

EKPHRASIS IMAGINAIRE DANS L'ŒUVRE DE PIERRE MICHON¹

IMAGINARY EKPHRASIS IN THE WORK OF PIERRE MICHON

Alina-Liana PINTICAN PETRIȘ
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca

E-mail: pinticanalina@yahoo.com

Abstract:

Pierre Michon's work is an illustration of the contemporary generation of French writers, representing an original work, a mixture of erudition and imagination. The problematic perspective of this paper focuses on description, in some of his filiation novels and biographical fictions: Vies Minuscules [Small lives], Vie de Joseph Roulin [The life of Joseph Roulin], Abbés [Abbots], La Grande Beune [The origin of the world], Roi du bois [The King Of The Wood]. If traditionally, in the realistic novel for example, the description was a detachable piece in the text and this sparked a criticism of this textual strategy, in the modern novel, including Michon's, the description is involved in the narrative process. We studied the interaction between the narrative sequence and the description, 'two structural types in continuous interaction' as described by Philippe Hamon (Hamon, 1981, p. 97).

¹ Article History: Received: 06.08.2024. Revised: 03.10.2024. Accepted: 04.10.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: PINTICAN PETRIȘ, A.L. (2024). EKPHRASIS IMAGINAIRE DANS L'ŒUVRE DE PIERRE MICHON. *Incurșuni în imaginar 15. Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 167-188, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.6>
No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

We shall have a look at the description as means of designating things, to ensure the presence of knowledge on the world in the texts of fiction. A theoretical course on the description and the descriptive is necessary before setting out the means by which this 'figure' is accurate in the spatial and chronological construction of Pierre Michon's writing. We shall analyze the technique of hypotypose and its role in the above-mentioned works. A subcategory of the description is the landscape. The experience of rural landscape enables to reach the depth of the countryside, the intimacy of the recall and the memory of the people who inhabit it. The integration of the character in the world, his attachment to nature offers him identity. The term 'landscape' is the subject of ekphrasis or description and in Michon's work it is a recall or a memory place rather than a geographic location. The landscape brings into existence the space where one can find his origin. In fact, his entire work turns out to be a journey, a return to the History and in the past through rural, apocalyptic, religious, serene landscapes that arise the misgivings of those living in the rhythm of the seasons. The rural area encompasses a community described by the writer as having a 'rudimentary nature', situated far from the urban world and living from farming and agriculture. Despite all this, they preserve their customs and the popular and religious values. The evolution of Michon's characters takes place in the world and the description brings the painting to life. The elements of the world provide some surprising images where reality and fantasy meet. In Michon's work we identify some themes and motifs that contribute to a specific elementarium for the novelistic space. The spatial configuration is based on elementary forms (earth, water, air, fire) which function in symbiosis to sustain life on earth. Returning to the central theme, description is not just about describing, it is also about the search for immemorial time and self-discovery. Using portraiture in his work, as a form of description, Pierre Michon wants to bring tiny, modest beings out of anonymity and give them life and visibility. It comes as a recognition on his part for the memory of people who have contributed, on the one hand, to its becoming.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

Keywords: description; ekphrasis; descriptive; erudition; art; hypotypose.

Mots-clés: description; ekphrasis; descriptif; érudition; art; hypotypose.

Le travail littéraire de Pierre Michon a suscité dès le début, l'intérêt de la critique qui le considère un de grands représentants de la littérature française contemporaine. Il occupe une place de tout premier plan dans la littérature française contemporaine et son œuvre frappe par l'originalité et la cohérence. Les études consacrées à l'œuvre de Pierre Michon ont abordé tour à tour les aspects de son écriture aussi originale que diverse et savante. Cet auteur est étudié dans le monde entier, où de nombreuses recherches universitaires lui sont consacrées, comme une figure essentielle de la littérature française d'aujourd'hui. Il s'est beaucoup dépensé en rencontres, en entretiens radiophoniques, en lectures publiques, il s'est fait partout l'ambassadeur de ses propres textes auprès des publics.

1. Définitions de la description – acceptions différentes du terme.

Si traditionnellement, dans le roman dit réaliste par exemple, la description était morceau détachable dans le texte et cela a suscité une critique de cette stratégie textuelle, dans le roman moderne, Michon y compris, la description participe au processus narratologique.

Dans certaines époques littéraires, la description dépassant ses limites, a envahi des œuvres entières, sans autre but que de décrire. Cela a produit le genre descriptif. Il semble que, dans l'Antiquité, et jusqu'au Moyen Âge, la description (*ekphrasis*, *descriptio*) fasse partie du genre épideictique qui réclame la description systématique, sous

forme d'éloge, de personnes, lieux, objets. *Ekphrasis*, absent de nombreux dictionnaires spécialisés, désigne la description d'une œuvre d'art réelle, rencontrée ou rêvée par les personnages de la fiction. L'*ekphrasis* peut être, pour l'écrivain, le lieu, les techniques d'écriture ou le moyen d'une réflexion théorique sur son propre art : la description du bouclier d'Achille dans l'*Illiade* d'Homère, des tableaux peints par Claude dans l'*Œuvre* de Zola (Hamon, 1991).

Un parcours théorique sur la description et le descriptif s'avère nécessaire avant d'exposer les moyens par lesquels cette « figure » (Fontanier, 2009) se fait précise dans la construction spatiale et chronologique de l'écriture michonienne. Si dans le roman du XVII^e siècle, les personnages sont des mécaniques à sentiments et à passions, qui fonctionnent hors du temps et de l'espace et la nature n'importe pas, avec les romans du XVIII^e siècle, on entrevoit la nature. Le siècle suivant arrive avec ce qu'on appelle « orgies descriptives » du romantisme. Dans le roman moderne, la description commence à se régler grâce à Balzac, Flaubert et les Goncourt.

Le texte michonien est infusé de l'érudition de l'auteur, les éléments pris à la vie de grands peintres, Van Gogh, Claude Lorrain, Goya, Watteau, Lorentino d'Angelo et les allusions littéraires et culturelles qui aident l'auteur à placer ses descriptions dans le contexte de l'époque pour créer l'illusion référentielle en témoignent ce fait (Pintican, 2017a, pp. 151-173).

Une technique assez fréquente dans l'œuvre de Pierre Michon est l'hypotypose, qui déplace les fonctions conventionnelles de la description et s'installe entre la scène romanesque et le fantasme. Philippe Hamon est l'auteur d'une « histoire de l'idée de description », montrant qu'elle n'était pas une invention des années 50-60. La description homérique a été promue par des écrivains et théoriciens comme « une description

dramatisée, une description-récit intégrée au mouvement même du temps de l'aventure et à celui du temps de la lecture » (Hamon, 1993, p. 26).

Roland Barthes fait une remarque sur l'hypotypose où il note que « la rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé le fantasme sous le nom d'une figure particulière, l'hypotypose, chargée de "mettre les choses sous les yeux de l'auditeur", non point d'une façon neutre, constatative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir » (Barthes, 1968, p. 86).

2. *Ekphrasis* imaginaire

2.1 Le paysage

Une sous-catégorie de la description est le paysage, le pays tel que le sujet le perçoit ou le figure. La figuration du pays invite au voyage, c'est-à-dire, à l'imagination. La relation que l'écrivain a avec l'espace « recréé » qui relève ses états d'âme, son enfance et son passé, se fait par l'imagination et la mémoire.

Chez Pierre Michon, l'expérience du paysage rural lui permet d'atteindre l'intimité du souvenir, la profondeur du pays rural et implicitement la mémoire de ceux qui l'habitent et qu'il souhaite libérer de la lourdeur du passé. Le pays est conçu comme le lieu de vie d'une communauté loin de centre-ville, vivant de l'agriculture et de l'élevage, marchant sur des chemins de terre, boueux et entortillés. C'est une société au caractère encore rudimentaire des gens qui préservent les mœurs, les valeurs et les croyances populaires et religieuses. Le recours à l'évocation de la nature pure, intangible, primitive est en fait, la recherche des temps immémoriaux et de la découverte de soi (Pintican, 2016, pp. 451-461).

Le paysage michonien est plutôt intérieur qu'extérieur et conduit à un lieu mémoriel ponctué d'expériences qui suscitent de l'émotion. Lorsque dans le *Roi du bois* Pierre Michon veut situer son personnage, il

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

s'attarde sur l'endroit où celui-ci vit. Il lui confère son identité :

Le jour de juin me trouva dans ce sous-bois. À un détour par une trouée je vis au loin le front d'un palais dans le soleil levant en haut colline : rien n'y bougeait, nul n'était levé, c'était clair et inhabité comme un rocher ; ici les brumes de la nuit persistaient, les feuillages retombaient, tout était noir. J'étais bien (Michon, 1996b, p. 40).

Desiderii est le témoin, l'intrigue du récit repose sur son témoignage : il a gardé des moutons « stupides », des vaches « pitoyables, inertes » avant de devenir l'assistant de Claude Le Lorrain, le peintre qui avait fait carrière en Italie car c'est dans les environs de Rome, au XVII^e siècle que se situe le décor du récit. Le paysan Desiderii n'est qu'une des « bêtes qui gardent d'autres bêtes », d'où le rapport au monde animal. Le personnage est intégré dans l'espace, on le suit pendant qu'il le parcourt.

Moi, je gardais les porcs, les moutons qui sont encore stupides, et les vaches qui sont pitoyables, inertes. Et ainsi de troupeau en troupeau je fus loué la saison suivante à Tivoli, sur des pentes herbues en haut de quoi des palais règnent, et dont il importe de prouver et sustenter le règne, par des monceaux de viande, de cuir, de montures : pour cela il y a des cahutes le long des pentes, avec des bêtes qui gardent d'autres bêtes (Michon, 1996b, p. 24).

Le lieu décrit est une stratégie identitaire, il caractérise le personnage, comme nous avons déjà souligné. La description se transforme en scène imaginaire, le tableau s'anime. La forêt mystérieuse prend beaucoup d'importance chez Michon. Desiderii y reçoit sa

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

« visitation » pendant son enfance, une scène qui l'a marqué pour toujours : la vue d'une femme de la caste seigneuriale s'accroupir dans le sous-bois pour se soulager. La « Visitation » de la jeune femme en robe bleue et dentelles blanches avait provoqué le désordre, la stupéfaction qui va devenir une blessure pour le porcher (Pintican, 2017a, pp. 151-173).

J'entendis venir de loin une voiture lourde, à petit train ; je me cachai et me tins coi : le plein soleil frappait la route et j'étais là dans l'ombre à regarder cette route au soleil, pas plus haut que la terre, invisible. À dix pas de moi et de mes porcs dans la lumière de l'été un carrosse s'arrêta, peint, chiffré, avec des bandes d'azur : de cette casse armoriée jaillit une fille très parée qui riait, elle courut vers moi ; elle m'offrit ses dents blanches, la fougue de ses yeux [...], et quand dans un rêve ces mains se portèrent à ses jupes et les levèrent, les cuisses et les fesses prodigieuses me furent données, comme si c'était du jour, mais un jour plus épais ; brutalement tout cela s'accroupit et pissa. Je tremblais. Le jet d'or au soleil sombrement tombait, faisait un trou dans la mousse (Michon, 1996b, pp. 14-15).

Cette expérience de l'enfance lui a dévoilé un monde différent, il s'est rendu compte qu'il avait eu « une chair extrême des princes » et pour qu'il devienne prince, il devait devenir peintre. Son désir de la grandeur sera démoli, il trouvera l'échec en devenant un serviteur. Cette scène est éclairée en contraste avec les « ombres noires » qui inondent le bois. Desiderii mémorise la scène en parcourant les lieux où cela s'est passé. À chaque lieu de la scène une coloration est associée, en contraste avec la tonalité sombre du récit, lorsque le protagoniste échoue en fin de compte (Pintican, 2017a, pp. 151-173). La « Visitation » étonne le porcher comme sont étonnés les

peintres qui s'arrêtent pour contempler les paysages. L'étonnement a un retentissement narratif dans ce récit. Cela favorise l'hypotypose : « la lumière brusque », « les fesses prodigieuses » de la femme, son « jet d'or ». Pierre Michon préfère la lumière, le soleil, l'éclatement des paysages telle l'apparition fabuleuse et miraculeuse de la jeune femme produisant un vrai éblouissement, tandis que les paysages humides émanent des odeurs, de la tristesse : « Il pleut sur Mantoue. C'est une ville triste, qui a un goût de vase même quand il fait soleil » (Michon, 1996b, p. 10)

En fin de compte, c'est l'aventure picturale qui trouve l'échec dans le discours du narrateur : « J'ai travaillé vingt ans avec ce vieux fou ». En quête de la gloire et de la grandeur, Desiderii est resté vingt ans au service du peintre Lorrain, se retirant au service des seigneurs où il conduit les chiens lors de la chasse. Il revient d'où il est parti il y a quelques années, « le roi du bois » et non pas le prince de l'art de peindre (Pintican, 2017a, pp. 151-173).

La Grande Beune ouvre des espaces où le corps et l'âme se perdent. Inspirée des fabliaux du Moyen Âge (son titre original est *l'Origine du monde*, d'après le tableau de Courbet), le récit explore la vie quotidienne se déroulant parmi les conversations des pêcheurs, dans la boue des chemins et sous la pluie incessante, l'alliance animalité-désir et les lieux archaïques de la préhistoire avec les grottes de Castelnaud, près de Lascaux.

Déposé par l'autocar, le narrateur, nommé instituteur, arrive dans le petit village de Castelnaud en 1961. Il a l'impression d'être arrivé en l'enfer : il ne voit que le « trou » (Michon, 1996a, p. 12) de la Beune où les gens vont à la pêche, l'auberge *Chez Hélène*, une caverne et au-dessus de tout cela, un ciel noir et pluvieux.

D'après Michel Collot, les sensations, les impressions et les émotions transforment l'espace aux éléments naturels en paysage (Collot, 2005, p. 26). À titre

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

d'exemple, le paysage de la Dordogne n'est pas moins désolant :

La Beune très haute atteignait presque le chemin qui s'élargissait devant la maison, le noyait un peu plus bas ; elle était boueuse, affairée, mangeait le long de ses rives des restes de glaçons pendus, des guenilles restées là des grands froids, des grottes et des temps anciens où nos ancêtres venaient tapisser les murs des peintures rupestres (Michon, 1996a, p. 52).

La Beune renvoie à l'origine du monde et aux sources du savoir puisque on s'imagine que c'est dans la grotte où les hommes descendent pour faire des peintures. Mais les peintures s'absentent de la grotte, même si on s'attend à les y voir. En y descendant, l'instituteur veut voir de ses yeux les traces laissées par ses aînés et prendre conscience de sa filiation. C'est ainsi que bien des descriptions s'inscrivent dans une stratégie identitaire.

L'entrée dans la grotte était plus petite qu'un homme debout, de la taille à peu près de Maso [...] Tout était gorgé d'eau, les argiles détrempées, blêmes, collaient aux semelles, les pluies de cet hiver pourri s'égouttaient là-haut, ruisselaient en mille endroits ; je pensai aux énormes vidanges de cinquante siècles qui s'étaient engouffrées là-dedans, quand se débâclaient les grandes glaciations. [...] C'était impressionnant. C'était nu. C'était la coupole de Lascaux à l'instant exact où y entrèrent les vieux célibataires, andouillers dessus, quand dans les torches leur cœur bondit ; [...] Il n'y avait pas de peintures. C'était Lascaux au moment où les célibataires accroupis épousent leur pensée, conçoivent, brisent les bâtons d'ocre et touillent le charbon de bois dans une flaque, se taisent, le

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

chapeau à andouillers posé à côté d'eux (Michon, 1996a, pp. 59-61).

Dans ce récit, les paysages débordent de la sensualité : dans la pente vers l'auberge *Chez Hélène*, vers la Grande Beune, le soleil fait son apparition, les arbres « blonds » (Michon, 1996a, p. 22) s'élancent. Le narrateur s'égare en regardant couler la Grande Beune vers son trou, aux eaux sales en accord parfait avec le ciel. Cela donne naissance à un décor en sons et images, plein d'érotisme :

En ces dispositions j'allais jusqu'à la Beune ; je la regardais là en bas couler dans son trou, des eaux sales sous un ciel sale où des poissons invisibles frayaient, les yeux grands ouverts et mornes : que ce monde était beau pourtant, où des nylons pouvaient emplir mon esprit, le dénuder en dénudant une chair rêvée (Michon, 1996a, p. 26).

Dans *Abbés*, paru à l'automne 2002, on est peu avant l'an mil en Vendée où Èble, évêque de Limoges s'est retiré avec quelques moines et frères lais. Son désir est d'établir l'abbaye bénédictine de Saint-Michel-en-l'Herm. Tous les éléments du paysage sont encore mêlés de la vase indomptable que les moines doivent vaincre à l'aide de la force de leur croyance.

L'île naine se tient juste dans l'embouchure [...] mille bras d'eau douce, autant d'eau salée, autant d'eau ni douce ni salée, étreignent mille lots de vase bleue nue, de vase rose et grise nue, de vase rousse, de sable nul, où le diable, c'est-à-dire rien, va son train. [...] hommes, chiens et chevaux, mulots, s'y enfoncent en un clin d'œil, dans un suaire de gaz puants. Seules y passent les barges [...] qui amènent la pitance des moines, [...] cette eau est si mince qu'il faut s'aider de grandes perches pour voguer sur

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

la boue. Ce n'est pas la terre, puisque les mouettes crient au-dessus des anguilles, ni la mer, puisque des corbeaux et des milans s'envolent avec une vipère dans le bec (Michon, 2002, pp.12-13).

Le paysage est apocalyptique : il faut assécher les marais, qui n'est ni terre, ni mer, chose qui s'avère difficile. Se servant des récits de la Création, Èble essaie, avec les moines, de faire d'un lieu incertain, un endroit où l'homme puisse mettre ses pieds. Les pêcheurs des îlots vont aider à « transformer la boue en roc ». Pierre Michon cherche à faire entrer dans la légende les figures des bénédictins, qui ont réussi, autour de l'an mil à vaincre les marais, les îles de la Vendée pour y élever leurs monastères. Michon transpose ses lecteurs dans le Moyen Âge.

Chez Pierre Michon la description n'est pas sage. Il use librement du langage religieux – références aux Écritures, allusions théologiques, motifs de l'hagiographie, vocabulaire liturgique – et il s'intéresse à la peinture et à la photographie. L'écriture michonienne séduit le lecteur qui devient le « spectateur dans le tableau » (Wollheim, 1987), dispositif fréquemment utilisé dans les arts mentionnés ci-dessus.

L'un des thèmes majeurs des *Vies minuscules*, un recueil consacré à la mère du narrateur, Andrée Gayaudon, et le principe de l'œuvre est l'absence de la figure paternelle. On se demande si la figure d'André Dufourneau qui ouvre le recueil et dont la disparition est incertaine, ne peut pas être associée à celle du père absent. L'absence du père du narrateur rend la vie plus dure. Il disparaît du quotidien et laisse un vide que, généralement, les personnes les plus proches remplissent, mais pas pleinement. Certes, le vide paternel précarise la formation de l'enfant, car le père est la représentation de toute figure

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

d'autorité, un idéal, un héros, un être que l'on veut devenir.

La légende d'André Dufourneau est celle d'un orphelin envoyé par l'assistance publique à la ferme des arrière-grands-parents maternels du narrateur pour les aider aux travaux :

Bien des années plus tôt, les parents de ma grand-mère avaient demandé que l'assistance publique leur confiât un orphelin pour les aider dans les travaux de la ferme, comme cela se pratiquait couramment alors, en ce temps où n'avait pas été élaborée la mystification complaisante et retorse qui, sous couvert de protéger l'enfant, tend à ses parents un miroir flatteur, édulcoré, somptuaire. (Michon, 1984, p.14).

En échange il recevait de la nourriture, un abri et l'instruction nécessaire à la survie. L'air de la campagne, les soirs magnifiques, les galettes de blé diminuaient le poids des travaux durs de la ferme. Son arrivée a lieu « un soir d'octobre ou de décembre », « trempé de pluie », aux « oreilles rougies dans le gel vif. » (Michon, 1984, p. 15). Son caractère énigmatique est révélé dès le début : « il eut une pensée que nous ne connaissons pas. Il s'assit et mangea la soupe. Il resta dix ans. » En parcourant le chemin vers la ferme, un chemin inconnu pour lui, il regardait les arbres, l'étable, les visages des personnes qui semblaient émus, confus, souriants ou neutres lors de son apparition. (Pintican, 2017b, pp. 97-107).

Personnage de condition sociale et culturelle modeste, André Dufourneau souffre énormément lorsqu'au service miliaire il entend de jeunes hommes utiliser sa langue, le patois ; là « il sut qu'il était paysan. » (Michon, 1984, p. 18). Cette blessure le détermine à partir en Afrique avec la conviction qu'il y maîtrisera mieux la

langue mère « qu'un Peul ou un Baoulé. » (Michon, 1984, pp. 18-20). Mais on apprend plus tard que le drame n'a pas de fin heureuse : « Il ne sait pas encore qu'à ceux de sa classe ou de son espèce, nés plus près de la terre et plus prompts à y basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur. » (Michon, 1984, pp. 15-16). La scène du départ d'André Dufourneau est une « composition dans la manière de Greuze » (Michon, 1984, p. 20). L'œuvre de Michon glisse vers l'imaginaire et engendre un mélange de souvenirs réels et de mémoires de lecture. Notre grille de lecture s'est arrêtée aux théories de Michel Collot dont nous nous servirons pour entamer les aspects du paysage michonien. En littérature, le terme paysage fait l'objet d'une *ekphrasis* ou d'une description. La description est étalée comme un décor ou un paysage qui ne se donne pas seulement à voir, mais à sentir. Le champ visuel ouvre le paysage vers un ailleurs qui incite à l'imagination. Selon Collot, il n'est pas question de reproduire ou de décrire le paysage, mais de le produire et de le redécrire. (Collot, 2005).

Chez Pierre Michon, le paysage semble plutôt un lieu de souvenir ou de mémoire qu'un lieu géographique. Le paysage donne naissance à l'espace où on se retrouve et on retrouve ses origines. À titre d'exemple, la maison de Mazirat des *Vies minuscules*, s'inscrit comme lieu de culte des ancêtres, qui préserve une mémoire hantée de « cadavres », « disparus » et « absents ». La maison « banale, crépie, perdue au cœur du village, bordant la modeste grand-route, face à l'école » (Michon, 1984, pp. 81-82) où « un absent en pleurerait un autre » (Michon, 1984, p. 83), est une « maison d'absences » qui abrite des archives et des photos du narrateur. C'est l'espace de la rencontre, de la « réunion spectrale » (Michon, 1984, p. 84) qui réveille dans la mémoire du narrateur les souvenirs d'enfance. Il se souvient de ses grands-parents paternels, de mains et de

regards plein de deuil et d'affection quand il se met à coucher dans « une chambre à l'odeur moisie, au couvre-lit blanc et édredon rose crevette, la fenêtre exigüe et fraîche comme celle de Van Gogh dans Arles » (Michon, 1984, p. 85), des zinnias « peut-être », disposés par la grand-mère dans un « verre ébréché. » La fenêtre pareille à celle de Van Gogh dans Arles, participe à la construction d'un espace poétique. En littérature, la fenêtre apparaît comme un concept ; la fenêtre dans *Vies minuscules* est ouverte et donne l'impression de posséder le monde qui « venait à moi, vert ombreux et bleu, visible sur l'horizon d'or comme à Byzance une icône » (Michon, 1984, p. 86). De la fenêtre on aperçoit le soleil magistral, un vrai tableau ouvert en profondeur. Élément architectural commun, elle a des rôles essentiels dans la vie quotidienne : source de luminosité, communication et frontière entre deux espaces, du dehors et du dedans. (Pintican, 2017b, pp. 97-107).

Antoine Peluchet est un être de partance qui quitte sa terre natale. Il est le « fils perpétuel et perpétuellement inachevé, qui emporta au loin son nom et l'y perdit », il « s'évanouit et devint un rêve. » (Michon, 1984, p. 35). Son nom tombé en désuétude est porté en premier plan par la relique dont la dépositaire est la grand-mère maternelle, Élise. La relique des Peluchet est l'objet saint du « musée familial » (Michon, 1984, p. 23) du narrateur et représente « la petite Vierge à l'enfant en biscuit, souverainement inexpressive sous un boîtier de verre et de soie qui recèle, dans un double fond cacheté, les restes infimes d'un saint » (Michon, 1984, p. 36), grâce à laquelle Michon peut retracer le parcours d'Antoine Peluchet. Le paquet de café vert gardé dans l'armoire est « le précieux alibi » (Michon, 1984, p. 28) du souvenir d'André Dufourneau qui déclenche l'histoire racontée par Élise. La chambre de la mère est l'espace de souvenir où elle veille le narrateur lorsqu'il est malade et d'où, l'enfant découvre l'espace par

la fenêtre, « le poids du ciel au loin sur la route vers Ceyroux, le grand ciel pesant [...] de toits et de vivants derrière l'horizon ténébreux des forêts » (Michon, 1984, p. 226). Toujours dans la chambre de la mère, il découvre Arthur Rimbaud à travers l'*Almanach Vermot*, où il y a un article qui le surprend beaucoup, étant illustré d'une photo de fin d'enfance de Rimbaud. (Pintican, 2017b, pp. 97-107).

Dans « les terres saintes » (Michon, 1984, p. 235) des Cards dont Félix, le grand-père maternel, un homme « jovial, accueillant, bon prince et paysan médiocre (Michon, 1984, p. 86), confirme qu'il s'agit des champs « d'une autre nature », à « l'éclat des genêts » et « l'impatience des herbes », la maison dans « ses lilas », « son bosquet » et « son passé raconté » renferme entre ses murs le temps « rongeur ». Tout s'y défait, seul l'amour du narrateur pour le lieu natal reste entier : les érosions, des bruits brusques, des rats meurent et d'autres arrivent, les toiles d'araignée, les fenêtres cassées, « les anges miséricordieux » qui « passent dans un vol d'ardoise », s'écrasent et réapparaissent dans « l'air bleu » (Michon, 1984, p. 236).

L'onomastique et la toponymie sont révélatrices dans le traitement de la description. Les noms de lieux sont souvent identifiés à des lieux de naissance et de mort : Arrènes, Marsac, Cards, Le Châtain. Les patronymes et les toponymes sont unis dans *Abbés* : « La vieille Gaule est un fatras de noms enclavés à des terres qui sont elles-mêmes des noms » (Michon, 2002, p. 9) ou dans *La Grande Beune* : « Entre Les Martres et Saint-Armand-le-Petit, il y a le bourg de Castelnau, sur la Grande Beune » (Michon, 1996a, p. 11), dont l'*incipit* marque la prédominance du paysage sur le personnage. Les noms des gens que le narrateur a personnellement connus ou qu'il a entendus de la bouche de sa grand-mère Élise, sont attestés sur les «

stèles des cimetières » : Antoine Peluchet, André Dufourneau, Gayaudon ou Pallade.

Les paysages terrestres nourrissent la rêverie : les sous-bois, les « vibrants tilleuls » (Michon, 1984, p. 153), la voûte des arbres qui limite le regard. Les paysages intimes souffrent du trouble ou du malaise à cause des images d'un ciel gris ou bleu, désert et grand – « le ciel pur était rigide » (Michon, 1996b, p. 37), « ciel de poussière » (Michon, 1988, p. 20), « le poids du ciel », « le ciel comme un trou » (Michon, 1996b, p. 9), et la « douloureuse vacuité des cieux » – et à cause de la terre aride : « des pentes raides de sable plus fin que la farine » (Michon, 1996b, p. 25) ou « ils préféraient souvent l'autre côté, les Cascatelles, les beaux rocs inutiles où rien ne pousse » (Michon, 1996b, p. 36). Le paysage rural est souvent perturbé par l'apparition des machines forestiers et agricoles, les moissonneuses-batteuses : « Il y avait dans la grange, emplissant tout l'espace de ses incompréhensibles rouages, une moissonneuse-batteuse verte de la marque John Deere » (Michon, 1996a, p. 59).

L'œuvre michonienne s'avère un voyage, un retour à l'Histoire et dans le passé à travers des paysages ruraux, religieux, apocalyptiques, rieurs ou sereins qui relèvent les états d'âme de ceux qui vivent au rythme des saisons.

2.2 De l'image picturale à la description littéraire

Le texte michonien est infusé d'érudition, on ne l'a que trop dit. À travers les éléments pris à la vie de grands peintres, Van Gogh, Claude Lorrain, Goya, Watteau, Lorentino d'Angelo et par les allusions littéraires et culturelles, l'auteur place ses descriptions dans le contexte de l'époque pour créer l'illusion référentielle.

On ne pourrait séparer la description de nature de la description de l'image ou de personnage. D'ailleurs, souvent il est pratiquement impossible de dissocier la

trame narrative même des images descriptives, ce que nous avons déjà mentionné dans les conclusions des préliminaires théoriques du descriptif. (Pintican, 2016, pp. 451-461).

Le *Roi du bois* exprime le goût de Michon pour l'Histoire, la campagne et la peinture. L'intrigue repose sur un témoignage d'un jeune peintre qui fait partie de l'atelier de Claude dit le Lorrain, cet artiste français qui fait carrière en Italie. Il se met au service du duc de Mantoue, il veut approcher les puissants et cela parce qu'à l'âge de dix-huit ans il assiste à une scène inoubliable. C'est dans les environs de Rome, au XVII^e siècle, que se situe le décor de la nouvelle. La forêt permet à un jeune porcher d'observer les seigneurs qui hantent les alentours de Tivoli. La surprise de voir une jeune femme devant lui, renforce sa pensée sur la caste seigneuriale. Toute la scène est éclairée d'une lumière crue, aucun détail n'est laissé en ombre. L'écrivain use de figures pour décrire la scène mémorable : « le soleil se lève, et le ciel là-dessus comme un trou » (Michon, 1996b, p. 9) ou « De hautes fleurs blanches fleurissaient contre ma joue. Tout cela était plein de violence indifférente, comme les cieux à midi, comme la cime des forêts » (Michon, 1996b, p. 16). Les « fleurs blanches » confèrent à un détail une perspective élargie, vaste. La dame descend d'un carrosse et s'assoit devant lui « dans un soleil marbré de feuilles où flambèrent ses cheveux, ses jupes d'azur énorme, le blanc de ses mains et l'or de ses poignets [...] » (Michon, 1996b, p. 14). La technique est souvent impressionniste, réalisée par des touches de couleur : « le plein soleil frappait la route et j'étais là dans l'ombre à regarder cette route au soleil, pas plus haut que la terre, invisible. À dix pas de moi et de mes porcs dans la lumière d'été un carrosse s'arrêta, peint, chiffré, avec des bandes d'azur » (Michon, 1996b, p. 14). La représentation du geste de la jeune fille qui se soulage à l'écart est l'occasion de toute une série de figures aptes à

rendre une représentation sensuelle. Desiderii mémorise la scène en parcourant les lieux où elle est passée : « j'allai à l'endroit où le carrosse s'était arrêté [...] j'y regardai l'orée, l'arbre exact sous lequel la fille » (Michon, 1996b, p. 18) s'arrête. À chaque lieu de la scène une coloration est associée. Cela renvoie à la peinture (le rouge sang, le bleu, le blanc) en contraste avec la tonalité sombre du récit. La technique que l'écrivain y utilise est l'hypotypose.

Le texte de Pierre Michon se construit d'une juxtaposition de tableaux, de scènes et d'images chargées de métonymies et de métaphores qui réussissent à peindre les choses en mouvement et à animer le tableau de l'écriture. Attiré par le monde visible, la critique qualifie Pierre Michon, d'ailleurs d'homme d'image. (Pintican, 2016, pp. 451-461). Dans *Le Roi du bois*, dans la forêt, Desiderii croise des peintres, aussi, parmi d'autres bêtes. Claude Le Lorrain est présenté comme le premier artiste à intégrer l'astre du jour dans ses toiles d'une façon qui n'est pas très conventionnelle : il représente le soleil comme un « jet d'or » (Michon, 1996b, p. 15) en contraste avec les autres couleurs. Il propose au porcher de travailler avec lui. En quête de la gloire, Desiderii reste vingt ans au service de celui-ci, puis il se retire au service des seigneurs, où il conduit des chiens lors des chasses. Finalement, il revient à la terre, parmi les siens, pour devenir « le roi du bois ». Ainsi donc, l'aventure picturale trouve l'échec dans le discours du narrateur : « J'ai travaillé vingt ans avec ce vieux fou » (Michon, 1996b, p. 4).

Pierre Michon recherche dans le langage ce miracle de la présence réelle suscitée par les portraits des grands peintres. Van Gogh dans la *Vie de Joseph Roulin* [The Life Of Joseph Roulin], veut que le facteur Roulin se tienne devant le lecteur comme une apparition. Mot-clé de la poétique de Michon, cette stratégie gouverne des récits comme *La Grande Beune* : « Je ne crois guère aux beautés qui peu à peu se révèlent, pour peu qu'on les invente ;

seules m'emportent les apparitions » (Michon, 1996a, p. 20).

Dans *La Grande Beune*, le paysage renvoie sans cesse à la femme avec ses pluies qui se jettent aux fenêtres : « La pluie brusque dehors fouettait les vitres : je l'entendais crépiter sur cette chair intacte » (Michon, 1996a, p. 21), avec les « lèvres(s) de la falaise » (Michon, 1996a, p. 11), les trous sombres où plonge le regard des hommes.

Les récits michoniens sont riches en figures picturales, ce qui leur donne un air de blason. *Vie de Joseph Roulin* [The Life Of Joseph Roulin] raconte une vie, celle du facteur Roulin. Le tableau existe, il s'agit d'une *ekphrasis* narrative à la différence du *Roi du bois* qui ne suppose aucun rapport à un tableau, à une toile proprement dite – *ekphrasis* imaginaire – et aborde l'obsession de l'art. Pierre Michon y traite l'un des thèmes de sa prédilection : la peinture. On connaît son goût pour l'image qui envahit ses récits, d'où sa préférence pour l'hypotypose, la représentation du visible, fascinant le lecteur et suscitant l'émotion. En utilisant le portrait, cette espèce de description, l'écrivain ne veut que faire sortir de l'anonymat les êtres minuscule, modestes et leur donner vie et les rendre visibles. (Pintican, 2020, p.232). Cela vient comme une reconnaissance de sa part pour la mémoire des gens qui ont contribué, d'une part, à son devenir.

Dans les récits michoniens, la description apparaît plus qu'un décor, elle ne sert seulement à décrire, elle donne à voir, à sentir et encourage l'imagination. Les images descriptives qu'on rencontre au cours de son œuvre témoignent du passé, de l'origine, de l'enfance, des temps immémoriaux et de la mémoire des gens qu'il veut célébrer.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

Références:

Barthes, R. (1982). *L'effet de réel*. [The Reality Effect]. *Communications n 11*, repris dans Roland Barthes et alii (1982). *Littérature et Réalité* [Literature and Reality]. Paris : Seuil, coll. Points.

Collot, M. (2005). *Paysage et poésie : Du romantisme à nos jours*. [Landscape and Poetry : From Romanticism To Nowadays]. Paris : José Corti.

Fontanier, P. (2009). *Les figures du discours*. [Figures Of Discourse]. Paris : Éditions Flammarion, coll. Champs Classiques.

Hamon, Ph. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. [Introduction To Descriptive Analysis]. Paris : Hachette.

Hamon, Ph. (1991). *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*. [Literary Description. From Antiquity To Roland Barthes : an anthology]. Paris : Éditions Macula.

Hamon, Ph. (1993). *Du descriptif*. [The Description]. Paris : Hachette Supérieur.

Michon, P. (1984). *Vies minuscules*. [Small Lives]. Paris : Gallimard.

Michon, P. (1988). *Vie de Joseph Roulin*. [The Life Of Joseph Roulin]. Lagrasse : Éditions Verdier.

Michon, P. (1996a). *La Grande Beune*. [The Origin Of The World]. Gallimard, Paris, Collection « Folio ».

Michon, P. (1996b). *Roi du bois*. [The King Of The Wood]. Verdier, Lagrasse.

Michon, P. (2002). *Abbés*. [Abbots]. Verdier, Lagrasse.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

Pintican, A. (2016). Le descriptif dans l'œuvre de Pierre Michon. [The description in Pierre Michon's work]. *Journal of Romanian Literary Studies*. 451-461.

Pintican, A. (2017a). Quelques aspects de l'*ekphrasis* michonien dans *Vie de Joseph Roulin* et *Le Roi du bois*. [Some aspects of the *ekphrasis* in *The Life of Joseph Roulin* and *The King of the Wood*]. *Des arts visuels à l'écriture romanesque dans l'œuvre de Pierre Michon*. 151-173.

Pintican, A. (2017b). Les mythes familiaux dans *Vies minuscules* de Pierre Michon. [Family myths in *Small Lives*]. *Réécrire les mythes*. 97-107.

Pintican Petriș, A. (2020). *La poétique de l'espace dans l'œuvre de Pierre Michon*. [The Poetics Of Space In The Work Of Pierre Michon]. Paris : L'Harmattan.

Wollheim, R. (1987). *Les Cahiers du MNAM 21*. [The Notebooks of MNAM 21]. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

~~~~~  
**Alina-Liana PINTICAN PETRIȘ.** She graduated from the Faculty of Letters, University of Babeș-Bolyai, Cluj. With a PhD in Philology (Babeș-Bolyai, Cluj, 2019), her field of interest implies contemporary French literature. She authored one book, *La poétique de l'espace dans l'œuvre de Pierre Michon. Entre province et métropole*, L'Harmattan, 2020, Paris and several articles: *Intertextes culturels* (Editura Arhipelag XXI, 2018), *Espace de la métropole dans l'œuvre de Pierre Michon* (Editura Arhipelag XXI, 2017), *Quelques aspects de l'ekphrasis michonien dans Vie de Joseph Roulin et Le Roi du bois* (Editura Casa Cărții de Știință, 2017), *Les mythes familiaux dans Vies minuscules de Pierre Michon* (Editura Casa Cărții de Știință, 2017), *Le descriptif dans l'œuvre de Pierre Michon* (Editura Arhipelag XXI, 2016), *Les entretiens de Pierre Michon et la critique d'auteur* (Editura Casa Cărții de Știință, 2016), *L'espace du voyage chez Pierre Michon* (Editura Arhipelag XXI, 2015),

## **REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ**

*Pierre Michon, l'historien* (Editura Arhipelag XXI, 2015), *La question de la filiation dans l'œuvre de Pierre Michon* (Editura Casa Cărții de Știință, 2014), *L'espace dans les romans de Pierre Michon* (Editura Casa Cărții de Știință, 2014). At present, she is a teacher of the English and French languages and a translator and interpreter for both languages. She published articles and studies in various scientific and cultural journals, such as *Journal of Romanian Literary Studies*, *Vatra Veche*. She has participated in various scientific sessions, colloquia, symposiums in Alba Iulia, Galați, Tîrgu-Mureș, Cluj-Napoca.