LE DESCRIPTIF DANS L'ŒUVRE DE PIERRE MICHON

Alina Pintican
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Pierre Michon's work is an illustration of the contemporary generation of French writers, representing an original work, a mixture of erudition and imaginaton. The problematic perspective of this study focuses on description, in some of his filiation novels and biographical fictions.
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, the description is involved in the narrative process.
Let's look at the description as means of designating things, to ensure the presence of knowledge on the world in the texts of fiction. In certain literary epochs description exceeding its limits, has invaded whole works, with no other goal than to describe. This has produced the descriptive genre. 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 Michon's writing.

Keywords : description, ekphrasis, descriptive, erudition, art.

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 narratalogique.

Nous allons nous intéresser à la description comme moyen de désigner les choses, d'assurer dans les textes de fiction la présence d'un savoir sur le monde. 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 épidictique 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'*Iliade* d'Homère, des tableaux peints par Claude dans l'*Œuvre* de Zola.[1]

Un parcours théorique sur la description et le descriptif s'avère nécessaire avant d'exposer les moyens par lesquels cette « figure »[2] se fait précise dans la construction spatiale et chronologique de l'écriture michonienne.

[1] Philippe Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Éditions Macula, Paris, 1991.
[2] Voir les traités de rhétorique, par exemple Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Éditions Flammarion, coll. Champs Classiques, 2009.

BDD-A23177 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:19 UTC)

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, la nature n'importe pas. Avec les romans du XVIII[e] siècle, on entrevoit la nature, et 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.

Description et érudition

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. Je n'ai pas séparé 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 des images descriptives. 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 fit partie de l'atelier de Claude dit le Lorrain, cet artiste français qui avait fait carrière en Italie. Il s'est mis au service du duc de Mantoue, il a voulu approcher les puissants et cela parce qu'à l'âge de dix-huit ans il a assisté 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 pisser devant lui sans gêne, renforce sa pensée sur la caste seigneuriale. To 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 – une comparaison, par exemple : « le soleil se lève, et le ciel là-dessus comme un trou » (RB, 9) ou « De hautes fleurs blanches fleurissaient contre ma joue, qui confèrent à un détail une perspective élargie, vaste. Tout cela était plein de violence indifférente, comme les cieux à midi, comme la cime des forêts » (RB, 16), métaphore : « une dame céleste de dentelle et d'azur était descendue d'un de ces carrosses […] » (RB, 21), sensation auditive : « Elle s'assit devant lui dans un bruissement de soie » (RB, 17) et olfactive : « odeurs de pin » (RB, 10), coloration romantique : « […] elle se campa 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 […] » (RB, 14), la technique est souvent impressionniste, réalisée par 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. » (RB, 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. La scène décrite par Michon diffère de celles représentées par les peintres ou les photographes. Michon cache le regard direct. Desiderii voit le jet mais pas la source. Sous les yeux du narrateur que la femme regarde sans le voir (« elle m'offrit […] la fougue de ses yeux ») et les yeux du cocher se joue la scène : « la tête un peu penchée, inerte, elle considérait le trou que cela fait dans l'herbe » (RB, 15), cependant qu'un « homme accoudé […] la regardait ». Elle répond a ce mouvement : « elle avait relevé la tête et le regardait aussi » (RB, 16), en revenant au carrosse : « elle était rouge, elle baissait les yeux, elle ne souriait pas » (RB, 17).

Desiderii mémorise la scène en parcourant les lieux où ça se passait : « j'allai à l'endroit où le carrosse s'était arrêté […] j'y regardai l'orée, l'arbre exact sous lequel la fille » (RB, 18) s'était arrêtée. À chaque lieu de la scène une coloration est associée, ce qui nous fait penser à la peinture (le rouge sang, le bleu, le blanc) en contraste avec la tonalité sombre du récit. La

BDD-A23177 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:19 UTC)

technique que Michon y utilise est l'hypotypose, elle 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 »[3].

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, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir »[4].

Dès 1987, Jean-Michel Adam[5], a proposé de substituer aux typologies textuelles une typologie de la séquentialité. Il situe le « récit », « description », « argumentation », « explication » à un niveau moins élevé que celui du texte. Les propositions forment des séquences narratives, descriptives, explicatives, argumentatives, la séquence n'est qu'une exemplification narrative, descriptive, explicative ou argumentative. Il parle de genres descriptifs comme poésie descriptive, portrait, guide touristique, fiche automobile, annonce de vente.

En revenant au récit, c'est l'aventure picturale qui trouve l'échec dans le discours du narrateur : « J'ai travaillé vingt ans avec ce vieux fou » (RB, 9). Dans le paysage de la forêt, il croise des peintres, aussi. Claude Le Lorrain lui propose de travailler avec lui. En quête de la gloire, Desiderii est resté vingt ans au service de celui-ci, puis il s'est retiré au service des seigneurs, où il conduisait des chiens lors des chasses. Finalement, il revient parmi les siens, pour devenir « le roi du bois ». Il évoque des motifs picturaux : « petits hommes, dieux dociles, gredins à grands feutres et marins songeant, passants », traversant « des gués ». Le récit fait allusion à la maladie du Lorrain, moment où sa trace est perdue : « On me dit qu'il ne s'est pas encore décidé à mourir ».

Michon nous fait part des qualités de ce peintre qui fut Le Lorrain, le premier à intégrer l'astre du jour dans ses toiles d'une façon qui n'est pas très conventionnelle. Il représentait le soleil comme un « jet d'or » en contraste avec les autres couleurs. Desiderii ne voit que « le soleil qui se lève et le ciel là-dessus comme un trou » (RB, 9).

La représentation des arbres occupe la partie centrale des paysages de Claude Le Lorrain, mais on y trouve aussi la forêt, le bosquet dans ses toiles. On connaît la symbolique de l'arbre, symbole de la culture et la forêt, de la nature et les deux en opposition. 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*, voulait 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 » (GB, 20). Attiré par le monde visible, la critique qualifie Michon, d'ailleurs d'homme d'image. Toutes ces références picturales en témoignent, la peinture ouvre un espace de transfiguration. Il manifeste le désir de voir la scène et l'objet, « je veux voir » devient un leitmotiv manifestant la puissance visionnaire et comme hallucinatoire de l'écriture. L'image remplace la description et sollicite un savoir culturel de la

[3] Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. Hachette Supérieur, Paris, 1993, p. 26.
[4] Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications n 11*, 1968, repris dans Roland Barthes et alii, *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, p.86.
[5] Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, 2008.

BDD-A23177 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:19 UTC)

part du lecteur. Puisque tout le monde connaît le fameux portrait ovale de Rimbaud, point n'est besoin d'insister sur « le cheveu mal en ordre, l'œil peut-être bleu blanc qui ne nous regarde pas » (RF, 91). Le recours à l'image explique la préférence de Michon pour la figure de l'hypotypose, ce raccourci riche qui *met sous les yeux* l'objet décrit comme « la fracassante apparition de William Faulkner » (CR, 58). ***Maîtres et serviteurs*** est un triptyque autour de trois peintres : Goya, Watteau et Lorentino d'Angelo, disciple de Piero della Francesca. Le problème de Watteau c'est la lutte entre l'art et la chair, peintre du XVIII^{e} siècle, siècle de Sade, de la chair. Il a choisi Lorentino, peintre italien, c'est l'Italie qui a inventé la peinture ; c'est la Flandre, aussi, il avait un flamand dans la personne de van Gogh. Goya, c'est l'homme qui « se posait là et attendait son heure, incertain si elle viendrait, patiemment, avec beaucoup de maladresse et autant de panique » (MS, 13). En introduction, le lecteur est plongé dans le siècle de Goya, peintre à qui il manque quelque chose :

Peindre c'est travailler comme sur la mer un galérien rame, dans la fureur, l'impuissance : et quand le travail est fini, que le bagne s'ouvre un instant, que la toile est accrochée, dire à tous […] que cela vous est convenu d'un seul coup, contre votre volonté et miraculeusement en accord avec elle […]. (MS, 32).

Les textes de Michon posent le problème d'une mythologie et une sociologie de l'artiste. L'artiste a une position singulière parmi celles du prince, du serviteur, du pauvre. À travers les figures de Van Gogh, Goya, Lorentino, Watteau, Corentin, mi-authentiques, mi-fictives, se construit un portrait de l'artiste. Le lecteur est capable à travers la description michonienne de décrypter les traits de caractère du personnage. Tel est le Watteau de Michon, mais aussi le Goya : pris entre vanité, ambition et recherche de la vérité en peinture. Il tend vers la reconnaissance sociale, la gloire les femmes, la quête d'un idéal de peinture. Francisco Goya venait d'Aragon à Madrid apportant sur le dos de son âne des Vénus, des Moïse. Il rêvait de réussir, d'être aussi célèbre que Mengs, Giaquinto ou Tiepolo, être entouré de femmes, de comtesses. Il venait modeste, avec son âne et ses peintures, au palais :

il restait là, mouche du coche et chien battu, à tourner autour d'eux, la comtesse et l'Italien, ne disant rien et roulant ses gros yeux, de tous ses gros yeux regardant dépasser un jupon, jouer une cheville sur le chevalet où c'était posé le pied, et quand le maestro, pour en finir, daignait jeter les yeux sur le Moïse aragonais ou la Vénus de paseo sortis du carton, les louer peut-être, par goût, par plaisanterie ou pour s'en débarrasser, il courbait encore plus l'échine, semblait près de fondre en larmes et gagnait la porte à reculons, courbette sur courbette. (MS, 12).

Tous les commentaires sur les stratégies picturales ressortent des éléments descriptifs. Goya admire le plafond bleu, il évalue le prix des bottes et des manchettes du Maestro, lui lance un éloge : « quelle merveille, Maître. Un Raphaël, un Raphaël, vraiment ». Goya doit revenir en Aragon, retravailler dans l'atelier paternel, près de sa mère, « car la jouissance il se la mettait de côté pour plus tard, quand enfin il serait Mengs ou Tiepolo, quand on étreint des comtesses et qu'on peint des plafonds » (MS, 16). Du Goya, Michon écrit qu'il est « courtaud », « balourd », s'inclinant trop bas ; son corps le pousse vers la terre, comme une négation de la verticalité montante. Goya va connaître la gloire, grâce au destin, il va épouser Josefa dite Pepa, la sœur de Francisco Bayeu, homme bien introduit dans les hautes sphères. Il devient peintre de la Cour, «

BDD-A23177 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:19 UTC)

disciple favori » du peintre allemand Raphaël Mengs et son « dauphin assuré ». En revenant au moment du mariage, au mois de juillet, à Madrid, quand tout le monde se dirigeait vers l'église Santa Maria, « la chaleur est déjà forte mais jeune » (MS, 26), une épithète morale couvre un attribut physique – la chaleur matinale.

et là-haut des cloches qui bondissent, les monstres délicats de bronze lourd qui sont à l'oreille ce que les fleurs sont aux yeux, et de même que des fleurs, c'est-à-dire modestement mais sans faillir, affrontent et saluent la grande coupole immodeste des cieux. (MS, 27).

Le paysage se décompose : l'emportement penche les hommes vers le sol : « Et ses pauvres invités » (MS, 28). Cette désorganisation, la lourdeur, la laideur et la violence renvoient aux thèmes de la peinture de Goya, il y a toujours quelque chose qui le trouble sur le plan professionnel. La scène du ratage est celle de la *corrida*. Il faisait mauvais : « un ciel pluvieux du mois de mars », la pluie et l'eau sale envahissent les regards, les chairs, les corps.

il pleut ce jour-là sur Fuendetodos, sur le poil noir fumant, les naseaux mous ; les pattes incommodes ploient, la boue jaillit ; quelque chose souffre, c'est peut-être aussi bien le ciel et sa pluie que la bête et son matador, qui de tout l'avant-bras s'essuie les sourcils pour y voir clair et estoquer ; pas de soleil surgi pour la mise à mort, pas de rafales accrues, seulement quelque chose qui coule un peu comme dans une toile mal peinte qu'on sabote à plaisir. (MS, 19)

Michon y utilise des analogies : « la boue », matière de l'échec, devient « quelque chose qui coule un peu comme dans une toile mal peinte qu'on sabote à plaisir » (MS, 19). C'est le plaisir qui transforme la souffrance du ratage en désir.

Une autre scène remarquable est celle de la rencontre d'« une main de peintre » et d'un espace, peut-être le monde : « le monde naîtrait de cette main ». C'est la naissance du monde à partir d'une main de peintre, et la naissance d'un peintre au monde : à l'occasion d'une commande qui suppose copier quelques tableaux de Vélasquez, Goya est conduit dans l'obscurité d'une chambre de Prado. Il est choqué : la chambre lui apparaissait comme « une caverne », une grotte préhistorique aux « murs » comme « les grands monstres », qui allaient commander toute sa peinture à l'avenir.

Les obsessions de Vélasquez (la nuit, le vide, le vent) deviennent hallucinantes pour Goya : « c'est ce noir peut-être qui galope et qui vente, c'est tout ce noir dans les corps, qui les traverse, les troue, les vide, cet air ou ce plomb dans la peau mal finie des infants ». Le plomb renvoie à la jeunesse de Goya, à la maladresse, mais cette « passion plombée » devient reconnue. À la fin du texte « Dieu ne finit pas », Michon fait appel au calme, dans le sens que tout ce qui a été raconté à partir de la scène au Prado est imagination, fantasme. Le réel c'est la guinguette du Manzanares, en mai 1778, où avec les amis peintres on boit du vin et on parle d'argent. Cette scène désigne un Goya heureux (bavardages entre amis, les verres et les bouteilles). Pour Watteau, le confrère de Goya, dont on apprend tard l'identité, la peinture ne suffit pas pour satisfaire son désir le plus profond : « Ne pas avoir toutes les femmes lui avait paru un intolérable scandale » (MS, 51). Puis, le narrateur est abbé Carreau, curé de Nogent, il évoque les collectionneurs d'art Julienne et Crozat, il évoque le tableau nommé Pierrot, par deux traits laconiques : « un grand Pierrot aux mains pendantes » (MS, 55).

BDD-A23177 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:19 UTC)

La fenêtre, thématisation du pouvoir-voir du personnage, est un élément privilégié. Son cadre annonce le spectacle contemplé, mettant le spectateur dans la posture de spectateur d'œuvre d'art.[6]

Je regardais par les fenêtres le parc défeuillé ; je regardais sur les murs, sur les meubles, d'autres parcs mais feuillus, peints, des automnes et des étés dans des charmilles, des bords-de-l'eau, des éclaircies soudaines et des ombres recluses, comme scellées, sous des futaies où l'on n'entre pas ; là-devant de belles femmes vous tournaient le dos, très droite, la nuque longue et nue, la robe volante retombée jusqu'aux pieds, fermée comme l'ombre des bois. (MS, 55).

Le troisième peintre est Lorentino d'Angelo, peintre d'Arezzo, qui rencontre un paysan qui va lui donner son cochon en échange d'une toile représentant Saint-Martin :

Peindre quand on n'est pas le meilleur, qu'il faut pourtant peindre parce qu'on n'a pas appris autre chose. C'est quand les cieux se déplacent pour vous donner un cochon au lieu de la chapelle du pape Sixte, dans quoi il y a un grand plafond à peindre. (MS, 109).

Le peintre est pauvre, parfois sans commande. C'est un peintre que tout désigne comme minuscule : sa taille, sa vie, son œuvre. Sa peinture est présentée sur le mode du fragment : « […] je peignais des raccords, un bouquet d'arbres, un reflet glacé sur un chapeau glacé d'Orient » (MS, 97), « des effets de cuirasses », « un bout de ville ». Sa main est morte : elle a touché la main de Piero della Francesca, mais elle n'a pas fait de lui un grand peintre : « Ma main à moi n'est bonne qu'à tuer le cochon, à peindre un saint rustre pour un rustre » (MS, 97). Piero della Francesca est un « maître », une « légende », mais aussi une « géniale relique ». Il est le « vieux » et il finit par se dissoudre dans l'impersonnel « cela ». La main majestueuse de Piero, figure métonymique, qui voulait ouvrir le mur, se résorbe dans l'expression le « bout des doigts » (MS, 116). Les fresques qu'il a peintes à Arezzo, dans la chapelle de San Francisco, s'exposent sur le mode de la perte, elles ne sont pas décrites. Ainsi, Michon s'écarte de la tradition d'*ekphrasis* et met en valeur l'intrigue narrative. Les fresques sont dans l'obscurité : « […] il y a dans l'ombre des peintures invisibles à cette heure, grises et retombées comme de la cendre, ignorantes de tout, du mur qui les porte et de la main qui par elles voulaient ouvrir le mur » (MS, 101).

L'obscurité, la comparaison avec la cendre, la décoloration des peintures, tout transforme le visible en invisible. Si la figure du « maître » est mise à nu, celle de son disciple l'est plus encore : Lorentino est une « figure évanouie ». « Un miracle » se passait pour le disciple : une commande faite par un paysan anonyme, une toile représentant Saint Martin, échange d'un cochon.

Le paysan voulait s'acquitter d'un vœu. Saint Martin est intervenu en personne dans la vie « de ce vilain au verbe obscur » (MS, 90), dont il avait guéri la mère, d'une longue maladie. Il accomplit le tableau, « dans sa manière » (MS, 126), utilisant la figure d'hypotypose, Michon rend vivante la description du tableau : le saint est transfiguré par la douceur d'une figure maternelle : « le saint coupait le manteau avec des mains de couturière, suaves et exaltées, pointilleuses, il n'était pas descendu de cheval et se penchait comme une mère jeune sur le vieux mendiant » (MS, 128).

[6] De nombreux critiques ont noté la récurrence du motif de la fenêtre dans le roman de XIX[e] siècle. Voir J. Rousset à propos de Flaubert/ *Forme et signification,* Paris, Corti, 1964, p.123.

BDD-A23177 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:19 UTC)

L'image maternelle du Saint prolonge ce que le texte a déjà mis en place à travers Diosa, l'épouse de Lorentino qui s'est sacrifiée à celui qui s'est senti « le Fils perpétuel » et Maria, la mère du paysan, sauvée par le fils. Cette toile va être exposée dans une église d'un « village reculé » et dans des années elle est vouée à l'oubli. Premièrement, on se sert pour boucher un trou, puis elle provoquait le rire et finalement elle devint de la suie. « Pendant les guerres françaises ou celles des Habsbourg », il y eut un trou dans le mur de la sacristie, un boulet de bombarde peut-être, ou le temps : « et comme on n'avait pas d'argent, on mit le tableau pour boucher ce trou » (MS, 130). Aujourd'hui « on fit rebâtir le mur et on jeta ce rien » (MS, 131).

Même défiguré, le Saint est celui qui regarde : il « regarda le vent de la Verna ». Invisible pour les mortels, l'œuvre reste visible pour les lecteurs grâce à l'écriture.

On rencontre plusieurs techniques d'écriture attachée à ce récit – l'hypotypose, rend la toile peinte par Lorentino plus vivante :

cela apparaissait sur la place d'une ville, avec beaucoup d'âme articulée qui se tenait bien , droite, une épée toute d'âme qui fendait un manteau dans un grand silence, un saint maussade et un mendiant maussade, et tous les trois ravis infiniment de se tenir maussades et debout ; la clarté raisonnable tombait sur des portiques et devant, une jeune femme passant regardait quelque chose à terre mais ne baissait pas la tête […] on ne voyait pas ce qu'elle regardait, il n'avait pas peint la grappe de raisins, elle avait les mains ouvertes comme une madone de miséricorde. (MS, 127)

La minutie de la description use de la comparaison et de la richesse de la coloration :

c'était Elisabeth en satin bleu […] au milieu de la prairie ingénue, sous le ciel sale ; l'eau abattait ses cheveux troussés ; l'aigrette de plumes pendait sur sa joue comme une aile de volaille tuée ; elle regardait le ciel blanc et pleurait, la bouche grande ouverte pour une sorte de rire ; elle relevait sa jupe à deux mains et trébuchait lourdement sur ses bas blancs, dans l'herbe boueuse. (MS, 63)

Il semble que Michon a le don de représentation des personnages en se servant parfois des épithètes les plus banales.

Mythologies d'hiver s'ouvre comme un livre de rois, mais il annonce un livre du Trois, par Brigid et ses deux sœurs, par Patrick et « ses deux compères », et par ses « trente disciples ». Le livre commence avec abbé Muirchu, avec Leary, avec trois jeunes filles, les filles du roi : « Muirchu, abbé, raconte que Leary, roi de Leinster, a trois filles jeunes et tendres. Brigid est l'aînée » (MH, 11).

Il est pratiquement impossible de dissocier la trame narrative des images descriptives, tellement elles, sondées au texte à travers une épithète ou une comparaison font avancer le récit.

Trois textes réunis dans la première partie qui s'appelle « Trois prodiges en Irlande » : « Ferveur de Brigid », « Tristesse de Columbkill », et « Légèreté de Suibhne », lequel vivra trois vies (le livre du Trois) : neuf ans sur un lac, neuf ans au bout d'un promontoire et neuf ans dans les chênaies de Killarney. L'autre partie du livre rassemble « Neuf passages du Causse », chacun ayant un nom propre. Donc, *Mythologies d'hiver*, d'Irlande et de Lozère, est un livre des noms. Brigid et Enimie portent avec leurs noms l'enjeu de l'aventure. C'est une obsession des incipits de Michon pour les noms propres, personnes ou lieux. Leur présence est constante dans *Mythologies d'hiver*, mais aussi au commencement de *La Grande Beune* : « Entre Martes et Saint-Armand-le-Petit, il y a le bourg de Castelnau, sur la Grande Beune » (GB, 9). Noms d'état-

BDD-A23177 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:19 UTC)

civil ou toponymes, ils font entendre une sonorité (ex, le titre *La Grande Beune* avec sa voyelle lourde et épaisse). Dans Mythologies *d'hiver* on entend un rappel d'une légende disparue.

En revenant à la première partie du livre, les trois jeunes filles ont sur leur trajet (conversion, fiançailles avec le Fils, rencontre avec Dieu) un guide, Patrick, qui porte « la Sainte Trinité dans la feuille du Trèfle ». Il va accompagner les trois sœurs aux marches du baptême, de la communion et de la mort : « Tu le verras [Dieu] quand tu seras morte, comme nous tous dans ce monde » (MH, 19). C'est Patrick qui baptise Brigid, lui, il a le « tri » dans son nom, la triade, le trèfle, il est « gaulois apatride ». C'est Michon qui se déguise en « abbé Muirchu » et raconte l'histoire : « Muirchu, abbé, raconte que Leary, roi de Leinster, a trois filles jeunes et tendres » (MH, 11).

Tous les lieux s'y fixent avec un nom « comme en ont les personnes », mais la chiffre trois nous redonne l'espace géographique, qui se prête à une analyse un peu spéciale, dans sa verticalité et son étendue de même qu'il se prête à une approche de type bachelardien sur l'imagination matérielle de l'eau et de la terre. On va suivre les abbés dans les « prodiges d'Irlande », il y a trois prodiges et trois abbés : Muirchu, Finian, Fin Barr. Le monde est trois, trois est l'ordre du monde. Mais, il y a aussi le désordre dans le monde : la pluie, le vent du nord, la neige et le brouillard, quand l'eau se bat avec le ciel. Quand les armées du Columbkill et Darmait se luttent, « on ne les voit pas tant la pluie a redoublé, mais on les entend mourir ». Une autre couche de l'espace, c'est l'eau : Columbkill entend « la mer qui tombe en bas de tout son poids » et il entrevoit « le bleu incalculable », le bleu ciel de *Psaumes*. Il va se réfugier sur l'île d'Iona, lieu misérable et nu, mais solide, mais solide : être sous le ciel, et plus haut que la mer. Édouard Martel est à la terrasse de l'hôtel des Voyageurs. La terrasse est ensoleillée et se situe « entre le ciel vaste et les eaux qui miroitent en bas ».

La troisième couche de l'espace, la terre, ici, la terrasse, est entre le ciel et les eaux, espace de la verticalité. Il y a aussi le promontoire, un lieu intermédiaire. On saisit la verticalité du mouvement de l'exploration lorsqu'Edouard Martel, le spéléologue, descend pour retrouver le squelette d'Enimie. Enimie descendit l'entaille du Tarn vers la Fontaine de Burle. Pour que la vérité sorte de la terre, il faut creuser le chœur de la chapelle pour la retrouver. L'espace est trois, aussi dans l'étendue : les rivières – Tarn, au nord, la Jonte, au sud et la rivière d'Irlande : le Jourdain, un Jourdain mythologique. Sur les Causses se trace le chemin : Saint Pierre des-Tripiés et le Rozier. « Saint-Pierre-des-Tripiés, sur le site de la caverne de l'Homme mort », on y entend Saint-Pierre du Trois et on imagine un trône pour Saint-Pierre, Trône du trois : « Alors miraculeusement la terre s'éleva en forme d'un beau siège plus élevé que les autres, dont tous les assistants furent stupéfaits » (MH, 47). Sur la Causse, Barthélémy Prunières, anthropologue et Édourad Martel, spéléologue explorent le Royaume des Morts, ils sont des « scribes » qui visitent les Enfers.

Il y a dans *Mythologies d'hiver* une coloration riche qui nous fait penser à la peinture : une exaltation de rose, couleur et fleur. Brigid « aux seins de rouille » est souvent « rougissante » ; elle est « grande et blanche, c'était du lait ». L'alliance de l'arbre et la fleur (Saint-Pierre des souches, Le Rozier) est révélée par la proximité des lieux et Brigid accomplit l'ingestion de l'arbre, la poudre d'if. Une dizaine de kilomètres sépare Saint-Pierre de Rozier : d'un village à l'autre, il y a les « Neuf Passages » : « Au Rozier, sur les rivières de Tarn et Jonte, à la confluence des trois causses majeurs, le Sauveterre, Le Méjan et le Noir, Édouard Martel est assis sur la terrasse de l'hôtel des Voyageurs » (MH, 83). Symétries et contrastes servent les intentions de l'auteur. Dans le premier récit, Brigid meurt de sa main, à cause de poudre rouge des baies trempées dans du lait : « Elle est dans le jardin sous la lune. Elle sait où elle va. Elle cueille les

BDD-A23177 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:19 UTC)

baies rouge de l'if, qui viennent au début de l'hiver et sont toujours là au printemps, plus concentrés et vicieuses, foudroyantes » (MH, 20). Les sœurs de Brigid communient « en robe blanche » : « Elles sortent dans le soleil de mai et sous ce soleil l'une après l'autre s'abat, l'une sur les marches, l'autre sur le sentier, Brigid près du rosier […] elles sont impeccablement mortes. Elles contemplent la face de Dieu » (MH, 20).

Du côté lozérien, il y a Enimie et Pallade, comme il y avait Brigid et Patrick du côté irlandais :

Il fit venir Frère Pallade, qui est jeune, qi aime marcher et lit avec passion la langue noble. […] Il lui parle d'une sainte inconnue qui […] attend en paradis que deux moines, frère Simon et frère Pallade, lui rendent justice en ce monde. Il lui dit qu'elle est apparue à frère Simon sous la forme de cheveux nattés sous la terre ; et qu'à frère Pallade elle apparaîtra sous forme d'un nom dans des archives monastiques. […] Frère Pallade devra marcher jusqu'à ce que cette sainte lui apparaisse […] Il la reconnaîtra. (MH, 54-55)

Enimie est perdue et sa trace doit être retrouvée par Pallade. Il s'en va et après des années, il y revient : « Il crie quelque chose que Simon ne comprend pas, […] comme un nom […] qui ressemble à alleluia. […] Simon entend les trois syllabes. « Enimia ! » crie Pallade. « C'est donc Enimia », dit Simon. (MH, 56).

En fin de compte, il est indéniable l'impossibilité de séparer la description de la trame narrative, la grande variété de descriptions – nature, êtres, tableaux – une description chargée d'érudition qui n'y est nullement morceau détachable, et le descriptif qui l'emporte souvent sur le narratif.

BIBLIOGRAPHIE

I. Pierre Michon :

A. Œuvres de Pierre Michon :

Romans :

MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.
MICHON, Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988.
MICHON, Pierre, *Maîtres et serviteurs*, Verdier, Lagrasse, 1990.
MICHON, Pierre, *Rimbaud, le fils*, Paris, Gallimard, 1991.
MICHON, Pierre, *La Grande Beune*, Gallimard, Paris, Collection « Folio » 1996.
MICHON, Pierre, *Roi du bois*, Verdier, Lagrasse, 1996.
MICHON, Pierre, *Mythologies d'hiver*, Verdier, Lagrasse, 1997.
MICHON, Pierre, *Abbés*, Verdier, Lagrasse, 2002.
MICHON, Pierre, *Corps du Roi*, Verdier, Lagrasse, 2002.
MICHON, Pierre, *L'Empereur d'Occident*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2007.
MICHON, Pierre, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.
MICHON, Pierre, *Les Onze*, Gallimard, Paris, Collection « Folio » 2009.

Essais :

B. Préfaces et textes choisis :

Irlande, texte de Pierre Michon, photographies de Tristan Jeanne-Valés, éditions Isoète, 1998.

BDD-A23177 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:19 UTC)

Bovary, texte de Pierre Michon, photographies de Magdi Senadji, Paris, Marval, avril 2002.

« Le temps est un grand maigre », préface à *Un début dans la vie de Balzac*, Paris, P.O.L., « La collection », 1993.

C. Entretiens de l'auteur avec :

« Entretien avec Tristan Hordé », *Recueil, nº 21*, printemps 1992.

« Entretien avec Jérôme Giudicelli », *Le même et l'autre, nº 2*, printemps 1992.

« Entretien avec Daniel Nadaud », *Interlope la Curieuse*, revue de l'École des Beaux-Arst de Nantes, *nº 5*, juin 1992.

« Entretien avec Thierry Guichard », *Le Matricule des Anges*, nº 5, décembre 1993.

« Entretien avec Bruno de Cessole », *Les livres de leur vie*, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995.

D. Documents audiovisuels

1. Documents vidéo

Lire et écrire, « Van Gogh », émission de Pierre Dumayet, la Sept sur FR3, 8décembre 1990.

Des mots de minuit, « Manières de voir… », présenté par Philippe Lefait, France 2, jeudi 13 février 2003.

Droit d'auteurs, « Pierre Michon », proposé et présenté par Frédéric Ferney, France 5, dimanche 1er juin 2003.

« Pierre Michon, un portrait », film de Sylvie Blum, INA, collection « Les Hommes-livres » de Jérôme Prieur, octobre 2004.

« Pierre Michon, retour aux origines », film de Pierre André Boutang et Pierre-Marc de Biasi, Production On Line pour Arte, 2003, Metropolis, nº 443, samedi 6 septembre 2003.

2. Documents audio

« Qu'est-ce qu'une vie ? », Dialogue entre Pierre Michon, Philippe Lejeune et Jean-Pierre Salgas, *Revue parlée*, Centre Georges Pompidou, 29 janvier 1992.

Du jour au lendemain, Entretien avec Alain Veinstein, France Culture, jeudi 28 novembre 2002.

« Entretien avec Pierre Michon », par Louis Philippe Ruffy, réalisation Luisa Nazarieff, Soleure, Suisse, avril 2002 in *Entre les lignes*, Prod. Lean-Marie Félix, Radio-Suisse-Romande, 22 juin 2002.

II. Études sur l'œuvre de Pierre Michon :

A. Ouvrages collectifs, essais, dossiers

BALMORAL, Théodore, *Compagnies de Pierre Michon*, Verdier, Lagrasse, 1993.

« Dossier Pierre Michon », *Le Matricules des Anges*, nº 5, décembre 1993-janvier 1994.

« Dossier Pierre Michon », *Prétexte*, nº 9, 1996.

« Dossier Pierre Michon », *La Femelle du Requin*, nº 9, été 1997.

CASTIGLIONE, Agnès, *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Actes du Ier colloque international Pierre Michon, Publication de l'Université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux 105, 2002.

FARRON, Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Genève, Zoé, 2004.

VIART, Dominique, *« Vies minuscules » de Pierre Michon*, Paris, Gallimard, collection « Foliothèque », nº 120, mai 2004.

B. Articles consacrés à l'œuvre de Pierre Michon

BDD-A23177 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:19 UTC)

ARROUYE, Jean, « Fonction de la photographie dans les *Vies minuscules* de Pierre Michon », revue *Interculturel*, Alliance française et Université de Lecce, décembre 2008.

BAILLY, Jean-Louis, « *Abbés*, de Pierre Michon », 303, *Arts, Recherches et Créations*, La revue des Pays de la Loire, nº 68, 1er trimestre 2001.

BAYLE, Thierry, « Michon, le légendaire », *Magazine littéraire*, janvier 1996.

BERGEZ, Daniel, « Jean-Pierre Richard, lecteur de Pierre Michon », *La Quinzaine Littéraire*, nº 997, 1-31 août 2009.

III. Bibliographie critique et théorique

ADAM, Jean-Michel, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, 2008.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Essai sur l'imagination de la matière, Paris, Librairie José Corti, coll. « Biblio essais », 1993 [1942].

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie José Corti, 1992 [1943].

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948.

BOURDIEU, Pierre, *Algérie 60*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre, *La misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

BOURNEUF, Roland, *La littérature et la peinture,* Québec, Coll. Connaître, 1998.

GOGA, Yvonne & JIŞA, Simona, *Espaces et quête identitaire dans le roman français actuel*, Cluj- Napoca, Casa Cărții de Ştiință, 2012.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.

HAMON, Philippe, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Éditions Macula, 1991.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

PEREC, Georges, *Penser/classer*, Paris, Hachette, 1985.

PONTY MERLEAU, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Librairie Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Essai sur les structures littéraires de Corneill à Claudel, Paris, José Corti, 1964.

Liste des abréviations utilisées

AB : *Abbés*, Verdier, Lagrasse, 2002.
CR : *Corps du Roi*, Verdier, Lagrasse, 2002.
GB : *La Grande Beune*, Gallimard, Paris, Collection « Folio » 1996.
RB : *Roi du bois*, Verdier, Lagrasse, 1996.
LO : *Les Onze*, Gallimard, Paris, Collection « Folio » 2009.
MS : *Maîtres et serviteurs*, Verdier, Lagrasse, 1990.
MH : *Mythologies d'hiver*, Verdier, Lagrasse, 1997

BDD-A23177 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:19 UTC)