



# ”Michon, Les Onze : une fable politique pour notre temps”

Stéphane Chaudier

## ► To cite this version:

Stéphane Chaudier. ”Michon, Les Onze : une fable politique pour notre temps”. “ Journée d’études Les Onze, de Pierre Michon ”, Caroline Julliot et Sylvie Servoise, Dec 2018, Le Mans, France. hal-02079624

**HAL Id: hal-02079624**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02079624>**

Submitted on 26 Mar 2019

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

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

Stéphane Chaudier  
Université de Lille  
AliTHiLa, EA 1061

## **Michon, *Les Onze* : une fable politique pour notre temps**

08/12/2018, Le Mans Université : « Journée d'études *Les Onze*, de Pierre Michon », organisée par Caroline Julliot et Sylvie Servoise

Résumé :

*Les Onze* ne sont pas ce qu'ils nous semblent être, ou pas seulement : ils ne sont pas seulement un récit historique, ancré dans l'historicité « réduite » d'un XVIII<sup>e</sup> siècle. L'histoire « en costume » fut sans doute une gêne exquise pour cet écrivain épris d'exactitude historique. Mais sous l'exotisme encore brûlant de la Révolution, *Les Onze* propose une lecture généalogique de notre contemporanéité : cette séquence déjà longue s'ouvre en 1968 et nous conduit jusqu'à aujourd'hui ; elle part de la dernière explosion en France de fièvre révolutionnaire pour s'achever sur le règne quasiment sans partage du marché, de la finance, de l'économie libérale. Or cette histoire que nous vivons aurait déjà été expérimentée, de manière plus resserrée, dans les années qui vont de 1793 à Thermidor. C'est l'argument des *Onze*.

L'art de Corentin, le peintre mis en scène par le récit, doit pouvoir se plier aux circonstances, être lisible et crédible selon que ce soit l'un ou l'autre des deux camps qui l'emporte : les partisans ou les adversaires de Robespierre. Sous la pression de l'événement politique, l'art devient donc souverainement indifférent à son message politique, et Corentin, cynique, y consent : il se vend au plus offrant. C'est ainsi que naissent simultanément la grammaire politique moderne (l'opposition dramatique du banquier et du révolutionnaire) et l'art moderne. Pour donner corps à cette succession de propositions interprétatives, cette étude propose un parcours en plusieurs temps. Tout d'abord, une lecture cynique du désormais célèbre « Soyons bas un instant, parlons politique ». Ensuite, le décryptage des occurrences du mot *comble*, vecteur lexical de la fable politique dans *Les Onze*.

## **Les Onze : une fable politique pour notre temps**

« Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être ; / Le plus simple animal nous y tient lieu de maître<sup>1</sup> ». De toutes les définitions possibles de la fable, retenons celle-ci, qui fait de la lecture allégorique ou symbolique la condition de son déchiffrement, et la source du charme qu'exerce ce petit genre didactique, quand c'est La Fontaine qui le pratique. *Les Onze* ne sont pas ce qu'ils nous semblent être, ou pas seulement : ils ne sont pas seulement un récit historique, ancré dans l'historicité « réduite » d'un XVIII<sup>e</sup> siècle que Michon reconstitue en ayant, pour reprendre la belle expression de Yourcenar, « un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie<sup>2</sup> ». Oui, bien sûr, *Les Onze* sont aussi un récit historique ; qui le niera ? Mais de quelle histoire parle-t-on ? L'histoire « en costume » fut sans doute une gêne exquise, un tremplin, pour cet écrivain exigeant, ennemi de la facilité littéraire, épris d'exactitude historique. Mais sous l'exotisme encore brûlant de la Révolution, *Les Onze* propose une lecture généalogique de notre contemporanéité : cette séquence déjà longue s'ouvre en 1968 et nous conduit jusqu'à aujourd'hui ; elle part de la dernière explosion en France de fièvre ou d'utopie révolutionnaire pour s'achever sur le règne quasiment sans partage du marché, de la finance, de l'économie libérale. Transposons : cette histoire que nous vivons aurait déjà été expérimentée, de manière plus resserrée, dans les années qui vont de 1793 à Thermidor. C'est *l'argument des Onze*, pour reprendre un mot qu'on utilisait autrefois à propos des tragédies.

La fable nous apprend à loucher : il y a l'apparent et le crypté, qui, certes, se laisse décrypter. Sous les fabuleux oripeaux d'une nuit révolutionnaire (la nuit du contrat, du pacte faustien entre la peinture et la politique, entre Corentin et ses commanditaires), on peut lire la radiographie (terme proustien<sup>3</sup>) de l'équivoque politique contemporaine qui hante les hommes de la génération de Michon. La chronologie, comme souvent, est révélatrice. Michon naît en 1945, à l'âge où la Résistance victorieuse entend faire vivre la Sociale ; il a vingt-trois ans, âge quasiment rimbaldien, lors des événements de mai ; il entre en littérature (*Vies minuscules*, 1984) quand la France de François Mitterrand se convertit au « tournant de la rigueur » (mars 1983). « D'un côté c'est l'Europe et de l'autre c'est la France », déclare Hugo à propos de Waterloo<sup>4</sup> : d'un côté, c'est effectivement l'Europe des marchés et de l'autre, c'est la France qui veut changer la vie, qui porte, pour un temps encore, quelques-unes des espérances de la Révolution. Tout cela trouve plus qu'un écho dans *Les Onze* : la durée historique s'y resserre, dans une scène symbolique. On se souvient que dans la deuxième partie du récit, Collot d'Herbois rencontre le banquier Proli pour déboulonner Robespierre et mettre un terme thermidorien à l'aventure politique ; Corentin scelle le pacte : cet événement fictif constitue le raccourci intensément dramatique de toute l'histoire de la gauche française... Une histoire dégrisante. Bien sûr, à l'énoncer trop crûment, elle risque de heurter, par son réalisme allégorique, celles et ceux qui veulent encore *croire* à la renaissance toujours

---

<sup>1</sup> La Fontaine, *Fables*, Livre VI, fable 1.

<sup>2</sup> Yourcenar, « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon, 1958, Gallimard, 1974 ; repris en collection « Folio » p. 330.

<sup>3</sup> « J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais. » (Proust, *À la recherche du temps perdu*, *Le temps retrouvé*, édition sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1989, t. IV, p. 296.

<sup>4</sup> Hugo, *Les Châtiments*, « L'Expiation », 1852. Ce vers hantait les conversations des lettrés à propos du référendum de 2005.

espérée, toujours possible du « drapeau rouge<sup>5</sup> ». Et c'est pourquoi, Michon s'avance masqué ; c'est aussi pourquoi malgré sa grande *furia* rhétorique, son texte demeure politiquement impassible. Il constate : il nomme les deux camps en présence (les « Robespierrots » et les Thermidoriens) ; il montre combien l'art de Corentin doit pouvoir se plier aux circonstances, être lisible et crédible selon que ce soit l'un ou l'autre des deux camps qui l'emporte. Sous la pression de l'événement politique, l'art devient souverainement indifférent au politique, et Corentin, cynique, y consent : il se vend au plus offrant, offrant la polysémie de ses fastueuses et incertaines significations au vainqueur, pour qu'il fasse valoir ses droits sur la scène glorieuse de la représentation, de l'esthétique. C'est ainsi que naissent simultanément la grammaire politique moderne (l'opposition dramatique du banquier et du révolutionnaire) et l'art moderne. Cet art labile, opportunément ouvert à tous les aléas du sens, pourvu qu'ils se monnaient, est un art cynique.

C'est en cela que La Fontaine, une fois encore, nous est utile : « Le plus simple animal nous y tient lieu de maître ». Dans les fables, l'animal est la figuration symbolique de l'appétit ; le loup y joue le rôle de l'animal par excellence<sup>6</sup>. Le déguisement animalier permet d'instruire les hommes sur le savant et précaire équilibre qu'il faut maintenir entre l'abandon à l'appétit, au bon plaisir qui se satisfait y compris par la force, et le souci de la maîtrise de soi. Dans *Les Onze* aussi, l'animal est omniprésent, du « *Dio cane* » du peintre des plaisirs et de la douceur de vivre (Tiepolo) aux « onze créatures d'effroi et d'emportement » qui hantent la fin du récit. Sur le tableau du pseudo-Corentin, ce n'est plus les onze membres du Comité de salut public que l'on voit, mais une gigantesque orgie cynégétique : le tableau des *Onze* serait l'avatar révolutionnaire de l'appétit déchaîné, de la prédation, du risque et de la jouissance mortels qu'il y a à chasser, à être chassé ; cette éro-thanatologie anhistorique fascinait déjà Bataille<sup>7</sup> ; car cette innommable pulsion fonde et défie l'art de la représentation, de Lascaux à Michon, en passant par Corentin. Pour montrer cette scène primitive, pour être fidèle à la vérité de son art, l'artiste doit se faire cynique ; d'un part, il lui faut, comme un Diogène, conquérir cette liberté absolue de pouvoir nommer l'appétit, de dire que l'homme s'égare dans l'idéalisme et la fausseté dès qu'il se prétend supérieur à la force animale qui l'anime et l'habite ; d'autre part, il faut avoir l'immoralité d'un Calliclès qui, au grand dam de Socrate, place la satisfaction de l'appétit (appétit de vivre, de jouir, de peindre) au-dessus de toute idéalité politique ou éthique. Cynisme de Diogène ou cynisme de Calliclès ? Les deux, sans aucun doute. Corentin est le Tiepolo de la Terreur, celui qui maintient la grande tradition du cynisme antique toujours redécouvert contre les réquisitions d'un art engagé, vertueux, dont David serait le modèle. Mais pour pouvoir être et demeurer cynique au sens antique, il faut pouvoir être cynique au sens moderne : être hypocrite, feindre d'adhérer à des valeurs (républicaines, révolutionnaires) pour mieux les contourner à son profit. C'est ainsi que la conversion au cynisme de Corentin rencontre la fable politique contemporaine : sous le nom d'acceptation des lois du marché, notre mauvaise conscience nomme le choix inavouable et donc mal

---

<sup>5</sup> Pour voir le sens très précis qu'Alain Badiou donne à ce symbole, voir *On a raison de se révolter, L'actualité de Mai 68*, Paris, Fayard, 2018, p. 38.

<sup>6</sup> Voir Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affubler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes. Le loup pourrait bien être le fabuliste, mettant à l'épreuve le lecteur inattentif qui, pour s'en tenir à une morale rassurante, trop irénique, ne saurait pas lire la fiction, donc le réel, pour en comprendre et, s'il se peut, en goûter toutes les ambiguïtés.

<sup>7</sup> Georges Bataille, *La Peinture préhistorique. Lascaux, ou la Naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955.

théorisé en faveur de la cupidité, de la satisfaction des désirs de domination, du privilège élitiste, contre la haute ambition politique du règne de la justice pour tous et de l'égalité.

Pour donner corps et chair à cette succession de propositions interprétatives, cette étude propose un parcours en plusieurs temps. Tout d'abord, une lecture cynique du désormais célèbre « Soyons bas un instant, parlons politique<sup>8</sup> ». Ensuite, le décryptage des occurrences du mot *comble*, vecteur lexical de la fable politique dans *Les Onze*.

## 1. « Soyons bas un instant »

Ce commentaire métadiscursif accompagne l'apparition d'un constat *a priori* peu suspect d'être discuté : « C'est une commande politique, cela va de soi : aussi, soyons bas un instant, parlons politique. » Tout intrigue et déconcerte dans l'énoncé, à partir du moment où une innocente transition (*aussi*), un simple connecteur prétendument logique mais en réalité paradoxal fait glisser le texte de l'évidence d'un *cela va de soi* à l'assimilation déroutante des mots *bas* et *politique*, le premier entraînant le second dans la spirale du dénigrement. N'est-ce pas cela le cynisme ? Un irrésistible mouvement trivialise le politique et en fait l'équivalent d'une pratique louche, justifiable de l'infâmante qualification de *bassesse*.

L'assimilation des mots *politique* et *bas* ne va nullement de soi, que l'on se réfère à la grande tradition culturelle, que Michon connaît mieux que quiconque, ou même au texte des *Onze*. On se rappelle que pour un Romain, cet emblème humain de la vertu, il n'y a pas d'activité plus noble que la politique. Corneille, théoricien de son propre théâtre, explique dans son *Discours du poème dramatique* que « la dignité de la tragédie demande quelque grand intérêt d'État ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour<sup>9</sup>. » La tragédie, genre noble par excellence, sera politique ou ne sera pas. Le narrateur de Michon rend par ailleurs un hommage appuyé, dès la page suivante, à l'activité politique des révolutionnaires : « Ces gens ont des excuses, Monsieur, et droit à plus d'un titre à notre admiration : ils dormaient trois heures par nuit depuis quatre ans, ils travaillaient somnambuliquement à la félicité du genre humain, ils palpitaient entre les mains du Dieu vivant. » (O, 92) L'admiration ne porte pas notre regard vers ce qui est *bas*. Ce même narrateur n'hésite d'ailleurs pas à morigéner le lecteur, suspect de frivolité : « vous allez tout de suite dans vos lectures à ce qui brille et dont on est avide, les jupes de *maman-putain*, le plumet, les louis d'or ; ou à ce qui est parfaitement mat et noir, la guillotine, Shakespeare ; mais les arguties politiques vous fatiguent, vous sautez tout cela. » (O, 105-106). D'un côté le luxe et la luxure, Eros et son inséparable envers, Thanatos. Voilà qui émeut : le grand art a besoin de ces fortes épices. Mais de l'autre côté, la politique, elle, ne trouve pas place dans l'*esthétique*, cette science subtile de la sensibilité. Elle est pire que *basse* : ennuyeuse, elle anesthésie la faculté et le désir de sentir. C'est à ne plus rien y comprendre. D'autant plus que l'adjectif *bas*, tout comme le mot *politique*, est lui aussi polysémique : *être bas*, c'est l'être moralement, ou stylistiquement ? C'est se comporter mal ou c'est écrire en style *bas*, dans une prose claire, peut-être, mais sans relief ?

Revenons aux *Onze*. « Tous ces gens, ces onze, des écrivains, je vous l'ai déjà dit, avaient pour principal point commun d'apposer leurs onze paraphe en bas de décrets divers où il était question de canons, de grains, de guillotine, de réquisition et d'exécution. » (O, 97) Rien de moins bas, en apparence, que cette fabuleuse pragmatique de l'écrivain devenu

---

<sup>8</sup> Michon, *Les Onze*, Verdier, 2009. Je me réfère à l'édition folio.

<sup>9</sup> Corneille, *Discours du poème dramatique*, *Œuvres complètes*, t. III, édition de Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, p. 124.

politique, qui, à l'échelle de la nation et sur la scène de l'histoire, fait advenir une œuvre collective. Toutefois, le narrateur, en présentant dans la première partie des *Onze* la généalogie familiale de Corentin, a déjà noté la curieuse parenté entre le père du peintre, écrivain raté, et les Onze, qui ont eux aussi manqué dans leurs œuvres le rendez-vous avec la postérité, avec la littérature, ces deux sévères marâtres. La politique, ce serait donc le lieu où le mauvais littéraire prend sa revanche ; parce qu'elle procéderait d'une volonté de puissance proche du ressentiment, la politique serait annexée à l'ordre de la bassesse. Cette explication suffit-elle ? Non, car il y a pire. Collot d'Herbois, après avoir traduit et joué Shakespeare, le joue « pour de bon sur la scène de l'univers, c'est-à-dire à Lyon » (O, 54), ville où il s'illustre en ordonnant des massacres politiques. Saisi par une sorte de jubilation qu'il estime semblable à celle que ressentait Collot, le narrateur commente ainsi ce passage inédit de la littérature à la politique : « c'est plus fort, Monsieur, cela, plus fort et enivrant et peut-être plus littéraire même que toutes les répliques de Shakespeare, on le sent dans le secret de son cœur, malgré qu'on en ait. » (O, 55). Par le coup de force d'un simple *on*, ouvrir linguistique de la généralité, le narrateur solidarise son destinataire avec ce qu'il faut bien nommer une équivalence scandaleuse : la littérature s'accomplit dans le pouvoir exorbitant de donner la mort, de tuer au nom d'une légalité, d'une nécessité ou d'une légitimité politiques que l'on a soi-même, par sa propre signature, instituée. Le mauvais écrivain est devenu quelque chose comme un dieu : le mot *exécution* est celui qui clôt l'énumération des compétences que s'arroe le parape du politique. Celui-ci se donne le droit d'exécuter l'ordre qui permet d'exécuter tout ce qui entrave sa propre volonté, identifiée, cela va de soi, à celle peuple. C'est la Terreur : c'est la littérature sortant du cadre de la fiction (sadienne ou shakespeareienne) et s'autorisant à devenir réalité politique, laquelle engage l'existence de millions de gens, dont le politique tranche le sort. Tu meurs ou tu vis, et c'est moi, incarnant par ma signature le Pouvoir, qui en décide. Est-ce cela être bas ?

Le mot *politique* dans *Les Onze* est l'objet d'une très forte tension ; il est le site d'un clivage qui émeut (plus que tout peut-être) les hommes de la génération de Michon, parce que seule cette contradiction donne l'impression de pénétrer au cœur du laboratoire de l'histoire, au sein même du Réel. En quoi consiste cette contradiction ? Le mot *politique* est déchiré entre sa postulation vers l'idéal (que le texte discrédite) et sa postulation vers le corps sexué, ému, et réclamant l'être toujours plus (postulation « infâme » que le texte célèbre sans parvenir à la légitimer : car légitime-t-on le scandale ? On ne peut qu'en jouir). Du côté de l'idéal, on trouve « la belle langue de bois de l'an II » qui prospère « sur les ruines de la belle langue de bois théologique, langue de bois qui, pour rendre à César ce qui est à lui, avait été inventée par ailleurs par le robespierrrot Saint-Just. » (O, 96-97). Cette « belle langue de bois » est tout entière condensée dans l'expression de « *zèle compatissant pour les malheureux* » qui empreint les « décrets de Ventôse, terribles aux suspects » (O, 77), et par laquelle les Onze se donnent le droit de massacrer au nom de la vertu. Pour Collot, ce « *zèle compatissant pour les malheureux* » n'est rien d'autre qu'une « très forte et durable gnôle » (O, 84-85). La politique est donc une addiction ; elle déréalise la réalité en permettant de la vivre, avec cette mauvaise conscience que donne l'appétit qui se lâche. Corentin n'est pas en reste : plongé avec Collot « dans la nuit à loups » (l'histoire devenue cynique), c'est pour lui « une chose étrange et merveilleuse que tout ce *zèle compatissant pour les malheureux* en soit arrivé là, aux sorcières de *Mac Beth*, à la plaine des Brotteaux » (O, 113). Corentin n'est apparemment pas blessé par cette trahison de l'idéal politico-virtueux ; ou s'il l'est, il a la ressource de masquer sa douleur par une ironie proprement cynique, qu'il partage avec Collot : « c'est que, Monsieur, ils n'y croyaient guère ni l'un ni l'autre, Corentin et Collot, à leur possible innocence,

au bon destin que leur devait leur bonne innocence, à leur bon Droit, aux hommes libres et égaux en droit qui s'ébattent gentiment dans le grand jardin fraternel. » (O, 114) Qu'est-ce qu'un cynique moderne sinon celui qui ne croit plus à rien, à rien d'autre qu'à son appétit et au moyen de le satisfaire ? Les deux héros ne se font aucune illusion sur leur propre vertu ; en termes chrétiens, ils se savent et s'acceptent damnés. Mais par quelle mauvaise conscience infèrent-ils de leur propre corruption celle du genre humain ? En quoi la faillite privée d'un individu serait celle de tout un idéal politique ? N'est-ce pas se disculper à bon compte ? Le texte, très cohérent, ne cesse de revenir par un jeu d'échos vertigineux aux nœuds (aux apories) qui le constituent. L'autre postulation du politique, c'est la torsion immorale qui consent à n'en faire qu'un instrument de pouvoir. La politique ne sert plus alors qu'à assouvir une pulsion : « c'est comme un trou de lapins où le furet est lâché, mais ici tous sont pour les autres et furet et lapin. » (O, 92). Cette phrase peut certes être lue sur le mode d'un calembour, comme un hommage un peu ironique à François Furet, grand historien et grand démystificateur de la Révolution. Mais elle peut aussi être interprétée comme la préfiguration cynégétique de la fastueuse apocalypse qui clôt le récit : « C'est Lascaux, Monsieur. Les forces. Les puissances. Les Commissaires. // Et les puissances dans la langue de Michelet s'appellent l'Histoire. » Sidéré par sa propre parole, le narrateur descripteur identifie la toile moderne à la peinture rupestre, au moyen d'une construction impersonnelle ambiguë, c'est, mixte de présentatif et de définition attributive. Les phrases nominales se suivent. La dramatisation est telle qu'elle fait choir la syntaxe : le discours se réduit à des mises en équivalences inouïes. Puis la phrase verbale renaît de ces cendres, dissimulant Michon sous le nom jugé plus prestigieux de Michelet. Qu'est-ce que l'histoire si ce n'est un cycle de terreurs liées à l'expérience anthropologique de la chasse (tuer pour survivre) que 1793, vue selon l'œil de Corentin, révèle dans toute son horrible splendeur ?

## 2. Le mot *comble*

Il y a deux cynismes chez Michon. Le haut et le bas. Le second, c'est celui qui associe la politique au règne de la manœuvre (ou plus familièrement : de la magouille, de la combine). « Voilà le pourquoi des *Onze*. Le tableau le plus célèbre du monde a été commandé par la lie de la terre avec les plus mauvaises intentions du monde, il faut nous y faire. » (O, 109) Il y a un plaisir proprement cynique à montrer le cynisme à l'œuvre, et à le montrer triomphant : plaisir cruel et salubre de déniaiser le niais, le naïf, le croyant, le vertueux, l'idéaliste. Que l'art (le Beau) ne soit plus lié à l'ordre du Juste, et voilà que le discours de vérité devient un discours déchirant : à constater une sorte de grippage dans l'aspiration à l'harmonie, le narrateur éprouve la joie sombre d'accroître, par sa lucidité, le travail du négatif. De l'imposture morale de Corentin, de sa duperie, il reste, maigre compensation ou fabuleuse consolation, une œuvre d'art, un plaisir pour l'œil et l'esprit. À la jouissance luciférienne de voir et de dire l'idéal vaincu s'ajoute donc le bénéfice d'une sorte de concupiscence esthétique : le chef-d'œuvre est encore plus chef-d'œuvre d'être privé de tout fondement éthique, de la moindre valeur politique. « Soyons bas un instant, parlons politique » et faisons de la grammaire. *Bas* est, dans la phrase que nous venons de citer, assurément un adjectif, même s'il connaît aussi, par transposition catégorielle, des emplois adverbiaux, comme dans *parler bas*. Politique est un mot mi-figue, mi-raisin, qui peut être adjectif, qualificatif ou relationnel (cf. « C'est une commande *politique* »), ou substantif : on aime aujourd'hui à valoriser *le politique* (l'idéal et l'engagement sincères) pour mieux discréditer *la politique* (le jeu politicien). Le cynisme consiste à pousser encore plus loin cette « désubstantialisation » du nom politique. *Parler*

*politique*, sans déterminant, c'est réduire le ou la politique à un genre (convenu) de discours, comme dans les expressions *parler boutique*, *parler chiffons* ; chez Flaubert, on rencontre cette phrase délicieusement ironique : « À trois pas d'Emma, un cavalier en habit bleu causait Italie avec une jeune femme pâle<sup>10</sup> ». Peut-on aller jusqu'à dire que politique devient une forme neutre, décatégorisée, un adverbe ? Non sans doute, puisqu'il est toujours possible d'insérer un adverbe qui modalise le procès et son objet (*parler politique et en parler bien, mal, beaucoup*). Il n'en reste pas moins que la phrase de Michon invite à penser que *parler politique*, c'est sans doute moins *parler basement*, en style bas, que proférer une parole qui consent à la bassesse humaine, voire qui s'y convertit ou, pire, s'en réjouit. C'est rendre à la littérature un parfum de scandale à l'âge du politiquement correct.

Venons-en au second cynisme, au cynisme haut. C'est le mot *comble* qui, récurrent dans le texte, peut nous servir de guide, de boussole interprétative. La première occurrence, non dans l'ordre linéaire du texte, mais dans l'ordre de son éclaircissement herméneutique, se situe à la même page que le fameux « Soyons bas un instant » : « cette période qui est comme le comble de l'Histoire, et que par conséquent on appelle très justement la Terreur [...] » (O, 91). Tous les lecteurs de Michon sont habitués à ce mélange singulier de didactisme et de rouerie, presque de perversité, mais d'une perversité consciente d'elle-même et de son allégresse, qui tend à vouloir se faire pardonner, au nom de la sensation typiquement littéraire qu'elle suscite, au moment même où elle s'énonce. Le didactisme recourt à la sentence définitionnelle (*qui est*), à peine gauchie par le *comme*, qui feint de nuancer l'assertion pour mieux l'affirmer, à la cheville saillante (*et que par conséquent*), à l'intrusion enfin d'une marque d'autorité narrative (*très justement*), à la citation floutée (*qu'on appelle*) ; c'est le moment où la posture savante, objective, se renverse pour faire place au petit théâtre de la singularité, du paradoxe, de la mégalomanie parodiquement assumée : car nul sinon Michon n'appelle la Terreur le comble de l'Histoire. C'est la thèse majeure du récit, et elle est glissée dans une quasi parenthèse, sans avoir l'air d'y toucher : la Terreur n'est pas un accident de l'Histoire, ou une erreur de la Révolution ; elle en est l'essence, de la révolution comme de l'histoire ; mais puisque Michon, quoique très informé sur ces matières, n'est pas philosophe ou métaphysicien, il emploie le mot *comble*, qui est le mot du désir satisfait, de la plénitude de l'être et du sujet. C'est un mot d'esthète, un mot de jouisseur, d'amateur de sensations fortes, de celles qui s'adressent à la fois au corps (qu'elles excitent) au cœur (qu'elles bouleversent), à l'intelligence (qu'elles instruisent sur le mode de la révélation). Nous savons désormais comment il faut entendre l'équation Terreur = comble de l'Histoire. Dans une histoire qui est moins politique qu'anthropologique, le comble, c'est le moment où Thanatos s'accouple à Eros dans la terreur qu'on ressent et qu'on inflige, qu'on inflige parce qu'on la ressent. C'est l'esthétique du sublime, par-delà le bien et le mal, le beau ou le laid. C'est l'émotion de Lascaux, c'est celle de Collot massacrant, c'est celle de Corentin peignant. À chacun son registre ou son régime pour vivre intensément l'expérience du comble : chasser, tuer, et mieux encore, peindre.

Le second comble répond au premier : « Collot donc rallia Tallien, Barras. Et ceux-ci rallièrent à leur tour la toute-puissance qu'ils avaient ramenée de Bordeaux et de Toulon, agrippée aux ridelles du carrosse sang-de-bœuf plein d'espèces sonnantes – le comble de la droite, la banque, le nerf de la guerre. » (O, 107) On peut rêver à la manière dont un banquier pourrait lire cette phrase : comme un hommage ? Il est plus difficile de penser qu'un électeur de droite, sincère en ses convictions, se réjouisse. Si l'homme de gauche souffrait en

---

<sup>10</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, première partie, chapitre VIII. Tout le monde aura reconnu un extrait du fameux bal à la Vaubyessard.



découvrant l'équivalence de l'Histoire et de la Terreur (lui qui s'est habitué à penser que l'histoire était un combat pour la Justice, ou pour l'Égalité, ou pour l'Émancipation), voilà que c'est au tour de l'autre bord politique de recevoir sa petite calotte théorique, sous la forme jubilatoire d'un paradoxe littéraire, à nouveau fondé sur une série d'équivalences nominales, données comme des évidences partagées alors même qu'elles font intensément débat. De l'Histoire, fût-ce au risque de la Terreur, à la banque : n'est-ce pas le résumé du XX<sup>e</sup> siècle dextrogyre, qui voit, en France du moins, s'achever le cycle des révolutions « qui finissent mal en général », à la manière de monstrueuses histoires d'amour entre le peuple et ses représentants ? D'un comble l'autre : on comprend pourquoi le pseudo tableau du pseudo Corentin est devenu si fameux : il donne forme à la mauvaise conscience politique. Vous n'avez pas voulu de la Terreur ? Vous aurez donc la banque. Annexées au thème de la banque, on trouverait, dans les *Onze*, toutes les manifestations obsédantes de l'argent, cet argent de Judas qui achète tout. Certains Représentants en Mission, rapporte le texte mu par le comble du cynisme, ont « oublié, dans la beauté du geste, que l'or possède en soi une beauté plus durable » ? (O, 101) Mais Corentin, lui, a l'art cynique de jouer et de gagner sur les deux tableaux : « il pense à la beauté évanouie de la maman-putain et à celle plus durable de l'or ; il pense que tout cela est une belle et payante farce. Il a le sourire du crocodile. » (O, 103) Comment ne pas penser à Marx pour qui les tragédies de l'histoire, en se répétant, se vivent sur le mode de la farce ? Corentin, notre *contemporain*, serait vraiment le prophète de l'âge que nous traversons : car l'histoire de la révolution ne cessera de se rejouer, faisant du triomphe actuel de la banque une très prévisible farce.

Venons à la dernière occurrence du mot *comble*, qui est aussi la première. Le mot se trouve dans l'une des nombreuses *ekphrasis* du récit : le narrateur décrit une fresque de Tiepolo, où Corentin, jeune assistant du peintre, aurait donné ses traits à un page qui apparaît aux côtés de Béatrice de Bourgogne, dans le tableau qui immortalise ses noces avec Frédéric Barberousse, sur « le plafond de Wurtzburg », dans « la Kaisersaal » (O, 13). Il est au comble du bonheur, là-haut, sur le plafond invariable : il est dans les jupes de sa mère. » (O, 23) On se tromperait sans doute si l'on réduisait ce bonheur à n'être qu'une félicité érotique ; le page peut avoir l'impression que la belle princesse va se donner à lui, qu'elle est l'incarnation devenue licite de sa mère, tandis que croulent « à ses pieds les trois aunes de jupes de Béatrice de Bourgogne, le torrent tiépolien, la traîne d'un bleu cassé, gonflé, qui vit comme de la chair bleue, de la chair de glace, un grand poisson, le passage d'un ange, un miroir magique. » (O, 23) Dans ce passage qui montre en acte le mariage fécond de l'art et de l'érotisme, tout fait sens et tout signe : Corentin est né à Combleux, descendant d'une grand-mère dont le « con bleu », le « ventre blanc à sang bleu » (O, 27) donna un nom aristocratique à un grand-père plébéien mais parvenu ; le torrent tiépolien n'est pas sans évoquer le merveilleux canal de Combleux, « le canal avec tout son ciel reflété dedans », « emblème du désir et de sa satisfaction », creusé par le grand-père de Corentin et auprès duquel l'enfant a grandi, et s'est instruit. Et pourtant, à s'en tenir là, on manquerait la portée politique de ce comble du bonheur qu'appelle et promet le nom de Béatrice : car Tiepolo est par excellence le peintre de la « douceur de vivre » (O, 19), le temps béni de l'Ancien Régime : « Quelle douceur. Quelle justesse. Comme les choses sont à leur place : bouffonnes certes, mais pas plus que ce monde. Et Tiepolo là-haut riait en jurant que Dieu est un chien, *Dio cane*, comme jurent les Vénitiens [...]. » (O, 20-21) Le comble du bonheur et le comble de sa représentation sont le fait de l'artiste cynique par excellence, celui qui dit et qui croit que « Dieu est un chien », et que le monde, baignant dans l'irréelle « douceur de vivre » de l'Ancien Régime, s'en trouve bien : « car que peut-on demander de plus à Dieu que cela, des contrats et des devis célestes entre

peintres de très haute stature et princes nains [...] ? » (O, 21) À quoi bon, de fait, la Terreur, la révolution et l'histoire, puisque celle-ci ne fait que s'achever cyniquement, pour un Corentin que l'on nomme le Tiepolo de la Terreur, par un contrat et un devis céleste, entre un peintre et ses commanditaires ? Faut-il donc que tout change pour que rien ne change ? Corentin n'est-il pas sage comme son maître en cynisme, celui qui s'accommode de la bouffonnerie du monde, celui-ci fût-il en proie à la Terreur ?

## Conclusion

« Et Tiepolo là-haut ne jugeant pas un instant de tout cela comme nous avons pris coutume d'en juger, ne tranchant pas des inadéquations des hommes avec leurs rôles, de la fortune et du mérite, du hasard et de la vérité, que sais-je encore, mais peignant [...]. » (O, 22) Peut-on être encore tiépolien ? Peut-on faire renaître « la joie, la facilité, l'adéquation du corps à lui-même, de l'esprit à l'esprit ? » (*idem*) Non, sans doute. La sagesse cynique de Tiepolo est de celles qui se rêvent et non qui se vivent ; homme de son temps, Tiepolo peint sans esprit critique, sans remettre en cause l'existence du monde tel qu'il est, doux pour quelques-uns, violent pour les autres : un dieu chien, plus cynique encore que les hommes, garantit privilèges et inégalités, justifie cet ordre ancien longtemps cru inébranlable. C'est avec le regard d'un « homme d'avant » que le peintre Corentin découvre dans l'actualité révolutionnaire tout autre chose que ce que ses commanditaires voulaient qu'il vît : les Onze ne sont ni des saints, ni des tyrans ; ils sont les avatars d'une histoire cynique qu'ils font sans savoir qu'ils la font ; et cette histoire, comme on l'a vu, remonte au moins à Lascaux, si bien que l'histoire, pour un peintre tiépolien, n'est que l'occasion de peindre l'immémorial jeu de la terreur et du désir. On peut s'en affliger avec Michelet, qui, dit-on, détestait le tableau de Corentin (O, 123). On peut aussi s'en réjouir avec Corentin : « Sa joie grandit. Sa joie sonne. » (O, 114) Dans cette exaltation, on trouverait l'expression de la joie du créateur qui s'apprête à créer, un instant délivré de tout mauvais cynisme, de tout enchantement impur. Ces extases font peut-être sortir de l'histoire et permettraient de retrouver une innocence heureuse. Faut-il en rendre grâce à ce *Dio cane* qui pourrait être celui de Michon, autant que celui de Tiepolo ?

Stéphane Chaudier  
Université de Lille