



**HAL**  
open science

# Écrire la peinture d'histoire : Jacques-Louis David dans la fiction de Pierre Michon

Mathilde Savard-Corbeil

► **To cite this version:**

Mathilde Savard-Corbeil. Écrire la peinture d'histoire : Jacques-Louis David dans la fiction de Pierre Michon. Loxias, 2017, Doctoriales XIV, 58. hal-04516339

**HAL Id: hal-04516339**

**<https://hal.science/hal-04516339v1>**

Submitted on 19 Jun 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



#### **AVERTISSEMENT**

*Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

#### **Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.*



# Écrire la peinture d'histoire : Jacques-Louis David dans la fiction de Pierre Michon

Mathilde Savard-Corbeil

## Résumé

Cet article propose d'explorer la dimension intermédiaire du roman *Les Onze* de Pierre Michon. Cette approche consistera non pas à comparer l'apport de l'image dans cette narration qui met en scène le peintre fictif François-Élie de Corentin représentant les onze pères de la Révolution française, mais plutôt à comprendre comment l'utilisation de références picturales réelles, comme celle à Jacques-Louis David, permettent de créer une œuvre d'art fictive dont le dialogue avec l'histoire de l'art propose d'explorer une dimension critique à travers la littérature. Michon, grâce au récit qu'il tisse autour des *Onze*, suggère cette relecture historique, cette exploration de l'autre côté de la narration, derrière ce qui est officiel, voire institutionnel en proposant une médiation culturelle qui sort du musée afin d'investir l'accessibilité que lui offre le médium littéraire. Dans cet article, on s'attardera à ce qui relève directement de la peinture, autant d'un point de vue historique, que sociologique ou historiographique.

This article will explore the intermedial dimension of Pierre Michon latest novel: *The Eleven*. Instead of comparing the contribution of the image on the narrative text, which is set around the fictional painter François-Élie de Corentin representing the eleven fathers of the French Revolution, our approach will rather try to understand the use of real pictorial references. The allusion to Jacques-Louis David allows to create a fictional work of art inside the novel, where the dialogue with art history suggests to explore literature's critical dimension. With the narrative he weaves around *The Eleven*, Michon offers an historical rereading, an exploration on the other side of the narrative, behind what is official, or even institutional, by proposing a cultural mediation that leaves the museum to invest the accessibility offered by literature. In this article, we will focus to what directly results from painting, from historical, sociological and historiographical perspectives.

## Mots-clés

Michon (Pierre), David (Jacques-Louis), peinture d'histoire, ekphrasis, esthétique et politique

Période contemporaine, XVIIIe siècle, Révolution française

France

Mais cette même ode nous dit aussi que la vérité, qui s'offrit autrefois aux hommes dans la Beauté se livre maintenant à nous dans le Savoir  
Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*<sup>1</sup>.

Michon, grâce au récit qu'il tisse autour de la représentation picturale des *Onze*, œuvre d'art fictive créée au sein du roman éponyme dans lequel le narrateur propose une visite guidée au Louvre au sein de laquelle il révèle la véritable histoire de ce tableau faisant le portrait des onze pères de la Révolution française, permet cette relecture historique, cette aventure de l'autre côté de la narration, derrière ce qui est officiel, voire institutionnel. Il faut ainsi s'attarder à ce qui, dans le récit, relève directement de la peinture, autant d'un point de vue historique, que sociologique ou historiographique, afin de compléter ce parcours en revisitant ici l'objet utilisé afin de dévoiler certaines problématiques philosophiques que le roman essaie d'exprimer. Ce rapprochement du récit et de l'œuvre d'art rend possibles l'analyse et la compréhension de la mise en scène mimétique des conditions de la production picturale dans le roman sous la Terreur. Mettre sous la loupe la peinture comme pratique artistique permet, d'une part, d'apprécier la contribution que la fiction lui apporte d'un point de vue esthétique et, de l'autre, de comprendre comment la mise en récit procède à une déconstruction et à une réévaluation du grand récit auquel elle appartient et participe, soit celui de l'histoire de l'art. Voilà donc à quoi sert ce rapprochement : démontrer que, malgré le changement politique, il n'y a pas de changement dans la production artistique. Cela a comme impact de mettre en question le mythe de la Révolution et ce qu'il véhicule puisqu'il ne réalise pas une *tabula rasa*, ni dans les modes de production, ni dans le résultat visuel. Au contraire, on peut même observer à travers cette continuité un renforcement de la structure du discours historiographique. On analysera donc ici les stratégies mimétiques utilisées afin de procéder à une mise en doute de la vérité à laquelle aspire cet art de la liberté.

## Esthétique de la commande : politiques culturelles sous la Révolution

Vouloir, c'est prévoir, c'est voir ce qui n'est pas encore, au travers de ce qui est<sup>2</sup>.  
La première reprise de structure que nous allons analyser est peut-être la plus frappante et la plus problématique dans la mesure où elle dérive directement des politiques culturelles en place durant la Révolution. En effet, la pratique de la commande, qu'elle émane de l'état ou de particuliers, est non seulement la pratique la plus répandue, mais elle est au cœur même du processus créatif, le peintre produisant toujours « pour » quelqu'un ou quelque chose. Il est bien évident qu'un enjeu matériel se trouve derrière une telle politique, rares sont les créateurs indépendants de fortune. Cela témoigne aussi de la mainmise des institutions sur les arts de l'époque. Le narrateur reproduit cette dynamique, tout en exprimant certaines nuances :

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté* suivi de *Les Emblèmes de la raison*, Paris, Gallimard, Paris, 2006, p. 318.

<sup>2</sup> Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, suivi de *Les Emblèmes de la raison*, *op.cit.*, p. 190.

– Tu veux honorer une commande, citoyen peintre ? La question le surprit et l’amusa. Elle le rajeunit aussi. Des commandes de particuliers, il n’en avait plus vraiment. Non pas qu’il chômât, bien au contraire : il travaillait au Comité des arts pour la Nation, c’est-à-dire pour David, sous les ordres de David ; il bricolait des statues de la liberté, des niveaux de l’égalité, des ex-voto à Jean-Jacques Rousseau, des fariboles<sup>3</sup>.

Mis à part l’âge auquel ce rajeunissement fait référence, la remarque permet de positionner Corentin en tant que peintre expérimenté, habitué à travailler sous les politiques culturelles de la monarchie et, maintenant, celles du Comité des arts pour la Nation, dont la critique est des plus virulentes, comme l’indique l’emploi de termes comme « il bricolait », « des fariboles ». Cette connotation négative porte à croire que malgré un effort de démocratisation et d’ouverture des pratiques artistiques que les politiques culturelles révolutionnaires semblent valoriser, le point de vue interne témoigne plutôt de la permanence des vieilles habitudes. D’où l’importance ici d’insister sur la notion de particulier : elle vient donner un aspect non officiel à la commande, qui est pourtant une commande d’état en devenir. Le fait que le tableau soit une commande est au cœur même de l’enjeu du récit : de qui décide de ce qui est peint, de l’imaginaire collectif que l’on crée. Alors que l’Académie s’occupe avec des *ex-voto*, en coulisse, on se prépare. On réunit l’officiel et l’officieux, on passe une commande comme on ordonne un complot. *Les Onze* n’est pas commandé par l’institution, c’est un tableau particulier, qui doit être produit pour assurer ses arrières grâce à la double fonction herméneutique que l’on dicte également au peintre. C’est une arme secrète dont on veut se munir parce qu’on n’est rien, pour l’instant, et qu’on ne sait ce qu’on sera.

La sociologue de l’art Nathalie Heinich rappelle qu’avec la commande vient une éthique de la pratique artistique, que si elle permet de soutenir matériellement les artistes, ceux-ci sont redevables auprès de ceux qui la passent : « Quoique facteur de stabilité et de prospérité pour les bénéficiaires, elle a donc le double inconvénient de les soumettre aux demandes et aux goûts des commanditaires en imposant un sujet, une dimension, un lieu, une durée déterminée [...] »<sup>4</sup>. » D’un point de vue esthétique, la peinture commence à peine à valoriser les notions d’invention et d’originalité. On est encore plutôt sous l’emprise de l’exécution et de la fidélité aux codes établis, dictés par les textes de la Bible, de l’Antiquité ou de l’Histoire occidentale. Le goût auquel la commande est soumise commence à changer, on impose habituellement le sujet en laissant plus de liberté à son traitement : « En dépit de ses avantages, la commande – prestigieuse mais contraignante – demeure donc un frein à l’autonomisation de la production, à l’indépendance du peintre, à la mobilité des œuvres et au développement d’un marché<sup>5</sup>. » Le prestige de la commande dans le contexte des *Onze* est fondamental parce qu’elle est à la fois non officielle et secrète. C’est parce que la commande est illégitime que l’œuvre d’art pourra, dans le récit,

---

<sup>3</sup> Pierre Michon. *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 87.

<sup>4</sup> Nathalie Heinich, *Du Peintre à l’artiste : artisans et académiciens à l’âge classique*, Paris, Minuit, 1983, pp. 72-73.

<sup>5</sup> Nathalie Heinich, *Du Peintre à l’artiste : artisans et académiciens à l’âge classique*, op.cit., p. 73.

marquer l'Histoire. C'est là tout l'enjeu : selon les événements, on lui octroiera son sens et on pourra ainsi justifier nos actions. Selon les événements, on affirmera la vérité choisie. Et pour dévoiler la manigance, Michon nous révèle que la commande a donc lieu dans la noirceur de la nuit, et non dans les lumières de la raison. Avant tout dénouement politique officiel. Au cas où.

Si la pratique de la commande témoigne du fait que les politiques culturelles n'ont guère changé sous la Révolution, Starobinski nous rappelle qu'en fait, leur stagnation est contradictoire et constitue un ralentissement artistique, d'où la surprise de Corentin :

Le « retour à l'antique » précède la Révolution, le goût néo-classique s'est affirmé, puis largement diffusé à partir de 1750. Les formes que la Révolution met à son service sont inventées avant 1789. Que mentionner à son égard ? L'accentuation passionnée, au sein du courant néo-classique, des tendances romaines et républicaines, au détriment des éléments alexandrins ; l'immense diffusion d'une imagerie de propagande et de contre-propagande ; la mise en scène d'un cérémonial de la fête publique. Le bilan, au premier abord, paraît décevant. D'autant plus décevant qu'il faut aussi établir un passif ; les années chaudes de la Révolution réduisent à l'inactivité presque complète des artistes tributaires des commandes de l'aristocratie et des classes riches [...]<sup>6</sup>.

Parce qu'elle est la même avant et après la monarchie, la dynamique de cette dialectique de la production artistique est importante à la fois pour l'esthétique de l'époque et pour la problématique du roman. Propagande et contre-propagande, le tout au rythme des fréquents changements de gouvernails et des déclarations enflammées. Une dialectique qui constitue l'essence du tableau des *Onze. Les Onze*, c'est l'échec et la réussite, la propagande et la contre-propagande. Le multiple, le nombre, l'indécis. L'inactivité de la production artistique est dans le contexte du roman dépassé par le besoin politique, besoin qui est justement de réunir ces deux opposés au sein d'une même représentation. L'invention n'est donc ni dans le sujet historique – un portrait –, ni dans son traitement, influencé par les grands maîtres néoclassiques comme David, mais dans le besoin politique d'octroyer possiblement deux interprétations à l'œuvre, aussi plausible l'une que l'autre. Michon utilise ici l'œuvre d'art fictive pour illustrer le fait qu'un même événement peut faire l'objet de plusieurs récits en apparence tout aussi objectifs les uns que les autres. Cette dualité herméneutique se présente à la fois comme un défi artistique et un piège posé à l'artiste en tant qu'individu :

Il a expliqué le piège, la tactique où le tableau est une machine de guerre, à voix basse, et maintenant il hausse le ton, il en rajoute un peu : c'est la façon de parler comme le vent marche, celle des tribunes et des tréteaux. Il dit en riant : « Tu vas donc nous représenter. Prends garde à toi, citoyen peintre, on ne représente pas à la légère les Représentants<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, suivi de *Les Emblèmes de la raison*, op.cit., p. 195.

<sup>7</sup> Pierre Michon. *Les Onze*, op.cit., p. 115.

Cette adresse à Corentin constitue une véritable menace et représente bien les enjeux de la Terreur : de vie ou de mort. La formalité du ton et du langage, notamment à travers l'usage du « citoyen peintre », est donc tout à fait appropriée, en considération de la responsabilité octroyée. On fait confiance à Corentin parce qu'il a fait ses preuves, mais aussi parce qu'il témoigne d'un savoir politique et de discrétion. Le piège, la tactique, ce n'est pas uniquement le tableau qu'il s'apprête à peindre, c'est plutôt toute l'histoire de la peinture en tant que représentation et code établi.

La réussite de Corentin réside donc dans l'exécution de ce double sens, de la potentialité multiple de l'événement historique à venir. Cette réussite se situe dans la compréhension intime et subtile des ambitions derrière le projet qu'on lui a demandé, ce qui nous ramène encore une fois aux enjeux de la commande comme pratique culturelle : « la subordination immédiate à la commande condamne le peintre à se soumettre à des impératifs souvent contraires aux intérêts de son art, à son autonomie<sup>8</sup>. » La soumission du peintre aux diverses spécificités du commanditaire peut d'abord paraître comme une faiblesse face à des caprices aristocratiques et politiques. On peut toutefois noter que c'est grâce à un objectif difficile à atteindre que, dans le cas des *Onze*, l'excellence et l'unicité viennent caractériser toute la grandeur du tableau : « Car la plus haute liberté – dans l'invention des formes comme dans le sentiment intérieur – n'est donnée qu'aux artistes qui ont accepté les fatalités de la matière et de l'événement, et qui ont su répondre loyalement à leur défi<sup>9</sup>. » La contrainte est l'élément même qui permet le génie dans ce contexte de création artistique. Si le mode de production est fixe et l'attente élevée, si le sujet est donné et le délai établi, on vient alors déterminer les politiques culturelles de la production de la peinture, non sa pertinence, non sa manière de venir défier à son tour les règles de représentation pour sans cesse les réinventer.

Dans le roman, à une époque contemporaine où le concept d'originalité a longuement été mis en doute par la postmodernité, la mise en scène d'un tel contexte dans un récit de fiction n'apparaît que plus pertinente. À l'époque du néo-classicisme, alors qu'on recycle sans cesse les mêmes sujets historiques ou antiques, on ne peut ignorer la dépendance envers l'institution. La différence historique permet alors une distance critique et que trouve-t-on : un tableau qui se joue de tout cela, qui met au défi à la fois le contexte politique et esthétique dans une audace qui ne cache pas son détachement. L'œuvre d'art fictive va donc utiliser toutes les spécificités de son essence littéraire afin d'illustrer cette tension entre inventivité et contrainte, entre commande et originalité, dans la distance critique nécessaire que lui octroie à la fois son fait fictif et sa présence au sein de la littérature contemporaine, à l'intérieur d'un récit qui se construit dans ses propres limites, ainsi que dans un processus de médiation historiographique :

---

<sup>8</sup> Nathalie Heinich, *Du Peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, op.cit., p. 86.

<sup>9</sup> Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, suivi de *Les Emblèmes de la raison*, op.cit., p. 195.

Écrire comme on peint, pour Pierre Michon, c'est donc *faire tableau*, avec un cadre ou des bords [...]. Tels sont les mots qui constamment rappellent la volonté de nouer ensemble le lisible et le visible, l'écriture et la peinture. La nécessité des cadres qui limite, des bords s'accorde à un autre aspect du visible dans cette œuvre : une heureuse netteté du contour, du détail qui fait dessiner avec un seul trait minutieux, avec une grande économie de moyen [...]<sup>10</sup>.

## Iconographie néo-classique : entre héritage textuel et ambition révolutionnaire

La seconde stratégie que nous allons étudier ici concerne la place de choix qu'occupe l'iconographie à l'époque néo-classique. Non seulement elle est nécessaire pour que le public puisse procéder à l'interprétation de l'œuvre d'art visuelle, mais elle agit comme un véritable code, comme une source de connaissance, comme un langage en soi. L'iconographie se positionne, comme outil de médiation, entre l'œuvre et son public, en utilisant des symboles divers qui ont pour fonction non seulement de véhiculer un message, mais de traduire le texte par l'image étant donné que, comme nous l'avons expliqué précédemment, le sujet de la peinture d'histoire est majoritairement imposé par la commande.

La médiation qu'offre la narration rompt la distance du contact à l'œuvre tout en la rendant accessible. L'iconographie au XVIII<sup>e</sup> siècle a une structure similaire. Elle est non seulement l'élément clé de l'herméneutique de l'époque, mais elle est déterminante de l'expérience esthétique dans l'optique où le savoir, désormais davantage valorisé que la beauté, au cœur de l'esprit léger, libertin et frivole du rococo avec lequel le néo-classicisme est désormais en contestation<sup>11</sup>, rend l'image intelligible, devenant ainsi source de satisfaction et de plaisir dans la contemplation. Nathalie Heinich insiste sur cet aspect fondamental qui permet de mieux saisir les enjeux artistiques de cette période :

la fonction iconographique autorise, par la représentation, le jeu avec la présence, dont elle déplace les coordonnées spatio-temporelles, en rendant pour ainsi dire présent à travers son image, ici et maintenant, ce qui est ailleurs, ce qui n'est plus là, ou même ce qui n'a jamais été, ou peut-être ce qui sera. Cette capacité lui valut de se voir conférer, tout d'abord, un pouvoir de médiation avec ce qui relève du sacré : pouvoir qui domina si bien la culture visuelle occidentale que la représentation religieuse fut longtemps le modèle par excellence de toute image<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Coyault dans Farron et Kürtös, *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, Berne, Peter Lang, 2003, p. 47.

<sup>11</sup> « Après un siècle qui leur semble caractérisé par l'exaltation désordonnée des valeurs sensibles et des bonheurs épidermiques, ils se donnent la mission de ramener l'art sous l'autorité de la pensée. » Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, suivi de *Les Emblèmes de la raison*, *op.cit.*, p. 302.

<sup>12</sup> Nathalie Heinich, *Du Peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, *op.cit.*, p. 86.



Si, longtemps gardé dans l'analphabétisme, le commun des mortels a eu une plus grande facilité à lire l'image que le texte, c'est parce que le code a été transmis, c'est parce que la Vierge est la seule à porter le lapis-lazuli, pigment le plus rare et le plus cher, et qu'on peut ainsi la distinguer de Marie-Madeleine aux pieds du Christ, elle et sa chevelure de prostituée repentie. L'iconographie est à la base de la culture visuelle, de son savoir et de son expérience : « La participation, en revanche, plus fidèle à l'esprit platonicien, lie indissolublement l'image à l'idée : l'image se propose à nous, non comme signe lointain et distinct d'une pensée, mais comme présence de l'absolu, au sein du monde sensible<sup>13</sup>. » Ce rapport de présence vient spécifier le type de médiation qui est permis par l'iconographie, et le déplacement qu'il produit est non sans rappeler le désir d'accessibilité du savoir auquel procède le Musée Imaginaire à travers l'acte de reconnaissance qui engage lui aussi le spectateur : « La création de tout grand art est inséparable d'une telle métamorphose, qui n'appartient point au domaine de la vision, mais de l'attention, et d'une sorte de projection sur l'œuvre, qui mène le spectateur à y reconnaître ce qu'il en attend, fétiche ou statue<sup>14</sup>. » Tout comme le spectateur pouvait reconnaître le code iconographique, c'est la question de la lisibilité de l'œuvre qui est en jeu et qui souligne la part intellectuelle de l'expérience esthétique.

Il est donc intéressant de voir qu'avec cette révolution, où l'on veut changer les structures du pouvoir en place, on conserve la culture visuelle qui lui est associée. On la conserve, on l'utilise, on la répète. L'ordre du discours reste le même, sa structure et ses symboles sont immobiles : « [...] les révolutions n'inventent pas immédiatement le langage artistique qui correspond au nouvel ordre politique. On se sert longtemps encore des formes héritées, alors même que l'on désire proclamer la déchéance du monde ancien<sup>15</sup>. » Rien de plus contradictoire, certes, que de reprendre ce langage lorsqu'on exprime pourtant un désir de table rase, considérant que cette iconographie a contribué à construire l'hégémonie religieuse et monarchique contre lesquelles on se positionne. Michon s'attarde évidemment à représenter cette contradiction puisqu'elle s'inscrit dans le mythe du renouvellement du grand récit qu'il veut mettre en doute :

– Tu sais peindre les dieux et les héros, citoyen peintre ? C'est une assemblée de héros que nous te demandons. Peins-les comme des dieux ou des monstres, ou même comme des hommes, si le cœur t'en dit. Peins Le Grand Comité de l'an II. Le Comité du salut public. Fais-en ce que tu veux : de saints, des tyrans, des larrons, des princes. Mais mets-les tous ensemble, en bonne séance fraternelle, comme des frères<sup>16</sup>.

Dans la même phrase, on se réfère à un double vocabulaire. Celui des nouveaux citoyens révolutionnaires et celui des figures chrétiennes qui ont dominé la culture visuelle sous le régime dont on prétend se débarrasser. Les dieux et les héros sont

---

<sup>13</sup> Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, suivi de *Les Emblèmes de la raison*, *op.cit.*, pp. 304-305.

<sup>14</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 223-226.

<sup>15</sup> Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, suivi de *Les Emblèmes de la raison*, *op.cit.*, p. 196.

<sup>16</sup> Pierre Michon. *Les Onze*, *op.cit.*, p. 90.

ceux-là mêmes qui établissent l'iconographie, et qui lui donnent sa grandeur : un peu plus et on retrouve les pères de la nation auréolés à leur tour. Tout cela est dans la commande, on impose cette iconographie au peintre. Le choix entre le saint et le tyran est superflu, l'important est de pouvoir les interpréter de la sorte grâce au respect du code établi. L'iconographie est encore maîtresse de la lisibilité de l'image. Corentin n'a donc pas de choix quant à la signification de l'œuvre à créer, et cela est d'autant plus frappant à travers l'usage du dialogue chez Michon. L'alternance du discours direct et indirect crée un effet d'insistance, rappelant alors au lecteur les politiques artistiques de l'époque et l'impossibilité d'échapper à la culture iconographique en place. Le code est imposé au peintre : on lui dit d'en faire ce qu'il veut, mais sur le mode impératif. Il doit conserver la structure, obéir au récit que le commanditaire veut créer, mettre l'art au service de l'histoire.

Un autre aspect qui s'impose est la composition de l'œuvre comme portrait de groupe. On cherche la proximité afin de créer une connexion entre les personnages que Corentin doit représenter. Cette stratégie ajoute un élément solennel puisqu'un portrait de groupe a quelque chose d'officiel. Ce moment descriptif dans le roman est peut-être le plus banal et répétitif :

Reprenons, de gauche à droite : Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barrère. Lindet, Saint-Just, Saint-André. Les commissaires. Billaud, l'habit de pékin et les bottes ; Carnot, la houppelande, l'habit de pékin et les bottes ; Carnot, la houppelande, l'habit de pékin et les bottes ; Prieur de la Côte-d'Or, à la nation, le plumet sur la tête ; Prieur de la Marne, à la nation, le plumet sur la table ; Couthon, l'habit de pékin et les inutiles souliers à boucle sur les pieds de paralytique, dans la chaise de soufre ; Robespierre, l'habit de pékin et les souliers à boucle ; Collot, la houppelande, l'habit de pékin et les bottes, pas de cravate [...] <sup>17</sup>.

On peut noter ainsi une certaine ironie à travers cette *ekphrasis* précise puisque rien n'échappe à la description. Parce que ce n'est pas les détails des habits qui viennent déterminer la réussite de l'exécution dans *Les Onze*, ce n'est pas cela qui fait toute la grandeur du tableau. Et pourtant, le costume en tant que code iconographique apparaît ici comme un désir de renouvellement du grand récit, un désir de marquer l'histoire en montrant le pouvoir de ces nouveaux citoyens, pères de la nation, dans une république démocratique où l'on ne s'habille pas comme le roi. Toutefois, en insistant sur ces habits, on met l'accent sur la nécessité du code comme grille de lecture pour le public qui tente de comprendre ce qui se trouve derrière l'image.

Alors que se passe-t-il au juste dans ce tableau ? Si la relation à l'iconographie ancre *Les Onze* dans une contradiction face à la table rase à laquelle aspire la Révolution, pourquoi est-elle quand même intéressante. Malgré les reprises de structures et le respect de l'ordre mimétique de la représentation, on peut décerner un certain mouvement dans les codes les plus valorisés. Certes, on prône toujours

---

<sup>17</sup> Pierre Michon. *Les Onze*, *op.cit.*, p. 105.

ceux-ci afin de s'assurer de la lisibilité de l'œuvre, mais la lecture qu'on en propose peut-être renouvelée. Afin de mieux cerner cet enjeu, nous utiliserons un parallèle avec le travail du peintre Jacques-Louis David. La comparaison avec la production de cet artiste va non seulement de soi, mais elle est nécessaire pour comprendre les enjeux autour des *Onze*, puisque Michon établit lui même le lien tout au long du récit, et ce, dès l'incipit. Cette relation se développe par la suite au cours du récit, lequel allant jusqu'à décrire les deux peintres comme étant des compétiteurs de longue date :

David, qui craignait Corentin parce que c'était un maître, le méprisait aussi parce qu'il était vieux, tiépolien, obsolète ; mais il l'employait : il savait que Corentin craignait David plus qu'il le craignait, lui : car David siégeait au Comité de sûreté générale, en tant que tel il mettait son paraphe à côté de ceux des onze au bas des décrets, il avait l'oreille de Robespierre – et son autre oreille et son œil en coin traînaient somnambuliquement dans Sparte d'où lui arrivaient ses modèles, ses plans et ses lubies, que Corentin exécutait très sérieusement avec un grand fou rire intérieur<sup>18</sup>.

Cette phrase présente les deux peintres comme étant des plus opposés grâce à la forme comparative de l'énoncé antithétique. Cet extrait témoigne de l'importance de David, de son influence et de son engagement politique, mais aussi de l'impact de l'actualité politique sur la production artistique de l'époque : il est impossible de s'en dissocier, le pouvoir a besoin d'une imagerie officielle. On peut y noter également une idéalisation de l'antiquité chez David, de laquelle se détache Corentin, lui permettant ainsi de s'éloigner de cette esthétique de lignes droites, léchée et froide, et de pouvoir se tourner vers l'Histoire qui lui est contemporaine. Tournant certes commandé, mais tel était chaque mouvement : il fallait quand même trouver en lui le moyen de le réussir. Son succès s'établit dans la nuance, dans l'indécision, possible parce que son héritage pictural est en dialogue avec l'histoire de l'art dans sa totalité. Il ne procède pas au même rejet de l'art religieux dans un désir de table rase : son travail est dans la lignée de Tiepolo.

---

<sup>18</sup> Pierre Michon. *Les Onze, op.cit.*, p. 88.



Giambattista Tiepolo, *Chemin de croix (Montée du Calvaire)* 1737-1738. Sant'Alvise, Venise<sup>19</sup>

En raison de cette relation à l'art italien de la Renaissance qu'établit Michon, *Les Onze* n'est pas indépendant, il n'est pas créateur d'une Histoire nouvelle : il souligne un événement dans une continuité visuelle. Et quel autre lieu que le Musée pour percevoir cette relation entre antiquité, christianisme et histoire contemporaine :

Si la plus haute tradition du musée demeure un moment princier de l'histoire de l'art, du moins n'est-elle plus l'histoire de l'art. Isolée des territoires qui commencent à s'étendre autour d'elle jusqu'à l'inexploré, elle forme bloc. Le domaine propre de la peinture à l'huile devient ce qui, par-delà les théories et même les rêves des plus grands, avait rassemblé les tableaux dans les musées : non, comme on l'avait cru, une technique, une suite de moyens de représentation, mais un langage indépendant des choses représentées, aussi particulier que celui de la musique<sup>20</sup>.

*Les Onze* tout comme le *Musée Imaginaire* de Malraux constituent un espace idéal pour confronter cette vision de l'art et le récit qui en est créé. La tradition muséale fonctionne comme langage en soi, avec son propre système narratif et

---

19

[https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise\\_Sant%27Alvise#/media/File:Sant%27Alvise\\_\(Venice\)\\_interior\\_-\\_The\\_climb\\_to\\_Calvary\\_by\\_Giambattista\\_Tiepolo.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Sant%27Alvise#/media/File:Sant%27Alvise_(Venice)_interior_-_The_climb_to_Calvary_by_Giambattista_Tiepolo.jpg)

<sup>20</sup> André Malraux. *Le Musée imaginaire*, op.cit., 1964, p. 82.

représentatif, fluctuant entre continuité et rupture. L'appropriation de cette tradition par la littérature permet alors l'exploration de la structure et de la construction de cette tradition, mais également une occasion unique d'utiliser son langage pour en fictionnaliser l'expérience en revisitant les différents événements au lieu de les rejeter.

Au sein du mythe révolutionnaire, le thème du serment tente d'agir comme renaissance officielle, comme moment de célébration, de victoire. Comme on veut réécrire cette histoire, on a besoin de ce nouvel élément comme sujet pictural, argument que l'on juge alors suffisant pour procéder à la récupération d'un thème antique :

Or, il faut qu'un acte significatif marque la rencontre de ces foules d'un jour et des principes éternels, qu'il marque le lien indissoluble que les hommes contractent entre eux et dont ils feront le point de départ d'une nouvelle alliance. Cet acte, c'est celui du serment. Acte ponctuel, événement bref, inscrit dans une minute passagère : il engage un avenir et lie des énergies qui, sans lui, se disperseraient<sup>21</sup>.

Selon le narrateur de Michon, *Les Onze* supplante la production de David. Sa moindre importance explique pourquoi, dans cette fiction, il n'a pas été retenu comme imagerie officielle. *Les Onze* fait office de serment grâce à la pose solennelle, au sérieux du portrait et au souci du détail : c'est le serment du Comité de l'an II face à sa dévotion à la nation. Antoine Schnapper rappelle lui aussi l'importance de ce thème pour ce nouveau grand récit qui tente de se constituer : « Mais pendant toute la période de la Révolution, le serment en général, celui du Jeu de Paume en particulier, joua un rôle symbolique considérable en incarnant l'union de la nation<sup>22</sup>. » *Le Serment du jeu de Paume*, auquel David a travaillé de 1790 à 1794, était une commande, tout comme *Les Onze*.



<sup>21</sup> Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, suivi de *Les Emblèmes de la raison*, op.cit., p. 286.

<sup>22</sup> Antoine Schnapper. *David, la politique et la Révolution*, Paris, Gallimard, 2013, p. 212.

Jacques-Louis David, 1790-1794. Collection du Musée national du  
Château de Versailles<sup>23</sup>

Mais comme c'était une commande d'état, un état fragile, avec une instabilité qui rend son autorité menacée, le projet n'a pas pu aboutir. On a annulé la commande de David, et il ne reste aujourd'hui que des esquisses et des études préparatoires. On peut quand même observer une ressemblance avec l'œuvre de Corentin : c'est un portrait de groupe. David par contre, n'ayant pas assisté à l'événement réel, a décidé de représenter des personnalités qui ont eu un impact des plus importants sur les événements politiques. Non pas ceux qui y étaient. Et, c'est un élément envers lequel le peintre fait preuve d'une grande honnêteté, témoignant de son engagement politique et de son désir de réécriture de l'Histoire :

À présent que je n'ai plus sous les yeux les personnages qui composaient le corps législatif d'alors et que la plupart sont fort insignifiants pour la postérité, soit dit entre nous, mon intention est d'y substituer tous ceux qui depuis se sont illustrés et qui par cette raison intéressent bien plus nos neveux<sup>24</sup>.

Le serment, peint de face, avec un désir franc, direct et impossible tel que représenté par David est donc tout aussi fictionnel que le comité de Corentin, dans sa forme fictive et textuelle, mais aussi dans sa forme visuelle romanesque. Les deux peintres ont procédé par rassemblement, composant l'image selon une juxtaposition, ne réunissant jamais réellement leurs sujets : « Tout se passe comme si David, réduisant l'Histoire à la chronique, restait attaché seulement à l'essence de sa composition, l'exaltation de la liberté et du patriotisme comme principe d'union des citoyens, qui peut aussi bien s'incarner dans le dernier venu<sup>25</sup>. » La scène n'a donc jamais existé, la ligne entre le fictif et le réel est mince, et d'un point de vue officiel, personne ne s'en soucie, ce qui permet de positionner *Les Onze* dans un dialogue face à la peinture d'histoire et ce, malgré son existence fictive.

Un autre thème iconographique qu'explore David et qui est important pour la répétition de la structure des codes est l'héritage visuel chrétien qu'il utilise dans *La Mort de Marat*.

---

<sup>23</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Jacques\\_Louis\\_David\\_-\\_Le\\_serment\\_du\\_Jeu\\_de\\_Paume\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Jacques_Louis_David_-_Le_serment_du_Jeu_de_Paume_-_Google_Art_Project.jpg)

<sup>24</sup> Jacques-Louis David dans Antoine Schnapper, *David, la politique et la Révolution*, op.cit., p. 216.

<sup>25</sup> Antoine Schnapper. *David, la politique et la Révolution*, op.cit., 2013, p. 216.





Jacques-Louis David, *La mort de Marat*, 1793. Collection des Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles<sup>26</sup>

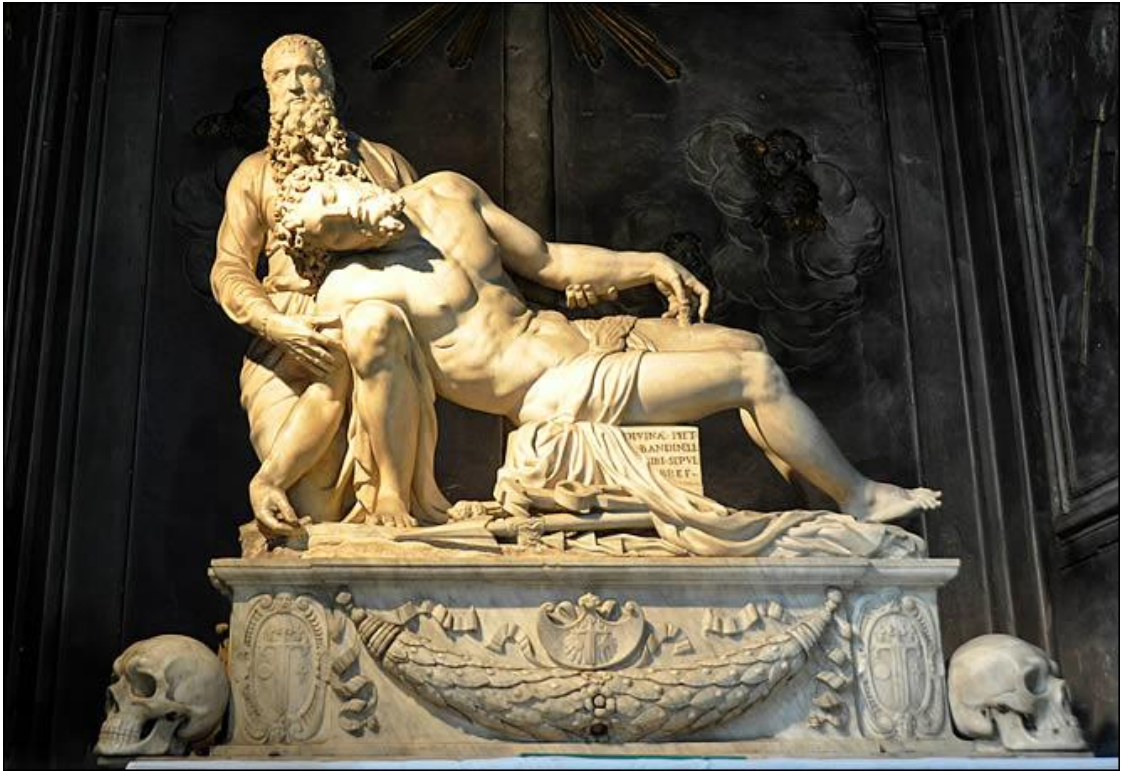
Les références à Marat sont nombreuses dans le récit de Michon, du buste qui traîne dans l'église au moment de la commande, à la comparaison physique à Corentin tout en passant par le tableau lui-même. Le projet de David consiste à célébrer le sacrifice de cette figure importante de la révolution, mais la mise en scène du portrait rappelle directement l'iconographie religieuse, ce qui a comme conséquence d'officialiser son sujet en tant que saint martyr patriote :

Comme dans le culte de Marat, qui s'organise à la même époque, David utilise la sensibilité chrétienne : le parallèle avec La Déposition du Christ est évident et des rapprochements précis ont pu être proposés, par exemple, pour le bras traînant du mort, aussi bien avec le groupe de Bandinelli à l'Annunziata de Florence qu'avec la Mise au tombeau du Caravage. Ces références chrétiennes n'interdisent pas les souvenirs

---

<sup>26</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Mort\\_de\\_Marat#/media/File:Death\\_of\\_Marat\\_by\\_David.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Mort_de_Marat#/media/File:Death_of_Marat_by_David.jpg)

antiques : les archéologues ont noté la parenté de la composition avec le « Lit de Polyclète », connu par un bon nombre de dérivations<sup>27</sup>.



Baccio Bandinelli, *Pietà*, 1559. Basilique Santissima Annunziata, Florence<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Antoine Schnapper. *David, la politique et la Révolution*, op.cit., 2013, p. 237.

<sup>28</sup>. <http://www.florence-tourisme.com/eglise-santissima-annunziata-pieta.jpg>.





Le Caravage, *Mise au tombeau*, 1602-1604. Musée du Vatican, Rome

29

Ce rapprochement est essentiel pour notre propos puisque tout le récit de Michon s'organise autour d'une mise en doute du mythe de la table rase que la Révolution tente d'instaurer. Ce questionnement de l'Histoire caractérise d'ailleurs l'entreprise de l'auteur : « Si la fiction conduit à l'histoire, elle la reprend bientôt et l'avale. C'est donc entre le moment de l'ouverture au passé et celui de sa dévoration fictionnelle qu'il faut situer cette expérience historiographique, et se demander si elle aurait un sens ailleurs – ailleurs que dans le projet de Michon<sup>30</sup> ». La Révolution apparaît un instant dans le roman pour devenir son contemporain, où elle est appropriée, fictionnalisée, absorbée. Non seulement cette dernière y recycle-t-elle les mêmes méthodes que les systèmes politiques qui l'ont précédée, soit mettre son pouvoir en valeur grâce à une imagerie picturale officielle en ayant recours à une politique culturelle qui lui permet de commander et donc de contrôler les sujets peints. Le contenu de ceux-ci est toutefois également imprégné de codes établis par le grand récit religieux dont, finalement, la Révolution ne peut se débarrasser puisqu'il dicte la culture visuelle, mais aussi l'interprétation. Le nouveau grand récit conserve les mêmes structures, le même discours. La seule chose à laquelle il procède réellement, c'est un remplacement. Tel est la proposition de Michon à travers le récit des *Onze*, et tel est l'élément que l'on peut observer dans *La Mort de Marat* de Jacques-Louis David. La présence de cette œuvre dans le récit est donc fondamentale :

[...] le *Marat assassiné* de David n'est qu'une petite toile caravagesque, confidentielle, exilée dans le musée périphérique de Versailles, quand la grande toile vénitienne, *Les Onze*, trône tout au bout du Louvre, est le pourquoi en dernière instance du Louvre ; sa cible ultime [...], c'est que le *Marat* de David n'est qu'un homme mort, un reste de l'Histoire, peut-être son cadavre. Et les onze hommes vivants sont l'Histoire en acte, au comble de l'acte de terreur et de gloire qui fonde l'Histoire – la présence réelle de l'Histoire. Nous sommes là devant<sup>31</sup>.

Ce passage comparatif a plusieurs objectifs. D'abord, il établit la crédibilité de l'œuvre d'art fictive. Le parallèle avec un tableau réel permet non seulement d'établir un contexte de production, mais aussi de saisir les enjeux de conservation, ainsi que l'importance que les œuvres développent au cours de l'histoire, ce qui est symbolisé ensuite par le lieu où elles sont exposées. On vient affirmer sa supériorité artistique de la manière la plus ironique, non seulement à travers l'insistance sur le Louvre, mais également à travers la dichotomie entre la mort et la vie, insistant sur l'assassinat de Marat pour rendre son existence moindre, voire confidentielle. Ce qui nous amène finalement à observer comment ce passage réduit la distance entre le public, l'Histoire, et l'œuvre d'art. La vie, c'est l'Histoire en train de s'écrire. C'est la possibilité du public de pouvoir en contempler le processus. De comprendre comment l'Histoire se déroule, de comprendre comment les choix se sont faits, de dévoiler ce qui se trouve derrière l'image. C'est ce que propose le narrateur, en

---

<sup>30</sup> Christian Jouhaud (dir.), « Pierre Michon : historien », *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères*, no.694, mars 2004, Paris, Éditions de Minuit, p. 162.

<sup>31</sup> Pierre Michon. *Les Onze*, *op.cit.*, p. 133.

rapportant notamment le récit qu'il tient de Michelet. Il juxtapose ses sources documentaires pour créer un tableau historiographique complexe. Voilà ce qu'est *Les Onze* : les multiples options conservent la vie à l'intérieur de l'image fixe et renouvellent sa pertinence parce que c'est grâce à elle que l'Histoire peut sans cesse être mise en doute, donc actuelle, vivante dans ses réinterprétations :

Dans cette perte de la vision d'abord si matériellement nette du passé, sous le coup de la violence d'une pensée que l'image a fait venir, mais qui est plus forte parce que l'image, nous recevons, nous, la preuve littéraire de la puissance effractive du passé. Et cette pensée, la nôtre désormais, nous vient sans image pour la porter et en atténuer l'effroi ; c'est une pensée qui nous tourne pourtant vers ce passé sans forme [...]<sup>32</sup>.

La présence de l'œuvre d'art dans le texte apparaît comme le dispositif qui permet l'appropriation de l'Histoire par le lecteur, et la dimension fictive d'un tel objet au sein de la narration est donc l'élément qui suscite le déplacement de l'expérience esthétique. Du musée au récit, de la médiation institutionnelle à l'approche personnelle du narrateur-guide, le statut de la peinture d'Histoire est complètement renversé. L'œuvre d'art est ici créatrice, elle utilise les codes imposés pour écrire et non plus subir les politiques.

FARRON Ivan et KÜRTÖS Karl, *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, Berne, Peter Lang, 2003, 162p.

HEINICH Nathalie, *Du Peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 302p.

JOUHAUD Christian (dir.), « Pierre Michon : historien » *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères*, n° 694, mars 2004, Paris, Éditions de Minuit, 254p.

MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1964, 359p.

MICHON Pierre, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009, 136p.

SCHNAPPER Antoine, *David, la politique et la Révolution*, Paris, Gallimard, 2013, 444p.

STAROBINSKI Jean, *L'Invention de la liberté* suivi de *Les Emblèmes de la raison*, Paris, Gallimard, 2006, 392 p.

### **Bibliographie complémentaire**

DEMANZE Laurent (dir.), « Pierre Michon : *La Grande Beune, Trois auteurs et Abbés* », *Roman 20-50 : revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 48, décembre 2009, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 163p.

FARRON Ivan, *L'Appétit limousin : Les Onze de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 2011, 38p.

MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, éd. 2015, 73p.

MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990, 96p.

---

<sup>32</sup> Christian Jouhaud (dir.), « Pierre Michon : historien », *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères*, *op.cit.*, p. 165.

MICHON Pierre, *Abbés*, Lagrasse, Verdier, 2002, 80p.  
MICHON Pierre, *Le Roi vient quand il veut : propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, 393p.  
MICHON Pierre, *Les Onze*, Verdier, Lagrasse, 2009, 136p.  
RANCIÈRE Jacques, *Les Noms de l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1993, 224p.

### **Mathilde Savard-Corbeil**

Candidate au Doctorat et chargée de cours (University of Toronto, Canada). Travaille actuellement sur une thèse autour de la question des œuvres d'art fictives dans le roman français de l'extrême contemporain sous la direction de Pascal Riendeau, Barbara Havercroft et James Cahill. Ses recherches ont été financées par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, par le Jackman Humanities Institute, le Ontario Graduate Scholarship et le Scace Fellowship. Elle a précédemment collaboré à titre d'éditrice adjointe à la revue *Arborescences* et publié dans les revues *Post-Scriptum*, *Trans* et *Intermedia*. Ses prochains travaux paraîtront dans *Voix plurielles* (automne 2017) et dans *Roman 20-50* (automne 2018).