



HAL
open science

**“ Soyons bas un instant, parlons politique ” : sur le
chapitre II de la deuxième partie des “Onze” de Pierre
Michon**

Sylvie Servoise

► **To cite this version:**

Sylvie Servoise. “ Soyons bas un instant, parlons politique ” : sur le chapitre II de la deuxième partie des “Onze” de Pierre Michon. Journée d’Etudes sur “Les Onze” de Pierre Michon, Dec 2018, Le Mans, France. hal-01981945

HAL Id: hal-01981945

<https://univ-lemans.hal.science/hal-01981945v1>

Submitted on 15 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.

« Soyons bas un instant, parlons politique » : sur le chapitre II de la deuxième partie des *Onze* de Pierre Michon

Sylvie Servoise

Pierre Michon a souvent souligné, à l'occasion des entretiens réalisés lors de la parution des *Onze* en 2009, ce qui distingue la seconde partie du récit de la première : « J'avais pensé à donner des titres aux deux parties, dit-il dans un entretien accordé à *L'Humanité*. La première aurait pu s'appeler "Tiepolo" ou bien "l'Ancien Régime", ou "le Dix-Huitième". La deuxième "Caravage" ou "l'Après-Révolution", ou "le Dix-Neuvième"¹ ». Des Lumières à la Terreur, des blondeurs vénitiennes magnifiées par Tiepolo à la houppelande « couleur de fumée d'enfer² » du peintre Corentin qui aurait pu lui-même figurer dans un tableau du Caravage, le mouvement que suit le récit semble en effet être celui d'une dégradation, voire d'une Chute, au sens biblique du terme, qui est aussi bien celle de l'angelot aux boucles d'or devenu « vieux crocodile » (45) que celle des idéaux révolutionnaires maculés du sang de la guillotine. Dans le même entretien, P. Michon indique encore que l'évolution historique implique un renouvellement des personnages et un glissement de l'objet du discours : « La première partie, qui est celle de la généalogie des personnages, est celle des prémices de la Révolution. L'exploitation, l'humiliation sociale. Dans la deuxième, il n'est plus question que du pouvoir³ ». De fait, le peuple a quitté la scène dans la deuxième partie des *Onze* : évacués les « bataillons de Limousins noirauds, moreaux, mal faits, tombés des échelles, noyés dans des boues » (27), qui avaient travaillé, comme « des nègres » d'Amérique » (26) à l'édification des canaux sur la Loire sous l'Ancien Régime et dont la révolte montait sourdement à la surface dans les quatre premiers chapitres du récit ; déchargée, mais hors texte, cette tension entre « le trop de désir et le si peu de justice » par laquelle s'achevait la première partie (74) : l'Histoire, en janvier 1794 – nivôse an II - se joue, ou en tout cas est donnée à voir à présent comme se jouant, à huis clos « sous les voûtes restreintes dans d'augustes lieux » parisiens (97), entre des hommes qui sont à la fois des monstres et des dieux.

¹ P. Michon, « On ne représente pas à la légère les Représentants », entretien avec Alain Nicolas, *L'Humanité*, jeudi 7 mai 2009.

² P. Michon, *Les Onze*, Paris, Verdier, 2009, p. 79. Dorénavant, nous indiquerons dans le corps du texte, entre crochets, les pages de cette édition.

³ P. Michon, « On ne représente pas à la légère les Représentants », art. cit.

C'est cette Histoire-là de la Révolution, faite non pas par le peuple ou la multitude⁴ mais par ceux qui étaient au pouvoir après l'avoir conquis dans la violence, que François-Elie Corentin est censé avoir peint dans son tableau. Ou plutôt qu'on lui demande de peindre, car le tableau connu sous le nom des *Onze*, on l'a appris dans le premier chapitre de la deuxième partie du livre, est bien une commande : « 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 de Salut public* », ordonne le banquier Proli à Corentin dans le décor proprement caravagesque de l'Eglise Nicolas (90). A l'origine de la figuration⁵ du pouvoir politique, se trouve donc le pouvoir politique lui-même. Ce n'est en soi guère surprenant : on sait bien, au moins depuis les analyses de Louis Marin⁶ – et Pascal avant lui⁷ – que le pouvoir n'existe qu'en représentation et que l'art a toujours constitué un support précieux à ce titre. Mais le narrateur s'emploie à rappeler qu'il s'agit, en l'occurrence, d'un pouvoir né dans le feu et dans le sang, d'un pouvoir controversé, divisé et qui commande le tableau avec des intentions fort peu louables, comme on l'apprend dans le chapitre III : *Les Onze* est d'abord conçu, dans la matrice du pouvoir politique, comme un « joker » (112) à jouer dans un moment crucial. Si Robespierre l'emporte, le tableau sera à bon droit perçu comme le représentant dans sa gloire légitime ; s'il est vaincu, on dira qu'il l'avait commandé lui-même et on interprètera cela comme la preuve de son orgueil, de « son ambition effrénée pour la tyrannie » (113). Bref, il faut se rendre à l'évidence : « le tableau le plus célèbre du monde a été commandé par la lie de la terre avec les plus mauvaises intentions du monde » (113).

Derrière ce paradoxe, c'est moins l'ombre de Gide (« on ne fait pas de la bonne littérature avec de bons sentiments ») que celle de Baudelaire qui plane – Baudelaire, ce « parfait chimiste » qui affirme, dans le projet d'épilogue pour une deuxième édition des

⁴ En cela le texte de P. Michon se distingue clairement d'autres récits récents consacrés aux événements révolutionnaires, comme *14 juillet* d'Eric Vuillard, Arles, Actes Sud, 2016.

⁵ On soulignera, avec D. Viart, la présence du « comme » dans cette injonction, qui met l'accent sur la transfiguration qu'opère la peinture. Cette transfiguration, ce serait aussi bien sûr celle effectuée par l'écriture même de P. Michon qui, selon le critique, viserait de fait moins à « représenter » (au sens de transcrire de manière mimétique) qu'à « figurer » le monde (D. Viart, « La dépense figurale. Poétique de la figuration dans l'œuvre de P. Michon », dans P.-M. de Biasi, A. Castiglione et D. Viart (dir.), *Pierre Michon, La Lettre et son ombre*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Gallimard, 2013, p. 50-75, et notamment p. 53. Je remercie Laurent Demanze d'avoir attiré mon attention sur cet article).

⁶ L. Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981 ; *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher, 1989 ; *Les pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993.

⁷ Nous renvoyons ici au célèbre texte où Pascal met en évidence la façon dont la « montre » des hermines des magistrats ou celle du « bonnet carré » des médecins sont un élément essentiel de la puissance qu'on leur attribue : la représentation du pouvoir n'est alors autre que le pouvoir lui-même en représentation (Pascal, *Pensées*, fr. 369, édition Brunschvicg dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1116).

Fleurs du Mal », avoir transformé « la boue » en « or »⁸. A travers cette référence, c'est toute une conception de l'art comme instrument de métamorphose du négatif en positif, voire de rédemption, qui est invoquée.

Ces éléments ne sont cependant révélés que dans le chapitre III, qui dévoile, enfin, « le pourquoi des *Onze* » (113) : le chapitre II, plus modestement, décrit le contexte, historique et politique, d'une telle commande, autrement dit fouille dans cette boue dont sortira le joyau pictural. L'hypothèse que je voudrais défendre est que cette opération de transfiguration attribuée au peintre Corentin n'attend pas le chapitre III pour être racontée, ou même simplement énoncée, mais qu'elle est déjà mise en œuvre dans le chapitre II par l'écrivain Michon : partant d'une évocation du chaos de l'Histoire et de la « basse politique » qui s'y déploie pour en influencer le cours, l'écrivain conclut le chapitre par « ce que les Anglais appellent le *purple patch*, le beau morceau d'écriture, le lambeau de pourpre⁹ » qui à la fois transfigure le paysage politique (il s'agit bien de faire de l'or avec de la boue) et refigure, dans ce geste de métamorphose même, les rapports de force et de pouvoir entre art et politique.

Le chapitre II se présente d'emblée, dans le premier paragraphe qui fait office de préambule aux trois grandes séquences qui vont suivre¹⁰, comme produisant un effet de rupture avec ce qui précède. Le récit de l'histoire individuelle de Corentin et du tableau se voit « un instant » (93) suspendu pour laisser place à un autre type de discours, de portée plus générale, et à visée explicative : il s'agit de comprendre les circonstances de la commande du tableau. On remarquera aussi que si le chapitre I mettait en scène un narrateur de plain-pied avec son récit, ce dernier prend ici ouvertement ses distances avec la matière qu'il traite. Se présentant comme celui qui va initier son interlocuteur aux mystères de l'origine de la création, il l'invite à explorer un champ nouveau, explicitement caractérisé comme inférieur, la métaphore spatiale ayant indubitablement une connotation morale : « Soyons bas un instant, parlons politique » (93). Nouveau Virgile conduisant un Dante contemporain¹¹ dans

⁸ Ch. Baudelaire, Projet d'épilogue pour la seconde édition des *Fleurs du Mal*, dans *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie » [p. 234-235], p. 235.

⁹ P. Michon, *Le roi vient quand il veut* [2007], Paris, Livre de Poche, 2010, p. 38-39.

¹⁰ De fait, le chapitre II présente une structure typographiquement très lisible : un bref préambule (de « Cette commande... » à « ce vieux théâtre d'ombres », p. 93) suivi de trois séquences séparées par des blancs, la première débutant p. 93 par « Cette période qui est comme le comble de l'Histoire... » ; la deuxième, p. 97, par « Il y avait enfin les grandes institutions de l'an II » ; et enfin la troisième, p. 100 par « Ce dernier parti, cette caste... ».

¹¹ L'adresse, récurrente dans le récit, à l'interlocuteur appelé « Monsieur » est particulièrement à entendre ici, me semble-t-il, par contraste avec l'appellation « citoyen » qui scande le dialogue entre Corentin et les commanditaires du tableau dans le chapitre précédent. Il peut être à ce titre interprété comme un marqueur

les enfers du passé révolutionnaire, le narrateur se présente à la fois comme l'auteur d'un discours portant sur le politique et un démiurge, capable de faire surgir un spectacle (« vieux théâtre d'ombres ») – je reviendrai du reste plus loin sur la métaphore théâtrale, et son articulation avec le thème révolutionnaire. Ce qu'il convient alors de souligner, c'est que, au moment même de commencer son discours, le narrateur entreprend un double geste, de dévaluation de l'objet d'un côté – on notera la désinvolture du ton, dont témoigne d'abord l'expression « parlons politique », la suppression du déterminant évoquant d'autres formules comme « parlons boutique », autrement dit les affaires courantes, prosaïques et ensuite l'allusion à une histoire bien connue, ressassée et opaque (« faire bouger encore ce vieux théâtre d'ombres ») – et d'élévation de celui qui en parle et le fait vivre aux yeux de son destinataire, « Monsieur » et nous, lecteurs (et lectrices, qui nous sentons de fait un peu oubliées), de l'autre. Les enjeux de cette posture, à la fois esthétique et politique, sont déployés, et problématisés, dans les trois séquences qui suivent.

Une Histoire à fonds multiples

La première séquence du chapitre se présente comme l'exercice d'une lecture entre les lignes de l'Histoire. De la même manière que, dans la première partie du roman, la Révolution, l'Histoire en acte, s'annonçait par le contraste exacerbé entre le dessus (le ciel, la surface des canaux où il se reflète, les hauteurs où déambulent ceux qui vivent du travail des autres) et le dessous (là où les Limousins, emblème du peuple, travaillent la terre et la boue¹²), l'Histoire racontée dans le chapitre II se caractérise par un écart entre un substrat profond et les multiples strates de discours qui, venant d'horizons divers, visent à l'expliquer ou l'interpréter.

Ce qui apparaît d'abord à la surface, c'est un chaos incompréhensible, et presque innommable, comme en témoignent les nombreuses métaphores et comparaisons que le narrateur convoque plaisamment pour rendre compte de cette période :

Cette période qui est comme le comble de l'Histoire [...] est faite de nœuds serrés qu'on ne peut démêler, d'emballements brefs, de volte-face et d'effondrements, plus incoercibles que la flèche d'un sismographe quand un volcan s'emballe ; ou, si vous préférez la vie des bêtes à la géologie, c'est comme un trou de lapins quand le furet est lâché, mais ici tous sont pour les autres et furet et lapin. (93-94)

d'historicité du discours du narrateur se situant dans l'après-Terreur : le temps de l'énonciation, distinct de celui de l'énoncé, et qui est aussi, on le sait, celui de « l'après-coup » (*Les Onze*, *op. cit.*, p. 122).

¹² L'opposition surface/souterrain, visible/invisible n'est bien sûr pas sans rappeler les célèbres pages des *Misérables* de V. Hugo consacrées aux égouts de Paris, notamment dans la Cinquième partie du roman.

Ces comparaisons convergent toutes vers l'idée du surgissement d'une force dangereuse ou hostile (volcan ou furet), naturelle (métaphores empruntées à la vie des bêtes et à la géologie) et confuse : on ne sait plus qui est qui, de la proie ou du prédateur, du furet ou du lapin. Plusieurs schémas explicatifs et types de discours sont alors convoqués pour rendre compte de cette indistinction effrayante, et qui sont présentés comme de grossières et finalement vaines tentatives de dompter (au moins intellectuellement) cette bête féroce qu'est la Terreur. C'est ainsi que les « pense-bêtes [qui n'ont jamais aussi bien porté leur nom] de la *petite* [je souligne] antichambre » transmettent la vulgate politique qui ordonne le chaos, en délimitant « trois partis bien tranchés, les orthodoxes sous Robespierre, les modérés sous Danton, les exagérés sous Hébert » (95). Cette vulgate produit un discours vide (« et c'est écrit que Robespierre pensait ceci, que Danton pensait cela, que Hébert pensait une troisième chose », *ibid.*), purement formel, qui ne dit strictement rien mais recouvre le désordre par l'exercice d'une raison numérique, non réflexive. Le nombre est du reste l'occasion de faire intervenir un autre schème explicatif, celui de l'histoire des « grands hommes » qui n'est rien d'autre qu'une nouvelle *Vie des saints*, comme en témoigne le lexique religieux mobilisé :

Les trois partis donc, si on veut, la trinité, une trinité éclatée, avec ses trois grands rôles : Robespierre qui était les Droits de l'homme personnellement [Dieu le Père] ; Danton qui était le plus las, qui ne lui disputait plus ce titre, qui faisait mine de freiner le mouvement mais glissait de toute sa grosse masse emballée vers le couperet [le Christ sacrifié] ; Hébert et ses masses, les exagérés, populistes ou bolcheviks [l'Esprit saint] (95-96)

Enfin, le dernier modèle convoqué est celui de l'histoire sociale, qui vise elle aussi à offrir une représentation intelligible du chaos révolutionnaire : « Les classes sociales aussi étaient des partis, si on veut : ce qui restait d'aristocrates, terrés ou actifs ; la grande bourgeoisie et la petite, le prolétariat, c'est-à-dire les Limousins, tout cela passant au gré du vent d'un parti à l'autre » (96).

Or ces modèles explicatifs ne sont convoqués que pour être mieux dénoncés comme des simplifications outrancières qui passent à côté de l'essentiel : ces interprétations qui s'écrivent « noir sur blanc » sur les pense-bêtes des musées, ne valent que si on sait lire « entre les lignes » (95), de même que la Trinité révolutionnaire n'est qu'une « image d'Epinal » (96) qu'il faut mettre cul par-dessus tête pour voir tout ce qu'elle cache, la multitude des partis, des clans, des clubs, la force de l'opinion et des organes de presse. La vérité de la Terreur est ailleurs que dans ces discours qui cherchent à conjurer le désordre par une mise en ordre et en forme artificielle : elle est, selon le narrateur, précisément dans cette indistinction première, qui a une valeur aussi bien anthropologique que politique. On peut

bien en effet parler d'anthropologie dans la mesure où la Révolution française, théâtre d'un régicide fondateur de la nation, est envisagée ici comme une déclinaison historique du meurtre du père par les fils que Freud, dans *Totem et tabou*, identifie au geste fondateur de toute civilisation. Les révolutionnaires, ce sont ces parricides qui, une fois tué le père, ne peuvent que se battre à leur tour pour conquérir le pouvoir devenu vacant. Si P. Michon n'est bien sûr pas le premier à proposer une lecture anthropologique et psychanalytique de la Révolution¹³, elle lui paraît cependant suffisamment importante et structurante pour qu'il l'évoque avant même d'avoir commencé à écrire la deuxième partie des *Onze* : interrogé, dans un entretien au *Magazine Littéraire* paru en 1997 sur ses œuvres en chantier, il mentionne en effet déjà « cette grande machine à propos de 1793, ou du moins autour », où il essaye d'affronter « le nœud des arts et de la politique, l'éclipse de Dieu, le meurtre du père et le massacre réciproque des fils¹⁴ ». On ne saurait s'en étonner outre mesure, étant donné l'importance que joue le thème de l'absence du Père dans l'œuvre michonienne depuis les *Vies minuscules* et dont la première partie des *Onze*, centrée sur l'histoire familiale de Corentin, témoigne encore. Mais ce n'est pas là l'objet du présent article et je me contenterai ici d'une part de rappeler l'importance accordée au substrat anthropologique de l'événement historique, à l'exclusion de tout autre type d'appréhension disqualifiée par le narrateur, et de souligner, d'autre part, la dimension politique que revêt cette lecture anthropologique. En effet, la Révolution, tuant le père, a rendu effective l'égalité entre les hommes, tous fils, tous frères, sans distinction, préparant ainsi le terrain à un violent retour du refoulé : car de fait, pour le narrateur, la distinction étant « dans la nature de l'homme » (94), il faut bien la rétablir tôt ou tard, et par n'importe quel moyen. Et c'est alors la mort qui opère la distinction suprême, c'est la guillotine qui tranche dans le vif de l'indistinction pour séparer les vainqueurs et les vaincus :

Les Royalistes tombés, les Feuillants tombés, les Girondins tombés, il n'y avait plus au sein de la Montagne triomphante de réelles *opinions* divergentes : comme le dit si hautement Michelet, comme vous l'avez lu dans l'antichambre, les frères, les tueurs, qui cherchaient encore à se distinguer les uns des autres puisque la distinction est dans la nature de l'homme, les frères ne trouvaient plus à mettre entre eux que le distinguo de la mort. (94).

Bref, si la Révolution a basculé dans la Terreur, c'est bien parce que le cœur vivant de la Révolution, le cœur politique de la Révolution – le désir d'égalité, conçue comme

¹³ Voir notamment Lynn Hunt, *Le roman familial de la Révolution française* [1992], Paris, Albin Michel, 1995.

¹⁴ P. Michon, « Cause toujours », dans *Le Roi vient quand il veut, op. cit.*, [p.140-167], p. 166, paru d'abord sous le titre « Pierre Michon, un auteur majuscule », propos recueillis par Thierry Bayle, *Le Magazine Littéraire*, n°353, avril 1997.

instrument d'émancipation, facteur de progrès, fondateur d'une société juste – s'est emballé, jusqu'à voir dans la guillotine la grande et seule égalisatrice.

Cet emballement, qui saura en rendre compte ? Sans doute pas les discours évoqués et aussitôt révoqués, qui ne cherchent qu'à le recouvrir en l'enfermant dans un ordre artificiel, mais bien plus sûrement l'art, et en l'occurrence la littérature qui surgit, s'élève au-dessus des descriptions assez plates de l'histoire sociale à travers l'allégorie de la plèbe éternelle :

[...] et par-dessus tirant à hue et à dia et déboussolant tout le monde l'autre mouvance limousine, la mère des monstres, les meutes du malheur, les mégères des deux sexes, l'huile sur le feu, le sel sur la plaie – les meutes plaintives et tueuses de la plèbe éternelle, aboyant : et au travers de ces aboiements, personne n'entendait plus rien. (96)

Le morceau de bravoure qui clôt cette première séquence préfigure celui de la fin du chapitre, manifestant, comme en réponse aux échecs des discours explicatifs qui n'expliquent rien, la puissance de figuration de l'art. Or c'est précisément sur les rapports entre art et politique que la deuxième séquence invite à réfléchir.

La scène politique

Annoncée dès le préambule par la mention du « vieux théâtre d'ombres », la métaphore théâtrale parcourt la deuxième séquence du chapitre. Cela se manifeste d'abord par la posture qu'assume le narrateur dans ces pages. Alors qu'il orchestrait jusqu'à présent la confrontation des discours, révélant les failles de certains pour mieux faire valoir sa propre lecture, il se présente ici comme metteur en scène, disposant des espaces (l'Hôtel de Ville, les Tuileries, le Louvre) et des corps, donnant à voir les figures historiques non seulement comme les personnages d'une pièce bien connue, mais encore comme de véritables acteurs : c'est ainsi que les membres des diverses institutions « gesticulent » et « vaticinent » « sous des voûtes restreintes dans d'augustes lieux » et qu'ils passent de la scène théâtrale, pour laquelle beaucoup d'entre eux écrivaient et sur laquelle il leur arrivait aussi de jouer, à la « scène politique » sans « avoir même à changer de cothurnes » (97). Si c'est plus spécifiquement à Michelet que le narrateur dit emprunter cette dernière image, on sait que l'association de la politique au théâtre est ancienne, depuis la tragédie grecque qui œuvrait, par le détour de la fiction, à la constitution d'une identité civique, en passant par les réflexions de Machiavel sur la théâtralité comme condition d'exercice de la politique, jusqu'aux célèbres propos de Marx sur les grands événements historiques se manifestant la première fois comme tragédie et la

seconde fois comme farce¹⁵. On sait aussi que, plus spécifiquement, théâtre et Révolution française entretiennent des liens multiples : parce que les événements ont fait, presque immédiatement l'objet d'une véritable dramatisation ; parce que la période favorise, notamment par la Loi relative aux spectacles de 1791 l'essor des représentations théâtrales ; parce que la rhétorique des orateurs de la révolution était éminemment théâtrale, etc. Enfin on sait que, pour revenir aux *Onze*, aux yeux de Michon, le grand écrivain du pouvoir politique est un auteur de théâtre, Shakespeare¹⁶, dont le nom revient à plusieurs reprises dans la deuxième partie du livre – notamment au sujet de Collot d'Herbois, qui a joué Shakespeare en costume « sur une scène exigüe avant de le jouer pour de bon sur la scène de l'univers, c'est-à-dire à Lyon en novembre dans la plaine des Brotteaux » (55). Shakespeare aurait d'ailleurs pu, à l'instar du Caravage, figurer comme titre de cette deuxième partie, indique l'auteur dans un entretien¹⁷. P. Michon va même jusqu'à dire que l'auteur de *Macbeth* n'est pas seulement une source du récit, mais que, « comme Michelet, [il] est en somme un des protagonistes des *Onze* – un des rois fantômes de cette "nuit des rois"¹⁸ », qu'il « fait parler » en lui empruntant, sans les signaler, certaines citations¹⁹.

Et c'est bien comme une tragédie shakespearienne que le narrateur raconte, dans ce chapitre II, l'Histoire. Tout d'abord parce qu'il puise ostensiblement dans le champ lexical du théâtre : Thermidor, qui constitue le dénouement de la Révolution apparaît ainsi comme « le deus ex machina du cinquième acte » (98) ; le dernier paragraphe de la séquence interroge l'identité du « premier ou second rôle » qui voulait faire du « comité fantôme » un « comité réel » (100). Ensuite, parce que la représentation du pouvoir politique qu'offre le narrateur renvoie par bien des aspects à la vision de Shakespeare, et plus particulièrement à celle qui prévaut dans la pièce écossaise, la pièce du Mal par excellence, des sorcières et des spectres,

¹⁵ K. Marx, *Le Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*, tr. fr. Marcel Ollivier, éd. E. Barot et J.-N. Ducange, Paris, Livre de Poche, 2007, p. 117-118 : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce ».

¹⁶ P. Michon, dans « Le sacré, la bête et le dieu », propos recueillis par Oriane Jeancourt-Galignani, *Transfuge*, n°30, mai 2009 : « Shakespeare est un des auteurs à avoir dit sur le mode épique le versant noir du pouvoir, hors de toute idéologie : il est de ceux qui savent comme de naissance que la « mafia » en est la réalité crue. La mafia est la réalité crue des rois, la plèbe est la réalité crue du peuple – et tout cela est paradoxalement "beau" ».

¹⁷ P. Michon, « On ne représente pas à la légère les Représentants », art. cit.

¹⁸ P. Michon, « Le sacré, la bête et le dieu », art. cit.

¹⁹ C'est le cas notamment de la réplique « Où en est la nuit, Monsieur ? » (P. Michon, *Les Onze*, Chapitre III de la deuxième partie, *op. cit.*, p.107) qui fait écho au vers de Shakespeare dans *Macbeth*, prononcé par le personnage de Banquo : « *How goes the night, boy ?* » (*Macbeth*, II, 1).

où rien ne ressemble plus à la nuit que le jour²⁰, où la soif de gloire appelle le sang et de plus en plus en plus de sang : *Macbeth*. La Terreur dans *Les Onze* apparaît de fait dans *Les Onze* comme ce cauchemar éveillé de l'Histoire, ce « comble » qui révèle, par un renversement saisissant, le creux et la vanité de la vie humaine - « un récit conté par un idiot, plein de son et de furie, ne signifiant rien²¹ ». Si la violence est évoquée plus précisément dans la troisième séquence du chapitre quand il est question des exactions commises par les Représentants, la dimension vaine et trompeuse des manœuvres politiques est largement déployée dans la deuxième séquence. Dans ce vaste théâtre qu'est la politique, dans ce monde « contre-nature » (*Macbeth*), né de la Révolution, les scènes sont en effet aussi multiples qu'illusoires : le Peuple, rassemblé sur la place de Grève n'a plus aucune prise sur rien, la salle des « Machines » est occupée par la Convention dont le pouvoir n'est que « nominal » puisqu'elle est en réalité soumise au Comité (97). Le vrai pouvoir est un pouvoir « fantôme », tapi dans les « salles basses » du Louvre, que recouvrent le *Pavillon de l'égalité*. La métaphore est ici transparente : sous la bannière de l'égalité, c'est la violence brute des rapports de force et de domination qui se déploie, le Comité « terrorisant », de manière souterraine, la Convention, réclamant, obtenant et faisant « tomber quarante têtes par jour » (98). Si la seule distinction possible est désormais « le distinguo de la mort » (96) comme nous l'avons signalé plus haut, le seul pouvoir véritable c'est bien celui de tuer. Tout le reste n'est que comédie :

[...] ces partis, Monsieur, ce que j'ai appelé partis, dans cette période de crescendo théâtral, de surenchère maximaliste où chacun n'élevait la voix que pour se distinguer de la voix de l'autre, la recouvrir et pour finir la jeter dans la pаниère avec la tête qui l'énonçait, les partis n'étaient plus que des rôles. Il ne s'agissait plus d'opinion, mais de théâtre. (99-100).

La référence à Shakespeare joue enfin à un dernier niveau : celui de la réflexion, à la fois esthétique et politique, sur la notion de « représentation²² ». C'est là un thème central du récit de Michon, *Les Onze* étant l'histoire de ce tableau non seulement fictif, mais proprement

²⁰ W. Shakespeare, *Macbeth*, Acte I, scène III, première réplique de Macbeth : « *So foul and fair a day I have not seen* » / Un jour si noir et clair que je n'en ai jamais vu », trad. de l'anglais par Pierre Jean Jouve, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 60-61.

²¹ Ibid., Acte V, scène V : « [...] it is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury./Signifying nothing », p. 270.

²² Je précise que j'emploie ici et dans les pages qui suivent ici le terme « représentation » dans un sens qui n'est pas celui de D. Viart. Ce dernier, dans l'article précédemment cité, associe « représentation » au réalisme mimétique, par opposition à la « figuration », qui, elle serait créatrice, inventive, par la différence même qu'elle introduit entre l'objet et l'image qui en est donnée. Mais on peut aussi s'appuyer sur une définition plus large, et plus ambivalente, du terme, qui procéderait de la tension travaillant la notion même de « mimesis » entre « imitation » et « récréation ». Sur les enjeux philosophiques, historiques et politiques de cette tension, je renvoie à M. Revault d'Allonnes, *Le miroir et la scène. Ce que peut la représentation politique*, Le Seuil, « La couleur des idées », 2016 et les travaux de Hasso Hofmann qui, s'inscrivant dans la tradition de l'histoire conceptuelle allemande, ont mis l'accent sur la pluralité des sens de la représentation et son historicité (H. Hofmann, *Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert* [1974], Berlin, Duncker & Humblot, 2003).

impossible à réaliser. Pourquoi ? Parce que, dans le contexte de la Révolution qui associe tout pouvoir personnel à la tyrannie et promet comme figure de souveraineté, en lieu et place du Roi guillotiné, le Peuple, toute incarnation du pouvoir en un ou plusieurs individus, fussent-ils des révolutionnaires et des « représentants » du Peuple, résonne comme un retour à l'Ancien Régime : « *Sommes-nous des tyrans pour que nos images soient idolâtrées dans le palais exécré des tyrans ?* », s'interrogent les personnages (44). D'où cette question, de nature à la fois esthétique et politique : comment représenter le pouvoir, quelle figure lui donner ? Pierre Rosanvallon, dans *Le Peuple introuvable*, souligne « que, au fur et à mesure que la révolution progresse, on constate une abstraction croissante des représentations du peuple. Il finit par ne plus être évoqué que sous les traits d'une allégorie ou d'un symbole : puissance d'un Hercule appuyé sur sa massue, présence sourcilleuse de l'œil inquisiteur, élévation du bonnet phrygien planté à la pointe d'une pique. Principe masqué dont dérivent toutes choses, il devient infigurable²³ ». C'est ce que dit aussi P. Michon quand il évoque « cette époque où les tableaux étaient faits de Vertus », pour mieux montrer le contraste avec Corentin qui, lui, prend le risque de la figuration avec un « tableau fait d'hommes » (44). Or c'est précisément ici que la référence à Shakespeare prend à mon sens une résonance particulière : en effet, si l'on en croit la célèbre étude qu'Ernest Kantorowicz consacre à *Richard III* au début de son ouvrage consacré aux *Deux corps du Roi*²⁴, le dramaturge anglais, ramenant le Roi à la figure d'un homme naturel et pitoyable, témoignerait de l'effondrement de la fiction des « deux corps du roi » qui a servi de support à toute une conception théologico-politique du pouvoir, fondée sur la logique de l'incarnation, voire même de l'incorporation.

Si donc Shakespeare est cet auteur qui, à l'orée de la modernité, montre que le Roi est nu et mortel, rendant par-là conceptuellement possible sa mise à mort effective, P. Michon est cet écrivain qui, à son tour, va montrer, par le biais du tableau de Corentin et des circonstances de sa commande, que la Nation, ce Peuple introuvable, n'est en fait qu'une collection d'hommes nus, avides de pouvoir et de gloire.

Ces hommes, qui sont-ils ? des hommes de science et des hommes de lettres nous dit-on, « excellent dans les arts libéraux autant que mécaniques » (99), onze « écrivains », « rejets égarés de la littérature une et indivisible » (52) qui reconduisent, à leur manière, le nœud théologico-politique, fignant des arrêtés « dans la belle langue de bois de l'An II sur les ruines de la belle langue de bois théologique » (99). On ne saurait oublier que les origines

²³ P. Rosanvallon, *Le Peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1998, p. 28.

²⁴ E. Kantorowicz, *Les Deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge* [1957], trad. de l'anglais par J.-P et N. Genet, Paris, Gallimard, 1989

du théâtre sont religieuses, et qu'une certaine liturgie accompagne toujours le pouvoir, quand bien même il serait révolutionnaire. Les noms des Onze s'égrènent telle une litanie, dans cette phrase même qui pose la question morale – sartrienne, entre autres - de l'articulation entre la pureté des intentions et l'inévitable souillure dont est empreinte leur mise en œuvre : « ces bons savants aux mains sales étaient Carnot, Barère, les Prieur, Jean Bon, Lindet » (99). Comme toujours chez P. Michon, il y a bien un substrat historique à ces propos. De fait, beaucoup de révolutionnaires était des hommes de lettres et on doit notamment à Tocqueville, dans *L'ancien régime et la révolution*, d'avoir évoqué – c'est le titre du premier chapitre du livre III – « comment, vers le milieu du XVIII^e siècle, les hommes de lettres devinrent les principaux hommes politiques du pays » et « les effets qui résultèrent » de cette « politique littéraire » :

La condition même de ces écrivains les préparait à goûter les théories générales et abstraites en matière de gouvernement et à s'y confier aveuglément. Dans l'éloignement presque infini où ils vivaient de la pratique, aucune expérience ne venait tempérer les ardeurs de leur naturel ; rien ne les avertissait des obstacles que les faits existants pouvaient apporter aux réformes même les plus désirables ; ils n'avaient nulle idée des périls qui accompagnent toujours les révolutions les plus nécessaires. Ils ne les pressentaient même point ; car l'absence complète de toute liberté politique faisait que le monde des affaires ne leur était pas seulement mal connu, mais invisible. [...] Ils devinrent ainsi beaucoup plus hardis dans leurs nouveautés, plus amoureux d'idées générales et de systèmes, plus contempteurs de la sagesse antique et plus confiants encore dans leur raison individuelle que cela ne se voit communément chez les auteurs qui écrivent des livres spéculatifs sur la politique²⁵.

P. Michon semble partager cette lecture quand il affirme, dans un entretien à *Transfuge*, que « ce n'est pas seulement [le] côté coupeur de têtes [des Onze et des révolutionnaires en général] qui découle de leur vocation littéraire inaboutie : c'est aussi leur générosité brouillonne, abstraite, proprement littéraire²⁶ ». Cette paradoxale abstraction les conduit à utiliser la plume non plus pour écrire des vers, mais signer des décrets divers « où il était question de canons, de grains, de guillotine, de réquisition et d'exécution » (99), aux effets tout saufs abstraits. P. Michon ne condamne cependant pas totalement cette alliance maléfique de la littérature et de la Terreur : c'est d'elle que « découle aussi le style inimitable, épique, terrible, de la rhétorique révolutionnaire, du formidable lexique de l'an II²⁷ », ajoute-t-il ainsi dans le même entretien. De fait, souligne le narrateur, les Onze « ont droit à plus d'un

²⁵ A. de Tocqueville, *L'ancien régime et la révolution*, Livre III, chapitre premier, « Comment, vers le milieu du XVIII^e siècle, les hommes de lettres devinrent les principaux hommes politiques du pays, et des effets qui en résultèrent », Paris, GF-Flammarion, 1988, p. 232.

²⁶ P. Michon, « Le sacré, la bête et le dieu », art. cit.

²⁷ *Ibid.*

titre à notre admiration », se consacrant pareillement « à la félicité du genre humain » (95), autrefois par la littérature, à présent par la politique.

Il n'empêche que ce ne sont pas les Onze les personnages principaux du roman, même s'ils leur donnent son titre : ce n'est pas l'homme de lettre converti en homme de guerre qui semble intéresser le plus P. Michon, mais l'artiste qui demeure ce qu'il est, Corentin, une figure de créateur dans laquelle l'auteur dit se projeter volontiers et qui détient finalement un pouvoir sans doute plus grand que les représentants qu'il représente.

La transfiguration de l'Histoire par la littérature

La troisième séquence du chapitre se donne pour objectif de compléter la grande fresque politique et sociale de la Terreur censée expliquer les raisons de la commande des Onze. Si la première séquence était placée sous le signe du discours (analyse politique, sociologique...), la seconde sous celui du théâtre, la dernière semble privilégier la peinture, ramenant ainsi le récit à son sujet principal et annonçant la fermeture de la parenthèse inaugurée par la phrase « Soyons bas un instant, parlons politique ». Mais cette dernière séquence est aussi un véritable morceau de bravoure littéraire, tout se passant comme si P. Michon avait voulu donner à sa prose un souffle épique – ce que, à ses yeux, la Terreur aura d'ailleurs produit de meilleur - sublimer par une écriture totale (qui associe la peinture, le théâtre, le roman, l'épopée...) un élan qu'il ne peut se résoudre à laisser au niveau de la vulgaire politique. Comme s'il accomplissait ce que fera lui-même Corentin, la transformation de la boue en or.

Beaux et terribles, sublimes, tels apparaissent ces Représentants de retour de mission, assimilés une fois encore à des acteurs (« rentrés de mission, ou de tournée comme on dit chez les gens de théâtre », 101). La référence renvoie ici moins au thème de l'illusion (les hommes de lettres qui joueraient au soldat) me semble-t-il qu'à celui, déjà évoqué précédemment, du pouvoir qui n'existe qu'en tant qu'il se donne à voir et à admirer. C'est en cela, parce qu'ils sont éminemment visibles, que les Représentants constituent une menace pour Robespierre. La royauté tombée, le père tué, le pouvoir circule librement désormais entre les frères, il est ouvert à tous, interdit à personne : on peut s'en emparer, « avec l'appui des masses ou celui des armées » (104), comme le fera plus tard Bonaparte, pourvu qu'on montre qu'on le désire, et qu'on ait du panache – un beau plumet. L'écriture de P. Michon exprime cette visibilité extrême des Représentants par deux moyens essentiels : d'une part, des descriptions très précises des vêtements des personnages, véritables hypotypes qui renvoient elles-mêmes à

des modèles picturaux identifiés, fictifs (Corentin) ou réels (Véronèse)²⁸; d'autre part, une succession de saynètes, tableaux en mouvements cette fois, qui exposent les diverses exactions commises dans toute la France par ou du moins sur les ordres des Représentants.

Ceux-ci ne sont d'ailleurs plus que désignés, à la fin du chapitre (101-102), que comme des « plumets » : cette synecdoque n'est pas anodine. Elle peut d'abord renvoyer à la perte d'humanité et de singularité de ceux qui se sont transformés en véritables machines de guerre, engins de mort semant la terreur ; en ce sens, elle participe de l'abstraction généralisée qui est la marque de cette révolution éminemment « littéraire » au sens de Tocqueville. Ensuite, en tant qu'accessoire d'une tenue de représentation, le plumet renvoie à cette dramatisation de l'événement, voulue par ceux qui en sont les acteurs et qui vise à marquer les esprits. Le pouvoir qui se donne ici en représentation ne s'offre pas à voir comme « illusion », théâtre ou leurre, mais bien comme intensification, redoublement de la présence. Le plumet n'est qu'en apparence un « colifichet » : associé à une « auréole épique » (104), il est un symbole puissant de gloire militaire et contribue à faire effectivement voir dans les boucheries de 1793 une nouvelle épopée, digne d'être chantée. Et c'est bien ce que semble avoir compris le narrateur qui, lui aussi, à grands renforts de descriptions visuelles, de détails dramatiques (le quai de la Fosse à minuit, le carrosse sang-de-bœuf lancé à tout allure dans la ville fantôme de Bordeaux...) et par le choix de cette synecdoque même, à la fois représente la Terreur (l'écrit), la donne à voir comme se représentant elle-même et participe, par son écriture épique, à cette entreprise de sublimation.

Sans doute, le lecteur peut être plus ou moins sensible à la « beauté du geste » révolutionnaire, à la beauté du tragique que P. Michon qualifie dans un entretien de « crapuleuse, puisqu'elle fleurit sur le sang des peuples et des rois²⁹ » : pour autant c'est bien cette beauté que la prose de l'écrivain expose, en même temps qu'elle exhibe sa double capacité à la créer et à prendre avec elle ses distances. Il convient en effet de souligner la distance ironique perceptible dans le ton du narrateur, qui associe par exemple la légèreté de la « *gloria militar* » (104) des *Noces de Figaro* de Mozart³⁰ au triomphe sombre des héros de 1793, et oppose l'éclat des plumets à l'habit de « pékin » qu'endossent Robespierre, Danton et

²⁸ P. Michon, *Les Onze*, op. cit., p. 101 : « [les représentants] qui avaient porté en mission l'habit et les colifichets à la nation, c'est-à-dire aux trois couleurs, l'extravagante ceinture de soie tricolore, soie épaisse de deux doigts, longue de trois ou quatre mètres, quatre fois enroulée autour de la taille, somptueuse, cléricale ; l'habit à la nation qu'avait dessiné Corentin en personne [...] ; triple collet haut sur la nuque, *alla paolesca*, ce qui veut dire à la façon de Paul, Paul Véronèse ».

²⁹ P. Michon, dans « Le sacré, la bête et le dieu », art. cit.

³⁰ La « *gloria militar* » constitue le vers final de l'air « *Non più andrai* (Tu n'iras plus) » des *Nozze di Figaro* de Mozart, qui évoque le départ de Chérubin, renonçant à ses aventures amoureuses pour partir à la guerre, fusil à l'épaule et sabre au flanc.

Hébert. Si l'habit de pékin est le vêtement civil qu'endossent les militaires et, par extension, « un pékin » un civil, un bourgeois, la connotation péjorative du mot, et son inadéquation, pour nous contemporains qui avons oublié le sens du mot originel, aux noms célèbres de Robespierre et Danton, autrement plus célèbres que ceux de Collot ou Carrier, est de fait pour le moins savoureuse. On retrouve cette même distance amusée dans l'évocation du « plumet très professionnel et l'épée enchantée du général Bonaparte » (104) ;

Tel est donc, *in fine*, le pouvoir de l'art : transformer la boue en or, ce n'est pas simplement transformer le négatif en positif, c'est faire tenir ensemble le négatif et le positif, dire à la fois la beauté du crime et la légèreté du tragique, introduire la lumineuse Venise dans un tableau caravagesque, mêler les plumets aux cols *alla paolesca*, comme l'indique le narrateur à la fin du chapitre II, montrer à la fois l'unité (les onze ont tous des cols) et la différence (trois ont des plumets). C'est par cette transfiguration, qui n'est pas dépassement des contraires mais leur maintien, que l'art peut atteindre et dire une forme de vérité, historique et politique : en l'occurrence, le fait que la soif de distinction qui travaille les ardents défenseurs de l'égalité constitue, au-delà de toutes les mises en scène, la vérité des Onze représentés, et plus largement, la tension fondatrice du monde né de la Révolution³¹.

Ce n'est donc pas un hasard si, à la fin du livre, le narrateur explique pourquoi *Onze* est un chef d'œuvre : ce n'est pas en raison de sa beauté intrinsèque ou de la virtuosité technique dont aura fait preuve le peintre, mais bien en raison de sa capacité à exprimer en même temps les deux sens contradictoires qui lui avaient été commandés. On aurait tort cependant de voir là le signe d'une malléabilité, voire d'une indétermination essentielle de l'art qui le disposerait à accueillir n'importe quelle signification : c'est au contraire sa capacité de transfiguration, de dépassement des oppositions qui est louée, et dont le roman même de P. Michon se veut le parfait exemple. Car si Corentin est parvenu à faire d'une commande dictée par un opportunisme cynique un chef d'œuvre, P. Michon, lui, aura réussi à faire surgir un tableau sans jamais le décrire vraiment, par la seule invocation des noms des personnages qui y figurent³² : « Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André » (105). Le parfait chimiste, le grand magicien, c'est lui.

³¹ On rappellera à cet égard que Mona Ozouf fait de la littérature, et plus particulièrement du roman, l'observatoire privilégié de cette tension dans son essai *Les Aveux du roman. Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Prais, Gallimard, 2001.

³² P. Michon, *Le Matricule des anges* : « Dans *Les Onze*, le tableau n'est pas décrit ; il n'est qu'évoqué. Je dirais bien que le tableau, c'est l'énumération magique des personnages qui le composent. (Pierre Michon récite dans l'ordre le nom des personnages comme en un chant) : Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André. C'est ça le tableau, cette énonciation ».

Au terme de ce parcours, il ne me paraît pas inopportun d'insister sur deux points qui, bien que distincts, sont étroitement liés : tout d'abord, le fait que le récit de P. Michon fait jouer pleinement, autant qu'il en joue, la signification doublement esthétique et politique de la notion de représentation. Comment figurer le pouvoir, et tout particulièrement quand en lieu et place du double corps du roi se trouve le Peuple, principe abstrait et pourtant fondateur, est une question cruciale non seulement en 1793, mais aujourd'hui encore, aujourd'hui surtout même, pour nos démocraties contemporaines. Elle est au cœur des réflexions de nombreux philosophes politiques – et au premier rang desquels Claude Lefort qui voit dans cette interrogation sur le « lieu vide du pouvoir » le propre d'une démocratie toujours à lancée à la recherche, à l'invention d'elle-même³³.

Cependant, si *Les Onze* est bien « une réflexion sur le pouvoir³⁴ » comme le dit l'auteur, c'est autant, voire davantage, une réflexion sur le pouvoir de l'art que le pouvoir politique qui est proposée. La référence finale à la grotte de Lascaux renforce ainsi l'idée, qui travaillait le récit depuis le premier chapitre, selon laquelle l'art touche à quelque chose qui dépasse le politique, quelque chose de violemment et originellement puissant, et même de sacré³⁵. Pour l'écrivain, « le pouvoir né de la création artistique réussie » est de fait « bien plus grand que le pouvoir politique » : « Il est plus petit, mais il est plus grand parce qu'il s'adresse aux populations pour beaucoup plus longtemps. Tous les politiques veulent faire un livre, le pouvoir est là³⁶ ». Une telle conception s'appuie sur une division des tâches bien claire, que l'écrivain emprunte à l'historien du Moyen-Age Dumézil : « la fonction sacerdotale (jadis les prêtres, aujourd'hui les savants, les écrivains), la fonction politique (les armes, le pouvoir), et la fonction économique ». Selon lui, « il n'est sûrement pas très bon de mélanger tout ça³⁷ ».

Or cette position – qui associe une nette distinction des tâches et une conception sacerdotale de l'écriture légitimant son statut séparé, d'exception – n'est pas, n'est plus, si fréquente dans la littérature contemporaine et il convient d'en prendre la mesure. Sans doute,

³³ Nous renvoyons, entre autres, à Cl. Lefort, *L'Invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*, Paris, Fayard, 1998.

³⁴ P. Michon, *Le Roi vient quand il veut*, op. cit., p. 322.

³⁵ P. Michon « Le sacré, la bête et le dieu », art. cit : « On peut appeler "Lascaux" tout art qui nous confronte brutalement à ce que d'autres temps ont appelé les dieux : c'est-à-dire ce qui est massivement beau, violent et inconceptualisable quoique flagrant. Ce qui se dresse face à nous, nous ressemble et n'est pas nous. Oui, c'est bien le sacré, la bête et le dieu sous la même figure, la figure terrible – la terreur. »

³⁶ P. Michon, « Fabrique de légendes », propos recueillis par Thierry Guichard, *Le Matricule des anges*, n° 103, mai 2009.

³⁷ P. Michon « Le sacré, la bête et le dieu », art. cit.

P. Michon ne saurait reconduire, intact, le mythe romantique de l'écrivain prophète ou mage, pour reprendre les expressions bien connues de P. Bénichou³⁸, et il se livre à maintes reprises, notamment par l'humour, l'ironie et l'auto-dérision, à la déconstruction de la vieille idole³⁹. Mais il n'empêche que la figure du grand écrivain, fût-ce en creux, par la négative, demeure une référence pour lui, qu'il fait jouer dans ses textes. C'est dans une perspective différente que se situent d'autres écrivains qui, plutôt que de mettre en avant dans leurs récits la distinction de la littérature, donnent à voir au contraire son immersion dans la cité, sa banalisation, au sens positif du terme, son caractère « démocratique » dans l'acception que donne Jacques Rancière à ce terme, activité faite par le « premier venu », qui n'a aucun titre à faire valoir⁴⁰. Cela passe par des techniques narratives et dispositifs énonciatifs divers, qui vont du collectif d'auteurs (Inculte en France, Wu Ming en Italie), aux tentatives de dissolution de la spécificité de la figure de l'écrivain, donnée comme une parmi d'autres dans les récits de François Bon par exemple (pensons à *Un fait divers*). Il est aussi des œuvres qui, cherchant à faire disparaître toute trace de narrateur et de figure de scripteur, se donnent à voir comme des romans parlés, faisant alors la part belle à l'intelligence des foules – et je pense notamment aux très récents *Des châteaux qui brûlent* d'Arno Bertina et *Mathias ou la révolution* de Leslie Kaplan qui, précisément, parlent eux aussi de Révolution(s). Ces autres voix s'ouvrent à une manière de parler politique qui est sans doute une manière de parler « bas » - non pas au sens d'une infériorité, mais selon une perspective qui, en prenant le parti de l'ordinaire, entend réévaluer les légitimités d'un sujet politique, qui n'est pas l'assujetti, ce qui se tient dessous, mais ce qui est « à la base », se présente et se représente comme principe.

³⁸ Je renvoie à la trilogie de P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973 ; *Le Temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*, Gallimard, 1977 ; *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

³⁹ Pensons notamment au court récit de P. Michon intitulé « Le ciel est un très grand homme » qui conclut qui le recueil *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002.

⁴⁰ Je renvoie entre autres à J. Rancière, *La Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005.