

# L'épaisseur du tableau: les références littéraires dans Les Onze de Pierre Michon

Olivier Ritz

► **To cite this version:**

Olivier Ritz. L'épaisseur du tableau: les références littéraires dans Les Onze de Pierre Michon. Journée d'études " Les Onze, de Pierre Michon ", Caroline Julliot et Sylvie Servoise, Dec 2018, Le Mans, France. hal-01980357

**HAL Id: hal-01980357**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01980357>**

Submitted on 14 Jan 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.



## **L'épaisseur du tableau : les références littéraires dans *Les Onze* de Pierre Michon**

Olivier Ritz, Université Paris Diderot, CÉRILAC EA 4410

Dans un texte de 2014, repris dans le *Cahier de l'Herne* consacré à son œuvre, Pierre Michon fait remonter l'origine des *Onze* à l'année 1992. Il dit avoir voulu réagir alors aux célébrations du Bicentenaire de la Révolution française :

Pourquoi en 1992 ? Pour *commémorer* en 1993 la Terreur, la Révolution noire, comme la machine d'État nous avait pompé l'air en 1989 avec le montage fantasmatique de l'autre Révolution, la rose, la bonne, la fraternelle, celle qui se fait sans douleur<sup>1</sup>.

Le projet initial naît ainsi du rejet d'une Révolution française idéalisée. En réaction aux représentations commémoratives et kitsch de 1989, il fallait une représentation plus sombre et en cela plus fidèle peut-être à la réalité de la Révolution. C'est pourquoi, cherchant « un peintre contemporain de la Révolution et qui en soit digne », Michon rejetait David, chez qui « le pompier [...] perce à chaque instant sous l'héroïque<sup>2</sup> » et lui aurait préféré Goya.

Les célébrations du Bicentenaire ont été l'occasion d'un foisonnement extraordinaire de représentations et de discours, renouvelant le problème qui se pose à toute personne désirant écrire un ouvrage sur la Révolution depuis 1789 : que faire des innombrables représentations existantes ? Une réponse fréquente consiste à vouloir se défaire des représentations intermédiaires pour tenter de revenir au plus près de l'objet historique. C'est déjà ce que prétendait faire un écrivain de la période révolutionnaire, Louis Sébastien Mercier, qui au début du *Nouveau Paris* en 1798 écrivait :

Chaos épouvantable formé par les écrivains de la révolution, masse énorme de feuilles périodiques, de brochures et de livres, dépôt obscur et volumineux de discours contradictoires, débordement d'invectives et de sarcasmes, amas confus où la calomnie s'est noyée elle-même, dossier effroyable du plus opiniâtre et du plus sanglant des procès, cesse d'accabler mes esprits, tu ferais reculer jusqu'à un Tacite. Je ne veux point t'ouvrir, je ne veux point te consulter ; je ne veux plus rien lire, je n'en crois que moi<sup>3</sup>.

Mercier, qui avait vu, pouvait dire : « je n'en crois que moi ». Michelet cinquante ans plus tard, nous dit Michon dans *Les Onze*, « entendait chaque jour des hommes de l'an II lui parler de

---

<sup>1</sup> Pierre Michon, cahier dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart, Éditions de l'Herne, 2017, p. 305.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Louis Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris* [1798], *Mercure de France*, 1994, p. 33.

l'an II » (p. 127<sup>4</sup>). Ceux qui, venant encore plus tard et n'ayant plus accès aux témoignages directs, veulent se défaire des discours, des images et des mythes, recourent aux historiens et aux archives. Pour prendre trois exemples récents, cette démarche est commune à Joël Pommerat au théâtre (*Ça ira (1) Fin de Louis*, 2015), à Éric Vuillard du côté de la littérature (*14 juillet*, 2016) et à Pierre Schœller au cinéma (*Un peuple et son roi*, 2018). Les représentations de la Révolution sont rejetées parce qu'elles sont marquées du sceau de la fiction : images d'Épinal, clichés ou écrans, elles seraient autant d'obstacle entre l'objet historique et nous. Pour le dire autrement encore, il faudrait se défaire du romanesque pour revenir à une approche authentique de l'événement révolutionnaire<sup>5</sup>.

Michon utilise lui aussi l'expression « images d'Épinal » (p. 96) et il s'amuse de temps en temps à dénoncer des mensonges historiographiques réels ou imaginaires. Cependant, le mouvement initial de création des *Onze* ne l'a pas conduit à abandonner un peintre trop pompier pour un peintre plus sombre, mais à renoncer aux peintres qui existent, et dont tout le monde a vu les tableaux, pour un peintre qui n'existe pas et un tableau, *Les Onze*, qui n'existe pas davantage. Pour écrire la Révolution, il a donc renoncé à la réalité historique pour la fiction. L'originalité de Michon tient précisément à ceci : les représentations littéraires et picturales sont au cœur de son ouvrage.

C'est à cela que je voudrais réfléchir en me concentrant sur les références littéraires, réelles et fictives, dont le texte est tissé. Comment fonctionne et que signifie cette fiction composée de fictions ?

## 1. Vide et trop plein

Tout l'ouvrage de Michon tourne autour d'un grand vide : un tableau fameux entre tous et qui n'existe pas. Le tableau des *Onze* au cœur du livre de Michon réalise ainsi, sur un mode artistique, le mot de Michelet dans la préface du premier volume de l'*Histoire de la Révolution française*, en 1847 : « Et la Révolution a pour monument... le vide<sup>6</sup> ». L'inexistence du tableau ne cesse d'être soulignée par antiphrase : « le bloc formel d'existence » (p. 30) n'existe pas et

---

<sup>4</sup> Toutes les citations des *Onze* sont tirées de l'édition Verdier (2009).

<sup>5</sup> Voir les billets consacrés à ces trois œuvres sur le carnet de recherche *Littérature et Révolution* (<https://litrev.hypotheses.org>).

<sup>6</sup> Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, t. I, Paris, Chamerot, 1847, p. III.

il n'est même pas besoin d'avoir été au Louvre pour savoir que c'est la Joconde qui y attire le public plutôt que ce tableau des *Onze*. Ainsi, lorsque Michon souligne encore « l'effet massif qui se passe tout à fait de causes et qui se passerait tout aussi bien de [son] commentaire » (p. 30) on entend encore le contraire de ce qu'il écrit : c'est parce qu'on ne peut pas voir ce tableau qu'on le commente autant. Plus loin, évoquant « Françoiszélie », le peintre enfant poursuivi par sa mère au bord du canal, Michon écrit cette fois : « Comme je voudrais le voir vraiment et me taire » (p. 70). La phrase vaut bien sûr pour le tableau des *Onze* et pour la Révolution tout entière : comme on voudrait *la* voir vraiment et se taire.

Le vide est aussi ce qui contribue à la cohérence interne du tableau des *Onze*, puisque sous la forme du « gouffre » il réunit les « rejets égarés de la littérature » (p.52) représentés sur celui-ci. Les pièces de théâtre de Billaud-Varenne sont « tombées sans intermédiaire de sa main dans le gouffre » (p. 53), comme celles de Collot d'Herbois à propos duquel on retrouve deux fois la même expression, quasiment identique. Tous les commissaires (à l'exception d'un seul, qui confirme la règle) sont « les veufs de la gloire littéraire » (p. 57). Leur carrière politique est fondée sur un vide : celui d'une activité littéraire anéantie aussitôt qu'accomplie. Michon présente ainsi le désir de Révolution qu'ils incarnent comme né d'un manque et impossible à combler. C'est pourquoi ils sont autant de figures du père du peintre des *Onze*, ainsi évoqué quelques pages avant le passage en revue des *Onze* : « [Il] entra dans les lettres sous le nom de Corentin *de la Marche*. Hélas, nous savons bien que ce nom est dans le gouffre » (p. 50).

Du « gouffre » littéraire est né le « comble de l'Histoire » (p. 93), moins par l'action des révolutionnaires — qui ne sont guère meilleurs politiques qu'écrivains si l'on en juge par la présentation qu'en fait Michon — que par les commentaires et les représentations que la Révolution a suscités. L'absence ou la disparition du référent, « déclenche », comme l'a montré Paule Petitier, « une chasse au réel [...] et suscite un désir de savoir, un désir d'histoire, qui se transmue en histoires<sup>7</sup> ». Michon attire l'attention sur ce désir d'histoire à plusieurs reprises (p. 30, p. 110). Il l'exprime aussi à travers l'épigramme qu'il emprunte à Baudelaire : « C'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre ». En écrivant *Les Onze*, il entre dans la foule de celles et ceux qui ont écrit la Révolution, « cette histoire si souvent racontée » (p. 23). Cette foule, écrit encore Baudelaire dans ce texte tiré du *Peintre de la vie moderne*

---

<sup>7</sup> Paule Petitier, « Une huppelande couleur de fumée d'enfer », *Écrire l'histoire*, 4, 2009, en ligne : <https://journals.openedition.org/elh/915>.

(1863) est « comme un immense réservoir d'électricité » et celui qui y prend place devient « un kaléidoscope doué de conscience ».

C'est pourquoi je ne crois pas que la Révolution, dans son expression la plus radicale, que l'on a appelée a posteriori *Terreur*, sidère au point de rendre impossible sa représentation. Tout indique au contraire que le mélange de vide et de trop-plein qui la caractérise, ou de désir et de manque (« Vous sentez bien le trop de désir et le si peu de justice ? » p. 74) est un formidable générateur de représentations. Le pari de Michon est d'écrire à partir de ces représentations multiples, y compris pour envisager les origines de la Révolution.

## 2. Les origines littéraires de la Révolution française

Si l'historien du livre Roger Chartier a étudié *Les origines culturelles de la Révolution française*<sup>8</sup>, la première moitié des *Onze* rend compte à plusieurs égards de ses origines littéraires. D'une part, Michon évoque des œuvres et des noms d'écrivains qui font sens et ont même valeur de symbole. Il mentionne par exemple *Manon Lescaut* et fait du roman de l'abbé Prévost (1731) un équivalent littéraire des peintures de Watteau pour suggérer la grâce, la séduction et le parfum de scandale du siècle. Il développe surtout une opposition structurante entre libertinage et sentimentalisme :

L'enfant était belle comme le jour, ainsi disait-on dans ces époques, la peau d'albâtre, la joue de vermeil, l'œil d'iris, le cheveu d'or, le lys et les roses — lisez les textes de ce temps, elles sont toutes ainsi. Cette fille comme sortie des pages de Casanova ou de Sade, et de Bernardin ou Jean-Jacques aussi bien (p. 28).

Un type littéraire de la fin du 17<sup>e</sup>, le conte de fées, évolue dans deux directions opposées et complémentaires qui forment le « double masque de l'amour » (p. 74) : d'un côté les appétits individuels des libertins vont jusqu'à la plus noire cruauté avec Sade. De l'autre, avec Bernardin de Saint-Pierre, l'auteur de *Paul et Virginie* (1788), et avec le Rousseau de *La Nouvelle Héloïse* (1761), l'idylle empêchée, les sentiments idéalisés et le culte de la vertu jusqu'au sacrifice de soi dessinent les contours d'une utopie politique. La symbolique littéraire est plus subtile pour caractériser le 18<sup>e</sup> siècle finissant que la symbolique picturale. Alors que David et Goya viennent après Tiepolo et Fragonard et que la peinture passe avec eux du rose au noir, le noir et le rose coexistent dans la littérature du 18<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>8</sup> Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Éditions du Seuil, 1990.

Michon ne se contente pas de ces quelques marqueurs qui donnent une coloration à son récit. Il caractérise finement ce moment de l'histoire littéraire. Il s'intéresse bien sûr au mouvement des idées et à ce qu'on appelle ordinairement les Lumières, soulignant la croyance nouvelle dans le rôle social de la littérature et sa prétention à l'universel :

François Corentin [était] du nombre de ces écrivains qui commençaient à dire, et sûrement à penser, que l'écrivain servait à quelque chose ; [qu'il était] une puissance d'accroissement de l'homme comme les cornues le sont de l'or et les alambics du vin, une puissante machine à augmenter le bonheur des hommes. On appelle ce coup de pouce les écrivains des Lumières, vous l'avez dit, Monsieur (p. 48).

Mais l'histoire des idées ne suffit pas et Michon est aussi attentif aux genres à la mode : au théâtre et plus encore à la poésie anacréontique que pratiquent le père de Corentin et certains commissaires représentés sur le tableau. La vogue des voluptés poétiques renforce l'effet de contraste, jusqu'à l'oxymore de l'expression « Anacréon de la guillotine » utilisée pour qualifier Barère (p. 57). Elle invite aussi à se défaire de représentations fausses parce que trop simples. L'époque des Lumières, dans *Les Onze*, n'est pas celle du *Contrat social* et *L'Encyclopédie* : elle est celle d'un théâtre et d'une poésie presque entièrement oubliés. Les origines littéraires de la Révolution ne sont donc pas celles que l'on croit : la Révolution n'a pas eu lieu à cause des argumentations des philosophes. Pour Michon l'articulation du politique et du littéraire touche à la fois à la psychanalyse (désir, rapport aux pères, impossibilité de combler le vide) et à l'histoire sociale, puisque le fils et petit-fils de Limousin devient poète, part à Paris et s'anoblit par son activité littéraire : « Il se donna la fausse particule qui était alors monnaie courante dans les lettres » (p. 50).

Les conditions de vie et les mœurs des écrivains sont donc constitutives de l'arrière-plan historique dans lequel surgit la Révolution. Des écrivains réels et fictifs, connus et oubliés, disent la vérité d'un moment — ou plus exactement d'un mouvement dans une histoire littéraire dynamique. L'épaisseur littéraire du tableau est une épaisseur temporelle. Le récit des *Onze* esquisse bel et bien des « généalogies », malgré les réticences du narrateur à cet égard (p. 29).

La Révolution ne surgit pas du néant. Le temps ne s'arrête pas non plus en 1793, quoi qu'on ait pu en dire, quoi que suggère l'idée d'un « comble de l'Histoire » (p. 93) et le finale de Michon qui semble annuler toute distance temporelle en réunissant soudain la Révolution aux temps les plus anciens. Michon nous dit assez qu'il n'a pas pu voir la scène qui représente pour lui la

Révolution — la commande nocturne du tableau — pour que l'on doive se demander avec quel matériau littéraire il a pu la forger.

### 3. « Nous allons le faire bouger encore une fois, ce vieux théâtre d'ombres » (p. 93)

Des textes, des écrivains, des mots ou des expressions reprennent vie sous la plume de Michon, dans une sorte de clair-obscur historiographique. La plupart des références restent dans l'ombre. L'une d'elles au moins est en pleine lumière, avec le rôle qui est donné à Jules Michelet dans la deuxième partie des *Onze*. Michon invente en effet un pendant du tableau qui n'existe pas en commentant un texte de Michelet qui n'existe pas davantage :

Les douze pages de Michelet sur *Les Onze*, dans le chapitre III du seizième livre de l'*Histoire de la Révolution française*, ces douze pages extrapolées, ce roman, a été pris pour argent comptant par toute la tradition historiographique. (p. 123.)

Le jeu consistant à dénoncer la fausseté du faux texte ajoute à la virtuosité d'ensemble. Quelque chose a pourtant bien eu lieu, dont témoignent ce passage et la place donnée à Michelet dans *Les Onze*. Certes, ni les détails prétendent « extrapolés » par Michelet, ni ce texte de Michelet, ni la scène de la commande du tableau n'ont d'existence réelle. En revanche, la lecture de *L'Histoire de la Révolution française* de Michelet et les effets qu'elle a produits sur Michon comme sur beaucoup d'autres ont bien existé. L'impression faite par l'historien du 19<sup>e</sup> siècle sur l'auteur des *Onze* est si forte que celui-ci dit s'être identifié à son prédécesseur au moment d'écrire : « J'ai fait cette seconde partie dans le brouillard, *dans la nuit et dans l'hiver*, à Nantes moi aussi, Nantes où Michelet avait écrit sa version de la Terreur<sup>9</sup> ». Pour faire à son tour le récit de la Révolution, Michon reprend parfois des expressions de celui qui l'inspire : « comme le dit si hautement Michelet [...], les frères ne trouvaient plus à mettre entre eux que le distingo de la mort » (p. 94). *L'Histoire de la Révolution française*, publiée entre 1847 et 1853, pourrait ainsi jouer le rôle d'un intermédiaire entre la Révolution et Michon. Elle semble pourtant annuler le temps en exerçant un pouvoir de fascination comparable à celui que l'on prête au tableau de Corentin. Michelet est « Monseigneur l'Après-coup » (p. 122), celui qui fige le passé dans une représentation écrasante, dont il serait impossible de se défaire, alors même que l'on sait qu'elle est en partie fictive.

---

<sup>9</sup> *Pierre Michon*, Éditions de l'Herne, ouvrage cité, p. 305-306. Michelet écrit « Je plonge avec mon sujet dans la nuit et dans l'hiver » au début du chapitre III du livre XV.

Interrogé sur ses sources d'inspiration à l'occasion d'une rencontre organisée à l'université de Nanterre en mars 2017, Pierre Michon a d'abord répondu : « Tout ce que je peux voir de la Révolution est dans ma première lecture, qui est Michelet<sup>10</sup> ». Le même jour pourtant, un peu plus tard, il a raconté longuement une scène du roman *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo, celle où le marquis de Lantenac voit battre les cloches qui sonnent l'alarme dans les villages tenus par les républicains, mais ne peut pas les entendre, parce que le vent souffle dans la mauvaise direction. Or le motif du « bruit fantôme des cloches » (p. 122) occupe une place importante dans *Les Onze*. La nuit de la commande du tableau, les cloches déposées de « l'église ci-devant Saint-Nicolas-des-Champs » (p. 80) éveillent chez Corentin un souvenir plus visuel que sonore : « Il écoute le souvenir des cloches. Il les entend quand elles s'ébranlent, quand elles croisent, quand elles sont à leur plein, quand elles décroisent. Quand elles s'arrêtent » (p. 119). Plus loin Michon revient sur l'effet produit par ces cloches qu'on ne peut plus entendre, parce qu'elles ont été décrochées, parce qu'elles appartiennent au passé et plus encore parce que toute cette scène est imaginaire : « nous entendons les chevaux ; et, si nous sommes romanesques, nous entendons les cloches, aussi » (p. 124) : nous entendons les cloches *si nous sommes romanesques*, c'est-à-dire si nous avons lu *Quatrevingt-treize* et que, comme Pierre Michon, nous sommes habités par nos souvenirs de lecture des romans du 19<sup>e</sup> siècle.

La présence dans *Les Onze* d'autres romanciers du 19<sup>e</sup> siècle est plus discrète, parfois hypothétique. Parlant de la genèse de son texte, Michon dit que *Les Trois mousquetaires* de Dumas et *Les Onze* ont « un point de tangence<sup>11</sup> ». Est-ce par ailleurs une coïncidence si Corentin a le nom d'un personnage de *La Comédie humaine* de Balzac, chef de la police dans *Splendeur et misères* et surtout présent dans *Les Chouans* et *Une ténébreuse affaire*, deux romans qui se passent dans les années qui terminent la Révolution française ? Et quand le Diderot des *Onze* appelle Corentin « ce vieux crocodile » (p. 45), peut-on y lire un souvenir de Flaubert qui appelait Hugo le « grand crocodile<sup>12</sup> » ?

De tels déplacements correspondent à l'usage que fait Michon des citations lorsqu'il écrit la Révolution avec des mots ou des expressions empruntés à d'autres. Les italiques peuvent signaler des emprunts, mais elles désignent surtout des manières de dire caractéristiques du

---

<sup>10</sup> Voir mon compte rendu de cette rencontre : « Pierre Michon, la Terreur et le poney Robespierre », *Littérature et Révolution*, publié le 12 mars 2017, <https://litrev.hypotheses.org/663>.

<sup>11</sup> Pierre Michon, Éditions de l'Herne, ouvrage cité, p. 305.

<sup>12</sup> Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Collet », Croisset, 15 juillet 1853 : <http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=10029>



moment révolutionnaire. Quand Michon écrit que les représentants en mission étaient « les fers de lance du dispositif jacobin qui, *forgés au milieu des orages, devaient avoir l'activité de la foudre* » (p. 101), il cite assez fidèlement une circulaire du Comité de salut de public<sup>13</sup>. Lorsqu'il écrit : « Ils contournèrent les cloches, qui avaient été descendues, mais pas encore conduites à la fonderie, *les breloques monstrueuses du Père éternel*, muettes » (p. 80), il reprend l'expression d'une brochure révolutionnaire citée par les frères Goncourt dans leur *Histoire de la société française pendant la Révolution*<sup>14</sup>. Lorsqu'il rappelle que Michelet appelait la cloche qui sonne le tocsin « son *grand ami de bronze* », il ne cite pas l'*Histoire de la Révolution française*, mais la préface de la réédition de 1869 à l'*Histoire de France*, dans laquelle Michelet évoque les appels à l'insurrection sonnés au beffroi de Gand au 14<sup>e</sup> siècle. L'expression « *zèle compatissant pour les malheureux* » que Michon cite à plusieurs reprises (p. 77, p. 85) et qu'il associe à Collot rappelle le discours prononcé par Robespierre le 8 thermidor, la veille de sa chute. Si Robespierre parle exactement de « zèle compatissant pour les opprimés », l'expression retenue par Michon se trouve dans une oraison funèbre de Louis XV par un certain Lacour, chanoine de l'église de Toul (1774). Le déplacement d'un trait de langage propre à l'Église dans la langue des révolutionnaires a sans doute retenu l'attention de Michon, qui procède lui-même par déplacements lorsqu'il réinvestit dans son texte des mots écrits par d'autres<sup>15</sup>.

Le 19<sup>e</sup> siècle ne retient pas seul l'intérêt de Pierre Michon et les références littéraires qu'il convoque plus ou moins explicitement déjouent les logiques temporelles trop linéaires. S'intéressant aux représentations historiographiques à l'œuvre dans *Les Onze*, Dominique Viart<sup>16</sup> a remarqué à la fois une allusion fugitive *au Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet (« Le tableau – peint de la main de la Providence, ainsi qu'on aurait dit cent ans plus tôt » p. 44) et une autre aux querelles historiographiques déclenchées par François Furet au

<sup>13</sup> Circulaire du Comité de salut public aux représentants en mission du 4 nivôse an II : « Créé au milieu des orages, citoyen collègue, le gouvernement révolutionnaire doit avoir l'activité de la foudre ».

<sup>14</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, Dentu, 1854, p. 307 : « elles sont conduites aux fonderies, *les breloques monstrueuses du Père éternel* ». Une note précise que l'expression en italiques et tirées des « *Lettres b... patriotiques* ».

<sup>15</sup> Dans le cahier *Pierre Michon* des éditions de l'Herne, Michon donne un autre exemple de son intérêt pour la circulation des textes et les déplacements que temps ou le hasard peuvent opérer : « j'ajoute la mention d'un livre qui m'a beaucoup servi, un montage de calomnies des thermidoriens pour accabler Robespierre tombé, livre introuvable : c'est le *Rapport de Courtois, député de l'Aube, sur les papiers trouvés chez Robespierre et ses complices*. Le bouquiniste n'avait pas dû noter que ce livre avait appartenu à Pierre Louÿs, dont la signature, en rose, ornait la page de garde : le prix était abordable. J'aime posséder cet exemplaire, où l'érotomane et l'Incorruptible se font signe, par-dessus la tête des bonnes canailles de Thermidor » (ouvrage cité, p. 306).

<sup>16</sup> Dominique Viart, « Le conflit des représentations : *Les Onze* de Pierre Michon », journée d'étude sur la représentation littéraire organisée à l'université de Nanterre le 6 octobre 2018. Vidéo disponible en ligne : [https://webtv.parisnanterre.fr/videos/journee-cpge-le-conflit-des-representations-les-onze-de-pierre-michon-1617\\_92362/](https://webtv.parisnanterre.fr/videos/journee-cpge-le-conflit-des-representations-les-onze-de-pierre-michon-1617_92362/)

moment du Bicentenaire (« C'est comme un trou de lapins quand le furet est lâché, mais ici tous sont pour les autres et furet et lapin », p. 94). La chronologie se brouille surtout avec les allusions fréquentes à Shakespeare, auteur actif autour de 1600, mais surtout caractéristique de l'époque romantique, qui lui a donné son importance. Collot est souvent associé à Shakespeare parce qu'il a été comédien et qu'il incarne, plus que d'autres, la noirceur politique de la Terreur. Le « Où en est la nuit, Monsieur ? » par quoi commence le chapitre III de la deuxième partie rappelle l'ouverture de l'acte II de *Macbeth* (« *How goes the night, boy ?* »). Les figures de Macbeth, Iago et Shylock sont convoquées en tant que « types » pour mieux exhiber les « effets scéniques » du récit (p. 122).

La combinaison des influences littéraires est une opération alchimique. Elle peut changer la boue en or ou le rose en noir. Elle permet surtout de mêler toutes les teintes à fois pour en tirer de la richesse, ou de la littérature, pour réaliser ce que Corentin réussit à faire avec son tableau, « un joker », c'est-à-dire une œuvre qui reste parce qu'elle est à son tour susceptible de toutes les appropriations. L'opération permet également de transformer l'absence en présence : de représenter la Révolution en redonnant vie à ses représentations littéraires.

La force des *Onze* tient aussi, paradoxalement, à sa vérité historiographique. Les historiens de la Révolution font de plus en plus la part du faux, ce dont témoignent par exemple les titres de deux ouvrages récents de Jean-Clément Martin : *La Terreur, vérités et légendes* (Perrin, 2017) et *Les Échos de la Terreur, vérités d'un mensonge d'État* (Belin, 2018). Près de dix ans plus tôt, Pierre Michon a montré, avec *Les Onze*, que l'épaisseur fictionnelle est essentielle pour comprendre ce qu'a été ce moment de l'histoire qu'on a appelé, a posteriori, la Terreur.