Les onze* de Pierre Michon : la fiction entre lieu de savoir et de critique historiographique*Mathilde Savard-Corbeil**, Université de Toronto

Le propre d'une histoire est de pouvoir toujours aussi bien être ou ne pas être une
histoire.
(Rancière 8)

La littérature contemporaine se fait savante¹ : elle s'intéresse aux récits historiques, et plus particulièrement aux dispositifs comme le détournement et la contrefactualité en tant que stratégies textuelles. Ceux-ci procèdent à un jeu de langage, qui se veut le propre d'une conscience médiale, mais également à une mise en doute de l'ordre établi. Ces dispositifs peuvent montrer que l'histoire officielle impose un récit unique et homogène en exposant la manière dont celle-ci procède. Je proposerai donc de penser ces stratégies discursives en tant que forme d'engagement de l'écrivain contemporain : un engagement qui situe la littérature comme représentation, dévoilant à la fois les failles du récit institutionnel et la conscience de ses pouvoirs. Cette éthique de la transparence dévoile le discours pour ce qu'il est, un langage subjectif peu importe la nature de ce qu'il raconte.

Le roman *Les onze* de Pierre Michon, grand prix de l'Académie française de 2009, fait partie de cette tendance savante grâce à ses nombreux niveaux de fiction qui lui mettent en place la distance nécessaire à cette critique historiographique. Le roman s'ouvre sur le discours d'un narrateur inconnu qui se veut la voix de la médiation culturelle lors d'une visite guidée proposée au lecteur. La durée du récit équivaut à celle de la visite, le tout situé dans un cadre contemporain où le spectateur-lecteur est libre de ses mouvements au sein du lieu muséal. Tout le roman se construit donc autour d'un seul désir, celui du narrateur, qui consiste à révéler la vraie nature de l'œuvre d'art. Fictive mais célèbre grâce au contrat de lecture établi dans le roman, *Les onze* est une œuvre picturale représentant le Comité du Salut Public, le seul portrait de groupe des onze pères de la Révolution française. Le récit est constitué comme une suite de tableaux venant analyser les différentes sources de connaissance de l'œuvre, exercice herméneutique qui pousse le lecteur à questionner non seulement les structures institutionnelles de l'histoire de l'art, mais sa propre expérience sensible, visible et intellectuelle.

La stature éthique du roman propose alors de se tourner non seulement du côté de l'hétérogène, mais aussi de l'oublié, du mis de côté, de l'inconnu, du petit. Il s'agit d'un projet qui

traverse l'œuvre de Michon, depuis la parution de *Vies minuscules* en 1984 jusqu'aux *Onze*, son plus récent roman. Nous nous attarderons sur ce qui, au sein de cette œuvre, propose une option alternative à l'histoire en tant que grand récit. Nous analyserons les enjeux soulevés par la présence de Jules Michelet, historien romantique célèbre notamment pour son *Histoire de la Révolution française*, qui apparaît ici en tant que personnage romanesque. Nous tenterons de comprendre comment sa présence dévoile les dessous de la construction du récit historique. Nous pourrions ainsi mieux affirmer la narrativité de l'histoire et témoigner de son influence sur la fluctuation de l'interprétation de l'œuvre d'art, voire de l'impossibilité d'en figer l'herméneutique. La mise en abyme de la posture de l'écrivain fautif, pris en flagrant délit d'exagération subjective et d'affectivité romanesque, s'inscrit dans un revers de l'unité de l'historicité, Michon mettant alors de l'avant la multiplicité des voix narratives à l'ère de la post-vérité. Cette histoire autre s'écrit dans les marges et utilise la fiction afin de positionner la littérature dans la pluralité, pas contre le discours, mais à l'intérieur de ce dernier, pour le dévoiler, lui et ses variations. C'est ce qui, selon nous, constitue la définition de l'engagement de l'écrivain chez Michon, soit une tentative d'aller derrière les apparences, d'aller dans la structure même du discours historique et d'en dévoiler la construction au lecteur. C'est une éthique de la transparence et de l'accessibilité du savoir qui s'articule autour des problématiques de l'histoire de l'art, symptômes de la rigidité des disciplines des humanités. Leurs croisements à l'époque contemporaine s'avèrent essentiels.

Michelet comme personnage : réécrire l'histoire à travers le récit de fiction

Aie confiance, ne crains rien, tu es toujours dans la vie, dans l'Histoire. (Proust 41)

Dans *Le roi vient quand il veut*, un recueil d'entretiens accordés à la presse littéraire, Michon affirme : « Dans *Vies minuscules*, une des grandes voix fantômes a été Michelet, que j'ai découvert par Barthes » (326). Il s'agit d'un contact à la fois postmoderne et lyrique qui témoigne d'un rapport certain à la médiation. La lecture de Roland Barthes place l'interprétation et l'expérience du lecteur au centre de la vision que Michon développe dans *Les Onze* : « On dit toujours de Michelet : sensibilité excessive ; oui, mais surtout sensibilité dirigée, concertée, infléchie vers une signification » (Barthes 21). Le personnage de Michelet dans le roman de Michon représente l'entre-deux. Il est ce qui se trouve entre les lignes, entre ce qui s'est passé et ce qu'on veut qui se soit passé. Il est cette voix dont l'histoire a besoin pour unifier son récit. Cette position est nourrie par le portrait qu'en a fait Barthes, dans un texte étrange et hybride où il donne

à l'écrivain et à son style un côté inusité, farfelu et capricieux. Il en fait un personnage affectueux et humain, ce qui lui donne droit à l'erreur. Michon exploite cet angle, en accentuant le potentiel performatif de l'écriture historique grâce à sa capacité de créer un précédent : « [...] Michelet, qui a toujours dit et pensé que la vraie peinture d'Histoire n'était telle que lorsqu'elle s'efforçait de ne pas représenter l'Histoire, Michelet s'est vu ici démenti. Et il l'avoue noir sur blanc. *Les onze* ne sont pas de la peinture d'Histoire, c'est l'Histoire » (*Les onze*, 131-132). La représentation picturale occupe une fonction particulière dans *Les onze* puisque le sens de l'œuvre est déterminé dans l'après-coup. L'œuvre est créée en aval, c'est pour cela qu'elle est l'histoire. C'est sa commande qui témoigne de la tension politique, de l'hésitation, de l'incertitude et de la peur éprouvée par les membres du Comité du Salut public et de leur besoin de se protéger. C'est en ce sens qu'elle possède un aspect performatif, soit à travers sa potentialité herméneutique. L'œuvre donne à son tour sens à l'histoire par sa présence, c'est elle qui, par son existence, révèle ce qui a été décidé dans le secret et ce qui était alors risqué politiquement.

Le deuxième élément à retenir dans cette citation consiste en l'aveu de Michelet quant à sa vision erronée de la relation entre histoire et peinture. Il s'agit ici davantage d'une mise en scène de sa propre personne, ce qui, dans la fiction, correspond à l'imitation de son style, que d'une véritable rétraction conceptuelle. La voix du narrateur vient insérer l'histoire dans le présent, elle vient à la fois la commenter, l'interpréter, la performer, reprenant ainsi la logique qu'avait pu développer Jacques Rancière à ce sujet :

Michelet, lui, fait fonctionner l'équivalence à l'envers : la condition d'impossibilité de l'histoire n'est rien d'autre que sa condition de possibilité. Chacune des formes de l'absence n'est rien d'autre que l'autre. La mort n'est que le non-savoir du vivant. La tromperie des mots n'est que la nécessité transitoire de la mort. La double absence est double réserve d'une présence : d'une vie à ressusciter et d'un savoir qui s'atteste par la mort même que provoque son manque. (130)

La voix narrative de Michelet, par sa présence, rend alors inévitable l'absence de la voix du passé. Cette dichotomie entre l'histoire et la voix qui l'écrit dévoile la distance nécessaire d'une telle construction. Rancière, qui consacre dans *Les noms de l'histoire* une partie de son analyse à Michelet, nous est ici utile puisqu'on peut rappeler l'importance dans *Les Onze* de dévoiler la structure et la construction de l'écriture historique, sa position en tant que choix et en tant que performance institutionnelle. Elle vient ouvrir les possibles, notamment pour la fiction, étant donné que le projet historique objectif est impossible, qui est pourtant le cœur même de l'ambition des lumières, et ce, même si le moment de la constitution du récit historique dépasse celui de son

existence. Michel de Certeau renforce également cette tension entre absence et présence dans son important ouvrage *L'écriture de l'histoire* dont le début est consacré à la voix narrative chez Michelet :

Michelet multiplie les visites, avec « indulgence » et « crainte filiale » à l'égard des morts qui sont les bénéficiaires d'un « étrange dialogue », mais aussi avec l'assurance « qu'on ne pouvait plus réchauffer ce que la vie a délaissé ». Dans le sépulcre habité par l'historien, il n'y a que « le vide ». Elle est donc « sans danger », « l'intimité avec l'autre monde » : « cette sécurité me rendant d'autant plus bienveillant pour ceux qui ne pouvaient me nuire ». Il devient même chaque jour plus « jeune » de commencer davantage avec ce monde mort, définitivement autre. (13)

Michelet apparaît ici comme une espèce de chaman usant de ses pouvoirs pour entrer en contact avec les morts. Malgré le lyrisme de ce choix lexical, un élément s'impose, et c'est le rapport au pouvoir et à l'altérité. Celui qui écrit impose une vision du passé, donne une voix à l'absence et se représente lui-même dans ce dialogue à travers la mise en scène de sa propre subjectivité. Cette conception de l'historien est essentielle dans le roman afin de comprendre le rôle de la performativité de l'écriture et de sa relation à la représentation picturale. L'œuvre d'art fictive dans le roman apparaît comme un objet qui possède la capacité de déterminer le sens de l'histoire, non pas comme une source de documentation, mais d'influence, ce qui vient déconstruire le rapport exégétique traditionnel en inversant les rôles ; l'historien n'est donc pas source de certitudes.

Ensuite, il faut s'attarder sur ce que la présence de Michelet signifie dans le roman de Michon, et comment on y aborde l'impossibilité de la table rase grâce à la reprise du grand récit du christianisme et de la mise en place d'une structure comparative au sein du récit.

Et certainement que Michelet, dans le premier choc que lui causa le tableau (il a cru s'évanouir, écrit-il, et on veut bien le croire) a eu sur-le-champ la révélation dont il tirera plus tard la célèbre exégèse qui tient en douze pages. Il y a vu une cène laïque, peut-être la première cène laïque précise-t-il, celle où bravement on sacrifie encore le pain et le vin en l'absence du Christ, malgré cette absence, par-dessus cette absence, car on est devenu plus fort que cette absence ; il a vu et bien vu que c'était une véritable cène, c'est-à-dire en onze hommes séparés une âme collective, et non pas une simple collection d'hommes. (*Les onze*, 130)

L'interprétation apparaît dans le roman comme une révélation, rien de plus épiphanique. Le récit lui-même s'attache aux références chrétiennes, ce qui transparaît directement à travers le choix des noms (cène, pain et vin) et des verbes (voir et sacrifier). L'œuvre d'art fictive de Michon sert alors à déconstruire ce grand récit et à mettre en doute l'idéal de renouveau afin d'inscrire les événements historiques davantage dans la continuité que dans la prétendue rupture révolutionnaire.

Cette relation se trouve aussi dans la comparaison entre le tableau des *Onze* et le célèbre motif du dernier repas, établissant la relation entre la voix de l'historien et celle de Dieu, puisqu'ils sont tous deux les représentants du pouvoir, de l'institution hégémonique. Une voix qui appelle à l'unicité. On peut encore une fois noter l'influence de Barthes sur cette conception :

Contrairement au récit, qui réduit le corps historien au rang d'objet, le tableau (le survol) place Michelet à peu près dans la position de Dieu, dont le pouvoir majeur est précisément de tenir rassemblés, dans une perception simultanée, des moments, des événements, des hommes et des causes qui sont humainement dispersés à travers le temps, des espaces ou des ordres différents. (Barthes 23)

Michon utilise cette conception barthésienne afin de réunir dans sa vision de Michelet en tant que personnage une conception de l'histoire en tant que collage, dans lequel il juxtapose une construction héritée d'éléments divers rendant l'histoire tout aussi fictionnelle qu'impossible. C'est une vision d'ensemble, qui procède par collage, qui assemble des éléments parce qu'elle dépasse la matière, tout comme le Musée imaginaire. André Malraux utilise exactement ce rapprochement pour mettre en doute et pour critiquer le système institutionnel : « La reproduction va contribuer à modifier ce dialogue, et suggérer, puis imposer, une autre hiérarchie » (90). Encore une fois, grâce à la multiplicité du médium photographique, on assiste à une reprise de structure qui vient travailler contre cette dernière de l'intérieur.

Le fait que Michelet vive une épiphanie devant *Les onze* nous aide à comprendre que c'est l'intensité de l'expérience esthétique qui est la source du texte exégétique. On se trouve alors, au-delà de toute raison, dans une comparaison qui tente de relater le grandiose de cette expérience et qui se sert de références chrétiennes pour le faire, rendant ainsi *Les onze* complètement dépendant de l'histoire de l'art qui vient avant elle, dans un code iconographique qu'elle ne peut réinventer à elle seule, dans une histoire visuelle et culturelle qui dépasse alors celle de la Révolution. Ce que l'œuvre désire représenter, la naissance d'un nouveau monde séculaire, est davantage une succession idéologique qu'un changement draconien. On est plus fort que l'absence, dit le narrateur de Michon, mais il reste qu'on répète les mêmes gestes, qu'on boit encore le vin et qu'on mange encore le pain. Dans son analyse du roman, Ivan Farron propose de relier ce désir de laïcité avec l'impossible vérité : « L'idéologie laïque, la volonté de maîtrise de l'historien bourgeois sont ici débordées par la violence d'un monde privé de vérité stable » (14). C'est ce que Michon met en scène dans *Les onze*, une nécessité de créer un appareil idéologique afin de supporter le nouveau grand récit des Lumières qui tente de se constituer grâce à la commande du tableau, réaffirmant

ainsi la puissance de l'image picturale. Dans *Le roi vient quand il veut*, l'auteur confie toutefois que *Les onze* sont plutôt nés d'une autre absence, d'un manque à combler au chapitre de la représentation :

[...] cette assemblée si épique, le Grand Comité du Salut public qui a organisé la Terreur en 93, de Robespierre à Carnot, était composé des onze membres qui n'ont jamais été peints, dessinés *ensemble*. On a seulement le portrait de chacun séparément. Avec *Les Onze*, j'imaginai un portrait collectif des onze. J'imaginai quelque chose comme *La junte des Philippines* de Goya, qui se trouve à Castres : cette junte, ce sont les marchands espagnols qui tiennent le marché des Philippines, une assemblée de notables crapuleux. On entre dans ce tableau à trois côtés comme dans un tribunal. On se retrouve devant le Pouvoir. (308)

Michon est frappé par cette absence d'imagerie révolutionnaire, tout en comprenant très bien les raisons liées à la fragilité du changement de régime. C'est donc de là que naît l'expérimentation que constitue *Les onze*, autour d'une fiction du possible, dans les conditionnels et les suppositions. La création d'une telle image soulève plusieurs enjeux. Si cette représentation avait réellement existé, elle n'aurait pas pu être audacieuse visuellement. Si on l'avait peinte, elle aurait appartenu à l'esthétique de l'Ancien Régime. La référence à Goya dans cet extrait est essentielle, non seulement parce qu'elle fait écho à « Dieu ne finit pas », le texte que Michon lui consacre dans *Maîtres et serviteurs* (1990), mais parce que *La junte des Philippines* (Annexe 1) est une cène. Elle reprend exactement les mêmes codes et la même composition que sa plus célèbre version, soit celle de Léonard de Vinci (Annexe 2). La lumière chez Goya vient se poser doucement dans cette pièce, soulignant l'aspect solennel qui incarne le pouvoir, mais aussi la performativité de l'histoire à travers la mise en scène des décisions institutionnelles. Toutefois, un détail important dans la version de Goya réside dans la représentation du spectateur. On ajoute un public à la tablée célèbre, une assistance qui s'installe devant le Pouvoir, et qui l'observe. Cette place du public n'est pas banale puisqu'elle incarne la relation que le lecteur entretient avec le récit des *Onze*, le narrateur le guide, l'accompagne, lui dévoile les secrets nécessaires et se retrouve lui aussi devant l'Histoire. C'est ainsi qu'on entre dans le tableau, dit Michon, puisqu'on fait ainsi partie de l'histoire et que c'est à travers elle, grâce à sa linéarité et son institutionnalisation, que s'installe le Pouvoir. En révélant cette ascension, on voit la construction, et on développe le doute, symbole même de la cène, narrativement située juste avant la trahison de Judas. Mais, à la différence du repas des apôtres dont l'iconographie s'impose dans le roman de Michon, les onze pères de la Révolution

n'ont jamais été représentés ensemble. Cette existence uniquement fictionnelle situe alors le lecteur devant la création de l'histoire en l'incluant dans cette réévaluation historique et narrative :

Pourtant, nulle virtuosité gratuite, nulle vaine assurance dans cette rhétorique dont notre auteur sait utiliser parfaitement les ressources : plutôt un doute constant, une interrogation qui traverse la phrase même de Michon et l'assimile à une « exégèse forcenée », une « exhaustion déraisonnable et quasi manique » ne débouchant sur aucune certitude métaphysique, malgré la force nostalgie du religieux qui l'habite. (Farron 11)

Cette nostalgie dont parle Farron c'est celle de la facilité qui vient avec la rhétorique des grands récits favorisant la vérité unique. Michon repositionne l'idéologie révolutionnaire comme étant une construction qui utilise les mêmes dispositifs du discours pour imposer son hégémonie et son pouvoir, de la même façon que le faisait la structure précédente, soit le règne du religieux. Il confronte ainsi son lecteur à la difficulté à laquelle celui-ci fait face dans une multiplicité de versions, d'histoires, de récits, devant une impossibilité de la vérité qui complexifie alors la transmission du savoir. Cette difficulté est présente dans le langage, dans l'impossibilité de faire sens, mais aussi dans l'expression même de cet enjeu interprétatif : « Mais l'absent est aussi la forme présente de l'origine. Il y a mythe parce qu'à travers l'histoire, *le langage est confronté à son origine* » (De Certeau 73). Le langage confronté à l'origine dans *Les onze*, c'est la performativité de l'histoire, celle qui s'écrit à travers le récit, à travers sa représentation, revenant constamment à son point de départ. L'histoire est performée à travers son écriture, elle s'articule comme récit dans la construction qui s'organise sous les yeux du lecteur.

C'est grâce au caractère fictif du tableau qu'une telle critique est possible, puisqu'il sort de la construction historique du pouvoir sans se trouver dans une position éthiquement questionnable. *Les onze*, en tant qu'œuvre d'art fictive, c'est la démonstration sans le risque, c'est l'exploitation de la supposition philosophique sans tomber dans le révisionnisme. Cette position qui se transmet à travers le langage lui-même, dont Michon est pleinement conscient, trouve sa source dans le rapport à l'image, dans le commentaire esthétique : « C'est peut-être que la peinture à la fois redouble les apparences et fait douter d'elles, les fait vaciller. Peut-être comme ma façon d'écrire, à la fois épaisse et en attente d'une apparition de l'invisible » (*Le roi vient quand il veut*, 105). Cet appel pour la dérive textuelle, pour une échappée vers l'immatériel, traverse l'œuvre de l'écrivain :

C'est [la médiation historique qui est au cœur de l'œuvre de Michon], en principe, qui permet à l'œuvre singulière d'être unie à son essence, le Langage ; à l'homme d'être uni à l'Art. Dire que dans certains textes de Michon, une figure historique permet d'interroger l'art, cela n'a rien de neuf ; on dirait mieux, du reste, que le texte

est *lui-même* l'interrogation, en lui des figures s'interrogent. (Bleau cité dans Demanze 32)

On constate être au cœur d'un projet intermédial réussi lorsque les deux médias s'unissent pour créer une œuvre qui n'est pas une illustration littérale d'une équivalence entre le texte et l'image. Il faut que les médiums travaillent ensemble afin de révéler ce qui ne pourrait jamais être visible sans leur union. Le langage est dédoublé mais unique, il est lieu insaisissable où la pensée se manifeste sous une forme plurielle. Un objet comme l'œuvre d'art fictive est l'essence même d'une interrogation sur l'art, tout en étant sa manifestation et son expérience. Le tout face à l'histoire, face à sa mise en récit, face à son public, en train de créer dans une performativité assumée.

Lyrisme, romantisme et voix narrative : l'exploitation du sublime chez Michelet

Michelet s'établit à cette frontière où, de Virgile à Dante, se sont construites des fictions qui n'étaient pas encore de l'histoire. Cette place indique la question que des pratiques scientifiques articulent depuis et qu'une discipline a pris en charge. (De Certeau 14)

Le choix de Michelet en tant que supposée référence historiographique dans la fiction est intéressant puisque c'est le lyrisme poétique de son écriture qui affirme la voix narrative et donc la représentation de la subjectivité de l'historien. L'affirmation d'une voix narrative dans le discours historique est vraisemblable à l'époque romantique, créant ainsi un contraste fort lors de sa mise en récit. Sa récupération dans un contexte de littérature contemporaine crée une distance qui renouvelle sa fonctionnalité, se positionnant ainsi dans une critique de la transmission du savoir officiel et de l'écriture historique institutionnelle. Ce choix romantique réduit la traditionnelle distinction entre science et littérature dans le récit de l'événement, ce qui est utile à Michon pour mettre en scène l'erreur que Michelet fera, dévoilant ainsi le laxisme de sa supposée méthode scientifique :

Aussi, dans la scène de la sacristie, vécue en 1846, écrite en 1852, le retrace-t-il de mémoire et le falsifie-t-il, de bonne foi peut-être ou avec cette perversité de prêtre ennemi des prêtres, qu'on lui connaît. Et dans cette falsification, cette reconstruction de mémoire, dans les célèbres douze pages donc, il applique au grand tableau ce qu'il a vu, imaginé et bricolé ce jour-là [...]. (*Les onze*, 128)

Le rôle octroyé à Michelet par le narrateur est donc celui de créateur des *Onze*. Ce n'est pas lui qui l'a peint, il s'agit là de Corentin, mais celui qui l'a transposé en mythe, celui qui a fait des *Onze* un événement historique. C'est le récit de Michelet, sa présence dans la narration qui rend le tableau non seulement célèbre, mais décisif pour la construction du grand récit révolutionnaire.

Le narrateur dévoile dans ce passage que Michelet, dans les faits, a tout inventé, qu'il a écrit une histoire comme une autre, un récit narratif et subjectif. La présence de la voix narrative de l'historien dans le récit qu'il établit des événements tel que représenté dans le roman de Michon rapproche le discours historique de la fiction, mais aussi de l'interprétation :

C'est Michelet en effet qui opère cette révolution par laquelle le récit de l'événement devient le récit de son sens. Il le fait exemplairement dans l'exhibition de l'historien, tenant les lettres et se mettant à même de nous raconter non leur contenu mais le sens de leur contenu ; de nous *raconter* ce sens au lieu de le produire comme l'*explication* du contenu des récits. (Rancière 100)

Cet extrait vient affirmer l'impact herméneutique de la voix narrative. À travers cette mise en scène de l'histoire, qui se crée grâce au tableau, vient le sentiment humain devant l'œuvre d'art. On mélange objectivité et subjectivité, macro et micro, humanité et individu. Ce témoignage est ici rapporté comme une expérience intense qu'on peut apparenter au sublime d'Edmund Burke ou au Syndrome de Stendhal² si l'on souhaite plutôt insister sur la relation entre esthétique et littérature. Le Stendhal qui fait de l'arythmie à sa sortie du musée en Italie, le Stendhal qui doit s'asseoir sur un banc en sueur afin d'éviter de perdre connaissance, c'est exactement le Michelet devant *Les onze* tel que raconté par le narrateur de Michon. Cette intensité subjective constitue aussi une absence du déni de l'expérience individuelle dans l'interprétation, ce qui sera alors utilisé pour déconstruire le grand récit historique, mais aussi comme base de référence au réel, puisque Michelet témoigne lui-même de la grande place que prend son vécu dans ses écrits :

Je le déclare, cette histoire n'est point impartiale. Elle ne garde pas un sage et prudent équilibre entre le bien et le mal. Au contraire, elle est partiale, franchement et vigoureusement, pour le droit et la vérité. [...] Je dirai seulement que les hommes les plus honorables ont gardé le respect de certaines choses et de certains hommes, et qu'au contraire l'histoire, ce qui est le juge du monde, a pour premier devoir de perdre le respect. (*Histoire de la Révolution française*, 79)

Alors que la subjectivité est censée être exclue de la méthode scientifique, cet extrait de *L'histoire de la Révolution française* ne pourrait être plus explicite sur les choix de l'historien, mais aussi sur les choix de l'histoire en tant qu'institution responsable de la transmission du savoir. Ce désir du bien commun doit procéder à un tri afin d'écrire une histoire qui se tienne et qui puisse alors prétendre au vrai. La présence du « je » dans cette déclaration, tout comme la référence au respect, dévoile les bonnes intentions de Michelet, mais aussi une hiérarchie des sources d'informations.

Michon utilise Michelet pour positionner l'évènement historique comme une digression. Il ne considère pas la fiction comme une véritable alternative, mais plutôt comme une technique pour

révéler les failles, pour multiplier les récits, pour maintenir le doute au lieu de véritablement tenter d'en sortir. La présence de l'historien est donc plus proche d'un détournement que d'une appropriation :

Mais Michon vampirise Michelet, l'entraîne dans une folle sarabande. Moins encore qu'à la mauvaise foi, l'exégèse fictive du tableau ressortit à l'ivresse herméneutique, à l'hallucination rétrospective : littéralement emporté par sa propre fiction, le Michelet que réinvente Michon pour l'occasion est bien plus proche de la rêverie baudelairienne au haschisch que des méthodes de l'histoire positiviste. (Farron 16)

L'une des stratégies du détournement consiste à brouiller les frontières avec le réel en utilisant des éléments qui en proviennent directement, en changeant leur sens et en permettant à la fiction d'en tirer le nécessaire afin d'établir une fausse crédibilité. La littérature peut alors s'insérer dans une posture critique à travers cette relecture historique. La construction du mythe micheletiste dans le récit des *Onze* prend donc appui sur une situation réelle au sein de *L'histoire de la Révolution française* de Michelet, mais aussi dans l'œuvre de l'historien :

Quand il entrait comme nous avec son sujet dans la nuit et dans l'hiver. Les douze pages de Michelet sur *Les Onze*, dans le chapitre III du seizième livre de *L'Histoire de la Révolution française*, ces douze pages extrapolées, ce roman, a été pris pour argent comptant par toute la tradition historiographique : il traîne partout et est diversement traité par toutes les chapelles qui ont commenté, vilipendé ou célébré la Terreur. (123)

Le narrateur de Michon replace l'exégèse des *Onze* dans un contexte précis en insistant sur le passage de *L'histoire de la Révolution française* dans lequel il se trouve, le Livre XVI, Chapitre III. Or, ce passage existe, mais s'intitule plutôt *Lutte de Robespierre contre les représentants* et correspond aux pages 744 à 755 de son édition de La Pléiade, reprenant alors la même longueur du prétendu chapitre, soit douze pages de contenu littéralement substitué. Dans cet extrait, Michelet expose la dualité du personnage de Robespierre au cœur de l'ambiguïté herméneutique du tableau de Corentin : « Ce qui honore le plus Robespierre, c'est sa lutte contre les représentants en mission. Et c'est ce qui le condamne aussi, ce qui l'a perdu, c'est la guerre qu'il leur a faite » (*Histoire de la Révolution française*, 744). Ce qui l'honore et ce qui le condamne, c'est exactement le cœur de la commande passée au peintre : faire un tableau qu'on peut célébrer ou que l'on peut haïr, mais surtout, qu'on puisse faire les deux. Michon reprend aussi le côté anecdotique, anonyme et invraisemblable des sources utilisées par Michelet, qu'il positionne dans la distance, se remémorant le tout isolé de tous. Dans le chapitre en question, Michelet se confie d'une manière qui ne pourrait être plus directe : « Ceci m'a été conté à Bordeaux par une personne très digne de

foi » (*Histoire de la Révolution française*, 746). Ce commentaire est inusité et correspond peu à une approche objective. L’auteur se met en scène, tout en conservant une aura de mystère et de secret qui contribue à la construction du mythe du personnage de Robespierre. On pourrait qualifier cette phrase d’aparté problématique par rapport à la construction historique. Toutefois, elle justifie l’élan lyrique utilisé pour faire le portrait de cet homme si difficile à saisir :

Il y avait en lui un contraste. Il était né avec l’amour du bien. Il posait sans cesse, en ses discours, l’idéal de l’équilibre. Et sa violence intérieure (celle aussi de la tempête révolutionnaire) le jetait à tout moment à droite et à gauche. Il imposait à tous un milieu impossible qu’il ne put jamais garder. (747)

Le narrateur de Michon fait donc un portrait de Michelet des plus fidèles, reprenant la rhétorique et le ton de l’historien. La reproduction de son discours à des fins fictives permet de mettre en jeu la relation de l’exégèse avec l’interprétation du tableau, créant une fissure entre l’explication que le texte peut procurer à l’image, mais aussi une fissure entre l’image et l’histoire. C’est alors qu’on se tourne vers d’autres sources pour comprendre l’expérience du public face aux *Onze*, et c’est alors que le récit se tourne vers l’histoire de l’art. En effet, pour mieux saisir l’ampleur et l’impact de l’œuvre la plus célèbre de Corentin, le narrateur de Michon va donc faire référence à une autre œuvre d’art, fictive elle aussi :

Vous vous êtes même arrêté devant la reproduction de l’esquisse à l’huile de Géricault qui n’est pas ici au Louvre, qui dort parmi les Girodet dans le musée de Montargis : *Corentin en ventôse reçoit l’ordre de peindre les Onze*. Le titre donné après coup est approximatif, le tableau est à peine ébauché, il y a de grands pans de blanc, car Géricault l’a peint quand il avait la mort sur l’épaule. Mais il est tout à fait conforme à ce que j’ai dit. (121)

D’un point de vue historiographique, il est récurrent que les tableaux se fassent références entre eux, que ce soit à travers des portraits de peintres ou d’ateliers. Rien de plus plausible donc que la mise en scène d’un Corentin recevant une commande afin de légitimer l’événement, mais aussi d’alimenter la légende. Le narrateur utilise l’esquisse pour renforcer le mythe. Une œuvre incomplète, difficile à interpréter, mystérieuse : on augmente l’aura de Corentin tout en attirant l’intérêt de l’historien. Le choix de Théodore Géricault n’est pas anodin puisque Michelet a effectivement consacré plusieurs pages à raconter sa biographie dans son *Journal 1828-1848*.³ Si on revient à l’extrait du roman, on peut noter que Géricault, qui a produit de nombreux dessins, a néanmoins effectué moins d’études préparatoires à l’huile. Son intérêt marqué pour le clair-obscur influencé par Rubens ou le Caravage ainsi que les études anatomiques (Annexe 3) peuvent nous permettre d’insister sur un style romantique très différent de celui de David malgré la similitude

du sujet traité. La vie de Géricault, amoureux passionné, mort à trente-trois ans d'avoir trop aimé selon les mots de l'historien d'art Elie Faure (Clément 8), insiste sur l'aspect mythique des figures d'artistes. L'intérêt manifeste de Michelet à son égard construit alors la cosmologie nécessaire autour des *Onze*. La présence en littérature de Géricault accentue la mythologie de ce peintre, notamment chez Prosper Mérimée, Alexandre Dumas, Louis Aragon et Hervé Guibert. La crédibilité de ce détournement à travers l'esquisse de Géricault dans le roman permet d'insérer *Les onze* au sein de l'histoire de l'art elle-même, dans son discours, puis en tant que métaréférence. Selon le narrateur de Michon, la création de cette imagerie est toutefois réutilisée par Michelet pour justifier son propre récit, combler ses trous de mémoire et assurer la puissance de sa propre posture :

Les œuvres plastiques ont produit chez Michelet des réactions aussi intéressantes pour le moins que ne l'ont fait les textes ou les événements de l'histoire. Cet appareil d'auscultation mérite que l'on s'en serve. On n'apprendra le plus souvent rien de bien valable sur les objets d'art ; mais on apprendra beaucoup par eux sur Michelet lui-même. (Pommier 72)

L'analyse de Jean Pommier peut servir à réévaluer les relations entre texte et image, en considérant ici l'exégèse comme un projet narcissique de l'historien qui utilise l'interprétation comme autorité discursive. Cette fictionnalisation qui utilise à la fois des références politiques et artistiques, crée un chassé-croisé, un mélange de sources et de médiums dans lequel finalement le lecteur se confronte à un savoir exhaustif qui ne fait que se représenter lui-même, une représentation qui, au-delà des échecs et des erreurs, ne défend plus la quête de la vérité, mais plutôt celle de l'expérience esthétique. La présence de Michelet dans le roman sert donc à dévoiler qu'il se trouve, derrière les façades de l'institution, muséale et historiographique, d'autres récits. Dévoiler cette histoire autre s'effectue à travers l'illustration de l'écriture romanesque de Michelet et sa contribution à la construction du discours officiel, tout en étant l'une des caractéristiques premières de l'écriture michonienne :

Ces failles introduites dans le récit sont aussi la condition d'une réinvention du passé : la vivisection des sources se donne comme opération de vivification de la mémoire, et partant de la littérature. La relativisation du savoir s'accompagne en effet d'une multiplication des pistes possibles, comme le souligne la répétition du coordonnant « ou » d'hypothèses, disant à la fois le décrochage de la narration avec un récit de fondation perdu mais aussi la fondation d'un mode de lecture du passé entre critique et fiction. (Adler cité dans Demanze 102)

Entre le texte et l'image, entre la critique et la fiction, entre l'histoire et sa performativité, entre

l'expérience esthétique et intellectuelle, *Les onze* propose cet entre-deux, cette nature intangible d'un impossible milieu qui explore à la fois la subjectivité de manière intransigeante, mais aussi l'altérité du récit qui se manifeste jusque dans la langue même.

Littérature contemporaine, fiction et retour du biographique : enjeux de savoir

Contre le temps, contre l'Histoire perçue comme ravage, contre la littérature elle-même parfois, les écrivains cherchent une forme de saisie du particulier, une forme d'écriture de ce que Barthes nommait « l'essence précieuse de mon individu ». (Gefen 14-15)

La structure du récit des *Onze* est intéressante puisque chacune des parties fonctionne de manière autonome, dans un moment isolé, mais travaille vers un objectif commun, en l'occurrence la transmission du savoir et de l'expérience de l'œuvre d'art dans la fiction. Dans la première partie, très courte, le narrateur se plaint de l'absence de portrait, de représentation picturale de Corentin et part à la recherche d'une image perdue à travers une répétition de suppositions. La deuxième se veut biographique et anecdotique, et le narrateur essaie de faire un portrait psychologique du peintre à travers son héritage familial. La troisième raconte la nuit mystérieuse de la commande secrète au double sens tandis que la dernière se consacre à l'erreur historiographique de Michelet. Cette structure non-linéaire fait en sorte que chacune des parties puisse renouveler les enjeux esthétiques et la relation entre texte et image en déplaçant la fonction de l'œuvre d'art fictive, tout en proposant une pluralité de récits alternatifs. Michon s'intéresse au-dessous, au revers, au multiple et au petit. Il reste toutefois à déterminer l'instance envers laquelle il se trouve alors en faveur. Dans son essai *Inventer une vie : la fabrique littéraire de l'individu*, Alexandre Gefen rappelle l'intérêt important de la littérature contemporaine envers le biographique, à savoir comment les expérimentations autour de ce genre constitue un enjeu majeur, proposant une réflexion sur le médium et sur la relation de celui-ci avec le savoir :

Face aux écritures de la raison et de la généralité, aux notices abstraites ou aux massifs encyclopédiques, c'est à des usages détournés de la biographie – enquête fictionnelle, introspection autobiographique, mythographie des marges – de secourir l'individuel. Cette défense territoriale conduit à l'émancipation des écritures littéraires de la biographie par rapport aux exigences de la référence, à leur autonomisation par rapport à toute forme de représentation collective, à leur réenchantement par la création de mythologie parallèle. (82-83)

Le détachement du texte envers la référence constitue l'une des spécificités centrales de ce regain d'intérêt du biographique, mais aussi de l'expérience de l'œuvre d'art fictive dans le roman. À l'aide de cet enjeu commun, la littérature peut se positionner comme histoire autre en utilisant ses

attributs propres.

La présence du genre biographique dans le roman se propose comme alternative à l'histoire officielle puisqu'elle détermine l'expérience de l'œuvre d'art fictive en resserrant l'héritage de la relation entre histoire de l'art et littérature. Il s'agit autant d'un autre mode d'organisation du savoir, que de l'intrusion de la fiction dans ce processus critique d'appropriation. En effet, on constate, dès la parution du premier ouvrage de Michon, que son projet d'écriture semble très précis, tout en se tournant vers l'exploration de formes et de rapports au réel multiples dans ses différentes approches au travers de ses récits suivants. La littérature chez Michon apparaît alors comme une philosophie de la transmission, une expérience de l'art comme bien commun et comme témoin à travers l'écriture des vies :

Les *Vies* ont une longue tradition, on en a raconté pendant des siècles. C'étaient d'assez courts récits, non pas véristes et affectant le naturel (« la vie même ») comme nos biographies, mais faisant la part belle au légendaire, aux distorsions de la mémoire, aux interventions de l'au-delà. Les vies qu'on prenait la peine d'écrire étaient nécessairement surnaturelles : elles ne valaient que par un point de tangence avec le divin qui les transportait hors du commun. (*Le roi vient quand il veut*, 21)

Le genre littéraire des « vies » est essentiel dans l'œuvre de Michon puisqu'il détermine non seulement sa relation à la narration, comme l'accent mis sur l'anecdote et l'improbable, mais aussi à la tradition. Cela constitue une pensée autour de la transmission du savoir dans une opposition à son institutionnalisation. Michon investit alors ce qui est considéré comme étant les erreurs du biographique, leur accordant plus de place qu'à la linéarité des événements, le tout dans une posture critique. Il s'intéresse à la construction des mythes des personnalités et s'approprie cette structure afin de l'investir dans le quotidien, voire dans le banal : « Quand une vie est racontée par beaucoup de bouches, amplifiée à chaque nouveau récit, elle tend à l'exemplarité et devient mythique » (48). En empruntant cette stratégie discursive pour la réappliquer à des sujets qui sont hors de la portée habituelle du mythe, Michon dévoile l'artifice de la technique et sa superficialité narrative. Alors qu'il a consacré ses premières œuvres à des anonymes et à des moments inconnus de peintres illustres, *Les onze* utilise la fiction afin de s'attarder de plus près à la construction historiographique des grandes légendes de la peinture. Puisqu'il n'a pas de compte à rendre au réel, puisqu'il n'a pas de références à suivre, Michon peut s'aventurer de l'autre côté de l'histoire : « Je n'ose pas m'inspirer de ces bons romanciers qui veulent faire de Corentin un peintre philosophe, éduqué par son père. Car en vérité ils se virent peu, et loin des pensées de fil blanc l'enfant vécut entre deux femmes qui le dévoraient d'amour » (*Les onze*, 46). Le narrateur est ici

dans une situation fort intéressante puisque sa distanciation des autres écrits biographiques s'inscrit elle aussi dans la fiction et ne nécessite donc aucune nuance. On est dans la création d'un discours autonome qui peut se permettre une absence de justification afin d'explorer uniquement ce qui a été mis de côté. On bascule alors dans une dérive narrative autour de l'amour de la mère et de la grand-mère afin de déconstruire l'impact qu'aurait pu avoir l'absence du père. Gefen souligne lui aussi l'importance de l'héritage familial dans l'analyse qu'il consacre à l'œuvre de Michon, à qui il attribue d'ailleurs « la paternité du prolifique genre de la fiction biographique » :

Son imagination féconde réunit les légendes et réassure les généalogies – familiales comme culturelles – par un nouvel humanisme de la biographie, la fusion de la mémoire collective en une identité individuelle, par-delà la solitude propre, selon Walter Benjamin, au romancier et au roman. (184)

La littérature constitue un lieu important pour penser le rapport entre narrativité et filiation puisqu'elle en est un outil de transmission, dans sa forme textuelle, et ce, au-delà de la fiction. On voit dans cette œuvre qu'il est possible pour le récit biographique de se détacher du grand récit de l'histoire officielle tout en réutilisant les mêmes stratégies :

Je me demande, Monsieur, s'il est bien utile de vous raconter cela, ces histoires de famille et ces hautes généalogies, à quoi notre époque tient tant ; s'il est besoin de remonter si loin, dans ces pâles existences qui ne sont après tout que des on-dit, des causes hypothétiques, alors que nous avons depuis deux cents ans devant nos yeux l'existence indubitable des *Onze*, le bloc formel d'existence, sans réplique, invariable, l'effet massif qui se passe tout à fait de causes et qui se passerait tout aussi bien de mon commentaire. (Michon, *Les onze*, 30)

Ce commentaire métatextuel nous fait constater comment cette hybridité des genres, biographiques et romanesques, et des sources, historiques, familiales et anecdotiques, permet à Michon de créer un récit placé à l'extérieur de l'institution et dans lequel le lecteur occupe une place de choix quant à son interprétation. Il s'agit d'une esthétique de suppositions, où l'absence d'affirmation laisse place aux dérives romanesques. Il faut aussi noter la tension mise en place par cette hésitation envers les faits historiques qui contraste avec la certitude de la représentation picturale, qui est pourtant tout aussi fictionnelle. La négation de l'un et l'incontestabilité de l'autre révèlent ainsi le parti pris envers l'image, l'image seule au-delà de son appareil interprétatif, au-delà de ce qu'on dit à son sujet.

Le pouvoir de l'image d'exister comme objet fait en sorte qu'elle puisse se réinventer et douter, voilà le sujet même du discours, peu importe la nature du questionnement. Ces doutes affirment non seulement la nature critique de l'œuvre de Michon, mais la capacité de la littérature

à dialoguer avec la philosophie, en plus de son intérêt envers l'histoire de l'art. Ils témoignent de son caractère postmoderne non seulement à travers la métatextualité du discours, mais également son hybridité : « Explicitement inspirées par la "grande politique" de Michel Foucault, les *vies* de Michon ont néanmoins comme point commun de toujours s'immiscer dans les vides ou les envers de notre histoire culturelle, d'en constituer des versions parallèles ou plutôt "obliques" » (Gefen, 181-182). Comme le souligne Gefen, cette histoire autre à laquelle s'attarde Michon ne sert donc pas à créer du sens, mais à s'interroger sur la manière dont ce dernier est créé puisque ces histoires de familles et ce récit de filiation ne servent, effectivement, ni le commentaire du narrateur, ni l'interprétation que peut en faire le lecteur du tableau. Ces histoires ne servent à rien, et c'est là tout leur intérêt puisque c'est ce rien même qui nous rend alors possible la sortie de l'histoire. La lecture comparative entre la figure de Michelet et le regain du biographique dans *Les onze* propose de considérer l'impact du romanesque sur différentes plateformes narratives, et ce, au-delà du fait fictif. Les dérives romanesques dont ces deux genres témoignent vient illustrer la manière dont ils sont construits en tant que récit, mais également comment leur appropriation par Michon apparaît comme tentative de diversification des sources documentaires. L'échec de cette investigation, puisque l'un comme l'autre ne se révèle fiable, légitime donc l'attitude critique adoptée par l'auteur du roman, qui, devant la force de l'histoire et du pouvoir officiel, se retranche dans la pluralité des récits, mais aussi dans cette problématique herméneutique du langage face à l'image.

Bibliographie

- Arambasin, Nella. *Pour une littérature savante : les médiations littéraires du savoir*. Paris : PU Franc-Comtoises, 2002.
- Adler, Aurélie. « Le récit en archipel : *Abbés* ». « Pierre Michon : *La Grande Beune, Trois auteurs et Abbés* ». Dir. Laurent Demanze. *Roman 20-50 : revue d'étude du roman du XX^e siècle* 48 (2009). 91-103.
- Barthes, Roland. *Michelet*. Paris : Seuil, 1995.
- Bleau, Alexandre. « Le rassemblement des pierres ». « Pierre Michon : *La Grande Beune, Trois auteurs et Abbés* ». Dir. Laurent Demanze. *Roman 20-50 : revue d'étude du roman du XX^e siècle* 48 (2009). 31-4.
- Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 2014.
- Clément, Charles. *Géricault : étude biographique et critique avec le catalogue raisonné*

- de l'œuvre du maître*. Paris : Didier, 1879.
- Coquio, Catherine et Régis Salado. *Fiction et connaissance : essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*. Paris : Harmattan, 1998.
- Farron, Ivan. *L'appétit limousin : Les onze de Pierre Michon*. Lagrasse : Verdier, 2011.
- Gefen, Alexandre. *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*. Bruxelles : Impressions nouvelles, 2015.
- Malraux, André. *Le musée imaginaire*. Paris : Gallimard, 1964.
- Michelet, Jules. *Cours au Collège de France*, v. 2. Paris : Gallimard, 1995.
- . *Histoire de la Révolution française*, v. 2. Paris : Gallimard, 1952.
- Michon, Pierre. *Le roi vient quand il veut : propos sur la littérature*. Paris : Michel, 2007.
- . *Les onze*. Lagrasse ; Verdier, 2009.
- . *Maîtres et serviteurs*. Lagrasse : Verdier, 1990.
- Pommier, Jean. *Créations en littérature : Racine, Chateaubriand, Michelet, Balzac, Musset, Flaubert, Mallarmé*. Paris : Hachette, 1955.
- Proust, Marcel. *Pastiches et mélanges*. Paris : Gallimard, 1948.
- Rancière, Jacques. *Les noms de l'histoire*. Paris : Seuil, 1993.
- Stendhal. *Voyages en Italie*. Paris : Gallimard, 1973.

Annexe 1 – Francisco de Goya. *La junte des Philippines*. 1815.

Domaine public :

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Junte_des_Philippines#/media/File:La_Junta_de_Filipinas.jpg

Annexe 2 – Léonard de Vinci. *La Cène*. 1498.

Domaine public :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_C%C3%A8ne_\(L%C3%A9onard_de_Vinci\)#/media/File:%C3%9Altima_Cena_-_Da_Vinci_5.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_C%C3%A8ne_(L%C3%A9onard_de_Vinci)#/media/File:%C3%9Altima_Cena_-_Da_Vinci_5.jpg)

Annexe 3 – Théodore Géricault. *Étude de dos pour le noir faisant des signes*. 1818.

Domaine public :

http://www.wikigallery.org/wiki/painting_218877/Theodore-Gericault/Study-of-a-Torso-for-The-Raft-of-the-Medusa

NOTES

¹ D'emblée, l'expression de « littérature savante » offrait une double entrée : la littérature comme savoir, qui suppose des implications épistémologiques et cognitives, et le savoir comme littérature, dont les intentions esthétiques supposent un style, une forme ou un support narratif. Problématique est ce type de littérature, car dans l'interaction des savoirs et des fictions, comme dans l'imbrication d'une théorie scientifique et d'une pratique de l'écriture, sa nature demeure hybride et indécidable (Arambasin 13-14).

² « Je ne prétends pas dire ce que sont les choses ; je raconte la *sensation* qu'elles me firent ». Puis, « Enfin, les souvenirs se pressaient dans mon cœur, je me sentais hors d'état de raisonner, et me livrais à ma folie comme auprès d'une femme qu'on aime » (Stendhal 360 ; 479).

³ « Oui, Géricault est l'artiste national, grand comme œuvre et plus grand comme méthode, le seul qui ait pris la France hors de toute imitation » (Michelet, *Cours au Collège de France*, 125).