



HAL
open science

Les Onze, l'imposture sans y croire

Maxime Decout

► **To cite this version:**

Maxime Decout. Les Onze, l'imposture sans y croire. Journée d'études Les Onze de Pierre Michon, Caroline Julliot et Sylvie Servoise, Dec 2018, Le Mans, France. hal-01978977

HAL Id: hal-01978977

<https://hal.science/hal-01978977v1>

Submitted on 12 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.

Les Onze, l'imposture sans y croire

Maxime Decout

Les Onze doit-il sa notoriété au fait qu'il décrive un tableau qui n'existe pas ? Doit-il son succès à son imposture ? En partie seulement, pour certains lecteurs, qui se sont parfois rendus au Louvre voir la toile. Est-on déjà sûr qu'il y ait tour de passe-passe ? La toile factice et les douze pages de Michelet ne pourraient-elles pas tout bonnement exister dans l'intrigue du roman où évoluent le guide et son auditeur ? Rien ne nous dit que le narrateur ment. Il pourrait tout aussi bien décrire en toute bonne foi un tableau existant dans cet univers fictionnel que rien ne contraint à être identique au nôtre, peu s'en faut. Le récit ne contient en effet aucune révélation de son imposture, contrairement à *Un cabinet d'amateur* de Perec qui repose sur un principe proche. Nulle mystification non plus quant au statut du texte auprès du public, comme on la trouve par exemple avec *Sir Andrew Marbot* de Wolfgang Hildsheimer¹. C'est que ce genre d'imposture n'intéresse Michon que de loin. S'il en reprend un certain nombre de codes et de procédés, son récit s'en écarte par l'accent porté sur l'érudition torrentielle, charriée par des phrases sinueuses et complexes où abondent références, allusions, digressions et commentaires. *Les Onze* est une imposture uniquement parce qu'il souhaite sonder le rapport de l'art à l'Histoire, en les confrontant au réel et au vrai. Cette perspective singulière est ce qui détermine l'ensemble du dispositif d'imposture. La question que pose *Les Onze* n'est donc pas tant celle de savoir comment et pourquoi tromper son lecteur que celle de la nature de l'art, pris entre son désir de vérité et son inexorable imposture.

Un cabinet d'amateur : une histoire de trompe-l'œil

L'incipit des *Onze* nous fait pénétrer dans une sorte de cabinet d'amateur qui confronte le lecteur au déballage d'un musée intérieur où le mythe d'un art éclairant et révélateur est insidieusement mis en échec pour mieux préparer l'extrême valorisation d'une toile unique : *Les Onze*.

Le premier point de déception se situe dans la visite guidée elle-même qui ne nous fera que peu découvrir les trésors du Louvre puisque, pour la plupart, les toiles ne figurent pas dans ce musée ou, tout simplement, n'existent pas. Les peintures décrites relèvent peu ou prou pour le

¹ Sur ce texte, voir par exemple Frank Wagner, « Marbot à l'épreuve de la relecture », *Poétique*, n° 182, 2017, p. 259-278, et plus largement Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique », 2016, p. 38.

personnage qu'est le visiteur d'un même effort d'abstraction que celui que réalise le lecteur pour la toile des *Onze* : il doit se représenter des tableaux qu'il ne peut pas voir. « Vous pouvez mettre tout cela à la fois devant les yeux de votre esprit ?² », demande le guide qui nous enjoint à ne pas voir avec nos yeux les toiles dont il nous parle comme s'il nous préparait à nous passer de la vue pour aborder *Les Onze*. L'opération de magie qui se joue ne relève pourtant pas seulement de notre imagination mais surtout du pouvoir des mots à faire être ce qui n'est pas.

Cette logique déceptive commande tout le premier chapitre. Certes le roman débute par quelques brèves lignes qui l'apparentent à une histoire assez traditionnelle où surgit un « il » anonyme sur lequel on fournit quelques informations : « Il était de taille médiocre, effacé, mais il retenait l'attention par son silence fiévreux, son enjouement sombre, ses manières tour à tour arrogantes et obliques – torves, on l'a dit. » (13) Mais très vite cette amorce d'intrigue se dévoie, ou échoue, en ce que ce personnage ne parvient à être situé, ou esquissé, que par l'entremise de toiles, métamorphosant le texte en une histoire de peinture et muant le lecteur en observateur. La première œuvre soumise à son jugement est une fresque de Tiepolo qui, nous l'apprendrons plus loin, avait employé « trois années au fond de la Germanie sur un plafond par-dessus un escalier, à montrer, peut-être démontrer, comment les quatre continents, les quatre saisons, les cinq religions universelles, le Dieu trois qui est un, les Douze de l'Olympe, les quatre races d'hommes, toutes les femmes, toutes les marchandises, toutes les espèces, mais oui : – le monde –, comment donc le monde toutes affaires cessantes accourait des quatre orientes pour faire hommage lige à Carl Philipp von Greiffenclau son suzerain » (20). Si la fresque aspire à s'emparer de toute la réalité, quelque chose lui échappe malgré tout à l'incipit :

« Rien de tel n'apparaît dans le portrait qu'aux plafonds de Wurtzbourg, précisément sur le mur sud de la Kaisersaal, dans le cortège des noces de Frédéric Barberousse, Tiepolo a laissé de lui, quand le modèle avait vingt ans : il est là à ce qu'on dit, et on peut l'aller voir, perché parmi cent princes, cent connétables et massiers, autant d'esclaves et de marchands, de portefaix, des bêtes et des putti, des dieux, des marchandises, des nuages, les saisons et les continents au nombre de quatre, et deux peintres irrécusables, ceux qui de la sorte ont rassemblé le monde dans sa recension exhaustive et soin du monde pourtant, Giambattista Tiepolo en personne et Giandomenico Tiepolo son fils. Il est donc là lui aussi, la tradition veut qu'il y soit, et qu'il soit le page qui porte la couronne du Saint Empire sur un coussin à glands d'or ; on voit sa main sous le coussin, son visage un peu penché regarde la terre ; tout son buste fléchissant semble accompagner le poids de la couronne : il ploie sous l'Empire, tendrement, suavement. » (13-14)

Le personnage « est là » sans que nous puissions pourtant l'aviser. Les méandres des phrases qui s'évertuent à l'enserrer à la fois manifestent sa présence en essaimant des déictiques et la confisquent à nos regards en le perdant dans une foule. La peinture ne parvient pas à fixer ce personnage anonyme ; le désignant, elle ne réussit qu'à l'égarer dans un espace labyrinthique qui

² Pierre Michon, *Les Onze*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011 [2009], p. 22. Les références à cette œuvre seront données entre parenthèses dans le texte.

pluralise le réel. Dès l'ouverture, la peinture donne donc à voir ce qui ne peut pas être vu, parce qu'elle ne l'héberge pas. Elle relève, mais ceci n'est perceptible qu'*a posteriori* par le lecteur, d'une première forme d'imposture, d'autant que, le narrateur se garde bien de nous le stipuler, cette fresque de Tiepolo est un immense trompe-l'œil dont le rôle est de se faire passer pour ce qu'il n'est pas. N'est-ce pas dire que le fantasme de totalisation qui tenaille la peinture ne pourra être réalisé que sur le mode du leurre ?

Et d'ailleurs, réexaminant plus tard cette figure du page, le guide constate que ce n'est « pas un portrait, pas son portrait, mais à quoi tout de même je suis sûr qu'il ressemblait » (23). Ce page, placé tout au sommet du plafond, inaccessible, captivant par cette distance même qui empêche de le discerner complètement, est le point de départ de la reconstitution de l'enfance de Corentin. Le guide arrache de la sorte le page à la fresque de Tiepolo, le reconduit vers celui qui aurait pu être son modèle et ne l'a pas été. Ce geste, qui est le geste du narrateur, le geste de la narration, qui extirpe un élément de la fresque, en souligne l'incomplétude. Par cet acte de retranchement et d'expansion, le « je » nous indique tout ce qui fait défaut à ce microcosme en donnant vie au page dans le chapitre II. Son monologue en arrive dès lors à concurrencer l'œuvre de Tiepolo qui lui sert de point de départ. C'est la parole qui dame le pion au pinceau. D'autant mieux que le guide décrit en réalité plusieurs fresques où il situe le page comme s'il n'y en avait qu'une. C'est lui qui rassemble des représentations dispersées, qui les totalise.

L'échec à cerner le personnage dans l'incipit se confirme par ailleurs en raison d'une deuxième caractéristique de la peinture qui apparaît rapidement :

« Cette identification a tout pour séduire, quand bien même elle serait une fantaisie : ce page est un type, pas un portrait, Tiepolo l'a pris dans Véronèse, pas dans ses petits assistants ; c'est un page, c'est le page, ce n'est personne. » (14)

Le portrait est un artifice. Il ne brosse pas une identité, il la dissipe derrière le type, en chapardant ses images chez d'autres peintres. Le page n'appartient pas au réel : il appartient à l'histoire de la peinture. Il est un signe qui conduit non vers ce qui est représenté mais qui ramène à la représentation elle-même. C'est la peinture qui se donne en spectacle à la place du monde. Comme la littérature conçue par Barthes reprenant la devise de Descartes, elle semble dire : « J'avance masqué³ ». C'est-à-dire en montrant son propre masque. Telle serait la deuxième imposture qui singularise l'art. Tout se passe comme si Tiepolo, parce qu'il pille Véronèse, nous disait : « ceci n'est pas un page, ce n'en est que la représentation ». D'autant qu'une confusion discrète mais délibérée des frontières entre réalité et peinture travaille l'ensemble du récit, comme lorsque le narrateur évoque plus tard « ces ciels français, poussiniens, qu'il peignit peu » (25).

³ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Seuil, 2002, p. 194-195.

Oscar Wilde a de quoi se réjouir : dans la parole du guide, c'est la nature qui imite l'art ou qui ne peut plus être décrite qu'en revenant à un art devenu le seul étalon pour l'appréhender.

Le guide poursuit ensuite son inventaire des toiles où le « il » pourrait avoir été mis en scène, rappelant « une coutume guère moins douteuse » qui « le fait apparaître (...) parmi les témoins du *Serment du Jeu de Paume* dans l'ébauche qu'en fit David : il est cette silhouette sans âge, chapeauté, oblique, qui montre à des petits enfants l'élan torrentueux de cinq cent soixante bras tendus. » (14) Une fois encore, le jeu de monstration et de dissimulation se répète, la toile et le narrateur montrant une silhouette à peine esquissée, partiellement indiscernable, et qui, comme pour s'abriter derrière ce que l'on peut voir, est elle-même en train d'orienter notre regard ailleurs, vers une autre foule qui l'éclipse, comme dans la fresque de Tiepolo. Le texte énumère alors des toiles qui, toutes, auraient pu figurer Corentin, ou l'ont fait croire, ou même sont des faux. Sur la première d'entre elles, le « il » est d'ailleurs « comme saisi la main dans le sac » (15), trahissant le rêve que la peinture puisse attraper l'individu sur le vif et lui ôter ses masques.

L'incipit prend ainsi la forme d'une enquête très incertaine puisque le lecteur ne sait pas qui l'on traque ni ce qu'il convient de pister⁴. Il ne peut pas réellement accompagner le narrateur dans son investigation mais est contraint de le suivre et de le croire sur parole. Or toutes les toiles recensées se rattachent d'une manière ou d'une autre à une opération de falsification. La conclusion de l'enquête est sans appel : « nous ne possédons rien qui lui ressemble » (15). Aucune toile n'est en mesure d'abriter Corentin. La récurrence de la situation fait sens : le peintre semble échapper à son propre outil qu'est la peinture, ou le fuir, comme s'il y percevait la menace d'une identification, d'une fixation de son identité, la fin de sa propre imposture.

Volatilité contre matérialité

Une dialectique singulière organise alors le récit autour des notions de volatilité et de matérialité. Celle-ci relève d'une véritable physique qui relaye, par un discours de la substance, l'opposition entre vérité et mensonge, entre apparition et dissimulation, pour leur donner chair. Le partage le plus net entre ces deux états de la matière affecte le créateur et sa création, Corentin et *Les Onze*.

Le peintre, on l'a vu, est une sorte de spectre dans tout l'incipit, qui hante l'histoire de la peinture sans jamais s'y profiler, qui s'éténue sous la forme d'un « il » dont on ne sait rien dans le premier chapitre, pas même qu'il est peintre. On ne peut l'aborder que par une sorte de rumeur

⁴ Sur l'enquête et la crise du discours scientifique face aux tableaux dans les fictions, y compris chez Michon, voir Loïse Lelevé, « Fictions de l'énigme : vers une poétique du faux tableau », *Revue de littérature comparée*, vol. 357, n° 1, 2016, p. 47-61.

anonyme, qui le saisit dans des perceptions multiples et diffractées, des bribes de légendes s'arrimant à des toiles mais le camouflant plus encore au regard : « On a écrit mille romans là-dessus, sur les hommes qu'il étonna, sur le goût qu'en eurent les femmes et le goût qu'il leur rendit » (16). Comme sur la fresque de Tiepolo où il est noyé dans la foule, ce qu'indique déjà l'exergue emprunté à Baudelaire, le personnage n'émerge que d'un brouhaha de mythes qui fait écran. Tout se passe comme s'il fallait convoquer cette multitude pour s'en entourer, s'en griser presque, pour accepter, au moins partiellement, de perdre l'objet du désir qu'est le « il » :

« On connaît l'histoire des coups de canne échangés avec le prince-évêque à propos d'une fille, la poursuite dans le grand escalier, le rire de Tiepolo là-haut ; (...) dans la fresque où le page apparaît, où la légende le fait apparaître, on a parfois l'impression (on en a le désir) qu'à dix pas devant lui la belle Béatrice de Bourgogne (...) va se tourner vers lui, se lever, de tout son poids de chair blonde et de brocart bleu marcher vers lui et renversant la couronne, l'étreindre.

J'ai ce désir, cette idée. » (16-17)

Le désir de voir et de savoir du « je » s'affirme progressivement et s'avoue, se fait plus présent à mesure qu'il établit l'absence du « il » qui le fascine et qu'il sollicite. Celui-ci s'échine à résister aux tentations de son imagination, de la rumeur et du fantasme, et à aller prospecter dans des territoires moins séduisants : « aussi n'écouterai-je pas ces sirènes germaniques ; ni les autres, les mieux chantantes, plus hautes, les vénitiennes, la sirène Venise elle-même » (17). Pour en arriver aux *Onze*, il doit dissiper les évidences et les masques ; il doit, d'une façon ou d'une autre, révoquer tout ce qui a constitué la matière complexe et contournée du début du roman :

« Non, pas de Venise, pas de jeunes filles, pas de romance ; car tout cela, jeunesse, blondeur, vin de magie, manteau mozartien, Giambattista Tiepolo le père avec ses quatre continents sous le manteau, 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 coups de massue, pleure de ce saccage et immodérément en jouit, onze fois, à travers onze stations de chair, onze stations de drap, de soie, de feutre, onze formes d'hommes ; tout cela ne prend sens et n'est écrit en clair que dans la page de ténèbres, *Les Onze*. » (18)

Le surgissement des *Onze* se fait avec pertes et fracas : la toile fait table rase du passé, de la légende et surtout de l'histoire de la peinture elle-même. Elle serait un bloc de réalité, quelque chose comme la vérité non pas déposée sur une toile mais devenue toile. Elle est la matière même ; solide, compacte, visible, au milieu d'un monde qui, alors qu'il est celui de la peinture, n'a été que nébulosité. C'est ici que s'enracine le sentiment que *Les Onze* exige du guide qu'il se soumette à un impératif du vrai. Sa parole semble toujours batailler contre les mensonges, les mystifications et les sirènes :

« Elles aiment mieux les signes d'air que le tangible châssis et la tangible surface peinte de quatre mètres sur trois qu'on appelle *Les Onze*, les sirènes. Elles veulent m'empêcher de parler des

Onze, elles me tirent l'oreille vers leur tintouin de lessive sur les défroques de deux pauvres filles mortes qu'elles battent en Loire comme des lavandières leurs draps. Eh, Monsieur, bien malin qui leur résiste. C'est qu'elles racontent des histoires, Monsieur, et nous aussi. » (30)

Alors même que Corentin n'est saisi que dans l'éther des légendes qui le disent, la toile serait la matérialité même. Mais le guide, nouvel Ulysse, connu pour ses mensonges et ses impostures, procède à un aveu indirect : il met sa propre parole, celle qui voudrait lever le voile sur l'histoire des *Onze*, sur le même plan que celle des sirènes. Il concède à l'évanescence de son propre discours tout comme à la nature peut-être séductrice et trompeuse de son commentaire.

Or cette menace de la volatilité, la toile n'en est épargnée que dans les déclarations du guide. Bien qu'elle soit viscéralement liée à la vérité, nous n'aurons pas accès à elle. Ou très peu. La première fois que le tableau est nommé (18), le guide procède à une diversion, au sujet de l'escalier du Louvre et de sa charge mythologique. À chaque fois que nous sommes sur le point de découvrir la toile, le « je » l'occulte en s'engageant dans des considérations sur la biographie de Corentin, la peinture ou l'Histoire. Lorsque la première esquisse de description surgit brutalement (52-57), elle est presque immédiatement supplantée par un discours sur chacun des onze commissaires qui distille quelques détails physiques n'autorisant à se représenter que des parcelles du tableau pour lequel aucune vue d'ensemble n'est offerte. La toile n'est évoquée que de biais, toujours noyée dans la parole abondante et tortueuse du guide, dans les digressions et la surcharge d'érudition. Sa description se morcelle et la morcelle, par touches et détails : elle la fait être tout en la maintenant dans le non être. Elle est le centre de gravité d'une dérive biographique, verbale, monologale, qui l'entoure au lieu de la circonscrire, qui rayonne autour d'elle mais ne s'en approche pas tout à fait, comme si, le commentaire se déportant peu à peu sur le peintre, c'était maintenant la toile qui fuyait l'artiste et non l'inverse.

Le paradoxe du récit est donc que le guide ne nous autorise pas à regarder *Les Onze*. Le tour de force de Michon est de nous parler de la peinture en transformant l'action de montrer en antithèse de celle de voir⁵. Le guide désigne pour escamoter, tout comme, exhibant Corentin sur des toiles, il nous le dérobe :

« Vous les voyez, Monsieur ? Tous les onze, de gauche à droite : Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André. Invariables et droits. Les Commissaires. Le Grand Comité de la Grande Terreur. Quatre mètres virgule trente sur trois, un peu moins de trois. Le tableau de ventôse. » (43)

⁵ Sur l'action de faire voir dans le roman, on renverra à Annie Mavrakis, « Devant le tableau. Une lecture des *Onze* de Pierre Michon », *Poétique*, vol. 161, n° 1, 2010, p. 63-74.

Mais la question du guide est toute rhétorique. Nous ne voyons rien ; à la place, on nous montre. La preuve : le texte fait l'économie du tableau. Le « je » nous ordonne de passer outre la toile en nous plaçant directement en face des onze commissaires eux-mêmes, comme si la toile s'anéantissait derrière eux, comme si elle les représentait avec un tel réalisme qu'elle n'existait plus. Elle n'est plus une substance qui arrête le regard. Elle est à peine une surface, un écran. Ce que confirme plus loin le guide en affirmant : « *Les Onze* ne sont pas de la peinture d'Histoire, c'est l'Histoire » (127). Le tableau n'est pas un intermédiaire, il serait ce qu'il représente ou figure, contrairement à la fresque de Tiepolo. Il s'agit d'un « tableau fait d'hommes » (44). Et même au dénouement, qui repose sur l'ultime preuve de son existence grâce aux pages que Michelet lui aurait consacrées, nous n'apprenons que ce que l'historien y a vu et qui n'y est pas (124-125). L'exhaustivité et la vérité dont se réclame le tableau lui sont refusées.

Ce mouvement giratoire qui tourne obsessionnellement autour de la toile, suscite l'envie de la voir dans une approche retenue et désirante, presque une érotique du voilement et du dévoilement. Parce que le savoir et le voir se sont retirés, c'est leur désir qui envahit le texte et le lecteur. Plus qu'un guide, le « je » est la voix de cette pulsion, celle qui se charge de l'inoculer dans la conscience de son destinataire muet, de le faire désirer en désirant lui-même. Toujours évité, *Les Onze* n'en est que plus fascinant.

Résolument, la toile demeure donc irreprésentable pour le lecteur. Sans cesse exhibée, elle s'efface, verse dans le néant qu'elle est et d'où elle provient. Le peintre et le tableau, celui qui s'évapore et celui qui est censé précipiter le réel, se rejoignent de la sorte : ce sont deux formes creuses, qu'on montre avec insistance mais qui ne sont que du vide. Cet écho, deux passages successifs le font entendre. Le premier concerne les motivations à peindre chez Corentin qui résident rien moins que dans les désinences latines où le Dauphin lit « une glorieuse ratification de ce qui est et doit être » (39) quand Corentin « y voit à la fois le triomphe magistral de ce qui est, et la négation de lui-même, qui n'est pas ; il y voit que ce qui est, même et surtout si ce qui est paraît beau, l'écrase comme du talon on écrase une taupe » (39). Faire être ce qui n'est pas : n'est-ce pas justement le propre de l'imposture et de l'art ? Un peu plus loin, c'est une même dialectique qui préside aux *Onze* : « Le tableau si improbable, qui avait tout pour ne pas être, qui aurait si bien pu, dû, ne pas être, que planté devant on se prend à frémir qu'il n'eût pas été, on mesure la chance extraordinaire de l'Histoire et celle de Corentin. » (43) Et le texte de s'achever sur le caractère ondoyant et indécidable de la toile et de ses personnages : « Voyez comme ils changent, quand on se déplace vers la gauche » (129), car ce ne sont pas onze personnages mais « onze masques » (129).

On touche ici à ce que le récit prend soin de ne jamais reconnaître : si *Les Onze* réalise ce que toutes les autres toiles, et surtout la fresque de Tiepolo, ont échoué à faire, c'est uniquement parce qu'il n'existe pas. Seuls les pouvoirs de l'imposture, les puissances du faux seraient à même de totaliser le monde puisque la toile le fait dès lors sans s'encombrer d'un réel qu'elle rassemble en l'inventant. Aussi comprend-on mieux toute l'ironie de ce désir absolument irréalisable qui étreint plusieurs fois le guide : se taire. Écoutez-le déclarer ceci :

« Je me demande, Monsieur, s'il est bien utile de vous raconter cela, ces histoires de famille et ces hautes généalogies, à quoi notre époque tient tant ; s'il est besoin de remonter si loin, dans ces pâles existences qui ne sont après tout que des on-dit, des causes hypothétiques, alors que nous avons depuis deux cents ans devant nos yeux, l'existence indubitable des *Onze*, le bloc formel d'existence, sans réplique, invariable, l'effet massif qui se passe tout à fait de causes et qui se passerait tout aussi bien de mon commentaire. » (29)

« Comme je voudrais le voir vraiment et me taire, m'absorber dans ce que je vois, au lieu de vous casser les oreilles avec mes théories approximatives. Je suis à moi seul une notice plus assommante que toutes celles de l'antichambre, au Louvre. Comme je voudrais le voir, là – les voir tous les trois (comme à cet instant nous voyons *Les Onze*) » (69-70).

Mais le tableau ne tient que par cette parole. Se taire, ce serait en interrompre l'existence⁶.

Une rivalité dans et par l'imposture

Or l'objectif affiché du texte est de méditer sur l'art et l'Histoire, autour d'une période « qui est comme le comble de l'Histoire, et que par conséquent on appelle très justement la Terreur » (91). Ambigu et louvoyant, le récit ne se résout cependant pas à les aborder dans des catégories tranchées et simplificatrices. Il organise à la place une rencontre et un affrontement de quatre formes de discours qui convergent autour de la toile : celui de la peinture, celui de la rumeur et de la légende, celui de l'Histoire et celui de la littérature. On ne sait exactement quelle relation ces discours entretiennent, s'ils se confrontent ou se juxtaposent, si l'un ne dissipe pas l'autre et *vice-versa*. Le romanesque des *Onze* s'établit sur ces alternances, il repose sur les aventures et les relations de ces quatre discours.

Parmi eux, la littérature est certainement un personnage secondaire du récit. Sa présence s'établit le plus souvent en creux. Le guide la mentionne d'abord comme une parole basée sur une foi qui concurrence la religion (47) mais il passe sous silence la parole de mauvaise foi qu'elle est, en particulier sous la plume de Michon. Les propos du narrateur sont cependant susceptibles d'une double lecture, comme quand il explique au sujet des écrivains des Lumières : « quels que soient l'illusion ou l'imposture fondatrice, le truquage pour mettre Dieu dans le nid que lui

⁶ Sur cet aspect, nous nous permettons de renvoyer à notre essai, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2018, p. 118-121.

préparaient leurs pages, (...) ils furent le sel de la terre à leur façon. » (48) Le guide fait tout pour rendre la précision anodine, ne la mentionnant qu'au passage et lui donnant un objet très spécifique qui en réduit la portée. Mais il a beau faire, les choses ont été nommées : la littérature ne peut faire l'impasse sur l'imposture qui la constitue en marge de l'historiographie à qui cette possibilité est déniée.

Et le spectre de la littérature n'a pas fini d'inquiéter le commentaire du guide. Car les onze commissaires représentés sur la toile ne lui sont pas absolument étrangers : tous sont des écrivains ratés, des figures historiques contre leur gré, contre leur aspiration première. Le déplacement d'accent est suffisamment surprenant pour qu'on le note : il s'agit du premier essai de décrire le tableau (52-57) et celui-ci contourne ce que la toile symbolise pour en revenir à une littérature qui a été délaissée. Mais « cela ne se voit pas sur le tableau. Car c'est un bon tableau » (56). La relation causale mérite d'être interprétée : la valeur esthétique ne résiderait pas dans ce qui est peint mais dans ce qui mis sous le boisseau. N'est-ce pas concevoir l'art comme simulacre et ruse ? N'est-ce pas le rabattre sur un modèle tu, qui n'est autre que celui de la parole du guide lui-même et du roman que Michon nous donne à lire ? Si la littérature s'est éclipsée des *Onze* en tant que tableau, elle n'en a pas pour autant disparu des *Onze* en tant que fausse toile puisque c'est elle qui la crée.

Quoi qu'il en soit, la littérature, comme la peinture, demeure vouée à l'impuissance. Elle appartient à la petite histoire, à la biographie oubliée et n'est pas en mesure de concrétiser l'idéal des Lumières d'œuvres qui pourraient agir sur le monde. Telle est, assurément, l'imposture fondamentale que les textes partagent avec les toiles : faire croire qu'ils peuvent capturer le réel et le métamorphoser. Car c'est l'Histoire qui est la cause du tableau et non le tableau qui détermine l'Histoire, même s'il était destiné à être utilisé comme une arme, pour glorifier Robespierre en cas de victoire, pour dénoncer son ambition en cas de défaite (108-109). Si bien que, nouveau retournement, c'est l'histoire du tableau qui, plus que la toile elle-même, se fait métonymie de la Terreur et de ses jeux de pouvoir, contrairement à ce que soutient le guide.

Les choses changent-elles avec l'irruption de Michelet, qui constitue comme le dénouement du texte ? Car avec les « douze pages définitives qui traitent des *Onze*, qui mettent en place *Les Onze* et les dressent devant la tradition historiographique pour les siècles des siècles » (117), le guide exulte parce qu'il nous prouve enfin que *Les Onze* a su être l'Histoire elle-même. Mais ce discours victorieux est miné en sourdine et s'effrite de tous côtés. D'abord parce que ce triomphe provient de douze pages que Michelet n'a jamais écrites sur une toile qui n'existe pas. Seule une falsification au carré permettrait à l'art de saisir l'Histoire. Ensuite, parce que nous ne lirons jamais ces pages comme nous ne verrons jamais le tableau. À la place, nous ne lirons que la

lecture qu'en fait le guide. Plus encore : ces pages elles-mêmes sont « douze pages extrapolées », un « roman » (119) qui « a été pris pour argent comptant par toute la tradition historiographique ». Michelet est perçu comme un menteur « de bonne foi » (124), un affabulateur qui a su mystifier les historiens. Mais cela uniquement grâce au guide et à Michon lui-même, le romancier qui est un affabulateur de mauvaise foi. Malgré les protestations du narrateur, *Les Onze* ne s'est donc substitué ni à l'Histoire ni à l'historiographie (127) : comme Michelet-Michon, *Les Onze* n'est pas l'Histoire mais le roman de l'Histoire. Peut-être même le roman tout court, avec, contre ou sans l'Histoire, peu importe. Le roman qui raconte l'imposture de la littérature et de la peinture.

L'essentiel avec Michelet réside ainsi dans ce qui joue à la marge de ce dénouement, à savoir un repositionnement de l'histoire de l'art autour d'un antagonisme⁷. C'est en effet Michelet qui permet au « je » de poser des équivalences qui sont des raccourcis saisissants entre les siècles, les écoles, les manières, réécrivant l'histoire de l'art plus que l'Histoire : « c'est l'âme de Michelet qui parle en nous : cela semble donc sortir d'un tableau de Caravage et non pas de Tiepolo. » (120) Michelet a compris une chose capitale : « le *Marat assassiné* de David n'est qu'une petite toile caravagesque » (128) alors que, nous le savons, Corentin est « le Tiepolo de la Terreur » (41), dans une époque où la modernité s'appelle David. Anachronique, le peintre n'est pas du côté du réalisme ou du naturalisme brutal de Caravage mais du côté du rococo de Tiepolo, du trompe-l'œil et de l'illusion, du côté de celui qui avance masqué en montrant son masque. Dans l'oblique, sans le dire explicitement, Corentin a réalisé ce dont Tiepolo avait rêvé : faire passer ses trompe-l'œil pour le réel sans se leurrer sur leurs subterfuges. Nous devons en tirer les conclusions que le guide ne tire pas : la peinture ne saurait représenter l'Histoire qu'à condition de se substituer à elle grâce à la tromperie. Ce que Michon lui-même n'essaye même pas de faire, sachant fort bien que l'illusion demeure toujours illusion et ne peut prétendre à devenir le réel, que l'imposture dans l'art se désigne toujours comme imposture pour être imposture. C'est ce qui explique une nette préférence de Michon pour la figuration plus que pour la représentation, surtout quand elle est mimétique, ainsi que le note Dominique Viart :

« Le réel historique n'intéresse pas Michon. Du moins il ne l'intéresse que dans la mesure où il se prête à la figuration. Il veut produire l'image, non la représentation (...). Il faut distinguer fortement la figuration selon Michon de la représentation selon le réalisme (...). La figuration selon Michon est un discours non contraint qui joue de formes malléables, les substitue les unes aux autres jusqu'à produire un effet d'intellection sensible. (...) À cette illusion (de la production de

⁷ Sur la subversion de l'érudition picturale chez Michon, voir Laurent Demanze, « Les Scénographies picturales de Pierre Michon », *Fixxion*, « Fiction et savoirs de l'art », n° 8, 2014, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx08.08/843>

représentations) il substitue la production d'images. (Faisant ainsi) sourdre une autre vérité, celle de nos représentations intérieures⁸ ».

L'opposition entre la figuration et la représentation trouve dans *Les Onze* ses porte-paroles : Tiepolo, qui assume ses fraudes, contre Caravage et David, qui les dissimulent. Et l'imposture veille ici pour mieux en troubler les lignes de partage.

Ceci n'est pas une pipe, notait Magritte. Ceci n'est pas l'Histoire, ajoute Michon. On comprend mieux pourquoi l'écrivain place *Les Onze* sous le patronage de deux figures tutélaires : la parole trompeuse du *Bavard* de Des Forêts⁹ et l'illusionnisme raffiné de Tiepolo. Il a choisi son camp en essayant d'être lui-même le Tiepolo de la Terreur.

⁸ Dominique Viart, « Pierre Michon, un art de la figure », dans Ivan Farron et Karl Kürtös (dir.), *Pierre Michon, entre pinacothèque et bibliothèque*, Berne, Peter Lang, « Variations », 2003, p. 32.

⁹ Voir en particulier les lettres échangées entre les deux écrivains et publiées dans le *Cahier de l'Herne Michon*, Agnès Castiglione et Dominique Viart (dir.), 2017.