



**HAL**  
open science

**Parle-moi de chevaux, de crocodiles et de peinture :  
cynisme et bestiaire politique dans les Onze de Pierre**

**Michon**

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Parle-moi de chevaux, de crocodiles et de peinture : cynisme et bestiaire politique dans les Onze de Pierre Michon. Agnès Castiglione. Pierre Michon, Fictions et enquêtes, Cécile Default (Editions), p. 51-80, 2015, 978-2-35018-370-1. hal-01378254

**HAL Id: hal-01378254**

**<https://hal.science/hal-01378254>**

Submitted on 9 Oct 2016

**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.

« **Parle-moi de chevaux, de crocodiles et de peinture : cynisme et bestiaire politique dans *Les Onze*** », Pierre Michon, *Fictions et enquêtes*, Nantes, éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015, pp. 51-80.

**Mots clés** : Michon, révolution française, peinture et littérature, cynisme, bestiaire, terreur.

**Résumé** : Avec Hegel, la raison s'est faite histoire, c'est-à-dire violence, pour établir la coïncidence de l'Esprit et du réel. Pour les écrivains et les penseurs du XX<sup>e</sup> siècle, qui commence, on l'a assez dit, en 1917, la question est bien de savoir qui, dans ces noces étranges de la raison et de l'histoire, va manger qui : est-ce l'histoire qui se fait rationnelle, ou est-ce la raison qui devient monstrueuse ? C'est évidemment toute la question politique des *Onze*, récit consacré à la Terreur de 1793 par le biais narratif d'une commande mystérieuse : on demande au citoyen peintre Corentin de représenter les onze membres du Comité de Salut Public, et celui-ci, sans le vouloir, engendre un chef-d'œuvre absolu qui, évinçant David, marque la naissance de la peinture moderne. On voit comment s'inscrit en ce texte la question de l'animal, qui est aussi celle de l'instinct et de la prédation : est-elle mangée ou mangeante, la rationalité politique, progressiste, qui veut établir, par la Terreur, le pouvoir de la Justice, de la Vertu ? Pour Michon, la réponse ne fait aucun doute : la raison est toujours cette brebis qui se prend pour un loup et qui ne peut jouer de rôle historique qu'en se renonçant elle-même pour devenir louve parmi les loups. C'est un point de vue cynique. C'est cette thèse qui rend le mieux compte je crois de la cohérence et de la portée scandaleuse de ce petit récit aussi énigmatique que fascinant : son enjeu est de montrer comment l'art, allié objectif du pouvoir et de la banque, contribue à faire de l'histoire une *farce*. Chacun reste libre de nommer qui en sont les dindons.

### **Parle-moi de chevaux, de crocodiles et de peinture : cynisme et bestiaire politique dans les *Onze***

L'histoire de la critique littéraire rappelle souvent l'opposition, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de la lecture « savante » et de la lecture « liseuse » ; Brunetière ou Lanson, contre France et Lemaitre. D'un côté, le savoir, l'expertise, les lourdes armes de l'enquête historique ou sociologique, les pesanteurs de l'investigation des formes : philologie, stylistique, rhétorique, sémiotique. De l'autre, le goût, l'intuition, la culture, l'engagement de la subjectivité<sup>1</sup>. Michon interprète de la Terreur dans *Les Onze* réconcilierait ces deux lectures ; mais cette vision n'est-elle pas trop sagement irénique ? En réalité, la lecture « liseuse », sensible, d'un Michon avale tout cru le sérieux académique ; elle digère la science historique et retourne contre elle ses armes. Cette passe d'arme a un enjeu, qui rappelle le célèbre débat intellectuel qui a fasciné la France intellectuelle du premier XX<sup>e</sup> siècle : si avec Hegel, la raison se faisait histoire, c'est-à-dire violence, pour établir la coïncidence de l'Esprit et du réel, la question était bien de savoir qui, dans ces noces étranges, allait manger qui : est-ce l'histoire qui se faisait rationnelle, ou est-ce la raison qui devenait monstrueuse<sup>2</sup> ? C'est évidemment toute la question politique des *Onze*. On voit comment s'inscrit en ce texte la question de l'animal.

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet la synthèse d'Antoine Compagnon, « Le lecteur », p. 149 et suivantes, dans *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1998.

<sup>2</sup> Je reprends la stimulante analyse de Vincent Descombes dans *Le Même et l'autre, quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Minuit, 1979, en particulier le premier chapitre, « L'humanisation du néant », pp. 21-63.

Est-elle mangée ou mangeante, la rationalité politique, progressiste, qui veut établir, par la Terreur, le pouvoir de la Justice, de la Vertu ? Pour Michon, la réponse ne fait aucun doute : la raison est toujours cette brebis qui se prend pour un loup et qui ne peut jouer de rôle historique qu'en se renonçant elle-même pour devenir louve parmi les loups. C'est un point de vue cynique. C'est cette thèse qui rend le mieux compte je crois de la cohérence et de la portée scandaleuse de ce petit récit aussi énigmatique que fascinant.

Dès qu'on s'intéresse à la façon dont l'animal s'inscrit dans un texte littéraire, deux voies s'ouvrent entre lesquelles il faut choisir. Un texte peut tout d'abord représenter l'animal comme un vivant parmi les vivants ; les mots sont alors sommés de répondre à la plus noble injonction du réalisme. Traversé de part en part par notre humanité, notre discours sera-t-il capable d'accéder à cet exemple éminent d'altérité que nous appelons (mal sans doute, mais comment le dire autrement) l'animal<sup>3</sup> ? La question est abyssale : le « même » peut-il comprendre « l'autre » autrement que comme une projection, une construction issue de lui-même ? Cette problématique ne sera pas celle qui me retiendra, car je ne crois pas que ce soit celle qui intéresse Michon. Mais un texte peut aussi se servir de l'animal (de nos stéréotypes animaliers, tels que chaque culture les façonne) pour décrire, expliquer, définir les hommes. On est alors en pleine analogie, dans le domaine relativement rassurant des symboles et des métaphores. La question herméneutique s'impose : pourquoi parler des hommes figurément, en empruntant le détour de l'animal ? Qu'est-ce qu'on apprend sur l'homme, et qu'est-ce qu'on peut dire de l'homme, qu'on ne peut ni apprendre ni dire autrement qu'en jouant le jeu de l'analogie animalière ? Pour Michon, ce problème de poétique générale s'énonce en termes très particuliers : le récit *Les Onze* montre que l'artiste – le peintre Corentin et peut-être le romancier qui l'a créé – n'est pas un acteur politique comme les autres. À quoi tient cette différence, ce statut d'exception ? Tout simplement au fait que l'événement politique est pour l'artiste un activateur des polarités de sa propre sensibilité, un outil d'investigation de sa subjectivité. L'immense érudition historique de Michon lui permet de s'appropriier la Terreur ; dès lors, les enjeux de ce moment historique ne se distinguent plus des obsessions intimes du peintre qu'il met en scène. De ce point de vue, *les Onze* dessinent les contours d'une extraterritorialité politique de l'artiste que Michon cerne avec le vocabulaire (ou mieux : avec la métaphore) de l'animal.

Un poète est toujours quelqu'un qui vit de l'écart qu'il perçoit entre un lieu commun et une authentique métaphore. Ce que la métaphore animalière charrie avec elle, c'est tout simplement la question du sens concret que peut prendre, pour un artiste, notre origine. Bien sûr, nous savons, nous qui sommes des darwiniens éclairés, que nous descendons de l'animal ; nous savons d'où nous venons. Mais que faisons-nous de ce savoir ? Personnellement, je n'en fais rien. Je sais que je descends du singe comme je sais que la terre tourne autour du soleil. Rien, pour moi, n'est plus vrai, plus certain – et rien ne m'est plus indifférent. Ce savoir froid, objectif, sur notre origine animale, devient quelque chose de chaud, de brûlant quand je lis Michon. L'animal est pour lui l'enjeu et l'objet d'une conception à la fois esthétisée et passionnelle de l'histoire politique ; en employant l'adjectif « esthétisé » sans nul parti-pris de péjoration, je voudrais simplement souligner deux choses : tout d'abord l'histoire, prise en charge et transformée par l'artiste, ne vaut à ses yeux que parce qu'elle est un réservoir d'émotions esthétiques que le texte exhibe et exalte comme

---

<sup>3</sup> Après l'enfant, la femme, le fou, l'animal est le nouvel avatar de l'altérité ; mais de ce qu'une question soit à la mode n'implique pas forcément qu'elle soit sans intérêt. Dans l'immense bibliographie sur le sujet, j'ai retenu cinq ouvrages récents : la somme d'Élisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité* (Paris, Fayard, 1998) ; Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal* (Paris, Bayard, 2007) ; Yves Christen, *L'Animal est-il une personne ?* (Paris, Flammarion, 2009, repris en 2011 en poche, coll. « Champs sciences ») ; enfin et surtout la réponse que Étienne Bimbenet – *L'Animal que je ne suis plus*, Paris, Gallimard, folio essais « Inédit », 2011 – a donnée au célèbre texte de Derrida, *L'Animal donc que je suis*, Paris, Galilée, 2006.

étant l'indice le plus sûr, le plus manifeste, de sa valeur littéraire ; et cette « privatisation » de l'histoire, ou du rapport à l'histoire, dussent-elles s'opérer au nom de l'art, ne manquent pas de susciter quelques réticences, en particulier chez les lecteurs les plus « politiqués » de Michon. Ensuite, il conviendra de montrer que le terme de cette transformation « transfiguratrice » du récit historique en œuvre littéraire est de révéler « cet animal donc que nous sommes », cette réalité qui certes fait honte et fait peur, mais qui est le chiffre indiscutable de notre jouissance. Il n'est en effet pour Michon pas de joie, pas d'affect ou d'émotion un peu forts qui ne désigne, à la manière d'une évidence longtemps niée, l'animalité comme l'origine de tout processus créateur<sup>4</sup>. Il s'agit donc de faire apparaître par les mots une figure insoupçonnée de l'homme, mais une figure nullement impensable ou ineffable ; cette figuration de *l'artiste en animal politique* veut rendre à l'histoire sa dimension de processus vivant, au lieu qu'elle n'est le plus souvent envisagée que comme un simple objet d'étude.

Pour expliciter (et justifier, je l'espère) ce réseau de propositions, je propose un parcours en sept points. Tout d'abord, je présenterai le plus brièvement possible le récit, *Les Onze*, tel du moins que je le lis<sup>5</sup> ; puis je gloserai six métaphores animalières particulièrement saillantes dans le texte, et qui toutes renvoient à la façon dont l'histoire politique est esthétisée – et donc animalisée – par le texte.

## 1) Les *Onze*, un diptyque politique

L'objet de ce récit, aussi bref que dense, est d'expliquer comment un peintre, François-Élie Corentin, personnage fictif, a pu représenter la Terreur sous la forme d'un tableau, *Les Onze*, qui met en scène les onze membres du Comité de salut public. Commençons par faire jouer le signifiant. Le cœur de la Terreur, et donc du tableau qui la représente, ce sont les « robespierrots, Saint-Just, Couthon, Robespierre », qui « doivent y être plus visiblement et centralement, plus magistralement que les autres personnages du Comité » (*O*, 109). Tout lecteur entendra, je crois, dans le mot « robespierrrot », le petit nom « Pierrot », le diminutif affectueux de l'auteur. Dans l'histoire de ce tableau politique, quelque chose reconduit le lecteur à l'origine de ce « romancier peintre » qu'est Pierre Michon, à son enfance, aux sources de son affectivité. « Élire domicile dans le nombre », comme le dit si bien Baudelaire cité en épigraphe, c'est-à-dire dans les Onze<sup>6</sup> et, à travers eux, dans les foules qu'ils galvanisent et massacrent, signifie pour Michon cerner au plus près, par le moyen détourné de l'histoire politique, sa propre histoire singulière.

---

<sup>4</sup> On conviendra de rattacher à l'imaginaire sacré toute pensée qui estime qu'une initiative humaine requiert, pour être mise en œuvre et produire des effets, une force surnaturelle qui l'excède ; l'animal, plus et mieux que le divin, peut prétendre donner forme et légitimité au sacré et à l'énoncé qui en affirme l'existence. Pourquoi ? Sans doute parce que nous sommes sûrs que l'animal existe ; son altérité relève de l'immanence. Le divin, lui, est compromis dans la suspicion moderne qui fait de toute transcendance un type particulier de fiction.

<sup>5</sup> *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009, référence désormais abrégée ainsi : *O*, suivie du numéro de la page et intégrée dans le corps de la démonstration.

<sup>6</sup> Pour les lecteurs historiens, le nombre, c'est le Peuple. Mais pour le kabbaliste qui lit *Les Onze*, le nombre, c'est le chiffre, un chiffre doublement orphelin : d'une part, il manque le treizième, le Fils qui réunit les douze au nom du Père. Ce Christ de la Royauté moderne, le pâle guillotiné du 21 janvier, est, dans la fiction comme dans le tableau, semblable au romancier de Flaubert, présent partout, visible nulle part, sauf dans les consciences travaillées par le remords. Mais d'autre part, il manque au décompte qu'enregistre le titre du livre, qui est aussi le nom du tableau, le douzième, c'est-à-dire Judas. Qui d'autre que le peintre, celui qui se fait payer pour peindre, c'est-à-dire révéler le secret honteux de la Terreur, peut déceimment revendiquer ce rôle essentiel, sans lequel il n'est pas d'histoire possible ? Qui d'autre que Judas peut comprendre ce qu'est, en son essence, la Terreur ? Et puisque Judas se pend et que l'histoire ne peut s'arrêter là, il faut en désigner un autre pour prendre sa place. Dieu le nomme : en l'occurrence, il s'agit non de Matthias mais de Michon ou de son narrateur.

Le récit se présente donc comme la vie d'un peintre, Corentin. Cette vie est narrée par un biographe à la fois lyrique et érudit qui, tel Jean-Baptiste Clamance dans *La Chute*, apostrophe un destinataire qu'il nomme « Monsieur ». Ce narrateur est une sorte de guide, qui se transporte, à la manière d'un magicien, sur tous les lieux où Corentin est censé être passé<sup>7</sup>. Le premier volet du diptyque embrasse le temps de l'Ancien Régime ; le texte fait la généalogie du peintre. L'histoire familiale de Corentin est un raccourci de la société d'avant 1789 : la grand-mère maternelle est noble ; son mari est un « *Ingénieur des turcies et levées de Loire* » (O, 26) ; plébéien, il s'est enrichi en faisant creuser les canaux qui proclament la grandeur de Louis XIV. Le grand-père paternel, lui, est un gueux qui a miraculeusement fait fortune dans le commerce des alcools frelatés. Le père est un homme de lettres – mais un écrivain raté. Mère et grand-mère symbolisent la « douceur de vivre » ; les pères incarnent la brutalité sociale, les inégalités, qui conduiront à la Révolution. C'est dans cette histoire familiale que le peintre Corentin tire la matière de son tableau – qui tout autant qu'une toile politique, est, comme on le verra, une autobiographie oblique<sup>8</sup>.

Sous le haut patronage de Lanson, les études littéraires, à l'âge d'or des études littéraires, se présentaient sous la forme canonique d'un diptyque : « l'homme et l'œuvre ». La première partie des *Onze* présente l'homme, en quatre chapitres. La seconde partie raconte les circonstances précises dans lesquelles l'œuvre a été commandée et exécutée. Ce récit resserré expose en filigrane les deux caractéristiques fondamentales qui définissent, selon Michon, le régime du chef-d'œuvre moderne : d'une part, le tableau naît dans la contingence la plus sordide alors même qu'il s'impose très vite comme un chef-d'œuvre ; l'absolu (ou la nécessité) de l'art prennent racine dans le relatif, dans la manœuvre politique<sup>9</sup> ; l'œuvre d'art moderne non seulement a conscience de ses origines ignobles mais elle les exhibe ; la peinture montre une conception radicalement dépourvue d'idéalisme, donc réaliste et matérialiste, de sa propre genèse. D'autre part, le tableau commandé doit être ambigu, plurivoque ; il doit pouvoir être interprété politiquement aussi bien comme une dénonciation de la tyrannie des « robespierreots » que comme une exaltation de leur action. Autrement dit, le tableau moderne est politiquement inclassable : il a tous les sens qu'on veut, donc il n'en a aucun. Cette indétermination (ou suspension) du sens est ce que les modernes nomment « infini ».

*Les Onze* raconte l'événement fondateur de la modernité politique à la française : il coïncide avec la Terreur, ce projet de transformer la société par l'instauration du crime de masse. *Les Onze* raconte aussi la genèse de l'art moderne, telle qu'elle s'incarne dans un tableau présenté comme aussi exceptionnel que *La Joconde*. Cette double genèse de la modernité (politique et esthétique) est prise en charge par un texte volontairement « faussaire », qui crée et veut faire croire à l'existence d'une œuvre postiche ; pour ce tableau imaginaire, le texte suscite une réception, invente une « légende », si vraisemblables qu'il faut parfois se pincer pour se souvenir que ni *Les Onze* ni Corentin n'existent – comme si la modernité n'était qu'une fiction qu'inventait le geste pieux, mélancolique et passionné, d'un

---

<sup>7</sup> « Je suis à moi seul une notice plus assommante que toute celles de l'antichambre, au Louvre » (O, 70). Ruse du narrateur, qui déprécie son savoir pour mieux le faire valoir ! Le jeu littéraire consiste moins à faire partager son savoir, ce qui est platement didactique et naïf, qu'à mettre en scène un rapport au Savoir, en inventant des *postures savantes*, plus ou moins sujettes à l'ironie.

<sup>8</sup> Il est à signaler que la première phrase du récit, instituant une continuité fascinante entre le personnage du livre et sa poétique, explique que Corentin retient l'attention par « ses manières arrogantes et obliques » (O, 11).

<sup>9</sup> « Soyons bas un instant, parlons politique » (O, 93). Cette bassesse du politique consiste au rebours de toute « croyance » révolutionnaire, à identifier politique et cynisme ; mais loin d'attrister le narrateur, elle le réjouit : « Eh oui, Monsieur, 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, 113). Qui ne sent, à l'énoncé de cette phrase, la jubilation calculée du narrateur devenu « grand maître es réalités », heureux de ramener le sublime (l'Art, la Révolution) à de vulgaires circonstances, à un jeu humain, trop humain, de calculs et d'appétits ?

« post-moderne », succédant à ce qui n'aurait jamais eu lieu. Dans ce dispositif textuel virtuose, quel rôle joue exactement l'animal ?

## 2) « Dieu est un chien, *Dio cane* »

*Dio cane* ! Ce juron de Tiepolo (*O*, 19 et *O*, 73), le maître qui forma Corentin, apparaît très précocement dans le récit. Il place l'ensemble de l'histoire sous le signe du cynisme, dont on peut résumer l'avatar moderne ainsi : Dieu est un chien et tout est permis ; tout, c'est-à-dire le déchaînement des pulsions. L'animal s'ouvre au monde (à son « milieu ») par la voie de la pulsion, du besoin, qui sont le fondement de toute vérité. C'est pourquoi le cynisme pose que les conventions humaines sont arbitraires et relatives. Le *Dio cane* autorise l'individu à « jouer » avec ces conventions en vue de satisfaire le seul absolu qui ne soit pas sujet à contestation : Dieu, en tant qu'il est chien, personnifie ce désir de vivre plus grand, plus impérieux, que l'individu qui l'éprouve, car ce désir de vivre le constitue en tant que vivant. Que ce désir s'affaisse, et le joyeux juron perd toute efficacité ; la mélancolie s'installe qui fait apparaître le monde sous les couleurs moroses d'une détumescence généralisée<sup>10</sup>.

À l'occasion de la commande de ce qui allait devenir *Les Onze*, Corentin et son ami Collot se retrouvent, en pleine tourmente : « Collot rit [...] – c'est que Monsieur, ils n'y croyaient guère ni l'un ni l'autre, Corentin ni Collot, à leur possible innocence, [...] à leur bon droit, aux hommes libres et égaux en droit qui s'ébattaient gaiement dans le grand jardin fraternel » (*O*, 118). Le cynisme moderne est volontiers conformiste : Corentin joue le rôle d'un citoyen « puisque c'était ce masque-là qu'on portait alors et qu'il avait bien voulu s'en affubler, comme tout le monde » (*O*, 81). Sous les ordres de David, il contribue à promouvoir un art républicain qu'il « exécutait très sérieusement avec un grand fou rire intérieur » (*O*, 88). Collot le politique et Corentin l'artiste dissimulent le fond de leur pensée ; ils font semblant de croire et ne croient en rien ; car ni Corentin ni Collot ne pensent en effet que la Révolution soit une affaire d'hommes – entendons bien d'êtres humains. « *Le zèle compatissant pour les malheureux* » (*O*, 77) relève de ce que le texte nomme « la belle langue de bois de l'an deux » (*O*, 99). La Révolution n'est pas faite pour les hommes, mais pour les chiens – c'est-à-dire pour que se déchaînent les grands appétits jusque ici bridés.

Certes, il semble parfois que le texte fasse entendre une autre voix que celle du cynisme : « 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*, 94-95). Éminemment polyphonique, ce fragment fait entendre deux voix : celle des révolutionnaires, d'abord, qui parlent de la « félicité du genre humain », et celle du narrateur, ensuite, qui rectifie la perspective : ils dormaient peu, palpitent « dans la main du Dieu vivant ». Or ce Dieu est un chien. Les expressions « félicité » et « genre humain » sont des abstractions ; le manque de sommeil, « le Dieu vivant » sont des mots concrets ; ce sont des états du corps. Tel est le fondement du cynisme : tout ce qui est abstrait est artificiel et donc insignifiant ; la nature seule existe – et elle n'est pas humaine.

On comprend pourquoi le texte ne cesse d'opposer Rousseau, penseur politique qui se préoccupe de l'humain, et Sade, qui est un esthète, et se moque de l'humain. Le *Dio cane* est proprement le Dieu de Sade :

Et si Dieu est un chien, vous avez peut-être licence d'être vous-même un chien à son image, de grimper le talus, de jeter à terre, de trousseur et forcer, et de saillir sans façon à la mode des chiens. (*O*, 73)

---

<sup>10</sup> Dans l'univers de Michon, rien n'exemplifie aussi intensément la vie que l'érection. Une étude stylistique montrerait aisément que le processus créateur y est toujours envisagé comme un emportement de la matière suscitant des formes excessives, spectaculaires, qui conjuguent le dynamisme et la puissance de métamorphose.

Telle est la scène primitive du tableau, et elle est sadienne. L'enfant François-Élie Corentin est au bord du canal construit par son grand-père ; le canal est en train d'être récuré. Sous la surface azurée de l'eau, l'enfant découvre « une odeur de vie grouillante et de carpe mûre, qui est celle de la mort » (*O*, 66) ; c'est l'odeur de la boue et de la sueur des « Limousins », ces prolétaires sans la souffrance desquels aucune œuvre, aucune culture, ne sont possibles. L'enfant a ce mot sublime : « Ceux-là ne *font* rien : ils travaillent » (*O*, 67). C'est un mot d'aristocrate : le travail n'est rien, la jouissance est tout ; mais pour que l'aristocrate jouisse, il faut bien que le peuple travaille. Or, dans la vie comme chez Sade, ce peuple a parfois l'apparence d'un ouvrier vigoureux qui désire la mère de l'enfant dédaigneux, et que la mère, frustrée par les absences du père, désire à son tour. Pour la plus grande jouissance de l'enfant voyeur, le *Dio cane* transforme l'ouvrier en chien et lui permet de violer la mère. Le tableau *Les Onze* montre symboliquement la Royauté violée par onze chiens, onze figures sombres de Limousins, qui, comme un trophée, arborent sur leur costume *alla paolesca* l'éclat et le souvenir lumineux des jupes blondes de la mère<sup>11</sup>.

Que le tableau de Corentin soit la métaphore d'un viol – le viol de la France poétique et royale par « les chiens noirs de la prose » – est très clairement dit :

[...] car tout cela jeunesse, blondeur, vin de magie, manteau mozartien, Giambattista Tiepolo le père [...], toutes ces formes mouvantes et vivantes n'ont d'autre sens que de s'être jetées pour finir dans un tableau qui les nie, les exalte, les cogne à coup de masse, pleure de ce saccage et immodérément en jouit, onze fois, à travers onze stations de drap, de soie, de feutres, onze formes d'hommes ; tout cela ne prend sens et n'est écrit en clair que dans la page de ténèbres, *Les Onze*.

Quand le chien se multiplie, il engendre la « meute », ces « meutes plaintives et tueuses de la plèbe éternelle, aboyant » (*O*, 96).

### 3) « le dauphin et la taupe »

À la scène primitive freudienne fait pendant une scène primitive bourdivienne, certes moins flamboyante, mais tout aussi nécessaire à l'élucidation du tableau :

Je vous prie, Monsieur, d'arrêter votre attention sur ceci : que savoir le latin quand on est Monseigneur le Dauphin de la Maison de France et le fils de Corentin la Marche, ne sont pas une seule et même chose ; ce sont même deux choses diamétralement opposées : car quand l'un, le dauphin lit à chaque page, à chaque désinence, à chaque hémistiche la glorieuse ratification de ce qui est et doit être, dont il fait lui-même partie, [...] l'autre voit dans ces mêmes désinences, ces mêmes phrases qui coulent toutes seules et trompent, le triomphe magistral de ce qui est et la négation de lui-même, qui n'est pas ; et il y voit que ce qui est, même et surtout si ce qui est paraît beau, l'écrase du talon comme une taupe. (*O*, 39-40)

À l'opposé de la croyance humaniste qui paraît, aux temps révolus de la III<sup>e</sup> République, sur l'unité de la culture, comprise comme la somme de ce qui se transmet en vue de former des citoyens égaux, la vulgate bourdivienne, reprise avec panache par Michon, ne cesse de rappeler la césure éthique et sociale qui, dans la réception des textes, sépare le Dauphin et la taupe. Si la mère de Corentin porte en elle, avec la vision de l'impeccable canal, la dimension du désir satisfait, le père du peintre, lui, est marqué par le stigmatisme du désir frustré. En ce père se rejoignent les deux composantes de ce qu'on appellera jusqu'en juin 1848 le Peuple : d'une part, la masse des chiens Limousins, et d'autre part les taupes bourgeoises, classes unies

<sup>11</sup> Sur ce motif structurant du tissu, voir la belle étude d'Agnès Castiglione, "*Les Onze* : un effet de houppelande", dans Pierre Michon. *Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Agnès Castiglione, Pierre-Marc de Biasi et Dominique Viart (éds.), Paris, Éditions Gallimard, "Les Cahiers de la NRF", à paraître.

toutes les deux dans le commun abaissement que leur inflige la noblesse. Heureusement, il est une échappatoire :

Car curieusement, cette indignité secrète, cette puissance de reniement que François Corentin portait en lui et dissimulait sous le petit collet, cette impression qu'on est une taupe et qu'on doit à tout prix le cacher sous n'importe quelle plume, [...] ce déchirement rend fervent, brûlant, beau aux yeux des femmes. (*O*, 42)

Dans ces lignes très romanesques se découvre la clé de l'érotique michonienne, qui conjoint ardeur et frustration ; la frustration – « le talon du monde était levé juste au-dessus de son museau de taupe » (*O*, 51) – engendre l'énergie, comme chez Stendhal (ou Bourget !) et non comme chez Flaubert, où elle ne produit que rêves dérisoires et actions avortées. La frustration de la taupe fait apparaître le « grand couteau limousin tout à fait dissimulé dans les bouquets de fleurs versifiables » (*O*, 41), ces « petits sonnets anacréontiques » (*ibid.*) qui tomberont dans l'oubli faute de ne rien dire de ce grand désir tout mêlé de frustration. Les femmes, chez Michon comme dans toute la tradition romanesque, aiment et recherchent le couteau qui précisément les meurtrira ; et la libido féminine n'est guère que l'éternelle récompense que le narrateur, bon prince, accorde aux jeunes gens pauvres et studieux.

#### 4) « ce vieux crocodile de François-Élie »

Jeune, Corentin est un ange, traînant tous les cœurs après soi. Vieux, il est devenu celui que « Diderot appellera plaisamment ce vieux crocodile de François-Élie » (*O*, 45). Diderot est cité à point nommé pour fixer la métaphore dans la mémoire du lecteur. Elle reparaît une première fois, quand le texte montre Corentin regrettant sa jeunesse – et le jeu de mot est irrésistible : « et peut-être alors coulent les larmes du crocodile » (*O*, 62), larmes qui ne sont, d'ailleurs, nullement des larmes de crocodile. Que pleure François-Élie ? Comme tous les fils ingrats, il pleure la fin de sa royauté ; lui qui régnait sans partage sur deux femmes aimantes (sa mère et sa grand-mère, car deux cœurs valent mieux qu'un) n'a pas su conserver son trésor, et l'a perdu : « *Elles m'ont tué d'amour, mais je le leur ai bien rendu* » (*O*, 60). Si Corentin eût été doué pour la tendresse, sans doute n'eût-il pas créé ; les puissances de l'art exigent, parce qu'elles la rédimment, l'infélicité amoureuse. Entre la mère et la fille, le texte a mis un « tout autre trésor, de don d'amour partagé et heureux, mais étouffant comme le sont toujours les trésors, appelant de tout leur éclat la perte » (*O*, 31<sup>12</sup>). Or c'est cette mise perdue que récupère le « crocodile peintre », sous forme des espèces sonnantes et trébuchantes que lui offrent ses commanditaires :

[...] Il pense à la beauté évanouie de maman-putain [*id est* Mme de Pompadour] 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. Et Proli toujours assis dans le fauteuil radieux pense des choses semblables, mais du point de vue de celui qui paie et ce faisant joue sa tête, avec le sourire de crocodile aussi, mais plus inquiet et comme déjà dupe [...]. (*O*, 107-108)

Cette scène forme le cœur fantasmatique du livre ; toute sa signification s'y concentre. Michon imagine un scénario où l'artiste, devenu cynique, est à la fois le frère et le maître du banquier Proli : que le banquier puisse être la dupe de l'artiste, que la volonté du commanditaire fléchisse devant celle du peintre, c'est la fable antiromantique qu'exemplifie l'emblème du crocodile. L'artiste n'est plus maudit : il parle en maître au banquier, le roule dans la farine. On tient la définition de la Révolution, selon Michon : en 1794, il y eût un moment inouï où la politique a rendu l'artiste plus puissant que le financier. Mais à quel prix ?

---

<sup>12</sup> Que l'amour partagé soit étouffant, qu'il soit un trésor appelant la perte, rien n'est moins sûr ; mais c'est assurément une loi constitutive de l'imaginaire de Michon.

Le cynisme n'est certes pas fait pour les chiens. Michon raconte, par tableau interposé, la genèse du cynisme moderne. Qu'est-ce qu'un crocodile ? C'est un homme qui a renoncé à l'amour pour se vouer à l'argent. Sous l'Ancien Régime, François-Élie désire des corps ; la chair des femmes excite son appétit. Il n'est encore qu'un petit chien, un minuscule *Dio cane* ; puis les années passent ; la vieillesse et la mélancolie viennent – et c'est enfin la Révolution. Elle sert d'accélérateur à l'histoire moderne, en légitimant la conversion cynique de l'amour des corps à l'amour de l'or, le passage du chien au crocodile. Que la beauté d'un corps soit moins durable que celle de l'or est certes indéniable ; mais que l'or triomphe du corps signifie que le symbole qui permet d'acheter le plaisir vaut mieux que le plaisir même ; que l'irréel est préférable au réel, la médiation à l'immédiation, et le détour à la voie droite. En liquidant la mythologie politique de la Terreur, Corentin fait advenir le règne de la Banque – Thermidor, l'or comme terme, l'or magnifié par les costumes *alla paolesca* des Onze, l'or devenu œuvre d'art<sup>13</sup>. Le propre de l'or est de vouloir tout déréaliser à part lui-même ; il est exact que pour des « crocodiles », le monde n'est que théâtre et que jeu, « une belle et payante farce » où l'on rit jaune, précisément du rire de l'or. En 2015, sommes-nous sortis de Thermidor ?

## 5) « furets et lapins »

Il reste à dérouler la conséquence de l'impeccable analyse de Michon. Pour caractériser « cette période qui est comme le comble de l'Histoire, et que par conséquent on appelle très justement la Terreur » (*O*, 93), le texte recourt à la métaphore de la prédation généralisée :

Si vous préférez la vie des bêtes à la géologie, c'est comme un trou de lapins quand le furet est lâché, mais ici tous sont pour les autres et furet et lapins. Les frères, les tueurs associés de Capet le père, qui ne trouvaient plus le sommeil depuis la mort du père, s'entre-tuaient par la force accrue de la vitesse acquise, machinalement et comme machiniquement [...] (*O*, 94).

La métaphore animalière est dans *Les Onze* l'indice stylistique d'une philosophie anti-idéaliste. Soit l'animal renvoie au grand Index freudien – et c'est la représentation des pulsions ou l'image de la horde des frères tuant le Père et violant la mère qui s'impose ; soit l'animal métaphorise la métamorphose de la *libido amandi* en *libido dominandi*, et c'est la vulgate marxiste qu'il faut convoquer : l'or devient la réalité suprême qui aliène la vie, la seule réalité. Une conception idéaliste de la Terreur (telle qu'elle s'exprime chez Saint-Just ou, aujourd'hui, chez Alain Badiou) place les faits, les actes, sous le signe d'une Idée à laquelle le révolutionnaire est fidèle. Une conception matérialiste ne croit pas à l'existence des Idées et les remplace par le jeu des corps et des intérêts. La Révolution perd son sens politique au profit d'un sens psychologique : l'insomnie des conventionnels est hanté par la culpabilité du parricide. Dans de telles conditions, la mort n'a plus de sens ; la guillotine, la machine à tuer, fonctionne toute seule, à plein et à vide. Le dernier mot du cynisme se révèle : chacun cherche à « sauver son pouvoir ou sa peau, ce qui était en ce temps la même chose » (*O*, 96). Le cynisme, c'est la tentation de durer quand la vie n'a plus ni sens ni idéal<sup>14</sup>. La

<sup>13</sup> « Voyez comme les reflets changent sur la vitre quand on se déplace un peu. Comme je vois clairement l'habit noir de Couthon, soudain, sur chaise d'or acide. Non pas de l'or, du soufre, l'or est pour Saint-Just. Et si je fais deux pas, quel luxe sur les franges espagnoles de l'écharpe aux trois couleurs du représentant Saint-André, à l'autre bout. Deux pas encore et tout est sombre. Que regardent-ils là-dessous, Monsieur ? Quelle revanche, quelle défaite ? » (*O*, 58) La révolution est bel et bien interprétée en terme de « défaite » : en raison d'un jeu de reflets qu'aime le perspectivisme baroque de notre époque, l'or pur de Saint-Just, l'or franc de l'idéal, se confondent avec « le soufre », avec « le sombre », autant dire avec l'enfer. La toile dit exactement ce qu'est le mythe révolutionnaire pour le texte : non un événement fondateur, mais un trompe-l'œil.

<sup>14</sup> Corentin et Collot sont cyniques y compris par leur obstination à se conserver eux-mêmes quand la Révolution est (déjà) perdue : « “Nous nous en serons bien tirés, tous les deux, depuis le début, et nous voilà déjà en 94” »

grande force du texte de Michon éclate : la Terreur y est décrite non telle qu'elle fut vécue par les révolutionnaires, engendrant leur propre mythe de l'Idéal devant vaincre par la Violence ce qui le nie, mais telle qu'elle peut être pensée aujourd'hui, quand l'idée révolutionnaire est à peu près morte : comme l'avènement du capitalisme financier. Oui, mais les mouches ?

## 6) « C'étaient des mouches »

Collot, représentant en mission, est chargé de faire triompher la Révolution là où précisément elle est menacée. Son travail consiste à exterminer les ennemis de la République. Le plumet et les insignes de sa fonction, le fameux « habit à la nation » (O, 101) ont été dessinés par son ami Corentin. Le rôle de cet uniforme est proprement sacré ; il donne l'illusion de la toute-puissance : « le jeune homme qui portait le plumet savait de source sûre que le canon ne pouvait rien contre lui [...], que les boulets qui tombaient comme grêle autour de lui, c'étaient des mouches – la grande magie, Monsieur, la poche de la chance » (O, 102). L'habit fait le révolutionnaire ; et jamais l'expression « l'étoffe des héros » ne convint mieux. La mouche est le symbole de l'inexistence du monde réel. Quand les boulets de canon deviennent des mouches, cela signifie que la guerre n'est plus réelle, ou qu'elle est surréelle, auréolée de mythe. De fait, la guerre révolutionnaire assure le triomphe du narcissisme ; porté par « la grande magie » de la croyance, un petit moi, cette somme pitoyable de ratages, s'éprouve invincible. Du champ de la *gloria militaris* (O, 104), le texte nous fait passer à celui de la répression policière, et la métaphore de la mouche revient ; elle signifie l'irréalité monstrueuse de l'objet à liquider. Porté par ces puissances extrêmes d'envoûtement que sont le vin et le théâtre de Shakespeare, Collot joue son rôle comme un comédien enivré de lui-même :

Et le plumet n'avait pas frémi non plus davantage quand celui qui le portait, campé sous des flambeaux sur le quai de la Fosse à Nantes au bout de la Loire à minuit, hagard, tremblant de vin, de joie, et de terreur, regardait mélancoliquement appareiller sur son ordre des gabarres pourries à fond piégé qui s'ouvriraient au milieu de la Loire et enverraient par le fond leur cargaison hurlante de bonnes sœurs, de curés patoisants, de jean-chouans et de va-nu-pieds de la Vendée, de bougresses ci-devant avec leurs marmots – car tout cela, Monsieur, bougresses et marmots, curés, c'étaient des mouches, et la Loire était un fameux torrent républicain [...]. (O, 103).

Le plumet ne frémit pas, alors celui qui le porte tremble « de vin, de joie, et de terreur » ; la conjonction de ces deux traits fait du « représentation en mission » une représentation de l'artiste esthète, partagé entre les deux postures antithétiques de la jouissance : affirmer sa position de « maître » en tenant le plaisir à distance ; ou s'abandonner à l'hyperesthésie que le spectacle atroce semble devoir appeler. Michon peint le moment où, privé de toute motivation rationnelle discutabile ou partageable, l'agent politique, soumis à l'*hubris* révolutionnaire, est entièrement capté par la figure du voyeur, spectateur mutique et fasciné d'une action aussi barbare que spectaculaire. Le texte de Michon se livre à une savante exténuation de l'Idée de révolution au profit de la sensation révolutionnaire, alors même que les hurlements des victimes sont étrangement biffés par la métaphore des « mouches ». Tel est le paradoxe : en supprimant de l'horizon du texte la chair des victimes (leur destin est évoqué avec des verbes au conditionnel) aussi bien que les bonnes raisons (ou supposées telles) du révolutionnaire, le texte projette l'image d'une double absence : absence à sa propre rationalité, absence à la

---

(O, 116), dit Collot, qui confirme : « Oui, nous nous en sommes bien sortis pour l'heure [...] » (O, 118). Les cyniques avant la Révolution s'opposaient selon leur « situation de classe » ; soit ils tiraient parti de la monarchie féodale en la méprisant et critiquaient le régime qui les nourrissait ; soit ils souhaitaient l'abolition du système qui les humiliait. Corentin, sous la révolution, se range clairement du côté de ceux qui profitent et continuent de le faire, quel que soit le régime en place.

consistance charnelle du monde. Les mouches sont l'indice de ce repli sur une jouissance esthétique aussi irrésistible qu'elle reste centrée sur elle-même, concentrée, se protégeant des atteintes de tout ce qui pourrait menacer son plaisir. C'est l'une des manifestations de cet « appétit limousin » dans lequel Ivan Farron reconnaît à juste titre le thème majeur et le principe organisateur des *Onze*<sup>15</sup>. Le critique se réfère à un passage remarquable où Michon rend hommage aux écrivains des Lumières qui réussirent à transmuier, « comme magiquement, mais très véridiquement », leur appétit « en générosité ». Mais la question dirimante (question simple, manichéenne, passionnante) reste de savoir si, pour Michon, la Révolution accomplit ou trahit l'idéal des Lumières. Ivan Farron offre une réponse nette et convaincante : « Michon joue ici Baudelaire contre Michelet, la foule dans laquelle aiment se perdre les dandies et les flâneurs contre le *demos* révolutionnaire<sup>16</sup> » ; le critique rappelle très opportunément que Corentin, dans *Les Chouans* de Balzac, « est un espion de Fouché au regard tout aussi torve que le peintre des Onze, un caméléon s'adaptant à un monde en perpétuelle mutation<sup>17</sup> ». Le caméléon, synthèse du crocodile et du chien, animal cynique par excellence, est-il un repoussoir, ou est-il l'emblème de ce que Michon rêverait d'être, au lieu de rester fidèle, obstinément fidèle, au réseau des obsessions qui nourrissent son œuvre ?

### 7) « Onze formes semblables à des chevaux, onze créatures d'effroi et d'emportement » (*O*, 136)

Au terme de notre parcours, nous voilà conduits par le texte face au tableau lui-même. Ne pouvant faire surgir son tableau de rien, l'*ekphrasis* de Michon le construit à partir du regard de Michelet, regard lui-même saturé de références picturales : Géricault, Rubens, Füssli, Goya (*O*, 129). Or Michelet a manqué le tableau – et cela pour des raisons idéologiques : alors que l'historien croit en l'existence d'un Peuple incarné par le Comité de salut public et postule l'existence d'un sens de l'histoire que matérialise la continuité entre le Pouvoir révolutionnaire et la Volonté populaire, Corentin montre non pas « onze apôtres », unis dans le partage du même idéal politique, mais « onze papes » (*O*, 131). Voilà qui résume la conception cynique de Corentin.

Comme Bergotte dévisagé par le petit pan de mur jaune de Vermeer, Michelet est victime de la puissance démystificatrice d'un tableau. Le tableau est un opérateur de vérité qui oblige le regard à confesser une ignorance, une insuffisance ; à qui sait le voir, le tableau montre *plus* que ce que Michelet peut penser. Et c'est pourquoi Michelet, pris en défaut, tire du fabuleux bric-à-brac de sa mémoire les éléments symboliques qui à la fois falsifient le tableau et en font surgir l'intention la plus profonde, le sens soigneusement refoulé par un surmoi progressiste. Michelet transpose sur la toile les souvenirs de sa visite à la sacristie où s'est effectuée la commande :

Il dit surtout qu'on y voit les chevaux, les chevaux dans leur stalle de soufre, d'or, de basalte, leurs stalles à la nation, les chevaux de l'enfer et de l'adoration. [...] Michelet à sa table d'écriture, venant d'inventer et d'énoncer sa propre fable d'un cheval riant dans la nuit derrière la cloison de la pièce où les trois sorciers commandent à l'enchanteur la peinture des *Onze*, Michelet n'est plus le maître de sa fiction, cette fable si juste qui vient de sortir de son esprit l'enivre, l'emporte et il l'enfourche sans ambages. (*O*, 129)

Michelet représenté à sa table en train d'écrire n'est en réalité qu'un avatar de Michon lui-même, puisque la fable inventée par Michelet renvoie en réalité à un texte de Michon, auquel le lecteur peut se référer (*O*, 91) ; l'imagination de l'écrivain (Michon ou Michelet), agissant à

<sup>15</sup> Ivan Farron, *L'Appétit limousin*, Lagrasse, Verdier, 2011.

<sup>16</sup> *L'Appétit limousin*, op. cit., p. 17.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 18.

la manière d'une cavale fougueuse, s'auto-représente dans ce texte, qui se peuple de Pégases. Toutefois, cette égalité entre l'écrivain réel (Michon) et l'écrivain mis en scène (Michelet) n'est qu'apparente ; le lecteur est en effet invité à départager Michelet et le narrateur, porte-parole de Michon, car tous deux prétendent détenir la vérité sur *Les Onze* : « Et surtout, je ne vois pas les chevaux. Et vous Monsieur, les voyez-vous ? » (*O*, 130). L'illusoire miracle de la *deixis* opère : il suffit de désigner une réalité pour accréditer cette réalité.

Ce serait trahir le texte que d'imaginer que ce jeu virtuose de fausse intertextualité, cette forgerie fascinante, est gratuit et dénué d'enjeux. La question des chevaux, présents ou absents, implique une conception de l'histoire. Pour Michon, l'animal est à la fois l'origine et la fin (l'alpha et l'oméga) de l'histoire politique et de l'histoire de l'Art. L'une des thèses les plus paradoxales de ce récit est que l'animal et la Terreur qu'il suscite peuvent servir de clé pour interpréter l'événement politique qu'est la Terreur. Cette interprétation « animalière » n'est nullement présentée comme fantaisiste ; si l'on prend le texte comme il doit l'être, c'est-à-dire au sérieux, malgré ses apparences de jeu littéraire ne valant que pour lui-même, il faut alors convenir que la figure de l'animal est dotée d'un véritable pouvoir de révélation ; sans compter que cette vérité animalière est proprement l'invention de l'artiste, son apport à la lecture de la Terreur. Nous touchons donc le point clé de la démonstration : pour Michon, représenter la Terreur, les hommes qui l'ont conçue et mise en œuvre aussi bien que les hommes qui l'ont subie, c'est tout simplement regarder, surprendre au cœur de nos institutions (la politique tout comme l'art) cet « animal donc que nous sommes ». N'est-ce là qu'une simple hyperbole ? La Terreur fut sanglante ; comment ne serait-elle pas bestiale ? Tout ceci n'est que métaphore, et n'apporte rien de substantiel. Je propose au contraire de lire la fin du texte comme le moment « apocalyptique » où la métaphore animalière exige d'être interprétée non plus comme une simple « manière de dire », poétique et insignifiante, mais comme l'expression de la vérité ultime, du moins selon Michon.

Revenons donc à la plus flagrante des erreurs commises par Michelet ; se remémorant le tableau au moment où il doit le décrire, l'historien aurait vu dans le tableau des chevaux dont le narrateur nous garantit qu'ils n'y sont pas – mimétiquement parlant ; et pourtant, ce sont bien onze chevaux qu'a peints Corentin – « onze créatures d'effroi et d'emportement ». L'orient du récit, c'est donc cette hallucination animalière de Michelet, qui fantasme des chevaux là où il n'y aurait rien d'autre à voir que des hommes. Mais précisément, les chevaux incarnent « les puissances », « les forces », tout ce qui fait que l'histoire se meut, que les hommes désirent, créent et tuent. L'animal (qui n'est plus seulement le symbole de la férocité ou de la cupidité) incarne le pouvoir créateur de la vie, quand il se débride et se donne libre cours. L'effroi d'être au monde se meut en puissance d'emportement : inscrite au cœur de la toile moderne, la mémoire de Lascaux et de ses peintures animalières démystifie l'idéalité révolutionnaire au profit d'une exaltation du pur pouvoir de créer. Devenir un animal politique, c'est donc exercer librement, sans contrainte, la force impérieuse qui exige de se satisfaire par l'action, par la transformation de la réalité. Une certaine critique « de gauche » de l'idéalisme politique rejoint la sanctuarisation (considérée comme aristocratique et droitière) des « appétits » humains, pensés comme la manifestation d'une animalité primitive, donc plus archaïque, plus fondamentale et plus « vraie » que toutes les constructions intellectuelles. Le cynisme reprend à son compte un certain néo-nietzschéisme visant à « décomplexer » l'homme contemporain, à lui communiquer la bonne nouvelle d'une légitime confiance retrouvée en ses « appétits ». L'animal est le « mot mana », pour reprendre l'expression de Barthes, de cet évangile.

Résumons : Sade, Nietzsche, Bataille, d'un côté ; Rousseau, Saint-Just et Michelet de l'autre ; ou si l'on préfère, la fantasmagorie de Michelet contre sa raison ; ou encore, Shakespeare contre Hegel, la déraison de Macbeth affirmant que la vie n'est qu'un conte

« Told by an idiot, full of sound and fury / And signifying nothing<sup>18</sup> » contre la raison œuvrant à même les violences de l'histoire. On voit les camps, on croit comprendre les enjeux : le désir et la vie contre l'idéal et la volonté. Le camp de l'idéal politique est dominé par une passion qu'il croit instrumentaliser mais qui en réalité le manipule. *Les Onze* sont une allégorie, et plus exactement une psychomachie, dont les enjeux sont bien évidemment politiques ; une sorte de matérialisme vitaliste, romantique, argumentant en faveur sur l'irrationnel consomme la défaite de l'*Aufklärer*. Le progressisme se faisant chair a perdu son sens. C'est une sorte de christianisme moderne qui échoue ; de cet échec, Michon est le sismographe, en apparence désolé, secrètement ravi.

## Conclusion

Pourquoi des animaux dans *Les Onze* ? L'animal est la figuration, la concrétion symbolique, du refoulé politique agissant souterrainement, mais avec quelle verve, dans le récit. Deux interprétations du bestiaire politique de Michon, de sa logique, sont possibles : la première tire le texte vers la droite, et la seconde sur sa gauche. A droite, on fera observer que l'animal, par définition, ne fait pas de révolution ; voir les onze membres du Comité comme onze chevaux revient à signifier que la Nature (humaine, anhistorique) l'emporte *in fine* sur toutes les constructions politiques qui la déprécient au profit d'idéaux artificiels. L'art de Corentin se ferait alors le porte-parole de cette vie muette humiliée par le discours révolutionnaire au moment où la ruse suprême de l'histoire, identifiée au génie du conteur Michon, aurait transformé, telle Circé, les acteurs politiques en chiens, en crocodiles, en mouches, en lapins, en furets, reconduisant ainsi la vieille et inusable logique de la prédation sur toutes les vaines tentatives de régénérer l'humanité. Cette thèse a pour elle un argument de poids. Elle peut s'appuyer sur le peu d'enthousiasme du texte à l'égard la grande mystique révolutionnaire et ses thèmes de prédilection, tous passés à la moulinette de l'ironie cynique. Si, avant la Révolution, le rire satirique prenait pour cible la Monarchie et sa féodalité vermoulue, le cynisme à *la Corentin* viserait plutôt la Révolution et ses valeurs : l'héroïsme de la vertu (la probité, le courage, la fierté), la passion de l'égalité et haine de l'injustice et du despotisme, le désir d'initier un temps radicalement neuf, *etc.*

À gauche, on peut faire remarquer que les onze chevaux de l'apocalypse des *Onze* sont le clair symbole de la continuité entre la joie créatrice du peintre qui va se mettre au travail – « Sa joie grandit. Sa joie sonne. Il écoute le souvenir des cloches. » (*O*, 119) – et la joie du politique engendrant l'avenir ; peintre et révolutionnaire, incarnations du génie, seraient tous deux pareillement possédés par le rêve sublime d'engendrer le Nouveau, l'Inouï, lesquels ne sont que la restauration d'une très ancienne aspiration que la sclérose politique et la routine académique n'ont pas su faire oublier : rêve de réhabiliter l'égalité originaire entre les hommes, rêve de donner corps à l'emportement créateur, de Lascaux à Corentin<sup>19</sup>. Mais il ne faudrait pas oublier l'ultime tour de la spirale interprétative. On sait que Michon est entré en littérature et a conquis la reconnaissance d'un public lettré en plaçant son œuvre, *Vies minuscules*, sous l'épigraphe de Suarès : « Par malheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres ». Est-ce parce qu'il ne fait pas partie « des petites gens » que l'homme Corentin, si réel en tant qu'artiste, apparaît si peu réel en tant qu'homme ? On comprend alors à quoi sert la métaphore animale : elle leste de réalité, de chair et de sang, d'affects et d'émotions, ce privilégié cynique qui, livré à lui-même, n'est qu'un pantin dans les mains de l'Histoire – et de son chien : Michon alias Michelet.

---

<sup>18</sup> *Macbeth*, Acte V, scène 5.

<sup>19</sup> Ces quelques idées doivent beaucoup aux thèses de la préface extraordinairement dense que Miguel Abensour a donnée à l'édition des œuvres de Saint-Just : Saint-Just, *Œuvres complètes*, édition établie par Anne Kupiec et Miguel Abensour, précédée de « Lire Saint-Just » (pp. 9-100), Paris Gallimard, coll. « Folio histoire », 2004.

Stéphane CHAUDIER  
Université de Lille 3