HAL open science

Politiques de Pierre Michon

Alexandre Gefen

To cite this version:

Alexandre Gefen. Politiques de Pierre Michon. Pierre Michon, la lettre et son ombre, Gallimard, pp.375–390, 2013. hal-01624134

HAL Id: hal-01624134

https://hal.science/hal-01624134v1

Submitted on 26 Oct 2017

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.

Politiques de Pierre Michon

Je n'entreprendrai pas ici une analyse des options idéologiques de Pierre Michon : ni celles de son auteur (dont la pensée en entretiens me semble osciller entre une nostalgie de l'universalisme républicain et un agacement quant au nivellement des valeurs en régime démocratique libéral) ni celles implicites à son œuvre, érigée, quoi qu'on ait pu en dire, contre tout conservatisme et toute « restauration » esthétique[1]. Je défendrai en revanche la thèse du caractère central de la question politique dans l'œuvre de Pierre Michon, qui en dénude la violence, en pense la radicalité première et le travail dans la sphère des représentations – en se faisant une fois de plus l'héritière, si ce n'est l'exécuteur testamentaire, de la philosophie de Michel Foucault, qu'il suit dans son objet (le dévoilement de la dimension secrètement oppressive d'une modernité faussement émancipatrice), dans son éthos (une profonde inquiétude quant à la souveraineté de l'homme), comme dans sa méthode (la recherche des logiques sourdes cachées par les rationalisations factices).

Emblématique d'un certain nombre d'inflexions idéologiques et esthétiques majeures de la littérature des années 1980, l'œuvre de Pierre Michon me semble en effet relancer l'ambition politique primaire de la littérature, au sens que lui donne Jacques Rancière, comme partage du sensible[2], travail sur nos croyances et analyse par la fiction des mécanismes de la représentation, de ces contextes et de ses formulations, des fondements symboliques de notre identité nationale. Alors que cette question politique a souvent été ignorée au nom de notre fascination formelle pour l'œuvre de l'auteur des *Vies minuscules* et plus généralement en raison d'un climat critique peu favorable aux réflexions axiologiques, elle me semble imposée par *Les Onze*, livre que Pierre Michon définit lui même comme « une réflexion sur le pouvoir », une œuvre « essentiellement politique »[3]. On notera d'emblée que la question de la « grandeur » – notamment, mais pas exclusivement la grandeur littéraire – constituait un problème matriciel dès les *Vies minuscules*, théorie d'existences confrontées à l'adversité sociale, dans un conflit originel des désirs de reconnaissance disposant comme dans la philosophie politique contemporaine, de Paul Ricoeur à Axel Honeth, d'un ordre de réalité et d'un mode de rationalité archaïque et antérieur

---

[1] RVQV, p. 95.
[2] Voir Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000.
[3] RVQV, p. 308

aux superstructures historiques et économiques. « Essentiellement politique », disait l'auteur des *Onze* : la pensée du politique accessible à l'œuvre littéraire n'est en effet pas nécessairement idéologique, mais interroge la psychologie sociale et l'anthropologie politique autant que les options idéologiques, comme nous en avait averti Pierre Michon en dénonçant les dangers de l'engagement « casse-gueule et pas très efficace »[4] pour proposer au contraire que la littérature opère une défense de la « liberté » de pensée contre les idéologies, qu'elles soient dangereuses ou vertueuses, agressives ou pusillanimes. Cette politique de la littérature, c'est donc d'abord une philosophie politique littéraire, une manière de réfléchir les rapports de pouvoir enfouis dans les relations sociales et la psyché des êtres. Cette exploration, seule la littérature la rend possible, puisqu'elle produit un dispositif cognitif original, qui transpose certes des procédures et importe des objets de la nouvelle histoire et de la sociologie bourdieusienne, mais qui permet d'accéder par la fiction à la compréhension de logiques émotives et symboliques profondes peut-être autrement inaccessibles.

Une œuvre « essentiellement politique »

La première ambition, peut-être la plus traditionnelle, de cette politique, c'est celle d'un dévoilement au sens sartrien : *Les Onze* nous proposent une pédagogie – souvent délibérément didactique – de l'histoire française, pédagogie passant par la citation des comptes rendus indirects des séances de débat du Comité de salut public au couvent des Jacobins, la production documentaire des verdicts hystériques des tribunaux révolutionnaires, la peinture de l'atmosphère de délation de l'époque – qui n'est pas sans se souvenir de Soljenitsyne –, l'orchestration du grondement de la guerre aux frontières et des bruits de la rue, etc., toutes descriptions mêlant réflexion et allusion, suggestion et explication, hypothèses et soupçons, récit, discours et métadiscours dans la grande tradition du XIXe. Dans d'autres œuvres de Michon, la littérature avait fait, on s'en souvient, le tableau de la violence des luttes sociales, elle avait su montré la foule des « damnés » que sont les paysans et les journaliers face à leurs machines effrayantes comme le fit Zola[5], elle avait chroniqué dans *La Grande Beune* la vie des instituteurs de Dordogne, dans la tradition de Péguy ou de Bergounioux à travers une autoanalyse proche ce que les nouveaux historiens nommeraient de l'ego-histoire[6] : bref, Michon ne rechigne pas à déployer tous les prestiges et les aménités de la grande prose pour réintégrer à l'analyse des forces historiques triomphantes, les espaces occultés, les forces opprimées, les phénomènes discrets,

---

[4] O, p. 286.
[5] CDR, p. 84.
[6] « Les rares fois où j'ai travaillé. Je donnais des cours de français sommaire pour je ne sais quel stage d'insertion et de charité truquée, dans la main doucereuse du capital », CDR, p. 39.

les acteurs oubliés, les options ayant échoué. La puissance des *Onze* est de produire parallèlement une peinture et une pensée : la parole qui mime et éprouve dans l'énonciation même les souffrances qu'elle décrit en s'accompagnant qu'un discours théorique d'ordre essayistique où l'écrivain réfléchit ce qui lui est justement le plus intime : l'exercice de la parole comme confrontation à un système symbolique – pensons par exemple aux multiples réflexions sur la domination par la langue (dans la vie de Dufourneau, dans les étapes de l'ascension sociale de Corentin) ou encore l'analyse fine du mécanisme de reconduction comportemental (très précisément les *habitus* bourdieusiens) qui circonviennent la liberté des acteurs[7].

Par delà cette pensée, qui a ceci de littéraire d'être la fois description et performation des rapports de force sociaux fondamentaux, par delà cet usage foucaldien de la littérature comme remédiation cognitive et réparation symbolique du destin des minuscules, comme redistribution a posteriori des rôles dans le théâtre de l'histoire, on ne saurait que trop souligner l'ambition politique du déballage historique des *Onze*, qui nous met face à ce point aveugle de notre histoire – pourtant institutionnellement et idéologiquement fondateur pour notre pays – la Terreur. L'analyse historique de cette période par la fiction dans les *Onze* relève moins d'un révisionnisme politique de droite que d'une réflexion sur la réversibilité des idéaux, la fragilité des équilibres démocratiques, la coprésence au sein de l'histoire française de la barbarie et de la civilisation. Certes, le portrait de Jean-Marie Collot d'Herbois qui « venait de rentrer de sa longue mission à Lyon, du vertige proconsulaire, du carnage »[8], personnage emblématique des terribles « comité de démolition » et de la « commission révolutionnaire » de justice qui multiplièrent fin 1793 les exécutions, n'est pas comparable à celui de Maximilian Aue dans les *Bienveillantes* de Littell, mais Michon produit néanmoins une histoire de la violence « de la guerre, de la force, des forces affrontées »[9]. Ici, le récit met en scène les acquis de l'historiographie contemporaine de la Révolution et en particulier des travaux de François Furet ; il les prolonge par une analyse de l'ambivalence de la clémence, mélange de sang et d'espérance et le pouvoir destructeur de toute fondation, des « holocaustes à la déesse raison », sacrifice du présent à sur l'autel du futur, l'animalité de toute parturition, la violence de toute arrachement, en réfléchissant les nouveaux dispositifs de contrôle et de coercition des liens sociaux et des corps qui accompagnent le projet politique révolutionnaire : on se sou-

---

[7] « Même après avoir changé de nom, «François Corentin de la Marche était trop près d'un vieux maçon illettré : la chaîne des générations était trop serrée et l'étrangla », O., p. 51.
[8]O, p. 85.
[9] O, p. 86.

viendra de Corentin réveillé et convoqué de nuit, Corentin « affublé » du « masque » de citoyen[10].

Le génie de Michon n'est pas seulement de faire de la littérature le comblement d'un vide historique, d'une ombre portée par les grands récits, mais de nous faire entendre le bruit de voix de la Terreur, nous mettre face à face à nos meurtres fondateurs, de restituer les multiples niveaux de jeu « politique » de la psychologie du chef aux enjeux sociologiques de la terreur, de la chronique immédiate des émotions à la longue durée de l'histoire nationale[11]. Car la fiction devient dans sa matérialité même, dans sa polyphonie fuyante et déchirée, un dispositif herméneutique original et idoine à cette période d'extrême versatilité, un tissu composite et rapiécé permettant de restituer ce que Pierre Michon nomme « un théâtre d'ombres », de déployer une pensée du politique capable d'y penser l'intrication du vrai et du faux en nous plaçant au cœur de la machine à fabriquer les représentations, sans supposer l'existence d'un point de vue princeps. Ici, à l'arbitraire de la démocratie, dont Jacques Rançière a si bien souligné qu'elle constituait un contenant sans contenu a priori[12], renvoie l'arbitraire des représentations, qui peinent à se fixer en dehors d'une légitimité royale et sacrée, en sorte que le tableau des onze restera à jamais absent.

À la fois aigle et taupe, le romancier évite, à l'instar des historiens de la Nouvelle Histoire, tous les pièges du déterminisme et de la téléologie. En épousant partiellement les normes d'un discours d'analyse sérieux par le procédé de mimèsis formelle, c'est-à-dire le décalque fictionnel des normes référentielles de la biographie historique, le texte piégé des *Onze* produit une illustration pleinement littéraire du dispositif imaginé par Alain Corbin dans *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot* : donner chair à un concept absent, faire un roman de la pièce manquante du puzzle[13]. Mais prenant les nouveaux historiens à leur propre jeu et poussant jusqu'à sa conséquence ultime l'agnosticisme historiographique postmoderne, le dispositif délibérément panfictionaliste de Pierre Michon, qui identifie société et mythologie, louchant vers Borges et d'Hildesheimer, se délecte de sa position énonciative ambivalente si ce n'est versatile : Michon épouse le ton de Michelet, puis caricature la pédagogie historique pour dénoncer les limites simplificatrices des discours propres à « l'histoire et à ses petits pense-bêtes »[14] avant de revenir au matériau réfé-

---

[10]O, p. 81.
[11] O, p. 93.
[12] Voir Jacques Rancière, *La Haine de la démocratie*. La Fabrique, 2005.
[13] A. Corbin, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2002.
[14] O, p. 99.

rentiel avec un ton hyperassertif, qui va jusqu'à une sorte de familiarité démiurgique avec le cours des événements, proximité manifestée par ces tournures hypocoristiques si caractéristiques de Michon (par exemple pour évoquer les « robespierrots ») ; quelques lignes plus loin, le discours, polyphonique, rebascule dans un éthos ironique, puis s'emporte dans une attention empathique aux devenirs des êtres et le registre pathétique. Les variations du récit sont organisées par cette motivation arbitraire que le narrateur claironne : expliquer, épuiser même une analyse du tableau supposé de Corentin comme le ferait un historien de l'art voulant en penser la dimension politique (on ne saurait éviter de penser à la manière dont Michel Foucault déconstruit les simulacres du politique en méditant sur les *Ménimes* de Vélasquez au début des *Mots et les choses*) en proclamant la puissance analytique de la littérature, dispositif cognitif hybride et mobile apte à produire des analyses politiques fines en « mentant vrai ». Toutes les techniques d'analyse originales propres à l'anthropologie politique fictionnelle de Michon ont pour point commun d'être endogènes et à ce titre de nous plonger dans l'atelier même où se fondirent nos systèmes symboliques : recours à la puissance suggestive des métaphores (« l'épée enchantée du général Bonaparte »), analyse institutionnelle (« les grandes institutions de l'an II ») par le détour topologique d'un tableau de Paris en 1793[15], exploration de la réversibilité des métaphores[16] pour casser les « images d'Épinal » que sont les schémas post-hégéliens rigides des historiens, usage de l'hypotypose (celle de la nuit où la commande s'est déroulée, amplification d'une journée où l'histoire a oscillé) qui emprunte aux nouveaux historiens la technique de restriction temporelle et un horizon possibiliste, plongée au cœur de la scène politique via les catégories dramatiques propres à leurs acteurs et auteurs (« la Convention, qui ne voyait pour la sortir de là [qu'un] espèce de miracle, de deus ex machina du cinquième acte, qu'elle n'avait pas encore appris à nommer Thermidor »[17]). La littérature, dispositif de concentration et d'attention au particulier permet de rendre compte des aboiements des meutes, de l'implosion d'une utopie, de l'autodévoration d'un groupe de démiurge, les meurtres fratricides et les sacrifices fondateurs ; elle dit l'entropie propre au politique en l'attirant au cœur du texte, elle propose par le subterfuge de l'absence d'une œuvre une image du chaos, à un moment peut-être paroxystique de l'histoire de France. Comme chez Hugo, la littérature est un dispositif optique de concentration, ici porté sur

---

[15] O, p. 99.

[16] Voir par exemple les méditations ironiques de Michon «ce beau chiffre [trois] qui marche en toute occasion » (O, p. 99) alors même que les instances politiques ne répondent plus à des logiques déterministes et s'éparpillent en «mouvances », «clubs », «journaux », «classes sociales » et institutions qui sont «autant de partis » (O, p. 97) où nécessité de survie et rêve d'action s'entremêlent inextricablement.

[17] O, p. 98

un « comble de l'histoire » où le jeu politique s'intensifie, se mécanise et s'autonomise dans l'accélération dramatique des meurtres fraternels dans un espace politique en cours d'implosion.

Au contraire de toute téléologie, la littérature est un outil pour réfléchir en action la question de la distinction, dont Michon fait le nœud du totalitarisme avant la lettre[18], elle permet par sa mobilité de point de vue et d'échelle d'analyse les structures décisionnelles les plus complexes autant que l'expression la plus abrupte des fantasmes de pouvoir, en ouvrant malgré l'interdiction de Momus l'intériorité d'autrui au regard, selon la légende grecque bien connue. Il en va de même lorsqu'il s'agit pour Pierre Michon de penser nos gestes fondateurs et toute leur impureté, dans *L'Empereur d'Occident* ou *Abbés :* là où l'histoire officielle est sèche, la littérature vient dire le primat de l'empirie, le rôle majeur de la sexualité, l'action secrète des personnages mineurs, le caractère dérisoire des symboles, le rôle incident des *minores*, la versatilité des choix, la puissance irrationnelle du ressentiment. Il me semble que, là aussi, la logique obscure des infrastructures économiques, politiques et mentales telle que la découvrent les sciences humaines à la suite de Michel Foucault, d'Arlette Farge ou de Carlo Ginzburg ou des médiévistes admirés par Pierre Michon, comme Alain Bourreau, vient nourrir une mythologie noire de l'origine. Refusant de moquer l'irrationalité des légendes, mais épousant au contraire les contours de la sensibilité médiévale pour mieux la réfléchir, un peu à la manière dont Flaubert dans les *Trois contes* usait du perspectivisme, Michon conserve et réinvestit les catégories mentales natives de ses personnages pour faire parler par ventriloquisme la puissance des logiques archaïques, la sauvagerie masculine, la marche implacable des structures de pouvoir et de domination, le jeu secret des hiérarchies. Si une certaine ironie transparaît à l'égard de certaines naïvetés médiévales, Michon, rejoignant une fois de plus le relativisme historique foucaldien, refuse toute supériorité de notre époque, qui engendre ses propres mythes (Rimbaud par exemple) : toute origine n'est que jamais la sédimentation empirique de réalités « muables et proches de l'incertain ». Ainsi, la littérature permet d'entrer en profondeur dans les mentalités médiévales comme le demandait Marc Bloch, elle autorise à analyser la construction historiques des structures fondamentales que sont le temps, le lieu et l'ordre français, elle permet de montrer l'empilement des infrastructures pulsionnelles profondes (besoin informe d'identité corrélé à la pulsion de mort et au désir de pouvoir) et des superstructures idéologiques (par exemple, le projet républicain)[19].

---

[18] Pour Michon, la Terreur s'explique par un dysfonctionnent du mécanisme de «distinction » qui est pourtant «dans la nature de l'homme » (O, p. 94) dans une sorte de réversion destructrice des idéaux révolutionnaire d'émancipation.

[19] Voir O, p. 95.

La littérature est apte, par la fascinante mobilité des points de vue et le caractère composite de son heuristique, à proposer une sémiologie empirique et à penser le pouvoir opératoire d'une rhétorique révolutionnaire qui nous serait autrement bien étrangère à sa production de fantômes[20] ; elle permet, par ses changements de plans ou ses métalepses (« Collot n'oublie pas qu'il est dans Shakespeare »), de penser le trouble de la nomination, la violence de l'instauration, la contiguïté des espaces représentationnels, le brouillage des ordres, la confusion du particulier et du général[21], les adultères des discours et des valeurs, la concurrence inflationnelle des prérogatives identitaires, des besoins de reconnaissance, des formes de ressentiment, qui est l'essence même du politique en régime démocratique. Elle ouvre l'histoire au travail interne aux représentations, c'est-à-dire qu'elle permet de penser les discours comme actes et les actes comme discours.

Cette puissance cognitive de la littérature est loin d'être la simple démarque fictionnelle des procédures historiques modernes : la réflexion trouve sa pertinence profonde du fait que les grands problèmes michoniens sont « essentiellement politiques » pour reprendre l'expression dont j'étais parti et que l'auteur des *Onze* pense la réalité de manière quasi obsessionnelle en terme de rapport de pouvoir (on l'a vu encore hier pour ses propres stratégies de réception). Bien des aspects de cette anthropologie de la violence on déjà été rappelée: on pourrait citer comme exemple la fascination ambivalente pour le chef (pensée archaïque du roi qui ne sépare pas politique et théologie), le besoin d'origine qui est à la fois un besoin de représentation, un besoin de narration et un besoin de territoire, mais qui ne peut passer que par une œuvre au noir (dans le creuset des nations, le territoire qui se doit être « glorifié et brûlé dans le même mouvement »); le primat de la domination sur la transmission, l'ambivalence de la grandeur et de la misère dans la réversibilité dialectique des statuts animé par ce premier moteur des hommes qu'est l'appétit de la gloire[22] produisant tour à tour humiliation et orgueil, haine et communion. Nourri de l'inquiétude de Hobbes, à des schémas psychanalytiques[23] et de la philosophie agonistique de René Girard, le sentiment de rivalité est central à l'œuvre de Pierre Michon largement consacrée à l'analyse de la logique des dominations, aux conflits des préroga-

---

[20] Michon évoque un «comité fantôme » (O, p. 100).

21 «Des hommes des Lumières [les onze], de puissantes machines à augmenter le bonheur des hommes tout en augmentant leur propre gloire » (O, p. 57) .

[22] «Ils aimaient la gloire, l'idée de la gloire » (O, p. 52)

[23] Pour Pierre Michon, la rivalité se définit comme le désir de posséder les femmes et de prendre la place des pères, rivaux qui ne se transforment qu'a posteriori en modèles, en sorte que les abus des révolutionnaires relèvent directement de la psychopathologie freudienne (voir les O, p. 63).

tives, au cisaillement des *épistémès*[24] : compétition amoureuse dans *La Grande Beune*, rivalités entre les petits et les grands maîtres, les peintres et les modèles, les créateurs et les « barbichus », les écrivains et les historiens, les imposteurs et les roturiers... Pierre Michon nous place ainsi non dans l'espace *de la* politique, mais dans celui *du* politique, *du tout* politique. Cette pensée holistique est peut-être propre à la génération des années d'après-guerre, ignorante de toutes les médiations promises par la démocratie délibérative habermasienne et de tout rêve saint-sulpicien de réparation des filiations : pour l'auteur des *Onze*, même « quand on est infime, on ne grandit qu'en marchant sur plus infime » et la seule fin de l'histoire que l'on puisse attendre est une victoire ou une défaite totale – aux vaincus la pitié promise par les écrivains, mais rien pour les modérés, guillotinés comme le douzième des onze du comité de salut public de 1793, Jean-Marie Hérault de Séchelles.

L'essence politique de la littérature

Ce qui est vrai pour le destin des Limousins l'est aussi pour tout écrivain : pour Pierre Michon, la pensée du politique par la littérature n'est autorisée que par la nature politique de la littérature. Que la littérature soit une politique des discours, c'est-à-dire un conflit de forces contradictoires, on en trouvera preuve dans les innombrables cas où Pierre Michon replie l'autorité littéraire sur l'autorité politique. Partout, me semble-t-il, Pierre Michon pose la question de l'exercice du pouvoir en posant celle de l'exercice de la littérature : l'écrivain est le roi, et s'il a deux corps, c'est, à l'instar des deux corps du roi selon la célèbre partition de Kantorovich, théorie rapprochée de la théorie proustienne des deux identités de l'écrivain. Cette portée politique des discours, c'est d'abord une inquiétude quant aux pouvoirs de l'humanisme : comme bien d'autres nées dans l'ère du soupçon qui a suivi la guerre et le suicide de l'humanisme au XXe, l'œuvre de Pierre Michon est largement déterminée par les dispositifs « poéthiques » par lesquelles la littérature cherche à surmonter son passé. Le poids traumatique des guerres, on en trouvera la trace explicite dans ces pages éclairantes de la *La Grande Beune* ou Pierre Michon pense le devenir tragique de la « belle écriture vaine ronde, encombrée, fervente, qu'ils partageaient alors, les naïfs, les modestes des deux bords, ceux qui croyaient aux Écritures et ceux qui croyaient au lendemain de l'homme » :

> *La calligraphie avait déjà laissé de belles plumes à Verdun, de 1950 et la calligraphie s'étaient à jamais brûlé les ailes et était retombée en cendres, en pattes de mouches, dans les enfers de la Pologne et de la Slovaquie, les camps célèbres pas*

[24] D'où une vision de la littérature comme « une activité sociale comme une autre », «soumise à la concurrence » (LRVQ, p. 129).

loin du camp d'Attila, mais en regard de quoi le camp d'Attila était une école de philosophie, les plaines à betteraves et à miradors où Dieu ni l'homme une fois pour toutes n'eurent plus cours[25].

Il en va de même de la réflexion de Pierre Michon, encore une fois foucaldienne, sur cet autre clerc barbichu qu'est l'historien, médiateur du savoir historique, mais au risque, comme Michelet, de brûler ceux dont la résurrection est inutile pour ce que Michon nomme la scène républicaine.

Un autre aspect de cette nature politique de l'art tient à l'obsession qui parcourt *Les Onze* quant à l'instrumentalisation possible de la peinture[26]. Comment ne pas être frappé en particulier par les analyses de la position du peintre Jacques-Louis David, dont Michon décompose les stratégies : évincer ses contemporains, grâce à son amitié avec Robespierre, sa présence au Comité de sûreté général; garder les « vieilles mains et les hasbeen », et faire tuer les autres en une forme extrême de la lutte symbolique décrite par Bourdieu ? D'où aussi cette médiation, filée dans tout le livre, sur la nature d'une œuvre de commande : celle de Jean-Baptiste Tiépolo, qui doit satisfaire son commanditaire « autocrate nabot et mégalomane du fond des Germanies »[27] en lui fabriquant un ciel sublime ; celle du peintre supposé Corentin, serviteur de la propagande révolutionnaire et de l'ami Robespierre[28], qui ne vaut guère mieux que son « frère jumeau »[29], le cordonnier Simon, geôlier et exécuteur du fils de Louis XVI. À travers l'analyse extrêmement fine du contrat imaginaire encadrant l'élaboration de la toile de Corentin, oeuvre surdéterminée par les exigences du politique (mettre en valeur certains acteurs tout en réservant l'évolution incertaine des « alliances fugaces de nivôse[30]), la profondeur de l'analyse menée par Michon est de montrer à quel point la commande est un dispositif non pas extérieur, mais interne à l'art, en rompant largement avec l'idée kantienne et romantique de l'autotélie de toute grande œuvre artistique : ce qui définit l'art, suggère Michon, c'est non le critère externe de l'autonomie, mais le critère interne de l'ouverture, voire de l'ambivalence sémiotique : le tableau des Onze est réversible et biface, il est « un joker à un moment crucial » pouvant se retourner pour ou contre Robespierre, quelque chose qui « fonctionnât » c'est-à-dire une machinerie sémantique ouverte, qui, comme toute parole politique, peut, par les interprétations contradictoires dont elle est susceptible, s'adapter aux circonstances. La

---

[25] GB, p. 15.
[26] O, p. 88 et *sq*.
[27] O, p. 17.
[28] O, p. 88 et *sq*.
[29] O, p. 17. Le personnage avait été évoqué dans *La Chambre* de Françoise Chandernagor.
[30] O, p. 110.

réflexion sur la nature même de l'interprétation esthétique rejoint celle sur la manipulation politique. « 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 »[31] : *Les Onze* comme tous les textes de Michon décrètent l'impureté de l'art – asymptotique parce qu'absent, le tableau imaginaire des *Onze* n'en a pas moins la valeur d'un paradigme.

« Ce qui rapproche la politique des arts, c'est que les deux sont féroces, mais leur objet est commun à tous. C'est le bien-être des hommes » , écrit Pierre Michon[32] : je me propose donc de prendre au sérieux cette profession de foi platonicienne dans les pouvoirs non seulement cognitif, mais aussi opératoire de la fiction (tantôt fasciste, tantôt thaumaturge) – et l'inquiétude quant au rôle des poètes dans la cité qui en est le corrélat. De fait, une partie de la fascination de Michon pour douze membres du comité de salut public tient à leur origine artistique : Collot, dramaturge ; Maximilien de Robespierre, député de Paris, membre de la société poétique des *Rosati* d'Arras ; Bertrand Barère de Vieuzac, député des Hautes-Pyrénées, couronné aux jeux Floraux de Toulouse ; Robert Lindet, député de l'Eure, auteur d'une correspondance littéraire ; Georges Couthon, député du Puy-de-Dôme, dramaturge, Pierre-Louis Prieur (dit Prieur de la Marne), député de la Marne « poète épique sans audience » ; Louis Antoine Léon de Saint-Just, député de l'Aisne, poète ; Lazare Nicolas Marguerite Carnot, député du Pas-de-Calais, membre de la société poétique des *Rosati* d'Arras et auteur d'églogues ; Jacques Nicolas Billaud-Varenne, député de Paris et auteur d'opéras ; Jean-Marie Collot d'Herbois, député de Paris et dramaturge, Claude-Antoine Prieur-Duvernois (dit Prieur de la Côte-d'Or), « poète élégiaque sans audience » ; André Jeanbon Saint André, député du Lot, étant le seul sans œuvre. Plus loin, Michon souligne que la perversion par laquelle « ces onze, des écrivains », « avaient pour point commun d'apposer leurs onze paraphes en bas de décrets divers où il était question de canons, de grains, de guillotine, de réquisition, et d'exécution[33] et s'inquiète de la continuité entre les arts libéraux et la « belle langue de bois » avec laquelle les membres du Comité envoyèrent à l'échafaud leurs ennemis politiques.

Michon décrète le primat de la terreur sur la pitié et des affects sur les valeurs. L'universalité de l'art est donc essentiellement politique (ici, on pourrait opposer cette conception de l'art comme mode d'accès à un universel agonistique[34] à l'anthropologie l'effroi originel proposé par l'œuvre de Pascal Quignard). Certes, on pourrait lire en bonne

---

[31] O, p. 113.
[32] LRVQ, p. 93.
[33] O, p. 99.
[34] « Universel » que Michon défend contre ce qu'il appelle la catégorie du «planétaire » et le communautarisme (RVQV, p. 156).

part Pierre Michon avec Paul Ricoeur et faire de l'œuvre une catharsis, un outil de régulation des conflits au profit d'une pluralité heureuse des valeurs, mais, sans tirer Pierre Michon du côté de Richard Millet, je me permets de souligner le pessimisme du discours produit : le vivre dans le nombre proposé par la modernité, pour reprendre l'exergue des *Onze*, est un « exil ». Tel est peut-être le sens métaphorique du nombre : la Terreur, c'est le banquet incomplet et imparfait des politiques terrestres, l'exil dans l'immanence et l'une des pires pages de l'histoire française, qu'elle ait été ou non racontée et réparée par Michelet. Notre grand historien de la résurrection est en fait le portefaix d'un scandale : au point de départ de notre idée de nation se trouve ainsi la violence et le crime, « l'effroi et l'emportement ». Que l'écrivain soit « un fort conglomérat de sensibilité et de raison à jeter dans la pâte humaine universelle pour la faire lever, un multiplicateur de l'homme, une puissance d'accroissement de l'homme comme les cornues sont de l'or et les alambics du vin, une puissante machine à augmenter le bonheur des hommes », pour reprendre l'une des phrases emphatiques et kitsch dont Pierre Michon a le secret, est sans doute une leçon quelque peu piégée. On est sans doute loin d'une résolution par l'art de « la rationalité spéciale de la mésentente »[35] propre à la démocratie évoquée par Jacques Rancière : Si Pierre Michon transformer les rapports de pouvoirs en des « rapports de monde », c'est en les faisant régresser jusqu'à leur substrat viscéral et incoercible. La production de sens, le pouvoir de spécial de l'art, celui de fonder l'historicité de l'homme en en gravant depuis Lascaux les signes, pouvoir performatif de l'art (« Les Onze, ce ne sont pas de la peinture d'Histoire, c'est l'Histoire ») est indissolublement un « acte de terreur et de gloire »[36]. Si les écrivants « ne survalorisent pas les modèles, maîtres, ils savent que les maîtres étaient de la même chair qu'eux , d'essence et de substance semblable. Ils sont des hommes, ils font des livres avec des moyens d'hommes […]C'est qu'ils sont bonnement humains, communautaires » en revanche, le vrai, le grand écrivain nous dit Pierre Michon, est « un pochard raté et mythomane d'Oxford [qui] sait que, pour lui, ça ne marchera pas, l'éternelle communauté des arts et des lettres; les échanges courtois et créateurs entre pairs morts ou vivants, le respect de soi et des autres ». Telle est peut-être la leçon des *Onze*, ce récit cheval de Troie disposé dans l'enceinte du le mythe national français : dans un monde conflit des mimesis, le sublime en littérature, c'est la violence du politique.

* * *

En tant qu'exercice, en tant que problème, en tant que drame, en tant qu'espace de contamination, la littérature est la continuation de la politique par d'autres moyens, pour

[35] Voir Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, *passim*.
[36] O, p. 133.

paraphraser une célèbre formule de Clausewitz. Cette défense de la question politique en climat supposément posthistorique s'écarte de l'option barthésienne d'un politique du style au profit d'une politique du discours littéraire. Michon, dans la grande tradition du grand roman historique, propose avec un dispositif de fiction un relèvement et une extension cognitive et émotive de la réalité historique, et produit un passé « augmenté » et clarifié. Pierre Michon trouve ainsi une voie étroite « entre le sentiment de leur incapacité [celle des écrivains à porter le monde] et de leur devoir quand même d'essayer » à dire le monde. Mais le dépassement du désintéressement propre à une littérature autonomisée au profit d'un retour au pouvoir de la fiction ne peut pas se faire en faisant l'économie de la redécouverte de la portée potentiellement « terroriste »[37] de la parole littéraire, au risque de son dérèglement autoritaire, de sa folie destructrice.

À la déflation ironique des possibles de la littérature, à la figure contemplative qu'incarne Booz endormi (ou Rimbaud après la tâche)[38], à la parole comme simple pose (on se souvient que dans *La Grande Beune*, le narrateur achète le journal *Le Monde* sans le lire), se substitue bien vite l'ambition dogmatique de l'écrivain, son pouvoir de mort autant que de résurrection, ses « prétentions » qui sont autant de rancœurs sociales : se surimposent à l'assoupissement et au retrait du créateur l'image de celui-ci « [foulant] le navire comme un imperator foule un camp retranché de légions, dans les Germanies », [portant] imperceptiblement le chapeau noir et l'écharpe rouge du Président ; et peut-être la couronne de fer, le globe universel, l'épée germanique et le drap d'or du vieux fils de Pépin ». Si l'une des leçons politiques des *Vies Minuscules* était de montrer que le principal bénéfice symbolique que puisse espérer l'écrivain était d'obtenir l'ascendant rhétorique sur la communauté pour la réconcilier et la supporter, en place de Dieu, dans sa totalité déficiente (« Le seul pouvoir qui vaille : celui qui noue toutes les voix quand s'élève la voix du Beau Parleur »[39]), la cruelle leçon de la politique de la littérature selon les *Onze*, pour citer une formule tirée d'un entretien du *Roi vient quand il veut*, c'est bien que pour le limousin comme pour les Limousins « la visée du meilleur ne peut passer que par une sorte de férocité »[40].

---

[37] Pierre Michon, « On ne représente pas à la légère les Représentants », entretien avec Alain Nicolas, *L'Humanité*, jeudi 7 mai 2009.
[38] «Il est bon que les pères dorment ; iI est doux et inoffensif que les imperators des légions mortes soient couchés dans les Germanies, Charlemagne à Aix, à Jarnac le Président. […] Le ciel est un très grand homme. Il est père et roi à notre place, il fait cela bien mieux que nous »
[39] VM, p. 15.
[40] LRVQ, p. 93.

ALEXANDRE GEFEN, UNIVERSITE DE BORDEAUX 3