ÉCRITURE ET REPRÉSENTATION DANS LES ONZE *DE PIERRE MICHON*

Alexandrina MUSTĂȚEA[G]

Abstract: *The novel* Les Onze *by Pierre Michon places us within an invented universe, situated on the edge of reality – the life and works of François Élie Corentin, a painter from the time of the French Revolution, who was commissioned to execute a painting dedicated to the eleven commissaries of the National Salvation Committee.*

One of the essential problems that the text raises and which is the main object of our study is that of representation, analysable from different points of view. In the interpretation that we suggest, we add the difference between the representation as substitution and representation as performance to the distinction between the verbal and visual arts.

In Michon's text, the first is manifested under many forms, going from ekphrasis- this figure of speech which evokes and describes a real or invented work of art, passing through the use of symbols and metaphors as substitutes of some realities that the author wants to represent in a poetical manner, and ending by imitating a style and a language belonging to the mental space of Enlightenment.

On the other hand, the author gives a special importance to the representation as performance, a series of things, facts and events being presented under the form of exhibition or theatrical performance, giving them symbolic values and repeatedly referring to Macbeth, *as a methaphorical equivalent of Terror.*

Keywords: *representation, substitution, performance*.

Ce « bloc en prose » qui est *Les Onze*, pour reprendre les mots de Michon caractérisant ses créations qu'il refuse d'appeler « romans », nous fait plonger dans un univers inventé en marge de la réalité – la vie et l'œuvre d'un certain François Élie Corentin, peintre limousin de l'époque de la Révolution, à qui on a commandé la réalisation d'un tableau consacré aux onze commissaires du Comité du Salut National.

L'histoire est prise en charge par un narrateur à la première personne qui fait le guide auprès d'un interlocuteur anonyme, interpelé par l'appellatif-vocatif *Monsieur*, questionné et impliqué discursivement tout le long du roman. Le guide l'accompagne apparemment au Musée du Louvre pour lui faire voir *Les Onze*, tout en lui présentant les circonstances biographiques et historiques qui ont présidé à la réalisation du chef-d'œuvre en question.

Les deux se situent dans un présent actuel, par rapport aux faits relatés, qui tiennent d'un passé révolu, revisité grâce à des témoignages plus ou moins fiables - des biographies et des romans consacrés au peintre et à sa familles, des peintures qui paraissent le représenter à des époques différentes de sa vie, etc. Le tout est un mélange de faits et de personnages inventés et de faits réels, respectivement de personnes qui ont réellement existé (les onze du Comité du Salut National, les peintres Tiepolo, Géricault, l'historien Michelet, qui aurait consacré douze pages au tableau inexistant de l'inventé Corentin), ce qui produit une confusion voulue, recherchée par l'auteur, qui se voue à un jeu de mystification d'un type particulier : il ne s'agit pas d'une question d'attribution de l'œuvre à un auteur autre que celui

∗ Université de Pitesti, alexandrinamustatea@yahoo.com

BDD-A29855 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:16:34 UTC)

réel, mais de l'invention à l'intérieur de l'œuvre d'un personnage et d'un tableau placés dans un contexte scriptural et historique qui les fait passer pour de la réalité. En fait, les détails inventés et le contexte évoqué sont tellement réalistes qu'ils ont pu tromper bon nombre de lecteurs, partis à la quête du tableau au musée du Louvre.

Loin d'être une narration classique respectant l'ordre chronologique des événements, l'histoire de Corentin et de son tableau se tresse par un va-et-vient entre les différentes époques de la vie du protagoniste, les nombreuses analepses et prolepses étant interrompues tout le temps par les remarques et les commentaires du guide. Les considérations de celui-ci mettent en cause, les décrédibilisant, toutes les sources qui auraient contribué à la réalisation de son récit. C'est que le narrateur n'assume pas ses dires, les attribuant à l'opinion publique, à la tradition, à des monographies inexistantes, aux notes qui figureraient dans l'antichambre de la salle du Louvre qui abriterait le tableau, etc., des formules telles *on dit*, *la tradition veux que*, *les mauvaises langues disent*, *autant qu'on sache* etc. étant courantes dans le texte.

Un des problèmes essentiels que pose le roman et qui fait l'objet principal de notre étude, est celui de la représentation, analysable sous divers angles.

Le concept de représentation a suscité des débats depuis l'Antiquité grecque, Platon et Aristote le mettant en rapport avec celui de *mimésis*.

Selon Bernard Vouilloux [1] (« *Image, représentation et ressemblance. Une tentative de clarification* », 2004), dans la vision actuelle, la représentation intervient à trois niveaux : cognitif, institutionnel et artistique. Pour la philosophie du langage et la sémantique cognitive, la représentation est « l'entité mentale qui est déclenché dans l'esprit par une expression linguistique et qui est constitutive de sa compréhension ». Autrement dit, pour reprendre la théorie de la schématisation[2], il faut distinguer entre l'image matérielle, concrète, située au niveau du discours/texte, et cette entité mentale qui est la représentation. Au point de vue institutionnel, elle est la relation (de type politique, juridique, commerciale, etc.) entre deux personnes ou deux collectivités dont l'une tient la place de l'autre ou vaut pour l'autre (par exemple l'ambassadeur représente l'Etat). Au niveau artistique sont appelés « représentatifs »

> les arts ou les genres qui sont à propos de quelque chose […], comme les genres dramatiques et narratifs dans l'art verbal (par rapport aux genres dissertatifs) ou comme la peinture et la sculpture figuratives (par rapport à la peinture et à la sculpture abstraites, à l'architecture, à la musique, à la danse). » (*ibidem*)

En ce qui est de la représentation artistique, la seule qui nous intéresse ici, il convient de faire une distinction nette entre les arts verbaux et les arts visuels, mis en rapport avec les concepts de mimésis et de ressemblances. Pour les premiers, « représenter n'est pas imiter, et réciproquement : un récit représente un événement, mais il ne l'imite pas ; tout ce qu'il peut imiter, c'est un autre texte ».

[1] http://www.fabula.org/atelier.php?Image%2C_repr%26eacute%3Bsentation_et_ressemblance (consulte le 01/06/2016).

[2] J.-B. Grize, « *Pour aborder l'étude des structures du discours quotidien* » in *Langue Française. Argumentation et énonciation*, No.50, mai 1981.

BDD-A29855 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:16:34 UTC)

Pour les seconds, la représentation se produit par la figuration, qui, elle, est ressemblante ou non, fonction de l'adéquation de l'image au modèle. Donc dans les arts visuels peut jouer l'imitation.

Depuis Aristote on fait la distinction entre la mimésis linguistique ou énonciative et la mimésis visuelle, spéculaire :

> La première se fonde sur le "système des faits", la seconde sur la ressemblance, les genres dramatiques participant des deux [...]. Il est toutefois possible d'étendre la notion de ressemblance à la mimèsis linguistique, mais cela implique que la compréhension en soit modifiée. Elle peut être déterminée, en premier lieu, comme un ensemble de similitudes formelles abstraites (par exemple syntaxiques, lexicales, phoniques, rythmiques…) (*ibidem*)

Nous considérons qu'il faut faire encore une distinction lorsqu'on se rapporte à l'art, notamment entre deux significations différentes du mot « représentation », très bien rendues en roumain par les termes *reprezentare* et *reprezentație*, renvoyant, le premier à la représentation comme *substitution*, le second à la représentation comme *monstration*.

La représentation comme substitution

Dans le texte de Michon, *la représentation comme substitution* se manifeste sous plusieurs formes, allant de l'*ekphrasis* - cette figure de style qui évoque et décrit un objet ou une œuvre d'art réelle ou inventée - passant par l'emploi de symboles et de métaphores en tant que substituts de différentes réalités que l'auteur veut représenter d'une manière poétique et finissant par l'imitation d'un style et d'un langage appartenant à l'espace mental des Lumières.

Un premier point sur lequel il faut donc s'arrêter est le caractère particulier de ce texte qui utilise le procédé de l'ekphrasis.

Puisque nous sommes en présence d'une œuvre littéraire et non pas picturale, l'ekphrasis est le procédé adéquat pour rendre « visible », par l'intermédiaire des paroles, des images autrement visuelles, soient-elles réelles ou inventée.

Il y a essentiellement deux ekphrasis dans le roman : la description de la fresque de Tiepolo, représentant les noces de Frédérique Barberousse avec Béatrice de Bourgogne, et la description fragmentaire et fragmentée, différée et reprise plusieurs fois du tableau *Les Onze*.

Cependant, dans tous les cas, l'ekphrasis n'est qu'un prétexte, un point de départ, qui permet à l'auteur de développer des séquences imaginaires en tant qu'alternatives aux choses ainsi dites réelles, qu'il met de la sorte sous le signe du doute. Car, dans son essence, le texte s'avère être un immense paradoxe, jouant sur la contradiction être/ne pas être.

Mais voyons-le à l'œuvre :

> Il était de taille médiocre, effacé, mais il retenait l'attention par son silence fiévreux, son enjouement sombre, ses manières tour à tour arrogantes et obliques – torves, on l'a dit. C'est ainsi du moins qu'on le voyait sur le tard. Rien de tel n'apparaît dans le portrait qu'aux plafonds de Wurtzbourg, précisément sur le mur sud de la Kaisersaal, dans le cortège des noces de Frédéric Barberousse, Tiepolo a laissé de lui, quand le modèle avait vingt ans ; il est là à ce qu'on dit, et on peut l'aller voir, perché parmi cent princes, cent

BDD-A29855 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:16:34 UTC)

> connétables et massiers, autant d'esclaves et de marchands, de portefaix, des bêtes et des putti, des dieux, des marchandises, des nuages, les saisons et les continents au nombre de quatre, et lieux peintres irrécusables, ceux qui de la sorte ont rassemblé le monde dans sa recension exhaustive et soin du monde pourtant, Gianbattista Tiepolo en personne et Giandomenico Tiepolo son fils. Il est donc là lui aussi, la tradition veut qu'il y soit, et qu'il soit le page qui porte la couronne du Saint Empire sur un coussin à glands d'or ; on voit sa main sous le coussin, son visage un peu penché regarde la terre ; tout son buste fléchissant semble accompagner le poids de la couronne : il ploie sous l'Empire, tendrement, suavement.
>
> Il est blond. (p.15)

Il s'agit ici de la description de l'œuvre de Tiepolo, occasion pour Michon d'introduire son protagoniste sous l'apparence d'un personnage qui y figure réellement, mais qui n'a rien à voir dans la réalité avec Corentin, cet être inventé. C'est là que commence la mystification du lecteur. Mystification immédiatement démentie par les lignes qui suivent : « Cette identification a tout pour séduire, quand bien même elle serait une fantaisie : ce page est un type, pas un portrait, Tiepolo l'a pris dans Véronèse, pas dans ses petits assistants ; c'est un page, c'est le page, ce n'est personne ». (p.15)

Et ce jeu paradoxal continue, tous les soi-disant témoignages picturaux prétendant représenter le protagoniste sont tour à tour réfutés comme des faux, comme « farce du Temps ». Ce que le narrateur met en doute ce sont ces représentations et non pas l'existence du héros:

> Une coutume guère moins douteuse le fait apparaître quarante ans plus tard…parmi les témoins du Serment du Jeu de Paume dans l'ébauche qu'en fit David : il est cette silhouette sans âge, chapeautée, oblique, qui montre à des petits enfants l'élan torrentueux de cinq cent soixante bras tendus. (p.16)

Et le narrateur d'ajouter : « Devant cet homme fiévreux mais clame, qui pourrait aussi bien être lui quant au visage, je suis plutôt de ceux qui prononcent le nom de Marat. » (p.16) Ou encore :

> Je laisse de côté à regret la mine de plomb de Georges Gabriel, qui passa long temps pour sa figure, où il apparaît chapeauté encore, facial, exorbité, craintif, offensé, comme saisi la main dans le sac, et qui me fait penser à un célèbre autoportrait gravé de Rembrandt ; on sait aujourd'hui que c'est ou bien le cordonnier Simon, bourreau et bouffon du petit Louis XVII au Temple, ou bien Léonard Bourdon, un sans-culotte effréné de l'an II qui changea de camp en thermidor. Le beau portrait indubitable qu'en donna Vincent après 1760, dans sa maturité à lui donc, […] est perdu depuis la Terreur. On ne lui connaît pas d'autoportrait. Entre le page d'Empire et le vieil enragé oblique, nous ne possédons rien qui lui ressemble.
>
> Son portrait tardif attribué à Vivant Denon est un faux. (p.16)

Toutes ces représentations, attribuées à des peintres qui ont réellement existé, contestées en tant que représentations réelles du protagoniste, malgré les ressemblances, celles qui auraient causé les confusions en question, n'ont d'autre rôle que de renforcer aux yeux du lecteur la croyance en l'existence même de celui-ci.

BDD-A29855 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:16:34 UTC)

La même chose se passe avec l'autre ekphrasis, celle qui décrit à plusieurs reprises le tableau des *Onze*, prise en charge par deux descripteurs différents – le guide et Michelet, devenu lui aussi personnage dans le récit du narrateur.

Le guide fait voir à son interlocuteur ce qui lui semble représentatif dans le tableau des *Onze*, l'ekphrasis y prenant la forme de commentaire :

> Vous les voyez, Monsieur ? Tous les onze, de gauche à droite : Billard, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Juste, Saint-André. Invariables et droits. Les Commissaires ? Le Grand Comité de la Grande Terreur. Quatre mètres virgule trente sur trois, un peu moins de trois. Le tableau de ventôse. […] Vous les voyez ? On a du mal à les saisir tous à la fois dans le même regard maintenant avec ces reflets sur la vitre derrière quoi on les a mis au Louvre. (p. 45)

Michon souligne, par la voix de son narrateur, le rapport qui s'établit entre le pré-savoir sur un fait ou un objet, la représentation mentale qu'on en a et la réalité elle-même. Autrement dit, il peut y avoir ou non adéquation entre la réalité et la représentation mentale qu'on s'est faite :

> A quoi pensez-vous, Monsieur, devant la grande vitre, le reflet derrière quoi il y a des figures levées qui regardent vers vous ? Vous êtes liseur, Monsieur, vous êtes des Lumières vous aussi à votre façon, et par conséquent vous connaissez un peu ces hommes de derrière la vitre, on vous a parlé d'eux à l'école et dans les livres. (p.49)

Il attire également l'attention sur la précarité de la représentation, sur son caractère changeant, en fonction du contexte de sa manifestation: un simple reflet modifie tout, devient créateur d'illusion. Tel est le rôle de la vitre - cet intermédiaire entre l'œil et l'image:

> Voyez comme les reflets changent sur la vitre quand on se déplace un peu. Comme je vois clairement l'habit noir de Couthon, soudain, sur sa chaise d'or acide. Non, pas de l'or, du souffre, l'or est pour Saint-Juste. Et si je fais deux pas quel luxe sur les franges espagnoles de l'écharpe aux trois couleurs du représentant Saint-André, à l'autre bout. Deux pas encore et tout est sombre. Que regardent-ils, Monsieur ? Quelle revanche, quelle défaite ? (p.49)

En ce qui est de la soi-disant vision de Michelet sur le tableau des *Onze*, elle sert de prétexte à l'auteur pour exposer indirectement, en sous-texte, ses idées sur le rôle de la mémoire, de l'imagination, de l'intertextualité et de l'imitation dans la création artistique. Voyons un bref commentaire du narrateur sur la description que Michelet aurait fait du tableau de Corentin :

> Et dans cette reconstruction de mémoire, dans les célèbres douze pages donc, il applique au grand tableau ce qu'il a vu, imaginé et bricolé ce jour-là : il dit que dans Les Onze même on voit la grande table de chêne et la lanterne de corne sur la table ; il dit surtout qu'on y voit les chevaux, les chevaux dans leurs stalles de soufre, d'or, de basalte, leurs stalles à la nation, les chevaux de l'enfer et de l'adoration. A la décharge de Michelet on peut croire que, dans le bric-à-brac prodigieux et prodigieusement encombré qui lui tint lieu de mémoire, il a pour guide et repères d'autres peintures, l'Officier de chasseur de Géricault, une bataille de Rubens, les illustrations que fit pour Macbeth

BDD-A29855 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:16:34 UTC)

> Füssli, ou la jument emblématique du Cauchemar de ce même peintre […] (p.124)

Michon y explique pourquoi les représentations artistiques sont des substituts imparfaits de la réalité, et finalement quelles sont les raisons qui mènent à la « falsification » sinon à la mystification même de cette réalité. Il arrive ainsi à comprendre la représentation artistique comme substitut de la réalité décevante, à y voir un effet compensatoire dicté par le besoin de beauté et d'illusion de l'homme. Et il l'exprime clairement à travers les commentaires de son narrateur :

> … nous aimons le reconnaître (il s'agit de Corentin) dans le blondinet de Wurtzbourg. Nous aimons sous cette forme l'ériger dans nos rêves. […] ; on se prend à penser que c'est pour lui, le blondinet, toutes ces femmes hautaines et faciles jetées sur les plafonds ; si bien que dans la fresque où le page apparaît, où la légende le fait apparaître, on a parfois l'impression (on en a le désir) qu'à dix pas devant lui la belle Béatrice de Bourgogne agenouillée aux côtés du beau Barbarossa son maître sous l'aplomb, la crosse, la mitre, le gant, du prince-évêque qui les marie, que Béatrice va se tourner versz lui, se lever, de tout son poids de chair blonde et de brocard bleu marcher vers lui et renversant la couronne, l'étreindre. (p.17)

Aussi la représentation artistique, soit elle littéraire ou visuelle, est créatrice de chimères, les œuvres se prêtant à la reprise et à l'emploi des mythes, des légendes, des symboles et des métaphores, qui sont tous des constructions de type substitutif, basées sur des rapports de ressemblance.

Voilà un exemple de renvoi mythique, dont on peut facilement déchiffrer le rôle créateur :

> Ce sont des sirènes encore qui chantent à Combleux sur ce bord de Loire dans des vols de hérons, comme elles chantaient à Venise et Wurtzbourg, seulement plus mezzo voce, avec dans le rôle du maestro non plus Tiepolo et ses esprits de l'air, mais un vieillard féroce et ses bataillons de calibans limousins. Elles nous appellent de toutes leurs forces, mezzo voce. Elles tournent sur le fleuve […] et nous restons là, le nez en l'air, à écouter leur chant circulaire comme si c'était l'histoire si complexe du monde qu'elles nous dévoilaient. […]. Elles veulent m'empêcher de parler des Onze, elles me tirent l'oreille vers leur tintouin de lessive sur les défroques de deux pauvres filles mortes qu'elles battent en Loire comme des lavandières leurs draps. Eh, Monsieur, bien malin qui leur résiste. C'est qu'elles racontent des histoires, Monsieur, et nous aussi. (p.30)

On y lit, en sous-texte, sans doute, les réflexions de l'auteur sur sa manière de faire de la littérature, sur la force enchanteresse de celle-ci.

Enfin, Michon reprend dans son texte, par un jeu mi admiratif, mi ironique, tout un espace mental – celui du XVIII^{e} siècle culturel, scientifique, social et historique, matérialisé dans des re-présentations explicites de clichés parsemés le long du texte, ou par des renvois permanents à des personnalités, des œuvres, des manières, des styles, qui accompagnent le mince fil narratif ou qui forment l'essence même des descriptions et des commentaires du narrateur.

C'est ce type d'imitations de nature verbale qui fait du roman de Michon une création à part : il s'agit de l'intégration des caractéristiques verbalisées et

BDD-A29855 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:16:34 UTC)

verbalisables d'un siècle dans le discours représentatif d'un autre siècle. L'art de l'écrivain consiste à construire son texte sur le savoir, l'histoire, l'art, la philosophie et la littérature des Lumières, comme s'il écrivait de l'intérieur de l'époque, tout en se tenant dans l'actualité. Son texte se fait avec d'autres textes ou avec des tableaux de cette époque-là, comme dans le fragment ci-dessous :

> Le jour est superbe, et lui-même (Corentin enfant) est beau comme le jour, comme une fille, il rit et n'a pas dix ans. […] Voici la mère déjà sur le perron avec ses jupes énormes, le grand panier comme on lit dans Manon Lescaut, ou la robe volante qu'on voit dans Watteau : belle plus encore qu'avant, la blondeur même, l'épanouissement des blondes, les mains de pain blond. (p.45).

Il va encore plus loin, utilisant tout un jargon philosophique, théologique, scientifique, politique du siècle, dont les termes et les syntagmes sont marqués par des italiques, des guillemets, des répétitions, ou dissimulés dans le texte sous forme de citations approximatives, sans guillemets, et d'allusions plus ou moins transparentes. Des formules telles *l'attraction universelle*, *le Grand Architecte*, *l'habit à la nation, plumet à la nation, le ci-devant peintre, le ci-devant maître d'école, les ci-devant écrivains, le ci-devant bleu de roi*, etc. abondent dans le texte, se présentant comme une véritable langue de bois.

La représentation comme monstration

Michon accorde une importance particulière à la représentation comme *monstration*. Le long du roman apparaissent des moments où l'on nous donne à voir les choses, les faits et les événements sous forme d'exposition ou de spectacle.

Aussi l'interlocuteur du narrateur est-il invité à maintes reprises à *voir* des personnages, des endroits, des objets d'art, etc., ou autrement dit de se les représenter mentalement, d'après ses descriptions. Il s'agit ici de l'appel à l'imagination du lecteur, mis dans la posture de participant à la réalisation de l'œuvre :

> Et – vous parlant de lui petit enfant blond dans des jupes – je ne peux m'empêcher de voir, comme dans un reflet en surimpression le vieux crocodile en manteau blanc errer lentement sur les jetées sous le ciel sale des mars, crottant ses bas blancs, rabattant sur ses yeux ce chapeau clair que fouette la pluie de mars. Il lève la tête de temps en temps, il interroge encore une fois ce ciel, ce sol ; et si je porte mon regard dans la direction des objets qu'il regarde, je vois de la pluie sur le monde ; je vois les chalands embâclés et parmi eux, plus haute, féminine, ventrue, cette énorme gabarre de Nantes écouée depuis novembre 1783 […]. Je vois les saules nus de mars et les vols de hérons […] ; tout le pittoresque et le pictural, le fret universel qui fait les beaux tableaux, je le vois, comme Tiepolo, comme Fragonard ou Robert, comme Corentin, comme un peintre ou un badaud. (p.51)

Michon présente dans son texte les événements historiques comme spectacle théâtral, attribuant aux faits des valeurs symboliques et faisant des revois répétés à Shakespeare et à son *Macbeth*, posé comme équivalent métaphorique de la

BDD-A29855 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:16:34 UTC)

Terreur. Il crée d'assez longs fragments cohésifs et cohérents à partir d'un lexique axé sur le mot thème *théâtre*, comme dans les lignes qui suivent :

> 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 panière avec la tête qui l'énonçait, les partis n'étaient plus que des rôles. Il ne s'agissait plus d'opinions, mais de théâtre ; cela arrive souvent dans la politique ; et cela arrive toujours dans la peinture, quand elle représente la politique sous la forme très simple d'hommes : car les opinions, cela ne se peint pas ; les rôles, si.
>
> Quel rapport avec la commande passée dans la nuit de nivôse dans l'église Saint-Nicolas ? Vous me demandez qui, dans cette scène emballée de cinquième acte, pouvait vouloir le tableau ? Quel premier ou second rôle voulait faire de ce comité fantôme un comité réel, théâtralement réel ? (p.86)

Les termes *théâtre*, *théâtral*, *théâtralement*, *rôles*, *scène*, créent cette impression de représentation – monstration, induisant l'idée de *theatrum mundi*, du monde comme spectacle, dont le caractère concret est facilement représentable dans la peinture, alors que les idées, ces abstractions de nature mentale, ne s'y prêteraient pas.

En plus le syntagme *théâtralement réel*, au-delà de la contradiction dans les termes, synthétise le rapport fiction-réalité qui engendre le texte de Michon, que l'on pourrait qualifier de *fictionellement réel.* Autrement dit, si la fiction doit y passer pour de la réalité, la réalité historique, sociale et politique peut passer pour de la fiction théâtrale.

Au fond, Michon fait voir à ses lecteurs sa propre manière de créer, la poïétique du texte s'inscrivant de toute évidence dans l'écriture même. L'écrivain nous dit qu'inventer, mystifier et imiter est l'essence même de son art. Aussi la représentation, dans toutes ses formes, s'accompagne-t-elle de réflexions sur le rôle de l'art et de l'artiste, rendant au texte une double valeur : celle de création littéraire fictionnelle et celle d'art poétique implicite.

Bibliographie

Grize, J.-B., « *Pour aborder l'étude des structures du discours quotidien* » in *Langue Française. Argumentation et énonciation*, No.50, mai 1981
Michon, Pierre, *Les Onze*, Gallimard, Ed. Verdier, Paris, 2009
http://www.fabula.org/atelier.php?Image%2C_repr%26eacute%3Bsentation_et_ressemblance (consulte le 01/06/2016).

BDD-A29855 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:16:34 UTC)