

Manet van Montfrans

*Chevauchées picturales et verbales
dans Les Onze de Pierre Michon.
De Géricault à Lascaux*

Dans le chapitre final des *Onze*, Michon fait attester l'existence du portrait collectif des onze membres du Comité de salut public de la main du peintre fictif Corentin par une esquisse à l'huile de Géricault¹. Cette esquisse représenterait la scène de la commande du tableau à Corentin, en janvier 1794, dans une église parisienne reconverte en écurie par les révolutionnaires. Elle aurait à son tour inspiré à Michelet « les douze pages définitives qui traitent des *Onze* » et figureraient dans le chapitre 3 du Livre XVI de son *Histoire de la révolution française*². Selon le narrateur, ces pages montrent

¹ Pierre Michon, *Les Onze*, Paris, Éditions Verdier, 2009, p. 121. Les références aux citations des *Onze*, abrégé en O, sont entre parenthèses dans le texte. Les trois premiers chapitres des *Onze* ont été écrits aux alentours de 1993, bicentenaire de la Terreur. En 2008, Michon a rajouté un quatrième chapitre à ce qui est alors devenu la première partie du livre ; puis il a écrit la deuxième partie où il se penche sur l'épisode de la commande du tableau et les circonstances de la Terreur. Chaque partie comporte quatre chapitres.

² Référence évidemment fautive, le chapitre en question porte sur la lutte de

que dans ses souvenirs « embrumés » Michelet aurait confondu les deux tableaux, transposant la scène de la commande peinte par Géricault dans le tableau de Corentin. Or, tout comme le peintre Corentin, le tableau des *Onze* et le passage que Michelet y aurait consacré, l'esquisse de Géricault a été inventée de toutes pièces.

Que Michelet (1798-1874), le grand historien de la Révolution française et, selon Michon, le plus grand écrivain romantique, apparaisse dans ce récit sur la Terreur n'a pas de quoi surprendre. De même, l'accouplement de son nom à celui de Géricault n'est pas étonnant : Michelet a consacré trois leçons publiques à ce peintre, né comme lui dans la dernière décennie du XVIII^e siècle.

Dans un entretien que j'ai eu en avril 2012 avec Pierre Michon au sujet des *Onze*, il m'a dit s'être servi d'un « petit texte de Michelet sur Géricault » pour la clôture de son livre¹. Et, en effet, à la relecture du chapitre final des *Onze*, le nom de Géricault a retenu mon attention, il est mentionné pas moins de huit fois. En plus, je n'ai guère besoin de le rappeler, dans ce chapitre final, les onze têtes des personnages portraituretés se transforment, sous le regard du narrateur, en onze formes semblables à des chevaux, qui

Robespierre contre les Représentants en mission (février 1794), le chapitre précédent évoque la terreur de Carrier à Nantes, et à aucun moment Michelet ne parle d'un tableau titré *Les Onze*. Voir Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, II, Paris, Éditions Gallimard, 1952, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 730-754.

¹ Entretien du 23 avril 2012 (publié en néerlandais), Manet van Montfrans « De Tiepolo van de Terreur. Gesprek met Pierre Michon », *Stelklopen door de tijd. Over gebeugen en geschiedenis in de moderne Franse literatuur*, Amsterdam, G. A. van Oorschot, 2014, pp. 205-221.

font remonter le lecteur aux peintures préhistoriques de Lascaux. Or, dans l'œuvre de Géricault, lui-même un cavalier passionné et formé par Carle Vernet, réputé pour ses études de chevaux, le thème du *cheval* est un sujet central.

La nouvelle perspective ouverte par l'éclaircissement de Michon sur une des sources du chapitre final des *Onze*, m'a amenée à examiner de plus près les exégèses de trois tableaux que Michelet a insérées dans ses écrits sur Géricault et à chercher si et sous quelle forme Michon les a utilisées. Ensuite, je me suis demandé quelle place attribuer à Géricault dans l'imbricatio pictural déjà très compliqué des *Onze* et comment l'inscrire dans la dialectique michonienne du minuscule et du majuscule. Et quatrième question que je me suis posée : Que devient dans ce tourbillon vertigineux de textes et de tableaux imaginaires et réels « le grand art d'incarnation », « l'épiphanie » qu'est la peinture pour Michon ?

1. Le Géricault de Michelet : exégèses historiques et picturales

Comme beaucoup d'autres de sa génération, Michelet s'est forgé un mythe de Géricault. En 1840, un comité (Delacroix, Scheffer, Horace Vernet) est fondé pour ériger un monument funéraire en hommage au peintre, mort en 1824, à l'âge de trente-trois ans, après une longue agonie consécutive à une chute de cheval. Géricault a eu une carrière très brève, trois de ses œuvres seulement ont été exposées pendant sa vie. Pourtant, il a eu une influence déterminante sur Delacroix et sur de nombreux autres

peintres du XIX^e siècle, qui le considèrent comme le premier des peintres romantiques¹. Michelet a longuement réfléchi à son œuvre. Le 20 juillet 1840, il évoque en termes élogieux deux tableaux de Géricault dans son *Journal* ; en 1846, il lui consacre deux leçons de son cours au Collège de France, et à la veille de la Révolution de février 1848, une troisième leçon².

C'est par ailleurs à la même période, entre 1846 et 1853, que Michelet a écrit sa monumentale *Histoire de la Révolution française*. Michelet se pensait le fils de la Révolution, il s'en voulait le conteur et le propagandiste, il prônait l'idée d'une nation tout entière actrice dans le drame de la Révolution. Il plaçait le Peuple au cœur de son histoire parce qu'il était convaincu que c'est le Peuple qui fait l'histoire : la Révolution, c'est l'avènement du Peuple. Ce que Michelet voulait mettre en lumière, c'est bien le danger du grand homme, du culte de l'individu. « France, guéris-toi des individus ! » inscrit-il en exergue d'un texte conclusif intitulé « Le tyran »³. C'est qu'il a vu par deux fois comment la prise de pouvoir d'un individu a confisqué à son profit l'immense énergie collective d'une

¹ Les principaux peintres romantiques : Girodet, Gros, Delacroix (chef de file de l'école romantique après la mort de Géricault, fortement influencé par lui), Scheffer.

² Pour les deux leçons de 1846, voir Jules Michelet, *Géricault*, Caen, Éditions L'Échoppe, 1991. Celle du 13 janvier 1848 n'a pas été professée, le cours ayant été suspendu. Voir Michelet, *Cours professé au collège de France, 1847-1848*, Paris, Chameroth, Libraire-éditeur, 1848, pp. 140-142. Les références aux citations de *Géricault*, abrégé en G, sont entre parenthèses dans le texte.

³ Préface placée dans l'édition de 1869, en tête du tome V (Livré X, ch. VII) in Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, o. c., p. 1004.

révolution : la première République a été mise à bas par le coup d'État de Napoléon Bonaparte en 1799, la deuxième par celui de son neveu, Louis-Napoléon en 1851.

Les idées que Michelet développe dans ses études historiques transparaissent aussi dans ses leçons publiques sur Géricault. Dans l'œuvre de celui-ci, contemporaine de l'Empire et de la Restauration, il a voulu voir celle d'un artiste qui avait peint le peuple sous le joug d'un tyran. Géricault aurait écrit en « trois pages ineffaçables », c'est-à-dire en trois tableaux, la « période funèbre qui tient en trois années : 1812-1815 », la fin de l'Empire napoléonien et l'effondrement consécutif de la France.

Le premier tableau commenté par Michelet a été exposé par Géricault au Salon de 1812. C'est *l'Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale* : un cheval gris pommelé se cabre devant un obstacle, écumant de sueur, les yeux exorbités de peur, les naseaux dilatés d'excitation. Pour le cavalier, qui reste bien ferme en selle, impassible, Géricault a fait poser un de ses amis, lieutenant des chasseurs à cheval. Celui-ci sera tué quelques semaines plus tard, lors de la campagne de la Russie. Dans son *ekphrasis*, Michelet ne s'en tient pas à l'évocation du tableau, mais en saisit la portée allégorique et politique :

C'est le soldat qui part pour la guerre et sait qu'il ne reviendra pas [...]. Le cheval qui est vrai est pourtant fantastique par le raccourci qui en fait un griffon. Toutefois, ce n'est pas *le cheval pâle, apocalyptique qu'auraient fait les romantiques*. ... C'est un vrai *limousin*, vivant, très fin, de pure race. [...] L'homme, admirablement ferme en selle, sur son cheval cambré. Il est si guerrier, qu'il n'a même

plus la *furie* de la guerre... Il se tourne vers nous... Est-ce un adieu ? Il sait qu'il ne reviendra pas. Cette fois, il part pour mourir... Pourquoi pas ? Ni ostentation ni résignation ; c'est tout bonnement un homme ferme et de bronze, comme s'il était mort déjà plusieurs fois. Au fond tourbillonne la tempête de la guerre. À gauche, de noirs profils de chevaux, les naseaux rougis... À droite un volcan d'artillerie, des batteries foudroyées... (G, pp. 36-37 ; je souligne)¹.

L'idée que Michelet a du tableau est une idée à la fois picturale et patriotique : selon lui, *L'Officier de chasseurs à cheval* symbolise le dernier élan de la France de l'Empire avant la campagne de Russie.

Le *Cuirassier blessé quittant le feu*, exposé au Salon de 1814, est l'antithèse de *l'Officier de chasseurs* : le tableau représente, en grandeur naturelle, un cuirassier, debout, s'appuyant avec son sabre, et tenant par la *bride* un *cheval*. Le militaire est vu avec sa monture en train de descendre une pente. Il regarde en arrière. Le ciel sombre et orageux est traversé de nuages gris et noirs. Selon Michelet, ce tableau représente l'ère des défaites :

On voit que la chute, la déroute, *le soldat, le peuple*, ont touché bien autrement le cœur de *l'artiste historien* [Géricault] que l'officier des guides, le terrible cavalier, le brillant capitaine, séché, tanné, bronzé. Ce bon géant si pâle, géant de taille, et

¹ Le cheval « un vrai limousin » : détail qui a dû être relevé par Michon, étant donné ses propres origines et le rôle d'esclaves, de main d'œuvre bon marché, que jouent, dans la première partie des *Onze*, les terrassiers et maçons limousins employés aux travaux du canal de Montargis à Orléans.

pourtant si homme et si touchant ! Un soldat, mais *un homme* encore ; la guerre, on le sent bien, ne l'a pas endurci. Blessé, démonté, il concentre en vain ce qui lui reste de force, et se raidit pour retenir le *coursier colossal* sur la descente rapide, glissante... Il n'échappera pas... Derrière plane un noir tourbillon d'hiver et de Russie, l'ombre du soir et de la mort ; il n'y aura pas de matin... Tout le reste semble *un paysage de France, la terre de la patrie*... Il y revient après le tour du globe ; il y rentre pour mourir. (G, p. 38 ; je souligne)

Dans cette description, Michelet fait l'építaphe du soldat de 1814. Le ravin est l'abîme où glisse la France. Le cuirassier blessé mais aussi l'officier des chasseurs sont le Peuple de la France jeté dans la grande Armée. Géricault, « l'artiste historien », évoque l'effondrement de la France de l'Empire¹.

Le Radeau de La Méduse (Michelet parle du *Naufrage de la Méduse*), admiré par les uns et décrié par les autres au Salon de 1819, représente un fait divers, le naufrage d'une frégate en 1816 près des côtes du Sénégal, avec à son bord plus de cent cinquante soldats. L'opposition s'était emparée de ce sujet pour dénigrer les ultra-royalistes : le commandant de La Méduse était un ancien émigré et portait l'entière responsabilité du naufrage et celle du lâche abandon du radeau. Géricault s'est documenté exhaustivement, entre

¹ Échappé à la circonscription en 1811, Géricault s'est engagé au service de Louis XVIII, comme membre de la Compagnie des Mousquetaires, pendant les trois premiers mois de 1815 (jusqu'au retour de Napoléon à Paris), probablement pour montrer son opposition à la politique guerrière napoléonienne.

autres par des entretiens avec les quelques rescapés et l'étude de cadavres dans son atelier. Bien que le radeau soit jonché de morts, la composition définitive exprime l'espoir d'un sauvetage. Les naufragés survivants aux corps d'athlètes incarnent la régénération nécessaire du peuple, tandis que le héros principal, un métis, qui perçoit à l'horizon le navire sauveteur, symbolise ici l'espoir, mais également l'avenir de la France. Michelet écrit :

C'est le dernier acte de la tragédie sanglante. C'est la fin de la fin pour l'Empire ; on le dirait même pour la France... C'est elle, c'est la société tout entière du siècle, que Géricault embarque avec lui... C'est le naufrage de la France, ce radeau sans espoir, où elle flottait, faisant signe aux vagues, au vide. Pour tous, ce geste était l'image du désespoir. Eh bien, non ! Ce dernier qui ne peut pas mourir, c'est le siècle lui-même. Son geste, pour vous une énigme, fait appel à quelqu'un que lui voit : Ce quelqu'un, c'est l'avenir ! Il reste plein de promesses. (G, pp. 39-40 ; je souligne)

Deux conclusions se dégagent des exégèses de Michelet. En premier lieu, le peintre du *Radeau de La Méduse* n'a pas peint la mort de la France, mais le sentiment que la France se mourait, protestant ainsi de sa vie. Et, en second lieu, Géricault représente « l'âme française » en peinture. Michelet l'oppose à David. À cause de son néo-classicisme, celui-ci ne pouvait pas être considéré comme l'interprète de la Révolution, il serait plutôt celui de l'Empire, mais ses tableaux ne symbolisent pas la France. Michelet soutient :

Géricault est le seul qui ait pris la France en elle-même, en dehors de toute imitation. Poussin a peint des Italiens, David des Romains et des Grecs. Géricault, dans l'étrange réaction de 1816, où la France sembla se renier elle-même, Géricault de plus en plus l'adopta ! Il protesta pour elle, par *l'originalité toute française de son génie et par le choix exclusif des types nationaux*. Il ne subit pas l'invasion, il conserva ferme et pure la pensée nationale, ne donna rien à la réaction... *Son œuvre est le vivant symbole de la patrie à l'heure de sa mortelle défaillance*. (G, pp. 21-22 ; je souligne).

Et Michelet de déplorer la mort du jeune peintre qui, en proie à une mélancolie profonde, se serait laissé décourager par le manque de succès. À l'instar de l'homme sur le radeau de La Méduse qui voit approcher le navire sauveteur, Géricault aurait dû continuer à espérer : « La France d'alors, encore toute frémissante de ses batailles, plus sensible après ses malheurs, trempée de larmes héroïques, eût réchauffé son grand artiste » (G, p. 47). Ensuite, à une exception près dans un ouvrage de 1854, Michelet ne mentionne plus Géricault ; la résurrection de la France revenait désormais à lui-même, l'auteur de *l'Histoire de la Révolution*.

2. La peinture d'histoire

Dans ses récits, Michon ne simule pas un lien de transitivité direct avec le monde, mais interroge différents types de médiations culturelles : il sollicite en priorité la peinture, la littérature et l'Histoire. Dans *Les Onze*, c'est entre autres l'Histoire et la peinture d'histoire telles qu'elles ont été évoquées par Michelet. On retrouve le Géricault de Michelet dans *Les Onze*, mais éclaté, sous la forme de menus détails,

une coïncidence de dates, le titre d'un tableau, une paraphrase. Je donnerai trois exemples.

a) *Le nom / les dates*

J'ai déjà relevé la répétition à huit reprises du nom de Géricault dans le chapitre final, alors que dans les chapitres précédents, pourtant riches en noms de peintres, il n'est pas mentionné. Représentant la scène de la commande des *Onze* en janvier 1794, l'esquisse de Géricault que Michelet aurait transposé dans le portrait des onze s'intitulerait : « Corentin en ventôse reçoit l'ordre de peindre les Onze », elle se trouverait à Montargis, dans le musée de Girodet, peintre d'histoire dans l'école de David (O, p. 121).

Pour raviver ses souvenirs du tableau de Corentin¹, Michelet aurait visité, en février 1846, la sacristie de Saint Nicolas-des-Champs à Paris, le lieu où la commande aurait eu lieu (O, p. 125). Michon fait donc correspondre la date de cette visite fictive à celle de la présence de Michelet au Collège de France lors de ses premières leçons sur Géricault, les 5 et 12 février 1846.

b) *Le thème du cheval*

La deuxième partie du récit de Michon est entièrement consacrée au tableau des *Onze* – à la scène de la commande en janvier 1794 (II, ch. I), à l'explication de son double enjeu, explication interrompue à mi-chemin par une esquisse de l'arrière-plan historique (les Représentants en Mission) ainsi que par l'évocation des onze commissaires (II, ch. II, III). Elle

¹ Il y a vu « une cène laïque (le Christ est absent) mais truquée parce que l'âme collective qu'on y voit n'est pas *le Peuple*, l'âme ineffable de 1789, c'est le retour du tyran global qui se donne pour le peuple. » (O, pp. 130-131).

se termine sur l'exégèse (fictive) que Michelet aurait donnée du tableau (II, ch. IV). Faisant allusion aux étranges dons de « visionnaire » de Michelet, le narrateur de Michon dit que Michelet a vu la scène de la commande avec tous ses détails – visages surgis de la nuit, table de chêne, lanterne carrée, sac d'écus – jusqu'aux *chevaux* dans l'écurie improvisée dans l'église, « les chevaux, les chevaux dans leurs stalles de soufre, d'or, de basalte, leurs stalles à la nation, les chevaux de l'enfer et de l'adoration » (O, p. 128). L'allusion à ces visions est soulignée par la répétition du verbe « voir », dont on trouve près d'une trentaine d'occurrences dans les quinze pages du chapitre final.

Mais, dit le narrateur, on peut croire que « dans le bric-à-brac [...] qui lui tint lieu de mémoire », Michelet a eu pour guides et repères d'autres peintures que l'esquisse de la commande par Géricault et *Les Onze* de Corentin ; parmi ces autres peintures se trouverait l'*Officier de chasseurs* de Géricault (O, p. 129). Nous avons vu déjà que ce tableau symbolise, selon Michelet, le dernier élan de l'Empire en 1812. *Les Onze* (le tableau de Corentin) renvoie à la période finale de la Révolution, celle de la Terreur entre juillet 1793 et juillet 1794. Dans les deux cas, les personnages représentés sont à la veille d'une catastrophe dont les contours se dessinent déjà. L'officier de chasseurs sait qu'il ne reviendra pas, qu'il mourra. Les membres du Comité de salut public se rendent compte de la précarité de leur position : la commande du tableau à Corentin est une intrigue qu'ils ont tramée pour sauver leur peau. Le tableau est destiné soit à consacrer le triomphe imminent de

Robespierre, ou inversement, à révéler son aspiration à la tyrannie. En prêtant à Michelet une vision des chevaux de Géricault dans le tableau des *Onze* de son Corentin fictif, Michon fait de Géricault un peintre de la Révolution.

Dans l'apothéose finale des *Onze*, le narrateur se souvient lui-même d'une visite à une écurie, et se rappelant les têtes des chevaux « découpées et bien mises en valeur par la petite porte basse qui dérobe leurs corps », il se dit que Michelet dans sa vision ne s'est pas tout à fait trompé, et que le tableau de Corentin présente « onze formes semblables à des chevaux » (O, p. 136). Ce qui, dans un galop d'images, fait passer le lecteur en une demi-page des chevaux de l'Apocalypse aux animaux mythiques peints sur les parois des grottes de Lascaux, avec une paraphrase de l'*ekphrasis* par Michelet de l'*Officier de chasseurs* : « Les créatures d'effroi et d'emportement telles que les a peintes Géricault dans la sarabande des trains d'artillerie explosant en chaîne, terrifiées par l'odeur de la poudre et celle de la mort, mais sans effroi chargeant. » (O, p. 136). Dans ce passage final résonne le galop d'un cheval, animal de prédilection de Géricault, qu'il a peint et repeint, et qui a fini par causer sa mort¹.

L'énumération des tableaux qui ont pu influencer Michelet dans la reconstitution de son souvenir des *Onze* –

¹ Dans *Mazeppa*, un film de 1993 sur la vie de Géricault et sa passion pour les chevaux, le metteur en scène Bartabas, fondateur du théâtre équestre et musical Zingaro, attribue au peintre qui est sur son lit de mort un rêve dans lequel il finit sa vie comme le héros ukrainien Mazeppa, ficelé nu par un mari jaloux sur un cheval fou. Scène cauchemardesque, basée sur un poème narratif de Byron, représentée par Géricault en 1820.

outre l'Officier de chasseurs de Géricault, une bataille de Rubens, les illustrations de Füssli pour Macbeth ou la jument de son *Cauchemar*, *El tres de mayo* de Goya et *La Bataille* d'Uccello – redirige le lecteur vers l'art préhistorique, qui, selon Michon, était également lié à la terreur et à la violence : les chasseurs du paléolithique auraient inventé la peinture en représentant les animaux qui les entourent et parfois les menacent, pour s'identifier à eux et partager leurs forces, ou bien pour expier le sang versé et pour pouvoir en verser à nouveau impunément au printemps prochain¹. Les onze commissaires apparaissent sur le portrait de Corentin « comme des représentants magnanimes ou comme des tigres altérés de sang » (O, p. 11).

c) *L'opposition entre David et Géricault/ Corentin*

Michelet oppose dans son texte sur Géricault la *Mort de Marat* de David à la peinture de Géricault. Il écrit :

David ne spécifie pas, il reste dans le général. À part le *Serment du jeu de paume*, *Les Funérailles de Lepelletier*, on ne se douterait jamais qu'il ait été lui-même mêlé à la révolution. Le dessin de son Marat mort est fort beau mais lorsqu'il le peint, ce n'est plus qu'un Marat quelconque, mou, faible, vague, sans nationalité [...] sans respect, non plus, de l'individualité. (G, p. 13)

¹ Dans cette interprétation Michon se montre proche de Bataille et son *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Éditions Skira, 1955. À ce sujet, voir Ann Jefferson, « Lascaux et l'écriture faite de bêtes », Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione, Dominique Viart, *Pierre Michon. La lettre et son ombre*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 2009, Gallimard, *Les Cahiers de la NRF*, 2013, pp. 285-303.

À son tour, le narrateur de Michon oppose David à Corentin, et le *Marat* mort au tableau des *Onze* en paraphrasant encore Michelet : « Le Marat de David n'est qu'un homme mort, un reste de l'Histoire, peut-être son cadavre » (O, p. 133). Corentin, par contre, a su faire resurgir les membres du Comité de salut public : « les onze hommes vivants sont, [...], l'Histoire en acte, au comble de l'acte de terreur et de gloire qui fonde l'Histoire – la présence réelle de l'Histoire. » (O, p. 133).

3. De Tiepolo et de Goya à Géricault, des dieux et des monstres aux vies minuscules

Quelle est maintenant la place occupée par Géricault dans l'imbraglio pictural déjà très compliqué des *Onze* et comment s'inscrit-il dans la dialectique du minuscule et du majuscule, propre à Michon ? Selon les dires de l'auteur, *Les Onze* est né des projets combinés d'écrire un livre sur Tiepolo et un texte sur la Terreur. La lecture d'une étude sur Tiepolo de l'historienne de l'art Svetlana Alpers, aurait été à l'origine du premier projet¹. Ce qui fascine Michon en Tiepolo, c'est que le comble de la civilisation d'Ancien Régime, c'est-à-dire Tiepolo, soit si proche dans le temps, si proche de la fin, de l'écroulement du monde qu'il représente. Choisir Tiepolo pour parler de cette époque accentue la rupture entre deux moments extraordinaires, un moment extraordinaire artistiquement et un moment extraordinaire

¹ Svetlana Alpers & Michael Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994. Une grande partie de cette étude porte sur les fresques de Tiepolo à Würzburg.

politiquement, mais qui aura une descendance artistique capitale : tout le romantisme sort de la Révolution et de Bonaparte.

Dans l'un des entretiens donnés après la parution des *Onze*, Michon dit au sujet de son peintre fictif : « Je voulais faire de mon Corentin un Goya avant la lettre. Un type qui représente des dieux et des monstres sous des figures humaines. Et qui a intégré à la fois Tiepolo et Caravage. Un Tiepolo de la Terreur »¹. La lumineuse première partie des *Onze* où est racontée la jeunesse de Corentin, se place sous les auspices de Tiepolo, maître du jeune Corentin à Würzburg ; la deuxième partie se joue dans des tons beaucoup plus sombres avec le clair-obscur dramatique, goyesque de la scène de la commande. Tiepolo représente l'espèce vouée à disparaître du peintre de l'ancien régime exécutant les commandes de la noblesse et du clergé. Michon avait besoin d'un peintre qui réunisse la luminosité de la peinture du XVIII^e siècle et l'atmosphère de chaos et de violence de la Terreur, un Tiepolo devenu Goya, une figure de transition, un peintre de l'Ancien Régime dont la peinture s'infléchit sous le poids des événements historiques². David ne répond pas à ces critères. À l'instar de

¹ Pierre Michon, « Le Tiepolo de la Terreur », entretien dans *Livres Hebdo*, n° 772, avril 2009, pp. 72-73. La « bande du livre » est un détail du tableau de Goya, le portrait du Conventionnel régicide de Saône-et-Loire, Guillemardet, ambassadeur en Espagne en 1798-1799.

² La carrière de Goya est évoquée dans « Dieu ne finit pas » (un des trois textes dans *Maîtres et serviteurs*), mais le récit s'arrête en 1778, longtemps avant que les choses ne commencent à se dégrader pour le peintre, tant sur le plan politique que sur le plan personnel. Dans *Les Onze*, Michon semble compléter l'histoire de la vie de Goya, par le biais de Corentin.

Michelet, Michon le discrédite comme peintre académique, néo-classique qui par son imitation des Anciens a figé l'histoire de son époque au lieu d'en saisir le mouvement. Il lui fallait donc un peintre fictif pour représenter la période la plus dramatique de la Révolution par le biais d'un portrait collectif des onze membres du Comité de salut public. Ce n'est que dans le dernier chapitre que Michon a introduit Géricault, de sorte que le récit se tend entre un peintre qui incarne l'ancien régime et un autre qui apparaîtra comme le fondateur de la nouvelle école romantique. Corentin, le peintre fictif, comble le vide artistique de la Révolution, et fait le pont entre ces deux artistes et leurs époques.

Selon Michelet, à qui Michon a repris cette vision, Géricault fait revivre l'histoire de son époque, non pas dans de grands tableaux de bataille (comme Gros et Gérôme), mais dans la représentation d'individus qui incarnent le peuple, tel le cuirassier démonté, un homme blessé, souffrant, en alliance avec la force animale du cheval qu'il s'efforce de maîtriser dans la pente. Les deux cavaliers portraiturés par Géricault ainsi que les misérables naufragés de la Méduse sont des anonymes, des hommes dont les vies minuscules ont été broyées sous le grand rouleau-compresseur de l'Histoire. C'est le point de vue que Michon, lui aussi, privilégie dans ses récits, celui d'individus témoins de quelque chose qui est plus grand qu'eux, qui les dépasse et les emporte. Cela vaut aussi pour les membres du Comité de salut public, qui tombent en proie à la violence qu'ils ont déchaînée, comme si tout à coup ils se trouvaient dans les mains des Parques.

4. Des chevauchées picturales aux chevauchées verbales

J'en viens maintenant à la dernière question que je me suis posée : que devient dans ce tourbillon vertigineux de textes et de tableaux imaginaires et réels « le grand art d'incarnation », « l'épiphanie » qu'est la peinture pour Michon ?

Contempler la peinture, c'est-à-dire des visages, des formes, des couleurs, est, pour Michon, un moyen d'aller vers une écriture « incarnée », dans laquelle les abstractions langagières prennent corps grâce aux images visuelles suscitées par des associations picturales¹. Tout comme Michelet, le « visionnaire », habille son discours sur le « génie national », « la France », d'images empruntées aux tableaux de Géricault, Michon fait apparaître personnages, paysages et scènes dramatiques en puisant largement dans un fonds pictural collectif qui remonte jusqu'aux peintures rupestres de Lascaux. *Les Onze* qui commence dans les nuages cotonneux de Tiepolo, peintre du XVIII^e siècle, se termine dans les cavernes obscures du paléolithique, lieu de naissance de l'art.

Mais là où Michelet s'inspire directement de la peinture, Michon mêle ses propres observations de la peinture aux commentaires picturaux d'autres auteurs. Ainsi, pour son Tiepolo, il s'est ressourcé entre autres dans l'étude de Svetlana Alpers, pour son Géricault dans le texte de Michelet, pour la figure hybride de Corentin dans l'histoire

de la vie de Goya, pour les peintres de Lascaux dans Bataille. C'est en brassant toutes ces informations et en les passant dans le giron de la littérature que Michon espère réaliser un « art d'apparition ». Ce sont des voies autrement plus compliquées que celles empruntées par Michelet. Si Michon appelle Michelet « Monseigneur Après-coup », il se désigne lui-même comme « Monseigneur Après-après-après-coup »¹.

Dans un entretien de 1992, Michon exprime ainsi son désir d'égaliser la peinture :

Ce saisissement, cet effet de présence humaine brutale mêlé au comble de l'art que me donne le portrait peint, j'ai voulu en user en littérature. Je voudrais évoquer des hommes avec cet effet presque hallucinatoire qui fait la force des grands portraits. C'est un art d'évocation que je cherche, un art d'apparition. Comme un peintre, c'est une image, une image d'homme que je veux faire apparaître.²

C'est à cet art d'apparition, de présence réelle, que Michon renvoie dans *Les Onze*, en reprenant une idée au texte de Michelet sur Géricault : « La vraie peinture d'Histoire n'est telle que lorsqu'elle s'efforce de ne pas représenter l'Histoire » (O, p. 131). Mais le narrateur de Michon en rajoute, prétendant que le tableau des *Onze*, commandé dans la nuit du 5 au 6 janvier, date de la fête de l'Épiphanie, n'est pas de « la

¹ « Monseigneur l'Après-coup en personne » (O, p. 122). Voir au sujet de la « poétique de l'archive » de Michon l'article du regretté Michael Sheringham, « Pierre Michon et l'archive : le scribe et les barbichus » in Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione, Dominique Viart, *Pierre Michon. La lettre et son ombre*, o. c., pp. 319-339.

² Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, o. c., p. 65.

¹ Voir à ce sujet l'entretien sur l'importance de la peinture, plus en particulier le portrait, Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, textes réunis et édités par Agnès Castiglione avec la participation de Pierre-Marc Biasi, Paris, Éditions Albin Michel, 2007, pp. 64-74.

peinture d'Histoire, mais l'Histoire en personne », l'Histoire incarnée qui apparaît à nous, comme le fils de Dieu est apparu aux trois rois mages (O, p. 132). Lorsque j'ai demandé à Pierre Michon comment interpréter cette dernière phrase, il s'est mis à rire, répondant : « mais c'est un bluff énonciatif de mon narrateur, un bonimenteur », ce qui ne l'a pas empêché, mi-sérieux, mi-ironique, de continuer sa chevauchée, et de reprendre ce bluff aussitôt à son propre compte :

Il y a pour moi certaines représentations de l'histoire qui incarnent l'histoire, c'est-à-dire cette espèce de courant à la fois furieux et magnifique, l'histoire au sens hégélien, je pense à une statue qui me fait toujours cet effet, c'est la Victoire de Samothrace, en haut des marches du Louvre, les ailes en arrière, pas de tête, pourquoi faire une tête quand on est l'Histoire, cette robe que le vent chasse, *le mouvement*, on peut dire que *Les Onze*, c'est onze fois la Victoire de Samothrace¹.

QUESTIONS DE PATERNITÉ

¹ Entretien du 23 avril 2012 in Manet van Montfrans, « De Tiepolo van de Terreur. Gesprek met Pierre Michon », *Steltlopen door de tijd. Over gebogen en geschiedenis in de moderne Franse literatuur*, o. c., p. 217.