait ce parcours, et non pas ce que chacun, broutilles, en avait fait<sup>92</sup>.

L'indéniable ségrégation manifestée à l'égard des pensionnaires de l'hôpital psychiatrique (dont nul habitant des alentours ne s'abaîsserait à fréquenter la messe dominicale) oblige le narrateur à reconnaître la fraternité qui l'unit aux autres malades. Aussi cultivé, aussi attaché soit-il à la Beauté, la Belle Langue et à l'Écrit, il doit s'inclure dans un « nous », celui des « schizos et [des] simulateurs », des « folâtres et [d]es imposteurs, [d]es tire-au-flanc de tout acabit », qui n'est pas sans le faire « rougi[r] »<sup>93</sup>. Dans ce contexte, la condition de certains « embastillé[s] à vie »<sup>94</sup>, fait apparaître, tout comme la démence définitive dans laquelle s'est enfoncée l'Ophélie shakespearienne, les virtualités dangereuses avec lesquelles le nouvel Hamlet joue. Cette « vérité de la folie, vérité tragique et d'avertissement »<sup>95</sup>, Pierrot n'est pas sans la connaître, lui qui, pour obtenir des barbituriques, discourt et pontifie avec le médecin de La Ceylette sur les cas de Hölderlin, Novalis ou d'Artaud. Le narrateur, conscient de « l'éternel pont-aux-ânes qui relie démence à littérature »<sup>96</sup>, sait qu'un terme doit être mis aux fuites perpétuelles que sont ses délires, quel que soit leur degré de simulation. La création ne va pas sans une certaine présence au monde (que l'état mélancolique peut toutefois aiguillonner), ni sans une confrontation avec le travail concret de l'écriture : « aller à la Grâce par les Œuvres » est finalement la seule façon « qui permette d'apercevoir le port »<sup>97</sup>.

*Vies minuscules* dialogue avec les multiples facettes de la mélancolie orchestrées dans *Hamlet*. L'obscur, l'infime avatar michonien du prince danois, dans l'extrémité d'un état général ruiné par l'obsession du vide paternel, peut se compter parmi les infortunés enfants de Saturne. Dans ce portrait du fils en mélancolique, mythes d'origine scandinave et gréco-romaine se combinent. Le « chef borgne » qu'est le père-spectre, nouvel Odin<sup>98</sup>, est aussi un avatar du

---

<sup>91</sup> VM, p. 177.

<sup>92</sup> VM, p. 195.

<sup>93</sup> VM, p. 204.

<sup>94</sup> VM, p. 211.

<sup>95</sup> Formule d'A. de Waelhens citée par Jean-Pierre Villquin, « Hamlet et les maladies de l'âme », in *Lectures d'une œuvre. Hamlet de Shakespeare, op. cit.*, p. 12.

<sup>96</sup> VM, p. 176.

<sup>97</sup> VM, p. 166.

<sup>98</sup> Dans un entretien avec T. Hordé (déc. 1991), P. Michon compare son père à Odin et à Saturne. Sur la construction de la figure paternelle des *Vies minuscules* en avatar

Cronos dévorateur, divinité qui, associée sous sa forme latine à la plus froide et stérile des planètes, est supposée gouverner et produire des types physiquement et moralement délabrés. Mais l'avère de cette complexion malheureuse et inquiète n'en signifie pas moins aussi, dans le prolongement des traditions scientifiques et philosophiques liant Saturne et mélancolie, puissance supérieure de sensibilité, d'imagination et de réflexion<sup>99</sup>. La disjonction aliénante du narrateur michonien peut-elle dès lors se résoudre dans l'écriture à travers le dépassement de la figure topique de l'artiste maudit ? L'œuvre vaut-elle, sur le modèle de l'itinéraire proposé dans *Hamlet*, comme dépassement de la domination du fantôme paternel et comme accès à un moi coïncidant désormais avec lui-même, ou au contraire laisse-t-elle libre champ au(x) spectre(s) ?

### III- De la position filiale en contexte postmoderne ou le règne du père-spectre

L'explicit de *Vies minuscules* formule la volonté narrative d'écrire pour les morts, il revendique l'ambition de contribuer à la résurrection ponctuelle de leurs humbles figures :

Qu'un style plus juste ait ralenti leur chute, et la mienne peut-être en sera plus lente ; que ma main leur ait donné licence d'épouser dans l'air une forme combien fugace par ma seule tension suscitée ; que me terrassant aient vécu, plus haut et plus clair que nous vivons, ceux qui furent à peine et redeviennent si peu. Et que peut-être ils soient apparus, étonnamment<sup>100</sup>.

P. Michon déclare en effet chercher à « poser sa voix depuis le Royaume des Morts, [...] quelque chose comme le point de vue des anges »<sup>101</sup>. La prière que constitue la clausule témoigne d'un projet poétique à valeur performative<sup>102</sup> :

Qu'à Marsac une enfant toujours naisse. Que la mort de Dufourneau soit moins définitive parce qu'Elise s'en souvint ou l'inventa ; et que celle d'Elise soit allégée par

---

d'Odin/Cronos/Saturne, voir V. Léonard-Roques, « Variations sur la figure de Saturne : la relation père/fils dans deux autofictions des années 1980 (Christoph Meckel, Pierre Michon), in *Famille et relations familiales dans les littératures française et francophone*, éd. Katarína Bednářová et Jana Truhlářová, Bratislava, Slovak Academic Press, 2008, p. 234-237.

<sup>99</sup> Voir les positions développées par le Pseudo-Aristote et par Masile Ficin in *Mélancolies. De l'Antiquité au 20<sup>e</sup> siècle*, éd. Y. Hersant, Paris, Laffont, 2005, p. 516-522 et 578-584 ; R. Klibansky, E. Panovsky et F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989, p. 229 ; V. Léonard-Roques, « Variations sur la figure de Saturne... », *art. cit.*, p. 241-245.

<sup>100</sup> VM, p. 247.

<sup>101</sup> Pierre Michon, « Le Père du texte », in *Trois auteurs*, Paris, Verdier, 1997, p. 86.

<sup>102</sup> A ce sujet, P. Michon explique : « C'est la vieille thématique de la résurrection des morts, du Jugement dernier : que les corps triomphants de nouveau se lèvent, marchent et l'espace de trois phrases, dans l'esprit des lecteurs, apparaissent, soient et vivent ». Propos recueillis par M. Jourde et C. Musitelli, *Les Inrockuptibles*, n°46, juin 1993, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il veut...*, *op. cit.*, p. 78.

ces lignes. Que dans mes étés fictifs, leur hiver hésite. Que dans le conclave ailé qui se tient aux Cards sur les ruines de ce qui aurait pu être, ils soient<sup>103</sup>.

Or ces disparus que l'écriture des *Vies minuscules*, concurrente du Jugement dernier, entend faire se lever sont qualifiés dans la péroraison finale de « spectres »<sup>104</sup>. En vertu du système analogique qui régit explicitement l'ouvrage, André Dufourneau ou Antoine Peluchet (pour suivre l'ordre du recueil) sont présentés comme des doubles du narrateur ; mais ces minuscules au devenir resté incertain (et dont la narration, à titre d'hypothèses, présente une ou plusieurs fins) valent aussi comme des reflets du père-spectre. Du héros de la deuxième vie, le narrateur ne déclare-t-il pas : « je suis l'ombre de cette ombre ; depuis si longtemps – un siècle est passé par là – je suis le plus près d'être son fils »<sup>105</sup> ?

C'est que par la présence-absence que lui confère son statut incertain, la figure paternelle règne sur le récit à la manière d'un trouble irrésolu, le recueil tout entier procédant à « une perpétuelle relance », à valeur heuristique, « de la disparition du père »<sup>106</sup>. Ainsi les différentes vies, variations sur les multiples facettes de la relation père/fils et sur les diverses configurations que celle-ci peut emprunter, reproduisent-elles de manière spéculaire les tensions qui travaillent le système duel formé par Pierrot et Aimé Michon. Parmi les minuscules, nombreux sont donc ceux qui opèrent comme images paternelles possibles, plus ou moins avouées (« ce père sera le mien »<sup>107</sup>, déclare le narrateur de Toussaint Peluchet, orphelin de son fils), au miroir desquelles questionner, déchiffrer, colmater une position filiale lourde de frustrations. La généalogie supplétive convoquée pour tenter de combler les lacunes de l'histoire personnelle est donc tout entière invocation et règne des ombres. La représentation même du père en spectre entraîne naturellement, dans le dispositif narratif choisi, la multiplication vertigineuse des doubles, à commencer par la figuration du fils en fantôme du père. Fuyant et insaisissable, le spectre ne peut donc se réduire à une forme unique<sup>108</sup> : par son système de projections qui exhibe l'instabilité de la relation père/fils, *Vies minuscules* montre de manière significative que

le fantôme qui hante le récit de filiation n'est pas à placer sous le seul signe du retour du passé, puisqu'il est également le lieu où se projettent des hypothétiques versions de soi et des variations imaginaires<sup>109</sup>.

Le traitement spectral de la figure paternelle que livre P. Michon est emblématique de l'effondrement de la position patriarcale en contexte

---

<sup>103</sup> VM, p. 248-249.

<sup>104</sup> VM, p. 244.

<sup>105</sup> VM, p. 36.

<sup>106</sup> VM, p. 71.

<sup>107</sup> VM, p. 69.

<sup>108</sup> Un spectre ne va jamais seul. Voir J. Derrida, *Spectres de Marx...*, *op. cit.*, p. 21 et ss.

<sup>109</sup> L. Demanze, *Encres orphelines...*, *op. cit.*, p. 367.

postmoderne, la fin des « méta-récits »<sup>110</sup> de la modernité – ces « narrations à fonction légitimante »<sup>111</sup> tout empreintes des valeurs issues des Lumières (foi dans la Raison et dans le progrès de l'Histoire) – favorisant le retour des fantômes. Ainsi nombre d'œuvres prennent-elles la forme de « récits de deuil » dans lesquels le « grand Absent » qu'est le père « n'en constitue pas moins le point de fuite du dispositif narratif, le repère autour duquel tout s'organise »<sup>112</sup>. Or dans bien des cas, c'est sous le signe explicite de Hamlet que l'écriture filiale se place. Si comme le remarque Ismail Kadaré, ce mythe peut « tenir lieu d'emblème » à un 20<sup>e</sup> siècle présenté comme le « siècle du crime, de la folie, des masques, d'un double jeu incessant »<sup>113</sup>, il semble surtout que ses nombreuses réécritures en fassent l'un des modèles culturels privilégiés au miroir supplétif duquel penser les fautes et les défections du père et du fils.

Tel le mélancolique Hamlet que Gertrude supplie de « cesse[r] de chercher à jamais de [s]es paupières baissées [s]on noble père dans la poussière » (« *Do not for ever with thy veiled lids / Seek for thy noble father in the dust* »)<sup>114</sup>, les fils de nombreux récits de filiation sont en deuil, d'un deuil qui peut traverser l'ensemble de leur production littéraire au point de la transformer en un vaste tombeau du père ainsi qu'en témoigne à l'envi l'œuvre de Pierre Michon ou celle de Jean Rouaud<sup>115</sup>. La condition postmoderne qui prive le sujet de modèle, le plonge dans le désordre de l'effondrement des certitudes, l'engage dans une déshérence désenchantée, peut être le mode que prend désormais le « pourrissement » observé au royaume du Danemark. Car, en « tant que forme historique des structures de filiation et de pouvoir en Occident »<sup>116</sup>, le père a perdu toute valeur paradigmatique. La faillite de la figure paternelle comme incarnation séculaire de la Loi, construction socio-culturelle de domination, peut être rapprochée de celle des grands récits de légitimation devenus en partie inopérants. Père et Raison (entendue au sens de sagesse et de discernement d'une Loi garantissant règles, significations et valeurs) vont de concert dans l'organisation traditionnelle du pouvoir. Mais au siècle des guerres mondiales et des génocides, des totalitarismes et des destructions de masse, une telle Loi s'est révélée fautive, criminelle. Dès lors le père ne peut plus constituer un modèle ni dans le domaine épistémologique ni en matière d'éthique. Expression de la radicalisation du doute, la « fin du dogme paternel »<sup>117</sup> voue les fils à l'incomplétude et à l'absence de repère. Sur le plan artistique, la conséquence en serait, selon P. Michon, que

<sup>110</sup> Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

<sup>111</sup> J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 34.

<sup>112</sup> Michel Lantelme, *Lire Jean Rouaud*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 24.

<sup>113</sup> I. Kadaré, *Hamlet, le prince impossible, op. cit.*, p. 53.

<sup>114</sup> H, I,2, p. 106-107.

<sup>115</sup> Chez Jean Rouaud, le père-revenant ne renvoie pas à Hamlet père. Il est explicitement comparé au Commandeur du mythe de Don Juan (*Sur la scène comme au ciel*, Paris, Minuit, 1999, p. 100-103) ou à l'empreinte de la « sainte face » du Christ (*L'Invention de l'auteur*, Paris, Gallimard, 2004, p. 99).

<sup>116</sup> Michel Tort, *Fin du dogme paternel*, Paris, Aubier, 2005, p. 10.

<sup>117</sup> *Id.*

la littérature est maintenant le champ de bataille des fils sans pères, des fils éternels. [...] Et avec le père a disparu l'instance légitimante, celle qui dit au fils : tu es *écrivain*<sup>118</sup>.

Dans la quête qu'engagent nombre de récits de filiation, le fils orphelin se présente comme habité par le visage fuyant du disparu. Le sentiment d'aliénation ressenti n'a d'égal que l'irrépressible besoin de retrouver le père dans l'écriture. « La prose du deuil commence dans une résurgence de son visage. Maintenant dévastée cette face me hante »<sup>119</sup>, note Yves Charnet avant de s'exclamer : « Une mélancolie blanche aura entretenu ma hantise de n'être personne. [...] Mon père spectral, tu es le fantôme. Que ne puis-je te toucher ! »<sup>120</sup>. « Le nom du père, on le porte comme une croix », remarque pour sa part J. Rouaud qui ajoute :

D'où l'on se dit aussi qu'écrire c'est le miracle de la multiplication des croix [...] Toutes ces petites croix alignées, les tordre, les incurver, les ouvrir et les refermer comme des maillons, les enchaîner, et c'est bien le diable si ça ne finit pas par ressembler à quelque chose. Au vrai visage ?<sup>121</sup>

« *His face [...] His face. And again, his face* »<sup>122</sup> est aussi l'image obsédante qui domine les fragments de souvenirs égrenés par Paul Auster pour tenter d'approcher celui qui pour lui fut « *the father who was not there* »<sup>123</sup>. Dans *The Invention of Solitude*, l'absence caractérise le père, non pas que, tel Aimé Michon, Samuel Auster ait abandonné sa famille, mais parce qu'il entretenait une permanente non-relation aux siens :

*It was never possible for him to be where he was. For as long as he lived, he was somewhere else, between here and there. But never really here. And never really there.*

« Jamais il n'a été capable d'être où il était. Toute sa vie il a été ailleurs, entre ici et là. Jamais vraiment ici. Et jamais vraiment là »<sup>124</sup>.

Si le narrateur de *Vies minuscules* est condamné à approcher son père « par les mille ruses de la latéralité »<sup>125</sup>, celui de *The Invention of Solitude* se livre à un autre type de gageure, la réalisation du très paradoxal « portrait d'un homme invisible » (*Portrait of an Invisible Man*) qui donne son titre à la première partie de son récit. Quant au « mort inconnu » dont Jacques Cormery a « voulu percer le mystère »<sup>126</sup> dans *Le Premier Homme*, il a – dans l'humilité « d'une vie tout entière involontaire, [...] qui s'était construite autour de lui, malgré lui, jusqu'à ce que la

<sup>118</sup> « Michon le fils », propos recueillis par X. Person, *Atlantiques*, n°66, janv. 1992, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il veut...*, op. cit., p. 31.

<sup>119</sup> Yves Charnet, *Proses du fils*, Paris, La Table Ronde, 1993, rééd. 2002, p. 111.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>121</sup> J. Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, op. cit., p. 106.

<sup>122</sup> Paul Auster, *The Invention of Solitude* [1982], London, Faber and Faber, 2005, p. 30 / *L'Invention de la solitude*, trad. C. Le Bœuf, Paris, Actes Sud, 1988, rééd. LGF, 2000, p. 34.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 7 / p. 11.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 19 / p. 23.

<sup>125</sup> « Entretien avec P. Michon », propos recueillis par J. Giudicelli, *Le Même et l'Autre*, n°2, printemps 1992, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il veut*, op. cit., p. 59.

<sup>126</sup> Albert Camus, *Le Premier Homme*, Paris, Gallimard, 1994, p. 213.



guerre le tue et l'enterre »<sup>127</sup> – laissé moins de traces encore que le père évoqué par P. Auster. Son fils, dont les recherches sont vouées à demeurer vaines, doit donc accepter de le laisser « continu[er] de dormir [...], le visage perdu à jamais dans la cendre »<sup>128</sup>.

Les réactualisations postmodernes du mythe de Hamlet mettent particulièrement l'accent sur la culpabilité du père, pointent ses défaillances. Qu'ils soient présentés en victimes de l'Histoire ou en simples figures de fuite, les pères sont pris en défaut, ils ont manqué aux fils, les condamnant à un apprentissage solitaire comme à un héritage problématique. En posture forcée de « premier homme », le héros (et le double) d'Albert Camus

[a] dû s'élever seul, sans père, n'ayant jamais connu ces moments où le père appelle le fils dont il a attendu qu'il ait l'âge d'écouter, pour lui dire le secret de la famille, ou une ancienne peine, ou l'expérience de sa vie, ces moments où même le ridicule et odieux Polonius devient grand tout à coup en parlant à Laërte<sup>129</sup>.

Le père de *The Invention of Solitude* est lui aussi campé en avatar de Polonius, tenu pour responsable (en raison de l'absence aux siens qu'il a toujours manifestée) de la folie de cette nouvelle Ophélie qu'est la sœur du narrateur<sup>130</sup>. Or en vertu du système de doubles qui, dans la tragédie de Shakespeare, caractérise les pères (Hamlet père, Polonius, Fortinbras père) et les fils (Hamlet, Laërte, Fortinbras)<sup>131</sup>, associer (fût-ce en creux) le père à la figure paternelle défaillante de Polonius revient implicitement à le rapprocher de celle du défunt roi du Danemark. Mais cette exhibition des fautes et des manquements du père ne signifie pas pourtant que l'écriture filiale se dérobe devant l'injonction intérieure d'une entreprise de réhabilitation ou d'un devoir de mémoire.

*The Book of Memory*, seconde partie de *The Invention of Solitude*, se referme significativement sur le mot « Remember », possible reprise de « Remember me »<sup>132</sup>, sommation paternelle dont le prince danois déclare vouloir faire sa devise à la fin du premier acte de la pièce shakespearienne. « Ecrire, c'est [...] reproduire le nom du père à l'infini »<sup>133</sup>, déclare J. Rouaud. Un fort sentiment de « dette

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>128</sup> *Id.*

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 213-214.

<sup>130</sup> « *She was a miniature Ophelia* », P. Auster, *The Invention of Solitude*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>131</sup> Sur la triade paternelle et filiale qui régit la tragédie de Shakespeare, voir Jean Paris, *Hamlet ou les personnages du fils*, Paris, Seuil, 1953. Sur la réécriture du mythe de Hamlet dans *Le Premier Homme*, voir V. Léonard-Roques, « Du spectre au bâtisseur : Hamlet et Caïn au service de la réalisation du fils dans *Le Premier Homme* d'Albert Camus », in *Histoire(s) et enchantements. Hommages offerts à Simone Bernard-Griffiths*, éd. P. Aureau-Jonchière, E. Francalanza, G. Peylet, R. Pickering, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 693-707.

<sup>132</sup> H, I,5, p. 134.

<sup>133</sup> J. Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, *op. cit.*, p. 106

posthume »<sup>134</sup> habite ces récits adressés, qui relèvent d'une « éthique de la restitution »<sup>135</sup>.

Qui si je n'en prenais ici acte, se souviendrait d'André Dufourneau, faux noble et paysan pervers, qui fut un bon enfant, peut-être un homme cruel, eut de puissants désirs et ne laissa de traces que dans la fiction qu'élabora une vieille paysanne disparue ?<sup>136</sup>,

demande P. Michon qui confie « ne pas avoir commencé à écrire dans un autre but que celui de rendre justice à de très minces vies oubliées »<sup>137</sup>. Dans *Vies minuscules*, l'écriture, hautement redevable des obscurs<sup>138</sup> à travers lesquels le narrateur se crée une généalogie substitutive et fabule de biais sur un père inaccessible, offre à ceux-ci des tombeaux qui refusent toute affirmation péremptoire, exhibent le tremblé de l'incertitude et des hypothèses. Dans un mouvement oblatif, le livre se veut « lieu de réalisation par défaut des désirs inassouvis des minuscules », il « rédime la vie de ceux qui ne furent *personne*, en les changeant en *personnages* »<sup>139</sup>. Au sein de ce dispositif narratif, le père opère comme « une troisième personne idéalement absente », il « est le dédicataire noir des *Vies minuscules* »<sup>140</sup>, confie P. Michon. Car l'absence paternelle, tous les auteurs en conviennent, est de nature ambiguë. J. Rouaud, qui revient d'œuvre en œuvre sur le vide laissé par le décès prématuré de son père, rapporte dans *L'Invention de l'auteur* les propos d'un critique selon lequel « sans cette mort providentielle, [il] n'aurait[t] sans doute jamais écrit »<sup>141</sup>. La disparition brutale de Samuel Auster, son fils n'en fait pas mystère, permet quant à elle à celui-ci de se consacrer entièrement à l'écriture et de rompre avec la précarité d'une existence passée à « tirer le diable par la queue » (*Hand to mouth*) :

*In some sense, all the novels I've written have come out of that money my father left me. [...] It's impossible to sit down and write without thinking about it. It's a terrible equation, finally. To think that my father's death saved my life.*

---

<sup>134</sup> VM, p. 242.

<sup>135</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2ème éd. augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 94.

<sup>136</sup> VM, p. 31-32.

<sup>137</sup> « Entretien avec P. Michon », propos recueillis par D. Nadaud, *Interlope la Curieuse*, n°5, juin 1992, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il veut...*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>138</sup> « [...] ce que je ressens presque comme un devoir d'écriture, c'est peut-être de rendre justice à certains petits bonshommes, de leur donner une autre chance, posthume – d'en faire, l'espace d'un texte de grands hommes » : « Entretien avec P. Michon », propos recueillis par J. Giudicelli, *art. cit.*, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il veut...*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>139</sup> L. Demanze, *Encres orphelines...*, *op. cit.*, p. 189 et 191.

<sup>140</sup> Propos recueillis par T. Hordé, *art. cit.*, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il veut...*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>141</sup> J. Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, *op. cit.*, p. 111.

« En un sens, tous les romans que j'ai écrits viennent de cet argent que mon père m'a laissé. [...] Il m'est impossible de me mettre à écrire sans y penser. C'est une équation terrible, en fin de compte, de penser que la mort de mon père m'a sauvé la vie »<sup>142</sup>.

Mais tout autant qu'ils tentent de réhabiliter le père ou qu'ils lui rendent un hommage, fût-il tardif et détourné, ces récits visent surtout à réparer la relation manquée, insatisfaisante, avec un disparu demeuré inconnu ou simplement méconnu. *Proses du fils* témoigne de manière emblématique d'une telle visée compensatrice de l'écriture : « J'écris pour retrouver des bribes de ce dialogue que nous n'aurons pas eu. J'écris – traverser, enfin, mon impuissance à te parler face à face »<sup>143</sup>, explique Y. Charnet. Dans *Le Premier Homme*, c'est la culpabilité que provoque chez Jacques Cormery le manque de « piété » jusqu'alors manifesté à l'égard de celui qui lui « semble maintenant plus proche qu'aucun être au monde »<sup>144</sup> qui déclenche « Recherche du père », la première partie du récit, et participe de l'insistant sentiment de monstruosité qui pèse sur l'œuvre. Cette écriture réparatrice a même valeur de rédemption : « j'écris pour que tu puisses mourir tout entier »<sup>145</sup>, déclare Y. Charnet. Mais le véritable enjeu de la plupart des récits de filiation porte sur le salut du fils et l'allègement de son propre sentiment de culpabilité. « Ecrire », n'est-ce pas, selon la formule de Jean Genet choisie en exergue de *La Place* (1983) par Annie Ernaux, « le dernier recours quand on a trahi » ? La pièce de Shakespeare peut à cet égard aussi fonctionner comme modèle. A partir de l'acte V de *Hamlet*, le héros parvient en effet à se libérer de la tyrannie du spectre paternel tout comme il dépasse son inertie et ses blocages. Affirmant son identité et son autonomie nouvelle (« *This is I / Hamlet the Dane* »<sup>146</sup>), il se penche sur un passé que le fantôme ne hante plus. La rétablissement de la paix intérieure – « *The readiness is all* »<sup>147</sup> – a pour pendant le retour de l'ordre extérieur (la purification du royaume). N'étaient le piège tendu par Claudius et son assassinat par Laërte, Hamlet aurait pu, tel Fortinbras, affirmer sa dimension d'homme d'Etat.

Dans le prolongement de la pièce élisabéthaine, certaines des réécritures contemporaines du mythe de Hamlet témoignent d'une certaine atténuation de la culpabilité filiale. La quête d'un nouveau départ y est alors soutenue et traduite par la combinaison avec d'autres modèles culturels. « Recherche du père », la première section du récit camusien, est significativement suivie d'une seconde partie intitulée « Le fils ou le premier homme ». Jacques Cormery est ainsi campé en nouveau Caïn<sup>148</sup>, fondateur entré dans l'Histoire, « homme révolté » qui donne la geste de sa famille de « muets » et « l'arrach[e] au destin des pauvres qui est de disparaître dans

---

<sup>142</sup> P. Auster, « Interview with L. McCaffery and S. Gregory » (1992), in *The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews*, New York, Penguin Books, 1993, p. 295-296 / *L'Art de la faim suivi de Conversations avec Paul Auster*, trad. C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992, p. 277.

<sup>143</sup> Y. Charnet, *Proses du fils*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>144</sup> A. Camus, *Le Premier Homme*, *op. cit.*, p. 33 et 37.

<sup>145</sup> Y. Charnet, *Proses du fils*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>146</sup> H, V,1, p. 292.

<sup>147</sup> H, V,2, p. 306.

<sup>148</sup> Voir V. Léonard-Roques, « Du spectre au bâtisseur... », *art. cit.*, p. 699-705.

l'histoire sans laisser de traces »<sup>149</sup>. Chez P. Auster que la méditation sur la spectralité paternelle a conduit à reconnaître sa propre culpabilité – « *I realize now that I must have been a bad son. Or if not precisely bad, then at least a disappointment, a source of confusion and sadness* »<sup>150</sup> –, la perspective d'un rachat potentiel et d'une réconciliation posthume passe par la référence récurrente à l'histoire de Pinocchio qui sauve son père des entrailles de la baleine, l' « arrach[ant] à l'étreinte de la mort » [« *who saves his father from the grip of death* »]<sup>151</sup>. Dans ces textes qui tentent d'apaiser la culpabilité filiale, il n'est toutefois nulle jubilation, le père demeurant une figure insaisissable dont il est impossible de livrer un portrait stable. « *I have the feeling that I am writing about three or four different men, each one distinct, each one a contradiction of all the others* »<sup>152</sup>, déclare P. Auster tandis que Jacques Cormery, en dépit d'éphémères restitutions imaginaires, admet que « non il ne connaîtrait jamais son père »<sup>153</sup>.

La relation partiellement pacifiée au père qu'expriment *Le Premier Homme* ou *The Invention of Solitude* est absente de *Vies minuscules* où le sentiment de faillite communicationnelle ne connaît aucun allègement. Dans une forme de déterminisme, le rapport au père reste empêché : la posture de désertion dans laquelle la figure paternelle est figée rend effectivement impossible toute transmission, laquelle avait déjà été refusée à Aimé, dont Eugène Michon n'était certainement pas le père biologique et qui « sans doute épuisa [...] sa vie en recherches de bouts de ficelles à lier en place de ce chaînon manquant »<sup>154</sup>. Pour traduire la condition orpheline du fils, P. Michon se plaît à user de références religieuses :

Qu'est-ce qui peut mieux formuler l'absence du père que le dogme catholique : Dieu qui n'est jamais là, le Fils qui cherche et souffre, et l'Esprit qui souffle on ne sait où, fait communiquer entre elles des absences, écrit peut-être ? »<sup>155</sup>

Dans cette libre réinterprétation du dogme de la Trinité se dit une nouvelle fois l'impossibilité d'une communication directe entre père et fils tandis que surgit à nouveau l'image du spectre, forme de latéralité que le dispositif narratif de *Vies minuscules* place en son cœur. Le fils qui « jamais ne rejoint le père »<sup>156</sup> est d'autant plus condamné à demeurer dans la position d'un Hamlet hanté que parmi la constellation de modèles culturels disséminés dans le recueil, les personnages de fils coupables ou « indignes »<sup>157</sup> dominent (l'enfant prodigue, Brutus, Don Juan, Absalon...).

<sup>149</sup> A. Camus, *Le Premier Homme*, *op. cit.*, p. 338.

<sup>150</sup> P. Auster, *The Invention of Solitude*, *op. cit.*, p. 64 / *L'Invention de la solitude*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>151</sup> P. Auster, *L'Invention de la solitude*, *op. cit.*, p. 138 / *The Invention of Solitude*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>152</sup> P. Auster, *The Invention of Solitude*, *op. cit.*, p. 65 / *L'Invention de la solitude*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>153</sup> A. Camus, *Le Premier Homme*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>154</sup> VM, p. 78.

<sup>155</sup> « Michon le fils », propos recueillis par X. Person, *art. cit.*, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il veut...*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>156</sup> P. Michon, *L'Empereur d'Occident* (1989), Lagrasse, Verdier, 2007, p. 79.

<sup>157</sup> VM, p. 184.

Le « faux mort »<sup>158</sup> doit donc rester un fantôme, demeurer cet « Autre aliénant »<sup>159</sup> au cœur même du désir et de l'acte d'écriture. Comme le révèle P. Michon,

L'absence du père, je l'ai instaurée comme ce que Barthes appelait un biographème fonctionnel. Oui, cette absence fait marcher mes textes, mais je l'ai peut-être forgée pour dérober ou figurer autre chose. [...] Mon père doit être un leurre, le grand nom que j'ai donné à l'absence. Le *il* dans son inhumaine perfection<sup>160</sup>.

De même que chez J. Rouaud, le père absent sous le signe duquel se place toute l'œuvre michonienne est donc

moins un individu particulier, doté d'une biographie, que *le Père*, qui nous manque à tous, notre Père, qui n'est plus là – Dieu, la Loi, le Signifiant plein, l'Auteur : on mettra dessus les noms qu'on voudra, les candidats sont nombreux<sup>161</sup>.

Ces différentes caractéristiques de la (post)modernité se retrouvent dans les empêchements de l'écriture et la compulsion d'échec que les *Vies minuscules* mettent en abyme. On l'a vu, c'est par la référence à un spectre paternel dévorant, auquel symboliquement prêter la fin de la troisième vie, que le narrateur michonien dit les difficultés du fils à conquérir sa liberté de créateur, c'est-à-dire à destituer les pères littéraires.

Dans un monde sans père ni Dieu, le fardeau de siècles de production artistique condamne à la condition d'orphelin. La littérature elle-même est vécue par P. Michon sur le mode du « spectre »<sup>162</sup>, comme « grosse voix d'outre-tombe »<sup>163</sup>. La mélancolie du fils-écrivain tient donc à ce qu'il s'éprouve sur le mode d'une secondarité qui favorise les blocages et provoque le vertige de l'échec. Tel est le prisme par lequel *Rimbaud le fils* (1991) appréhende l'itinéraire rimbaldien. Loin de reproduire la structure de dépassement et de retournement qui commande l'action dramatique dans *Hamlet*, le parcours de *Vies minuscules*, qui « procède à rebours de toute construction identitaire et déconstruit le modèle du roman de formation », est celui d'un « désapprentissage » orchestrant, dans les vies consacrées à Georges Bandy, au Père Foucault et à la petite sœur morte, « une débâcle du langage et un renoncement au savoir »<sup>164</sup>.

\*\*\*

---

<sup>158</sup> VM, p. 80.

<sup>159</sup> Ivan Farron, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Carouge-Genève, Zoé, 2004, p. 104.

<sup>160</sup> Propos recueillis par T. Hordé, *art. cit.*, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il veut...*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>161</sup> M. Lantelme, *Lire Jean Rouaud*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>162</sup> Propos recueillis par J.-L. Bertini, C. Casaubon, S. Omont et L. Roux, *La Femelle du requin*, « Entre ciel et terre », n°22, hiver 2004, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il veut...*, *op. cit.*, p. 293.

<sup>163</sup> P. Michon, « Le Père du texte », in *Trois auteurs*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>164</sup> L. Demanze, *Encres orphelines...*, *op. cit.*, p. 304-305.

Ainsi revisité, le mythe de Hamlet paraît apte à traduire une problématique d'époque, celle de la dépossession identitaire éprouvée par ces héritiers problématiques<sup>165</sup> que sont les fils-écrivains des temps postmodernes. Issus du scénario shakespearien, le père-spectre et le fils mélancolique comptent au nombre des figures privilégiées par lesquelles une fin de siècle confrontée au vertige des incertitudes appréhende les questions existentielles de la paternité, de la filiation et de la création. Travaillés par un temps et un imaginaire de la spectralité, nombreux sont les récits de filiation qui peuvent être lus comme des « hantologie[s] »<sup>166</sup> ou des « spectrographies »<sup>167</sup>. *Vies minuscules*, ce recueil de figures fantomatiques visant à approcher les différents contours d'une impossible relation père/fils, en est un exemple emblématique.

Dans ces autobiographies « sans contrat de vérité »<sup>168</sup>, le fils ne parvient toutefois pas à la position d'autonomie à laquelle accède le Hamlet shakespearien de l'acte V, personnage que l'ombre paternelle ne hante plus et qui coïncide dès lors avec lui-même. Quoique le retournement inscrit dans *Vies minuscules* (le dépassement des blocages de l'écriture et l'ouverture autoréférentielle sur la fabrique du récit) puisse rappeler la structure de la tragédie de Shakespeare, le narrateur michonien ne peut se libérer d'une posture mélancolique qui met l'accent sur la perte et l'échec. Ressassant son sentiment de secondarité et d'imposture, il exhibe ses modèles et reste menacé par les empêchements postmodernes qui pèsent sur la création.

Le livre n'en constitue pas moins le seul lieu où le fils-écrivain peut, dans une relation réinventée et cohérente, rencontrer son père défait. La convocation affichée de modèles culturels témoigne de la valeur heuristique et réflexive accordée à la fiction par un sujet désorienté, conscient que le monde lui échappe tout comme il s'échappe à lui-même, qui fait son deuil de toute possibilité de totalisation. La prédominance d'un tel sentiment de distanciation explique aussi la fortune contemporaine que connaît l'histoire de Hamlet dans sa version shakespearienne, laquelle a de manière déterminante infléchi le mythe dans le sens de la réflexivité (l'interrogation sur les dimensions spéculaires de la conscience et du théâtre s'y conjugue avec une réflexion à valeur métapoétique sur les empêchements de l'action). Pour un sujet confronté à la crise de la transmission et à l'indifférenciation axiologique qui caractérisent la postmodernité, les mythes continuent donc à pouvoir offrir des « figures communautaires » dont la valeur, pour factice qu'elle soit, procure « cette fausseté [qui] crée de la vérité »<sup>169</sup>.

---

<sup>165</sup> Voir D. Viart et B. Vercier, *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 88-93.

<sup>166</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx...*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>167</sup> Jean-Michel Rabaté, *La Pénultième est morte. Spectrographies de la modernité*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.

<sup>168</sup> Propos recueillis par J.-L. Bertini, C. Casaubon, S. Omont et L. Roux, *art. cit.*, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il vent...*, *op. cit.*, p. 296.

<sup>169</sup> « Entretien avec P. Michon », propos recueillis par J. Giudicelli, *art. cit.*, repris dans P. Michon, *Le Roi vient quand il vent...*, *op. cit.*, p. 49.

## Résumé

*Vies minuscules* emprunte à *Hamlet* de Shakespeare les figures du spectre paternel et du fils mélancolique pour exprimer le sentiment de secondarité et d'imposture éprouvé par un narrateur orphelin, aux prises avec un héritage problématique, tant sur le plan familial qu'artistique. Comme le montrent aussi d'autres récits de filiation, le mythe de Hamlet permet de traduire de manière emblématique la dépossession identitaire des fils-écrivains en contexte postmoderne.