

**LA PRATIQUE INTERTEXTUELLE DANS L'ŒUVRE DE
PIERRE MICHON⁵**

**THE INTERTEXTUAL APPROACH IN THE WORK OF
PIERRE MICHON**

Alina-Liana PINTICAN PETRIȘ

Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, România
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania

Email: 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 the practice of intertextuality, 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 great Beune], *Le Roi du bois* [The king of the wood], *Les Onze* [The eleven]. In the beginning of this article, we are going to develop and nuance the theoretical framework underlying the analysis of intertextual elements in Michon's work. We will use, offering it a broad development, the concept of *intertextuality*, which, on the one hand, constitutes a key element for the Michon's textual ensemble, and, on the other hand, it presents an objective interest by situating and considering this text within the textual ensemble– political, social, cultural, historical- that

⁵ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 12.09.2025. Accepted: 12.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: . *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ / LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 1. 287-320. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.12>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

generated it. We start from the hypothesis that intertextual practice determines and explains Michon's artistic and aesthetic inclinations. This research summons Julia Kristeva's intertextuality who privileges the modus of operation of the text and the dynamics that produce it without referring it to causes that would be external to it. This approach will allow us to focus on the intertextual traces in order to identify the forms present in the work. *Intertextuality* becomes a seal in Pierre Michon's work, which is shown by the presence in his texts of rare words, collocations, allusions, quotation and symbolic constructions. Michon's appeal to archive texts, cultural, pictorial and historic references, are the proof of erudition and a very rich cultural background inserted into his work with the purpose of confusing the reader. The presence of great authors such as Beckett, Faulkner, Flaubert, Bon, Rimbaud, Racine, Platonov, Dumas or Shakespeare are the proof that the contemporary literature could not exist without *the back world* and that it has to lean on this one. Pierre Michon mentions the texts which he discovered in his youth, the founding readings which gave him some boldness to enter literature. Erudite and *books devourer*, insatiable reader, he spends a lot of his time reading and makes his entrance to literature at the age of 38. By observing the references and allusions made by Michon in his work, *the library* that reveals itself is of considerable size. A general theoretical framework of intertextuality and functional aspects of intertextual practice will be essential for our approach. Developing and nuanced the theoretical framework means supporting the analysis of the intertextual elements in his work. The concept of intertextuality is a determining factor for the Michonian textual whole, and presents a target concern in that it situates and considers the text in the textual whole – political, historical, cultural – that created it. Pierre Michon's writing is part of a permanent dialogue with the historical, literary and mythological tradition. Genette (1982) mentions that reading this type of texts brings out everything that puts the writer in a relationship, manifest or secret, with other texts (p. 7).⁶ Intertextuality occupies a central place in his work, which is invaded by intertextual traces. Michon uses it in all its forms: implicit, explicit and references to books and works of art.

This work aims to study the origins of these references, the richness of which shows a dense and erudite writing. The aim is to show how the practice of intertextuality explains the writer's artistic inclination.

⁶ Original text: « tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes. ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Keywords: intertextuality; reference; incursion; symbols; erudition.

Résumé

L'œuvre de Pierre Michon est une illustration de la génération contemporaine d'écrivains français, représentant une œuvre originale, un mélange d'érudition et d'imagination. La perspective problématique de ce travail se concentre sur la pratique de l'intertextualité, dans certains de ses romans de filiation et de fictions biographiques : *Vies minuscules* [Small lives], *Vie de Joseph Roulin* [The life of Joseph Roulin], *Abbés* [Abbots], *La Grande Beune* [The Great Beune], *Le Roi du bois* [The king of the wood], *Les Onze* [The eleven]. Au début de cet article, nous développerons également la nuance du cadre théorique qui sous-tend l'analyse des éléments intertextuels dans l'œuvre de Michon. Nous utiliserons, en lui offrant un développement large, le concept d'intertextualité, qui, d'une part, constitue un élément clé pour l'ensemble textuel de Michon, et, d'autre part, présente un intérêt objectif en situant et en considérant le texte de Michon dans l'ensemble textuel – politique, social, culturel, historique – qui l'a généré. Nous partons de l'hypothèse que la pratique intertextuelle détermine et explique les inclinations artistiques et esthétiques de Michon. Cette recherche nécessite l'invocation du concept d'intertextualité défini par Julia Kristeva, qui privilégie le fonctionnement du texte et les dynamiques qui le produisent, sans le référer à des causes qui lui seraient extérieures. Cette approche nous permettra de nous concentrer sur les traces intertextuelles afin d'identifier les formes présentes dans les œuvres de Michon. *L'intertextualité* devient un scellement dans l'œuvre de Pierre Michon, ce qui se manifeste par la présence dans ses textes de mots rares, de collocations, d'allusions, de citations et de constructions symboliques. L'appel de Michon aux textes d'archives, références culturelles, picturales et historiques, sont la preuve de l'érudition et d'un arrière-plan culturel très riche insérés dans son œuvre afin de dérouter le lecteur. La présence de grands auteurs tels que Beckett, Faulkner, Flaubert, Bon, Rimbaud, Racine, Platon, Dumas ou Shakespeare sont la preuve que la littérature contemporaine ne pourrait exister sans *le monde derrière elle* et qu'elle doit s'appuyer sur cela. Pierre Michon évoque les textes qu'il a découverts dans sa jeunesse, les lectures fondatrices qui lui ont donné une certaine audace pour entrer dans la littérature. Érudite et *dévoreur de livres*, lecteur insatiable, il passe beaucoup de temps à lire et fait ses débuts dans la littérature à l'âge de 38 ans. Notant les références et les allusions faites

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

par Michon dans son œuvre, *la bibliothèque* qui se révèle est d'une taille considérable. Un cadre général théorique de l'intertextualité et des aspects fonctionnels de la pratique intertextuelle seront essentiels pour notre démarche. Développer et nuancer le cadre théorique signifie soutenir l'analyse des éléments intertextuels dans son œuvre. Le concept d'intertextualité constitue un facteur déterminant pour l'ensemble textuel michonien, et présente une préoccupation cible en ce qu'il situe et considère le texte dans l'ensemble textuel – politique, historique, culturel – qui l'a créé. L'écriture de Pierre Michon s'inscrit dans un dialogue permanent avec la tradition historique, littéraire et mythologique. La lecture de ses textes fait ressortir « tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes. » (Genette, 1982, p. 7). L'intertextualité occupe une place centrale dans son œuvre envahie par les traces intertextuelles. Michon l'utilise sous toutes ses formes : implicites, explicites et références aux livres, aux œuvres d'art.

Ce travail vise l'étude des origines de ces références dont la richesse montre une écriture dense et érudite. Le but est de montrer comment la pratique de l'intertextualité explique le penchant artistique de l'écrivain.

Mots-clés : intertextualité ; référence ; incursion ; symboles ; érudition.

1. Cadre théorique

Les années 1960 représentent « un moment critique », un renouvellement des études littéraires, où le texte est conçu en rupture complète avec les traditions académiques antérieures. L'intertextualité change les conditions de la lecture des textes et le regard du lecteur sur les œuvres littéraires. Il y a un défi d'une relecture savante qui embrasse tout ce qui précède le texte étudié. Les œuvres littéraires ne sont plus vues comme des entités closes sur elles-mêmes, mais comme les composantes d'un système relationnel.

À partir des éclaircissements théoriques, nous nous proposons de capturer, dans les pages qui suivent, les relations intertextuelles que le texte michonien met en avant. C'est dans la culture du groupe *Tel Quel* [Tel Quel] que le concept est apparu, en 1968-1969, à la faveur de la *Théorie d'ensemble* [Overall theory], livre collectif signé par Julia Kristeva, Barthes, Derrida, Sollers, et *Séméiotikè* [Séméiotikè], essai de Julia Kristeva. Elle

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

entend par intertextualité : « une interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte », « une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle ». (Foucault et al., 1968a, pp. 311-312). L'intertextualité consiste dans un système de relations et d'interactions et est générée à la fois par l'écrit et par la lecture et n'est pas matériellement capturable. Accepter le texte comme intertextualité signifie le penser, au niveau de l'écrit mais aussi au niveau de la lecture, au sein de l'ensemble textuel constitué par la société et l'histoire. Par intertexte, nous entendons le texte comme lieu de carrefour, de rencontre avec l'ensemble socio-historique de l'humanité, le texte entier traversé de textes.

Il s'avère nécessaire de faire une distinction entre le mot-clé de notre travail, l'intertextualité, et le plagiat. L'intertextualité est un travail créatif, un procédé littéraire qui a le but d'enrichir le sens du texte, de créer un dialogue entre les œuvres. Faire référence à un autre texte par l'allusion, la citation, le pastiche, la réécriture est une pratique reconnue comme normale en littérature tandis que le plagiat est considéré comme fraude intellectuelle, une appropriation d'un texte sans la citation de la source et est sanctionné moralement, académiquement et légalement.

Dans *Les problèmes de la structuration du texte* [The Problems of Restructuring the Text], Julia Kristeva soutient qu'un texte n'est pas le produit d'un seul auteur, mais de sa relation avec d'autres textes, avec la multitude de codes et des conventions esthétiques et paraesthétiques. « Le texte est donc une question de productivité [...] une permutation de textes, une inter-textualité : dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés tirés d'autres textes se croisent et se neutralisent ». (Kristeva, 1969a, p. 113). L'intertextualité est cette « interaction textuelle qui se produit au sein d'une seul texte [...] la manière concrète dont l'intertextualité se réalise au sein d'un texte donné, déterminera la caractéristique majeure d'une structure textuelle ». (Kristeva, 1969b, p. 266). Elle considère tout texte un intertexte, d'autres textes, « ceux de la culture antérieure et ceux de la culture environnante, sont présents en lui, à des niveaux différents, sous des formes plus ou moins identifiables ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Et parce que nous sommes entourés de toutes parts par le texte, Roland Barthes conclut que c'est précisément cela l'intertexte : « l'impossibilité de vivre hors du texte infini ». (Barthes, 1973, p. 59).

Nous allons montrer dans les pages suivantes que les différents théoriciens de l'intertextualité semblent se compléter sur l'approche fonctionnelle de la notion. Le terme s'est développé à l'aide des adeptes du structuralisme tels que Roland Barthes et les membres du *Tel Quel*. Il s'est aussi développé à partir de la théorie du *dialogisme* et de la *polyphonie* lancée par le théoricien russe, Mikhaël Bakhtine en 1929. Il se réfère à l'analyse translinguistique du discours qui implique l'idée de dialogisme, précédant aussi la notion d'intertextualité. Le théoricien, dans *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski* [The problems of Dostoevsky's poetics], parle d'un roman polyphonique (combinaison simultanée d'éléments/voix). La mission de Dostoïevski était de « construire un univers polyphonique » et de « démolir les formes existantes du roman monologique » (homophonique). (Bakhtine, 1970a, pp. 10-11). Chez lui, l'ouverture dialogique est réalisée au moment du processus de création et au moment de son achèvement, restant un élément nécessaire de la forme. La parole de l'auteur parle d'une personne présente qui l'entend et qui peut lui répondre. Le héros est le porteur d'une parole qui a toute sa valeur et non un objet silencieux de la parole de l'écrivain. La conception du héros est une conception du mot. Dostoïevski se tourne vers le héros comme s'il se dirigeait vers un autre mot, d'où l'ouverture dialogique. Bakhtine parle de la possibilité qu'un texte soit interprété sous plusieurs angles et a souligné l'importance d'interpréter le sens du point de vue du contexte social et historique. La relation entre le lecteur et le texte implique la subjectivité du lecteur, sa culture, son rapport sur le monde. Le lecteur peut s'identifier aux personnages, il peut aussi établir des liens avec d'autres œuvres lues. Chaque lecture est une rencontre entre les mots de l'auteur et l'imaginaire du lecteur.

Une œuvre écrite ne peut pas avoir une signification unique, sans rapport avec d'autres œuvres antérieures ou futures. Les énoncés ne sont pas indépendants, les expressions sont

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

dialogiques, leur signification dépend des expressions précédentes (Bakhtine, 1970b). Cette perspective est reprise par Julia Kristeva et définie par *intertextualité*. Elle emprunte le concept de *dialogisme* à Bakhtine et, dans son travail, elle parle de l'importance de l'intertextualité pour l'existence du texte littéraire. Le critique soutient l'idée que le texte se réfère toujours à d'autres textes auxquels il s'oriente. Bakhtine (1970c) précise que les idées de Dostoïevski apparaissent dans ses œuvres sous forme de maximes, de phrases et que l'image de l'idée ne peut pas être séparée de l'image de l'homme qui est nommé « porteur des idées ». (Bakhtine, 1970 c, p. 118). Dans la vision de l'artiste Dostoïevski, l'idée est déclenchée au point de la rencontre dialogique des consciences, des voix et elle est comme le mot, veut être « entendue et répondue par d'autres voix ». (Bakhtine, 1970d, pp. 121-122). Dostoïevski a créé les images vives des idées qu'il a découvertes dans la réalité existante. Il avait ce don de les capturer, en les incluant dans le grand dialogue de ses romans. Son dialogisme conduit à la genèse du concept d'intertextualité, intensément utilisé dans la critique littéraire.

Les idées de Roland Barthes sur la textualité occupent une place particulière. Dans la *Théorie du texte* [Text theory] (1973), le structuraliste considère l'intertextualité comme constitutive de tout texte :

Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; [...] L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertextuel est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets (Barthes, 1973a, pp. 816-817).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Dans *Le Plaisir du texte* [The pleasure of the text], Roland Barthes définit l'intertexte comme l'impossibilité de vivre en dehors « du texte infini – que ce soit Proust ou le quotidien, ou l'écran de télévision : le livre fait le sens, le sens fait la vie. » (Barthes, 1973b, p. 57). Le critique structuraliste présente le concept de *texte* qui désigne *tissu* ; mais alors que précédemment la critique mettait l'accent sur « le *tissu* fini, le texte étant un *voile* derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, le sens », la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle « une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile » (Barthes, 1973c, p. 55). Influencé par les recherches de Julia Kristeva, Roland Barthes introduit l'idée que l'origine du texte est la pluralité des voix, des autres mots, des textes, des énoncés.

Le champ s'élargit vers les années 1980, avec Gérard Genette qui propose un mot définissant des relations textuelles – *transtextualité* – qui englobe l'architextualité, la métatextualité, la paratextualité, l'hypertextualité et l'intertextualité. Le terme *intertextualité* peut couvrir plusieurs relations entre le texte et son extérieur. Le critique structuraliste classe ces rapports. L'*intertextualité* vise l'incorporation de fragments de texte provenant d'autres sources à travers la citation, l'allusion, le plagiat. Les références textuelles ou non, ont le but de mettre le lecteur en relation avec le texte, l'interpeller. L'accumulation de références dans le corps du texte renvoie aux domaines culturels : la littérature, les arts, l'histoire et la politique. La *paratextualité* suppose la relation du texte à son sous-texte à travers les notes de bas de pages, les titres, les sous-titres, la préface. L'*architextualité* vise l'auto-désignation d'un texte comme faisant partie d'un genre artistique. « La relation du texte aux genres littéraires », suggère l'auteur (Genette, 1982), a à voir avec « les attentes du lecteur et donc avec sa perception des œuvres littéraires ». Le lecteur est celui qui fait vivre un texte en lui donnant une signification. Chaque lecture est donc singulière, car elle dépend du contexte personnel, culturel et historique du lecteur. Le lecteur joue un rôle actif dans la construction du sens. Il peut

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

établir des liens entre les textes, la lecture devient alors un dialogue silencieux entre le texte et le lecteur.

Dans la vision de Gérard Genette, « la relation transtextuelle [...] unit un commentaire au texte qu'il commente : pendant des siècles, les critiques littéraires ont produit des métatextes sans le savoir » (Genette, 1979/1994, p. 82).

Le critique définit l'*hypertextualité* comme une relation qui unissait un texte B à un texte préexistant (hypotexte) auquel il se greffait d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.

Les idées de Philippe Sollers sur le texte concluent le cadre théorique dédié à l'intertextualité : « un texte s'écrit avec des textes et pas seulement avec des phrases ou des mots [...] le travail intertextuel s'étend également à l'aspect phonique, ainsi qu'à la syntaxe et à la logique immanente des textes traités ». (Foucault et al., 1968b, pp. 280-281).

En conclusion, le texte est classé en trois niveaux principaux :

- « une couche profonde : l'écriture comme mise en scène et englobement de la représentation ». ((Foucault et al., 1968c, p. 281).
- « une couche intermédiaire : l'intertextualité, le corps matériel ».
- « une couche superficielle : des mots, comptines, phrases, séquences (l'écriture) » (Foucault et al., 1968d, p. 281).

Les théoriciens de l'intertextualité mettent en évidence le rôle de l'écrivain, sa culture littéraire et les références personnelles que l'on peut trouver dans les textes littéraires. Les pistes principales d'analyse autour de l'intertexte sont : la présence de la grande littérature, l'intertextualité religieuse, l'intertextualité historique et mythologique, l'autotextualité et la métalittérature.

L'érudition solide baigne l'œuvre de Pierre Michon, le lecteur y identifie des détails et des symboles qu'il faut décrypter. Il s'agit d'une érudition exigeante dont l'univers esthétique avec la passion pour les mots rares et les subtilités syntaxiques, n'est pas accessible tout de suite. Allusions subtiles, syntagmes rares, constructions symboliques constituent la preuve de l'érudition inculquée au texte (Pintican, 2018a).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Vies minuscules [Small lives] est une œuvre profondément intertextuelle où l'intertextualité sert à construire la voix singulière du narrateur, à insérer les destins de gens minuscules dans une continuité littéraire, historique, dans la mémoire collective, à tisser des liens entre les *minuscules* et l'universel. C'est un dialogue avec la littérature, l'histoire, la mythologie, qui permet à l'auteur d'élever les *vies minuscules* au rang de figures légendaires. Chez lui, l'intertextualité n'est pas seulement citationnelle. Elle est existentielle, les figures du passé, les écrivains et les artistes ne sont pas de références mortes, mais des présences avec lesquelles Michon entre souvent en dialogue.

2. Intertextualité littéraire

Borges, Beckett, Faulkner, Flaubert, Bon, Rimbaud, Racine ou Quignard sont des grands auteurs qui apparaissent au cours de ses récits, aussi bien que les textes *Manon Lescaut* [Manon Lescaut], *Salammbô* [Salammbô], *Booz endormi* [Sleeping booz], *L'Île au trésor* [Treasure island]. Pierre Michon admire les *Grands Auteurs* et avoue même ne pouvoir rien faire sans *l'arrière-monde* et son besoin de s'appuyer sur Beckett, Platonov, Dumas ou Shakespeare semble nécessaire. Le rapport de l'écriture michonienne au savoir et à l'érudition permet la révélation et stimule l'imagination. Il s'y ajoute des figures ou allusions qui appartiennent à un fonds culturel du narrateur : lorsqu'il « débitait ses pompeux sermons à des paysans respectueux qui n'y comprenaient goutte et des paysannes séduites », Bandy est comparé au « pauvre Mallarmé fascinant l'auditoire d'un meeting prolétariat » : « j'imagine sa rage secrète, lorsqu'il débitait ses pompeux sermons à des paysans respectueux qui n'y comprenaient goutte et des paysannes séduites, comme un pauvre Mallarmé fascinant l'auditoire d'un meeting prolétarien » (Michon, 1983a, p. 188). Avec sa taille droite dans la veste de chasse, avec des poches dans le dos et des boutons de métal frappés de cors en relief », l'abbé est comme « un haut-missionnaire des jodhpurs » qui boit d'une gorgée, tenant le verre avec « une ferme délicatesse, comme s'il était d'or » (Michon,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

1983b, p. 169). Chaque *minuscule* est une figuration d'un écrivain possible, un double du narrateur.

Le récit michonien capte le réel à travers des existences infimes et cette intention est balzacienne. L'intertextualité introduit dans les récits le personnage cliché – le bâtard, Antoine Peluchet qui se souvient du Vautrin de Balzac, parti à la conquête de la gloire et de la fortune, ce qui figure « la rage de quitter, sainteté ou vol de grand chemin ».

Le style de William Faulkner exerce une influence profonde sur l'écriture de Pierre Michon. Avec *Abbés* [Abbots] et *La Grande Beune* [The Great Beune], l'influence du style hypnotique et circulaire de Faulkner est bien ressentie. Il parle de ses lectures fondatrices : *Absalon, Absalon !* [Absalon, Absalon !] et *Booz endormi* [Sleeping booz]. Le premier est le texte qui ouvre pour Michon une porte à la littérature, une voix pour l'écriture, c'est « un texte sacré » qui donne de l'énergie – il commence à écrire les *Vies minuscules* [Small lives]. C'est le trait biographique qui a fondé Pierre Michon, la reconnaissance d'un père absent, car William Faulkner souffrait, lui aussi, d'un manque de père. *Booz endormi* [Sleeping booz], un texte fondateur pour l'œuvre michonienne, c'est une autre histoire de père. Pierre Michon parle d'*Absalon, Absalon !* [Absalon, Absalon !] à la BNF, à Paris en 1999. Lorsque sa mère est en train de mourir il a eu besoin d'un père et a fait appel aux pères de la littérature, il a trouvé du secours dans les livres. Comme Faulkner, Michon construit des récits non chronologiques. Dans les *Vies minuscules* [Small lives], dans le chapitre *Vie d'André Dufourneau* [The life of André Dufourneau], l'histoire n'est pas linéaire. Elle est construite par bribes, à travers les souvenirs du narrateur, les mythes personnels, les ratures de la mémoire. Le récit est un travail de recomposition du passé, comme chez Faulkner, le « père du texte ».

Nos rencontres postérieures pourraient être racontées par un des douloureux idiots de Faulkner, de ceux que hantent la perte et le désir de perdre, puis la théâtralisation et le radotage de la perte : à Lyon (je la rejoignais au hasard de ses tournées) où je bus – ou perdis – en un jour le peu

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

d'argent de mon séjour ; je montai vers Fourvières avec des jambes de plomb ; je n'avais plus même le goût de poser la main sur Marianne (Michon, 1983c, pp. 169-170).

Dans les *Vies minuscules* [Small lives], Pierre Michon figure un monde habité par les morts qu'il veut ranimer et on y trouve un passage semblable au style faulknerien, Il s'agit des ancêtres disparus dont le souvenir rappelle les générations passées :

Alors à nouveau les vieux vinrent des Cards, et de Mazirat les autres vieux, les premiers en carriole et les seconds en Rosalie ; et peut-être se demandaient-ils à part soi quel sang noir s'était là révolté, quelles justes vengeance n'avaient fait de ce petit corps qu'une bouchée, quelle fille d'Atrée paysan on avait mangée. Et dans la côte raide de Villemomy Félix, rênes en main avec son chapeau noir, buté, injuriant le cheval, pensait que c'était là les Gayaudon qui expiaient, et sa légèreté à lui, son goût d'ancien dragon pour l'apparat facile, les alezanes, les buffleteries, les roses, son agronomie farfelue qui déjà ruinait les Cards ; et les vieux Mouricaud revivaient dans Élise, Léonard l'ancêtre se levait (Michon, 1983d, p. 242).

Michon, comme Faulkner fait entendre la pluralité de voix. On sent que d'autres voix parlent par le narrateur : celle du village, des morts, de la famille, de la littérature. Michon fait de la Creuse, rurale et marginale, un lieu universelle, comme Faulkner invente un comté fictif. La même fascination faulknerienne pour les petites communautés est rencontrée chez Michon.

Il reconnaît Proust comme un maître. Il avoue que la lecture de *À la recherche du temps perdu* [In search of lost time] a été fondatrice pour son rapport à l'écriture. Les thèmes du temps, de la mémoire et de la littérature comme salut sont retrouvés chez les deux. Dans *La Grande Beune* [The Great Beune], le narrateur, jeune instituteur, est un lecteur passionné de Proust. Dans *Vies minuscules* [Small lives] l'intertextualité semble un hommage à la phrase de Proust :

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Ce que j'exigeais en vain, dans une rage et un désespoir croissant, c'était *hic et nunc* un chemin de Damas ou la découverte proustienne de François le Champi dans la bibliothèque des Guermantes, qui est le début de la *Recherche* et en même temps sa fin, anticipant toute l'œuvre dans un éclair digne du Sinaï. J'ai compris, trop tard peut-être, qu'aller à la Grâce par les Œuvres, comme à Guermantes par Méséglise, c'est 'la plus jolie façon', la seule en tout cas qui permette d'apercevoir le port ; ainsi un voyageur qui a marché toute la nuit entend à l'aube la cloche d'une église conviant un village encore lointain à une messe que lui, le voyageur qui se hâte dans la rosée des trèfles, va manquer, passant le porche à l'heure enjouée où les enfants de chœur dévêtus desservent les burettes, rient dans la sacristie. Mais ai-je vraiment compris cela ? je n'aime pas marcher la nuit (Michon, 1983e, pp. 165-166.).

La référence à l'œuvre de Proust envisage l'œuvre michonienne comme ambivalente : un travail – Méséglise et le résultat de la Grâce – Guermantes. Michon s'exerce à la manière des antithétiques poètes baroques, en employant des mots qui traduisent de l'ambiguïté :

Une matinée exaltée, inféconde et funèbre, mais je le répète, gaie, commençait ; j'étais flamme et feu froid, j'étais glace qu'on brise et dont les beaux éclats, si variés, étincellent ; des phrases trop pressées, profuses et guillerettes sinistrement, traversaient sans trêve mon esprit (Michon, 1983f, p. 219).

Comme Proust, Michon cherche dans *Vies minuscules* [Small lives], à arracher des figures à l'oubli par le biais de la remémoration. Chez Pierre Michon, le temps et la mémoire ne sont pas salvateurs, mais tragiques et destructeurs. L'écriture ne sauve pas toujours. Michon donne une densité proustienne aux figures oubliées, marginales.

Érudit et « dévoreur des livres », lecteur insatiable et écrivain exigeant, Pierre Michon fait la découverte des textes d'Hugo et de Flaubert à l'aide de son maître qui lit aux élèves

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

dans la classe, et grâce à sa grand-mère qui récite à l'enfant des poésies de *La Légende des siècles* [The legend of the centuries] (Pintican, 2018b). L'écriture michonienne est minutieuse et l'attention portée au style renvoie à *Bouvard et Pécuchet* [Bouvard et Pécuchet] ou *Un cœur simple* [A simple heart]. Flaubert influence le travail stylistique intense, la recherche de la phrase parfaite, mais contrairement à lui, qui cherche l'impersonnalité, Pierre Michon expose l'écrivain comme figure souffrante, dévorée par la littérature. Le recours aux textes ou aux personnages de Cervantes, de Flaubert, Faulkner, Hugo ou Melville, c'est pour convaincre les lecteurs de les lire car il avoue être « l'écrivain despotique » avec le lecteur, celui-ci le suit ou pas⁷.

Dans la *Vie de Joseph Roulin* [The life of Joseph Roulin], l'attitude de stupéfaction de Joseph Roulin est comparée à celle de Sancho Panza devant le Chevalier de la Manche :

Et Roulin, qui ne connaissait pas la théorie mais en voyait l'incarnation indubitable, en était baba ; car cela ne se voit pas tous les jours ; de même Sancho, devant le Chevalier de la Manche, se posait des questions ; et sans doute devant l'autre Incarnation, celle dont la théorie avait trois mille ans de bouteille, dont les feuillets devenaient corps dans les champs de melons de la Judée, cadastrés aussi et nommés, sans doute les apôtres étaient-ils babas de la sorte. (Michon, 1998, p. 41).

Roulin est un homme simple et modeste mais sa rencontre avec le peintre Van Gogh le plonge dans une sorte de stupéfaction face à l'art, une révélation poétique. Témoin de la transformation de son image en un œuvre d'art par les plusieurs portraits réalisés par Van Gogh, il se confronte à une dimension poétique et abstraite. Contrairement, Sancho Panza, le chevalier de Don Quichotte a des réactions plus pragmatiques et réalistes. Face à des situations qui contestent la logique, Sancho cherche des explications plus simples, plus logiques.

⁷ Laval, M. (2007). Entretien : Pierre Michon [Interview : Pierre Michon]. *Télérama*, n° 3015.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

On reste dans le monde de la fiction pour l'évocation des lectures de l'adolescence de Roland Bakroot, personnage des *Vies minuscules* [Small lives] qui le situe entre fiction et réalité. Envers les écritures avant-gardistes, maintes fois persiflées, l'écrivain éprouve de la mélancolie et de l'encouragement :

Une matinée exaltée, inféconde et funèbre, mais je le répète, gaie, commençait [...] des phrases [...] fleurissaient à mes lèvres qui les jetaient dans l'espace triomphal de la chambre [...] Comme j'allais bien écrire ! me disais-je pourtant ; ne suffisait-il pas que ma plume maîtrisât le centième de cette fabuleuse matière ? (Michon, 1983g, p. 219).

Roland Barthes affirme dans *Le Plaisir du texte* [The pleasure of the text] que « le texte est un tissu de citations, issues des milles foyers de la culture ». (Barthes, 1973d, p. 55). La même idée repose au cœur de la poétique michonienne, le texte de Michon est un palimpseste, ses récits sont tissés de références littéraires, bibliques, mythologiques et picturales. Michon admire Roland Barthes, mais il ne le suit aveuglément. Il y a des concepts barthésiens présents chez Michon : le texte tissu de citations, la jouissance du texte – l'écriture est mystique, extatique, la mort de l'auteur qui revient comme figure dédoublée.

Pierre Michon atteste la présence de Roland Barthes dans le récit des *Vies* [Lives]:

Vies minuscules [Small Lives] est le dernier livre du XIX^e siècle, mais un pseudo-livre du XIX^e siècle écrit après les avant-gardes. C'est une bizarre mixture que je n'ai jamais bien comprise : c'était écrit comme si Chateaubriand ou Flaubert avaient lu Barthes. C'était conscient ; à l'époque d'où cette espèce de ricanement archaïque, de spectralité⁸.

La notion d'écriture blanche, « une écriture d'absence, le degré zéro du style », apparaît dans l'un des chapitres des *Vies*

⁸ Leclair, B. (2006). Pierre Michon, pirate au long cours [Pierre Michon, long-term pirate]. *Quinzaine littéraire*. n° 919, p. 9.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

minuscules [Small lives], *Vie de Georges Bandy* [The Life of Georges Bandy] et le concept appartient à Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [The zero degree of writing]. C'est une forme d'écriture plate, neutre, impersonnelle.

Tout style avait disparu ; le sermon parfaitement atone était délesté de tout nom propre ; plus de David, plus de Tobie, plus de fabuleux Melchior ; des phrases sans période et des mots profanes, la pudeur un peu niaise des poncifs, du sens dévoilé, de l'écriture blanche. (Michon, 1983h, p. 210).

La citation présente le moment où l'abbé a abandonné le style *soutenu*, la rhétorique et s'est consacré au style *nu*.

Arthur Rimbaud représente une référence majeure dans l'écriture michonienne. Comme Michon, Rimbaud est l'adolescent en rupture avec le monde. L'idéal poétique que le narrateur des *Vies* [Lives] projette sur ses *vies minuscules* est proche de la quête de l'absolu rimbaldienne. Le rêve d'écrire chez les *petites vies* est imprégné de la hantise rimbaldienne d'atteindre l'absolu par les mots, la quête du verbe. Michon reprend parfois des images et des rythmes rimbaldiens. L'intertexte est plus présent dans *Rimbaud le fils* [Rimbaud the Son] comme moyen pour Michon d'évoquer sa naissance comme écrivain, assez tardive (à 37 ans), en antithèse avec celle d'Arthur Rimbaud qui est devenu poète à 16 ans, pour abandonner la poésie à 20 ans. Rimbaud reste un modèle absolu de l'écrivain fulgurant, un génie précoce, une inspiration sauvage.

La citation de la *Vie de la petite morte* [The life of the little dead girl], emprunté à Arthur Rimbaud – « la petite morte derrière les rosiers » - plonge la scène dans la fiction et fait de « la petite morte », un symbole :

C'était bien elle, 'la petite morte, derrière les rosiers'. Elle était là, devant moi. Elle se tenait bien naturelle, elle profitait du soleil. Elle avait dix ans d'âge terrestre, elle avait grandi, moins vite que moi il est vrai, mais les morts ont le temps de s'attarder [...] Je la tins avec passion dans mon regard, le sien un instant me porta ; puis elle tourna

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

les talons et la petite robe dansa dans la lumière, elle s'en alla sagement, à pas menus et décidés, vers un pavillon à véranda (Michon, 1983i, p. 246).

L'écrivain admire beaucoup Jean Genet et Samuel Beckett pour leur manière d'évoquer des destins brisés, mais magnifiés par le verbe. Genet sacralise les marginaux et Michon les vies obscures. Chez les deux il y a une réversibilité du bas et du haut et ce qui est infâme peut devenir sublime par la langue et l'écriture. André Dufourneau, un petit paysan, est élevé à la dignité quasi-mystique par le style. Chez les deux, le verbe crée des martyrs et des saints. Personne d'origine modeste, confié aux arrière-grands-parents de Michon par l'assistance publique, André reçoit du savoir grâce à la grand-mère maternelle de l'écrivain, Élise, mais à cause de l'exclusion, il ne va pas connaître la « grandeur », mais « la nostalgie et le désir de la grandeur » :

L'enfant écoute, répète craintivement d'abord, puis avec complaisance. 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, 1983j, pp. 15-16).

L'apprentissage ne se fait que d'une manière segmentaire :

Il toucha des manuels d'arithmétique, de géographie ; il les serra dans son paquetage qui sentait le tabac, le jeune homme pauvre ; il les ouvrit et connut la détresse de qui ne comprend pas, la révolte qui passe outre, et, au terme d'une alchimie ténébreuse, le pur diamant d'orgueil dont l'entendement éclaire, le temps d'un souffle, l'esprit toujours opaque (Michon, 1983k, p.18).

Pour conquérir la « grandeur » et épouser la Belle Langue à laquelle il a été initié par Élise, André Dufourneau part pour l'Afrique où il s'illusionne : il veut devenir maître, avoir le pouvoir sur les individus. Dufourneau est le dominé, associé aux esclaves

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

grâce à sa langue, sa culture, sa ruralité, ses origines. Il est mort de la main de ceux qu'il a voulu opprimer».

Le narrateur est un témoin, il est le messager des vies désastreuses qu'il raconte : « Et moi seul, j'échappai, pour venir te le dire » (Michon 1983 I, p. 136).

Samuel Beckett a influencé toute une génération sur la technique du dépouillement, ou dénudation, une caractéristique de son œuvre qui se manifeste dans la manière de réduire la complexité des objets, des lieux, des événements, des personnages et même de la langue, pour souligner des aspects essentiels de l'existence et de la condition humaines. Michon reprend cette contrainte entre grandeur du langage et son échec, l'écriture n'atteint jamais son objet. Dans *Vies minuscules* [Small lives], il parle « d'écrire pour ceux qui n'ont pas eu droit à la parole », de donner une voix à des personnes ordinaires qui ont vécu des vies souvent oubliées. La nouvelle *Vie du Père Foucault* [The life of Father Foucault] qui fait partie du livre *Vies minuscules* [Small lives] en est illustrative. Le narrateur, blessé à la suite d'une altercation qu'il a provoquée sous l'effet de la boisson, et le Père Foucault, atteint d'un cancer à la gorge, se retrouvent réunis dans le même hôpital. Le nom du père fait allusion au philosophe Michel Foucault, dont le livre *Vie des hommes infâmes*, [Life of infamous men] a inspiré Pierre Michon. Le malade, veuf et sans enfant, est illettré, donc étranger à l'univers des livres. Il refuse d'aller dans un hôpital parisien afin d'être guéri à cause de la honte et la crainte d'avoir à remplir des papiers administratifs et d'avoir à avouer publiquement son illettrisme. Le narrateur, emprisonné dans la stérilité d'une vocation d'écrivain bouleversée, découvre chez le père Foucault un amour fou de la parole auquel il aspire sans avoir l'audace de l'admettre.

Cet homme qui jamais ne traça une lettre, *était plus écrivain que moi : à l'absence de la lettre, il préférait la mort. Moi, je n'écrivais guère ; je n'osais davantage mourir ; je*

⁹ Pintican, Alina, Intertextes culturels [Cultural Intertextes]. *Journal of Romanian Literary Studies*, ed. Iulian Boldea, UPM, no. 13, Tg. Mureș, Editura Arhipelag XXI, 2018, pp. 44-45.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

vivais dans la lettre imparfaite, la perfection de la mort me terrifiait. Comme le père Foucault cependant, je savais ne rien posséder ; mais, comme mon agresseur, j'eusse voulu plaire, gloutonnement vivre avec ce rien, pourvu que j'en dérobasse le vide derrière un nuage de mot (Michon 1983 m, p. 158).

Chez Pierre Michon et Samuel Beckett, on retrouve l'attente et l'absence : l'attente absurde, sans fin dans *En attendant Godot* [Waiting for Godot] (les deux personnages principaux, Vladimir et Estragon, attendent un certain Godot, qui ne viendra jamais) qui devient une métaphore de la condition humaine, et l'attente d'une révélation, d'un événement fondateur (écrire « la grande œuvre ») qui n'arrive pas, ou arrive trop tard.

3. Intertextualité historique et mythologique

L'écrivain convoque l'histoire de la France rurale et la mémoire collective paysanne, avec des échos à l'historien majeur du XIXe siècle, Jules Michelet et à la tradition orale. Michon cherche à donner une voix aux petits paysans, aux marginaux, aux figures locales du Limousin, aux gens absents de la grande Histoire, mais qui méritent d'être « sauvés de l'oubli ». Ce fait suppose la reconstitution de la mémoire collective, nourrie par la souffrances des « vies minuscules », leur combat et leur espérance, par la littérature. Chez Michon, c'est un thème assez profonde, mais sans être exprimé d'une manière explicite. La mémoire collective est mythifiée, fabriquée par le récit. Contrairement à Jules Michelet qui voulait reconstituer une mémoire nationale, chez Michon la mémoire collective est fragmentaire, trouée, subjective, il accepte les blancs, les silences

On retrouve le rapport entre les petites vies et les grands événements dans *Vies minuscules* [Small lives], *Les Onze* [The eleven], *Abbés* [Abbots] ou *La Grande Beune* [The Great Beune]. Même si ces vies modestes n'ont pas laissé aucune trace dans l'Histoire, l'écrivain leur donne une éternité et choisit de raconter ces vies avec une langue élevée, sacrée, faisant de la littérature un acte de justice mémorielle. Ces gens sont affectés par les grands événements de l'histoire : la Seconde Guerre Mondiale, la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Révolution, la présence du clergé. La guerre apparaît comme quelque chose qu'on ne nomme pas mais qui a laissé des traces indélébiles. Le personnage qui apparaît dans la *Vie de Georges Bandy* [Life of Georges Bandy] a été un prêtre charismatique très admiré par le narrateur enfant. On assiste à la chute progressive de cette figure représentant l'Église : Bandy devient un alcoolique. Cette chute est métaphorique de la crise morale que traverse la société après les deux guerres, la perte des repères spirituels.

Le clergé est lié à la mémoire collective rurale, vu comme héritage culturel, comme une forme de transmission du savoir. L'Église était le seul accès au langage, à l'Histoire. Il y a chez Pierre Michon une empreinte quasi sacrée de l'écriture, écho de l'épopée antique : donner de la beauté à l'échec. Même si les personnages viennent d'un monde des oubliés, des anonymes, l'écrivain les élève au rang de héros tragiques et leurs destins deviennent des épopées intérieures. La langue qu'il utilise pour décrire les figures rurales déchues (les ratés, les fous ou les alcooliques) est sacrée, poétique et rappelle celle de la Bible ou des tragédies grecques. Ces personnages soumis à une fatalité continue (poids familial, historique, silence, misère sociale) essaient de dépasser leur condition et se hisser hors de l'anonymat à travers l'art, la foi, l'amour, l'écriture mais tombent dans l'échec. Eugène et Claudie, personnages des *Vies minuscules* [Small Lives], hantés par l'isolement et la solitude, vivent dans un petit hameau rural du centre de la France. Le thème de la solitude, omniprésent dans l'œuvre fait référence à la solitude du narrateur face à l'écriture. Le narrateur est dans une position de chute et avoue son incapacité et ses tentatives ratées d'écrire. L'isolement géographique des personnages est aussi un isolement sociale. Leur solitude va au-delà du social, elle affecte l'existence même. Ils ne laissent aucune trace, ils sont absents et incapables de dépasser leur condition et restent seuls face à l'oubli, à la mort. Eugène et Claudie sont les miroirs du narrateur, représentant une forme d'échec du langage et de la communication.

Les digressions historiques mélangent les éléments de la préhistoire et de la modernité : dans *La Grande Beune* [The Great Beune], le narrateur reste impressionné par « l'outillage d'abattoir » qu'il découvre au fond de la salle de classe : dans une vitrine, il

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

y a des outils en silex classifiés à l'aide des étiquettes collées sur ces instruments. Les cartes postales avec des monuments préhistoriques du bureau du tabac où travaille la buraliste, la violence sauvage de l'homme s'entremêlent avec l'air urbain et moderne de l'élégance d'Yvonne qui distribue des vignettes. Les éléments préhistoriques, le patois qui donne de la couleur au texte, relèvent une mentalité et un primitivisme campagnardes¹⁰.

Ce qui dormait sous la poussière dans un meuble à vitrine, contre le mur du fond, venait de beaucoup plus loin. Cela venait du siècle dernier, de l'époque barbichue, de la République des Jules, de ces temps où des curés périgourdins athlétiques retroussant leur soutane rampaient dans les grottes vers les os d'Adam, et où des instituteurs, périgourdins aussi, de même rampaient et se crottaient avec quelques mouflets vers l'os prouvant que l'homme n'est pas né d'Adam ; ça venait de là, comme l'attestaient les étiquettes collées sur chaque objet où des noms savants avaient été calligraphiés de la belle main qui caractérise ces temps, [...] mais ça venait aussi, [...] de notre siècle, de 1920 et alors la calligraphie avait déjà laissé de belles plumes à Verdun, de 1950 et la calligraphie [...] était retombée en cendres, en pattes de mouches, dans les enfers de la Pologne et de la Slovaquie [...] C'étaient des armes à ce qu'on dit ; des harpons, des haches, des lames, qui avaient l'air des cailloux [...] c'étaient les silex, les fabuleux silicates qui ont reçu les noms de patelins perdus [...] (Michon, 1996a, pp. 15-17).

La chasse au renard et la danse « sotté » autour de la bête, de la proie vue comme un trophée du chasseur, sont des éléments spécifiques à la sauvagerie de la société ancienne :

C'étaient des enfants d'école, de ceux qui habitaient la commune des Martres, [...] deux d'entre eux portaient sur un bâton pesant à leur épaule me surprit fort, et d'abord

¹⁰ Pintican, Alina, Intertextes culturels [Cultural Intertextes]. In I. Boldea (Ed.), *Journal of Romanian Literary Studies*, 13, Editura Arhipelag XXI, 2018, 465-476.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

j'en doutai ; mais non, c'était bien un renard, suspendu par les pattes à la mode ancienne ou sauvage, et on ne savait pourquoi ce moyen transporté à travers le froid. La bête était évidemment morte, la grosse touffe [...] balayait les pieds des enfants, pesamment rousse sous le ciel vert. [...] Ce trophée d'un autre âge que des chasseurs nabots apportaient vers moi, l'offrande qu'ils m'allaient en faire, [...] les danses sottes des autres qui gambadaient autour, tout cela décupla ma scélératesse, [...] J'étais dans un fabliau obscène (Michon, 1996b, p. 39).

La violence des hommes envers les femmes est un cachet du primitivisme :

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 chapeau à andouillers posé à côté d'eux ; [...] ils aiment les femmes [...] et vont tout ça l'heure les jeter avec cette joie contre ces murs, [...] traçant de grandes vaches rouges plus blessées que des femmes, comme elles bondissantes et joyeuses, traquées. Les vieux célibataires n'étaient pas là non plus, il y avait Jeanjean à la place (Michon, 1996a, pp. 61-62).

4. Intertextualité religieuse et mystique

Pierre Michon se déclare un « nietzschéen chrétien », son lien avec la religion est « émotionnel et légèrement hystérisé », son style est « imprégné » de christianisme, faisant référence à la foi, à la grâce, au don, au doute¹¹.

En l'an 976, des moines bénédictins viennent bâtir leur monastère dans la Vendée. L'île est décrite comme « naine » se trouvant face à la mer où les rivières le Lay et la Sèvre « s'épousent » :

¹¹ Maia Beyler, La littérature a aidé l'homme à devenir plus humain [Literature has helped man to become more human]. *BCS NEWS MAGAZINE*, n° 48, 22 juin 2012.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Ces épousailles justement sont fécondes en sables, en boues, en coques d'huîtres, et de tous ces rebuts que les rivières calmement arrachent et broient, vaches mortes et chablis, déchets [...] De sort que ce n'est pas la droite mer ni le fleuve franc qu'Èble a sous les yeux, mais quelque chose de tors et de mêlé [...] 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, 2002a, pp. 14-15).

Le début du chantier :

Èble lui demande à frère Hugues, le jeune, le clerc, de venir près de lui et d'ouvrir le Livre et de lire le Troisième Jour de la Création. La voix d'Hugues est forte et jeune, broyée et brûlante. Il lit : 'Dieu dit : que les eaux s'amassent au-dessous du ciel en un seul lieu pour que paraisse le sec. Et il en fut ainsi. Et Dieu appela le sec : terre, et il appela : mers l'amas des eaux. Et Dieu vit que cela était bon. Troisième jour.' Hugues tremble un peu. Èble tend le bras vers la fenêtre qui donne l'embouchure, il dit : Nous en sommes au deuxième jour. La terre et les eaux ne sont pas démêlées. Le Tohu et le Bohu qui sont là-dessous, nous allons en faire quelque chose sur quoi on peut mettre le pied (Michon, 2002b, pp. 14-15).

Tohu Bohu est une locution biblique en hébraïque, rendue en français par les traductions vide et vague, « solitude et chaos, désert et vide », les premières lignes de la Genèse que représente l'état pré-crétionnel. Èble insiste que le but soit de transformer le chaos en un endroit habitable, un « terrain sur quoi on peut mettre le pied » (Michon, 2002c, pp. 14-15). L'abbé Èble demande au jeune clerc, frère Hugues, de lire le Troisième Jour de la Création. Hugues lit la séparation des eaux, la création de la terre et des mers. Au lieu de se contenter de cette lecture, l'abbé insiste que le monde se trouve encore en chaos et que la création est en cours. Donc, à ce processus l'homme doit aussi participer.

Michon s'inspire des vies de saints médiévales (les hagiographies). Plusieurs personnages sont décrits avec une aura de sainteté. Ses figures de saints sont des marginaux, des oubliés,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

des pécheurs. L'écrivain les sauve par l'écriture que remplace la foi : l'art devient la seule forme de salut pour ceux que Dieu et l'histoire ont oubliés.

Michon utilise le latin religieux et des noms qui évoquent une culture cléricale ancienne. Cette culture imprègne toute son œuvre et forge son style, son imaginaire et ses figures. L'écrivain grandit dans une France rurale catholique. Sa formation est imprégnée de rites, de latin, de symbolisme religieux, de rhétorique chrétienne, de récits hagiographiques.

Les personnages des *Vies minuscules* [Small lives] sont mythifiés à travers de nombreuses références à la Bible. Le style de Michon rappelle les *Vies de saints* [Lives of the saints] et la structure des récits dans *Vies minuscules* [Small lives] reprend celle des textes mystiques : George Bandy et le père Foucault sont des figures cléricales. Chez Michon, les « saints » sont des gens ordinaires : un oncle alcoolique, une cousine prostituée, un instituteur raté.

La « Grâce » que le narrateur espère venir tout au long des *Vies minuscules* [Small lives] correspond à la « Grâce » divine du *Nouveau Testament* [New Testament] responsable pour la vocation : dans la *Vie de Georges Bandy* [Life of Georges Bandy], la vocation ne s'accomplit pas, même si l'abbé convoque la Grâce et montre qu'il en est digne. Il y a dans l'œuvre de Pierre Michon une confrontation avec l'absence du Verbe, la stérilité littéraire du narrateur, « athée mal convaincu » qui ne croit « qu'à la Grâce »¹².

Les références aux Écritures, des motifs de l'hagiographie, des allusions théologique et l'emploi du vocabulaire liturgique allient les contraires – le sacré et le profane. Le meilleur exemple est celui de l'abbé Bandy, épris des « maîtresses et de théologie », dont la « messe impeccable était une danse de séduction », des femmes qu'il aime. Il aime Dieu, aussi « sans doute, croyant alors que la Grâce ne se prêtait qu'aux riches, aux beaux parleurs ; lui-même sûrement, qui s'encombraient de chasubles sous les voûtes et de lourde moto sous le soleil, de belles maîtresses et de théologie

¹² Pintican, Alina, Intertextes culturels [Cultural intertexts]. In I. Boldea (Ed.), *Journal of Romanian Literary Studies*, 13, Editura Arhipelag XXI, 2018, 465-476.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

». (Michon, 1983n, p. 185). Ses cigarettes propagent une « odeur quasi liturgique, femelle, cléricale ».

Il en tira quelques bouffées, la jeta, referma son blouson et, ayant d'un geste ineffable, digne d'un grand dignitaire jadis en chasse, pris à pleines mains et jeté tout le poids de sa soutane sur la jambe d'appui, il enfourcha l'énorme bécane et disparut (Michon, 1983o, p. 185).

Cette citation rend compte de son côté profane. Des curés, des saints et des innocents peuplent les récits de Pierre Michon : curé de Nogent, Ch. Carreau, St. Martin, St. Enimie, St. Patrick, Georges Bandy, Père Foucault, Rémi Bakroot, Joseph Roulin dont la mort ressemble à des épiphanies ou Pentecôtes : le dernier regard du père Foucault « l'aura recommandé aux grands anges tout blancs dans la cour », (Michon, 1983p, p. 159), l'élévation de Rémi en « Comte d'Orgaz », le « Grand Soir » de Roulin qui « se dilue » dans le ciel et la mort de Toussaint Peluchet qui implique chute, dans l'abîme de puits et élévation lors de la jouissance qu'il ressent en pensant embrasser Antoine, son fils :

Il avait rejoint le fils. Quand de toute évidence il le tint embrassé, il le hissa avec lui sur la margelle pourrie du puits dans quoi fougueusement ils se précipitèrent, un comme le saint et son bœuf, leurs bras étreints, leurs yeux riant, leur chute indiscernable balayant des scolopendres et des plantes amères, éveillant l'eau triomphante, la soulevant comme une fille ; le père cria en se brisant les jambes, ou le fils ; l'un maintint l'autre sous l'eau noire, jusqu'à la mort. Ils furent noyés comme des chats, innocents, balourds et consubstantiels tels deux de la même portée. Ensemble ils allèrent en terre sous un ciel en fuite, dans la bière d'un seul, au mois de janvier 1902 (Michon, 1983q, p. 68).

5. Intertextualité picturale

Chez Michon, la peinture devient un miroir de l'écriture : une écriture visuelle, inspirée des couleurs, de la lumière, de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

l'ombre, des textures, les descriptions qui imitent la composition visuelle d'une toile, les références implicites ou explicites à des peintre ou des œuvres.

Les références aux images et aux peintres attestent la mémoire culturelle de l'écrivain : la référence à « l'édition magnifique, illustrée » de Kipling atteste les Indes comme l'objet du désir du petit Bakroot qui reste étonné par l'exotisme du paysage luxueux : « Indes [...] l'or glorieux, l'or que tout adjectif indifféremment peut qualifier, l'or courait là-dedans *comme le suif dans la viande* ; comme le sang indomptable dans la chair lourde, précieuse, des dolentes en crinoline [...] » (Michon, 1983r, pp. 115-116).

Il y eut aussi le Kipling. C'était l'année de ma cinquième [...] je découvrais seulement *Le Livre de la jungle* [Jungle Book]. [...] C'était une édition magnifique, illustrée celle-ci aussi [...] d'aquarelles délicates, fouillées comme des temples barbares, avec là-bas des Himalayas, les fruits empoisonnés des pagodes que portent les forêts chaudes, et plus près des rickshaws attelés amenaient qui sait vers quel plaisir de belles victoriennes à ombrelle jusque sous les pattes d'éléphants parés que montaient des radjahs de rose, d'amande et de tilleul, tandis qu'au premier plan, rêveurs, rasés, courtois et rapaces, des gentlemen et des fripouilles, galonnés, indiscernables sous la même vareuse écarlate et le casque parfait de la fabuleuse armée des Indes, contemplaient calmement ce monde, Himalayas, rois barbus et ladies pulpeuses sous l'ombrelle, ce monde était leur pâture (Michon, 1983s, pp. 115-116).

L'écrivain fait référence à Rudyard Kipling dans les *Vies minuscules* [Small Lives]. Dans le chapitre dédié à André Dufourneau, l'oncle du narrateur, l'écrivain utilise cette référence pour évoquer l'idée d'évasion vers un idéal de grandeur. Pour le narrateur, lire Kipling, c'est rêver d'un monde plus grand, hors du monde rural des anonymes ratés et des marginaux. C'est de l'aventure coloniale, de l'exotisme, aspirer à une grandeur perdue qui n'a pas lieu que rarement, par la grâce de l'écriture. L'écriture

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

devient un moyen de résurrection littéraire des vies humbles, un salut commun pour donner du sens à des gens oubliés.

Il semble que l'écrivain rend hommage à des peintres célèbres, Rembrandt, Rubens, Delacroix, Monticelli :

Van Gogh a beaucoup pensé à Marseille [...] cette imaginaire Mecque des artistes, comme il disait, qu'il fut seul sans doute de tous les artistes à juger d'elle, tout ça parce qu'il y avait vécu et était mort, perdu d'arrogance, de misère et d'absinthe, le peintre Monticelli qu'il plaçait très haut, auprès de Rembrandt, Rubens, Delacroix, Monticelli dont je ne saurais juger les toiles mais dont on me dit qu'elles ne sont pas si laides ; seulement celui-ci, l'or de Manhattan ne l'a pas renfloué, sur quelque tombe provençale à l'ombre les touristes lisent son nom qui ne leur dit rien, il est perdu (Michon, 1988a, p. 44).

et au Manet : « qui sait si Van Gogh riche n'eût pas été élégant comme Manet, épris comme lui d'étiquette ». (Michon, 1988b, p. 44). Michon glorifie la peinture et l'acte de création comme un art fraternel de la littérature, capable de ranimer les figures du passé. Peinture et littérature s'y rejoignent. Goya, Rembrandt, Van Gogh sont des figures de l'artiste extrême. L'acte de création est en liaison avec une souffrance existentielle. Goya est le peintre de l'horreur humaine, il est l'incarnation de la conscience tragique de l'histoire et témoin des guerres, des ténèbres et des monstres. Rembrandt est le peintre du vrai, il peint l'âme, cherche Dieu, il incarne une figure quasi biblique. Vincent Van Gogh est fou de lumière et brûle de trop voir et sentir et Michon y trouve le martyr fraternel.

L'écrivain accorde une grande importance au visuel qui offre de la force à l'écriture, c'est ce qui justifie les références picturales, aux toiles des peintres qui livrent des symboles, des thèmes, des couleurs¹³. Dans les *Vies minuscules* [Small Lives], le portrait de Dufourneau est tracé lors d'une photographie conservée dans « le musée familial », où il est debout, « dans le

¹³ Pintican, Alina, Intertextes culturels [Cultural intertexts]. In I. Boldea (Ed.), *Journal of Romanian Literary Studies*, 13, Editura Arhipelag XXI, 2018, 465-476.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

bleu horizon de l'infanterie » et un portrait de Chateaubriand : « Immobile, les yeux vagues et posés sur cet horizon de visions et de clarté, le vent de mer comme une main de peintre romantique défaisant ses cheveux, drapant à l'antique sa veste de coton noir ». (Michon, 1983t, p. 23) ; peint par l'artiste Girodet, le tableau s'intitule *Un homme médite sur les ruines de Rome*.

Puis, c'est un portrait du jeune Faulkner, qui comme Dufourneau « était petit », où on peut apercevoir « l'air hautain à la fois et ensommeillé, l'œil pesant mais d'une gravité fulgurante et noire, et, sous une moustache d'encre qui jadis déroba la crudité de la lèvre vivante comme le fracas tu sous la parole dite, la même bouche amère et qui préfère sourire » ». (Michon, 1983u, p. 23).

Le récit de *La Grande Beune* [The Great Beune], initialement titré selon le tableau de Courbet – *L'Origine du monde* – renvoie à l'origine du texte, car y sont évoqués les artistes ayant peint au fond des cavernes et abonde en analogies souterraines : la Sybille de Cumes, la grotte vierge, vide qui est « dévoilée » par Jean le pêcheur lors d'une visite avec le narrateur et sa bien-aimée, Mado, les Vénus Callipyges des peintures rupestres.

Pierre Michon a recouru à la peinture dans la plupart de son œuvre, peut-être pour faire revivre les toiles et les personnages des peintures : par le récit de la *Vie de Joseph Roulin* [The Life of Joseph Roulin] il veut faire connaître le visage inconnu du modèle de Van Gogh, le facteur Roulin, républicain, sans envergure, peint à maintes reprises par Van Gogh. Van Gogh n'est pas le personnage central du récit. Son modèle, homme du peuple, ouvrier, père, devient une figure immortelle grâce à son portrait. Il devient un héros pictural, une figure sacrée.

Michon, comme Victor Hugo s'intéresse aux « petites vies », mais dans un style différent. Il fait allusion de manière métaphorique à Gavroche des *Misérables* [Les misérables], en lien avec les figures populaires de la littérature et de l'art. L'écrivain se sert du personnage Gavroche pour construire les rêves républicains du facteur dans la *Vie de Joseph Roulin* [The life of Joseph Roulin]: « Comme cela se fit, quelles figures hasardeuses cela prit pour s'installer, il n'est pas sorcier de le deviner : l'image de Gavroche n'en finissant pas de bondir ou de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

tomber, la haute barricade – et la petite cocarde, dans un livre dépenaillé [...]». (Michon, 1988c, p. 22).

La référence à Gavroche, figure mythique de la littérature du XIXe siècle, marque la filiation entre l'art de Van Gogh (qui peint les anonymes et les marginaux) et la littérature de Victor Hugo (qui écrit leur grandeur). Michon donne voix et fait sortir de l'oubli le facteur Roulin qui devient par la peinture ce qu'était Gavroche par la littérature, un personnage, à la fois simple, réel et célèbre. Gavroche est évoqué comme référence culturelle, il n'est pas un personnage. Il est une figure archétypale de l'enfance populaire, indignée, libre et poétique. L'écrivain utilise ce motif pour montrer le lien entre la littérature, l'art et le réel et comment ces arts peuvent élever, mais aussi tromper et transformer les figures du peuple.

Le père Foucault des *Vies minuscules* [Small lives], est comparé à l'un des modèles de Van Gogh : « L'homme assis de Van Gogh, [qui] n'est pas plus massivement endolori ; mais il est plus complaisant, pathétique, assurément moins discret ». (Michon, 1983w, p. 150). La fenêtre de la chambre où le narrateur se couche lors du séjour aux grands-parents est semblable à celle de Van Gogh dans Arles,

On me mit à coucher dans une petite chambre à l'odeur moisie, au couvre-lit blanc et édredon rose crevette, à fenêtre exigüe et fraîche comme celle de Van Gogh dans Arles ; et y pendaient aussi, comme sous la plume d'Artaud la décrivant, 'de vieux gris-gris paysans', serviettes rêches et buis bénit ; ma grand-mère avait disposé des fleurs, des zinnias peut-être, dans un verre ébréché (Michon, 1983x, p. 85).

et le ciel gris est dans la "manière du premier Van Gogh » :

Les frères Bakroot [...] cheminent indéfiniment à la rencontre l'un de l'autre sur une terre de tourbes, d'étendue vaine que la mer de part en part étreint, de polders et de patates naines sous un ciel colossalement gris dans la manière du premier Van Gogh, l'un peut-être ladre et précédé d'une crécelle, ou vilain labourant en

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

braies brunes au premier plan d'une Chute d'Icare, et l'autre, le plus jeune, le mieux dégrossi, portant à la mode batave, c'est-à-dire provinciale, pluvieuse et comme de deuxième main, la collerette à l'espagnole et l'épée tolédane (Michon, 1983y, pp. 102-103).

L'écrivain évoque les couleurs de Van Gogh avec une précision sensuelle : le bleu, le jaune brûlé d'Arles, l'ocre. Le gris de Van Gogh n'est pas le gris tempéré, le gris de la ville ou de la pluie d'octobre. C'est un gris vivant, chargé, palpitant. Le jaune de chrome, Van Gogh le prend et le pousse au cri. Chez Michon, c'est le jaune des blés pauvres et du soleil sans tendresse. Le bleu est celui d'un matin froid dans la campagne creusoise, mais chez le peintre, c'est celui de la nuit, de prière ou celui du cri. Le vert est la couleur des mousses, des haies, de la province, de l'abandon. Van Gogh fait de cette couleur une fête végétale. Van Gogh plante le rouge dans la terre, sur les toits, c'est le rouge feu, le rouge brique. Chez Michon, c'est le rouge du vin dans la gorge des disparus. Tous deux, la prose par Michon et la peinture pour Van Gogh, ont recherché le sacré dans l'infime et l'éblouissement dans la boue.

Dans *Les Onze* [The eleven], Michon met en scène un peintre fictif, François-Élie Corentin, qui peint les onze membres du Comité du salut public pendant la Révolution française, qui en 1794, instaura le gouvernement révolutionnaire et la politique dite de Terreur. L'un des membres était Robespierre, l'œil central. Il est nommé mais jamais décrit. C'est un faux tableau qui interagit avec l'histoire réelle, présenté comme un chef-d'œuvre, conservé au Louvre. Ce tableau a été une commande du pouvoir révolutionnaire, donc un instrument de propagande. Michon fait la description du tableau qu'il a inventé dans une manière réaliste. Tout semble réel, les biographies de peintres et les descriptions techniques du tableau.

Les intrusions de l'auteur modifient brutalement la perception du lecteur – il suffit une seule intervention et le lecteur est conduit vers l'intertextualité :

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

J'imagine un soir d'hiver ; une paysanne jeunette en robe noire fait grincer la porte du buffet, en sort un petit cahier perché tout en haut, ' le cahier d'André ' , s'assied près de l'enfant qui s'est lavé les mains. Parmi les palabres patoises, une voix s'anoblit, se pose un ton plus haut, s'efforce en des sonorités plus riches d'épouser la langue aux plus riches mots. L'enfant écoute, répète craintivement d'abord, puis avec complaisance (Michon, 1983z, p. 15).

et encore : « C'est mon grand-père, c'est un chouan, un employé des Postes » (Michon, 1988d, p. 13).

Le texte comporte souvent des interventions d'auteur pour rassurer le lecteur : « Je l'ai moi-même connu, retraité dans une petite maison blanche, près du cimetière du bourg ; taillant des rosiers dans un jardin minuscule, il [le facteur] parlait haut et volontiers, avec un grasseyement joyeux ». (Michon, 1983a, pp. 24-25). « Et moi seul j'échappai, pour venir te le dire ». (Michon, 1983b, p. 136).

Pierre Michon a offert de fortes œuvres de l'héritage culturel avec le raffinement d'un grand style, il a recouru aux signes du passé, aux photos, aux archives, il a fait l'enquête du musée du passé.

6. Conclusions

L'intertextualité donne à l'écriture de Pierre Michon une valeur d'érudition et trouve ses racines dans ses lectures. Conséquence de la bibliophilie de l'auteur, l'intertextualité crée un lien entre l'auteur et le lecteur qui fait la découverte de l'intertexte par son expérience. La pratique intertextuelle, élément intégral de l'œuvre, à travers les traces référentielles et citationnelles, fait une union avec l'œuvre de Pierre Michon rendant un hommage aux artistes afin de les immortaliser dans la mémoire collective. L'intertextualité est celle qui nourrit l'écriture, qui fait parler les silencieux et donne la grâce littéraire à ceux que l'Histoire a oubliés. Il ne cache pas ses références, ce qui crée une littérature « hantée » par la mémoire des Grands Auteurs.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Cet aspect central de son œuvre plonge son univers littéraire dans un dialogue permanent avec les textes du passé, les grands récits fondateurs (Illiade, Bible, hagiographies) ou avec les figures littéraires prestigieuses (Faulkner, Rimbaud, Flaubert). Les critiques littéraires pensent que l'intertextualité chez Pierre Michon est un signe de l'érudition et un moyen de conférer une grandeur mythique aux vies communes, plongées dans l'anonymat. Les petites vies sont éclairées par les grands œuvres.

Chez Pierre Michon, l'intertextualité apparaît comme une filiation, une stratégie d'écriture qui structure son œuvre placée sous le signe de la mémoire littéraire et artistique.

Références:

Livres ou chapitres de livres :

Bakhtine, M. (1970). *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski* [The problems of Dostoevsky's poetics]. L'Âge d'Homme.

Barthes, R. (1953). *Le Degré zéro de l'écriture* [The zero degree of writing]. Seuil.

Barthes, R., (1973). *Le Plaisir du texte* [The pleasure of the text]. Seuil.

Barthes, R., (1973). *Théorie du texte* [Text theory]. Encyclopaedia Universalis.

Beckett, S., (1999). *En attendant Godot* [Waiting for Godot]. Presses UNiversitaires de France.

Faulkner, W., (1963). *Absalon ! Absalon !* [Absalon ! Absalon !]. Gallimard L'Imaginaire (2000).

Flaubert, G., (2007). *Salammbô* [Salammbô]. Leda.

Foucault, M., Barthes, R., Derrida, J., Baudry, J.-L., Goux, J.-J., Houdebine, J.-L., et al. (1968). *Tel Quel, Théorie d'ensemble* [Tel Quel, overall theory]. Seuil.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré* [Palimpsest, writing degree zero]. Collection Poétique : Seuil.
- Genette, G. (1994). *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune* [Introduction to the architect, fiction and diction]. (Trad. De I. Pop). Univers. (Original work published 1979).
- Hugo, V., (2015). *Les Misérables* [Les misérables]. Penguin Classics.
- Hugo, V., (2017). *La Légende des Siècles* [The Legend of the Centuries]. Createspace Independent Publishing Platform.
- Kristeva, J., (1969). *Séméiotikè – Recherches pour une sémanalyse* [Séméiotikè – Research for a semanalysis]. Seuil.
- Michon, P. (1984). *Vies minuscules* [Small lives]. Gallimard.
- Michon, P. (1988). *Vie de Joseph Roulin* [The life of Joseph Roulin]. Éditions Verdier.
- Michon, P. (1991). *Rimbaud le fils* [Rimbaud the son].
- Michon, P. (1996). *La Grande Beune* [The origin of the world]. Gallimard.
- Michon, P. (1996). *Roi du bois* [The king of the wood]. Verdier.
- Michon, P. (2002). *Abbés* [Abbots]. Verdier.
- Pintican Petriș, A. (2020). *La poétique de l'espace dans l'œuvre de Pierre Michon* [The poetics of space in Pierre Michon's work]. L'Harmattan.
- Pintican, A. (2018). *Intertextes culturels* [Cultural Intertexts] *Journal of Romanian Literary Studies*, Editura Arhipelag XXI.
- Prevost, A. (2016). *Manon Lescaut* [Manon Lescaut]. Createspace Independent Publishing Platform.
- Proust, M., (1992). *À la recherche du temps perdu* [In search of lost time]. Gallimard.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Stevenson, L. R., (2016). *L'île au trésor* [Treasure island]. Createspace Independent Publishing Platform.

Articles:

Laval, M. (2007). Entretien : Pierre Michon [Interview : Pierre Michon]. *Télérama*, 3015.

Leclair, B. (2006). Pierre Michon, pirate au long cours [Pierre Michon, long-term pirate]. *Quinzaine littéraire*, 919.

Maia Beyler, M. (2012). La littérature a aidé l'homme à devenir plus humain [Literature has helped man to become more human]. *BCS NEWS MAGAZINE*, 48.