

DOI: 10.17234/SRAZ.64.2

UDC: 821.133.1.09 Michon, P.

Original scientific paper

Reçu le 10 octobre 2019

Accepté pour la publication le 20 décembre 2019

"Où en est la nuit, Monsieur ?" : écrire la Terreur¹

Nenad Ivić
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Zagreb
nivic@ffzg.hr

L'article analyse les rapports entre l'histoire et la fiction, le réel et l'imaginaire, l'écriture et l'image en explorant les pistes offertes par le roman *Les Onze* de Pierre Michon qui décrit la commande d'un tableau faite à un peintre, Corentin, tous les deux imaginaires, représentant les onze membre du Comité de salut public pendant la Révolution française. Le réel, la réalité de la terreur (*La Terreur* historique) et la terreur de la réalité (condition humaine) ne peuvent être appréhendés que s'ils sont imaginés ; c'est l'imagination et l'imaginaire (celui des arts) qui rendent le réel réel.

Mots-clés : histoire, littérature, terreur, image

Avec l'art il s'agit toujours d'un principe de transformation ; et il s'agit de transformer pour que dans l'opération la liberté se saisisse dans un mouvement où le monde apparaît dans l'*image* de soi qu'il recèle, et où le possible n'est pas tant projet de réalisation que l'apparition d'une figure à ne pas confondre avec le « rêve à réaliser ».

Michel Deguy, *Etre-libre est possible...*²

Le livre est connu. *Les Onze*, de Pierre Michon. Un petit roman de cent trente pages environ, que l'on pourrait dire historique, bien que, par sa tonalité, par son *Stimmung*, il ressemble beaucoup plus à *En attendant les barbares* de J.M.Coetzee, au *Rivage des Syrtes* ou de Julien Gracq, au *Désert des Tartares* de Dino Buzzati, ou même à la *Colonie pénitentiaire* de Kafka, qu'au *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar ou à *Une ténébreuse affaire* de Balzac. Tout d'abord, on se sent inadéquat,

¹ La réalisation de cet article a bénéficié du soutien accordé par les ministères de l'Europe et des Affaires étrangères (MEAE) et de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation (MESRI).

² Dans Michel Deguy, *Comme si Comme ça. Poèmes 1980-2007*, Poésie/Gallimard, Paris, 2012, p. 93. Ce poème appartient au recueil *Gisants* (1985).

comme lecteur, comme critique, devant lui. Ce n'est pas que les lectures manquent, et perspicaces, comme celle, littéraire, politique et philosophique, de Paul Audi. Mais, même l'analyse la plus attentive de cette histoire « faite de nœuds serrés qu'on ne peut démêler » (*Les Onze*, 91) s'avère prévisible, déjà liquidée par le texte, comme si toute lecture, tout dépistage de sens importunait la sécrétion de son histoire et l'historisation de son secret. C'est suspect. L'épée d'Alexandre le Grand ne sert à rien. C'est justement de cette capacité du texte de serrer ses nœuds en les desserrant, de prévoir, d'anticiper, de programmer les lectures, d'éventer l'histoire de son secret et, à la fois, d'encrypter le secret de son histoire, de se liquider en se solidifiant, qu'il faut rendre compte.

Ce roman historique ne raconte pas l'histoire de l'histoire, une histoire historique, il ne raconte pas ce qui, dans l'histoire, était in *actu*, accompli et désormais lisible à tous. Même pas ce qui pourrait, ou devrait être imaginé comme la cause ou l'effet de l'événement dénommé *La Terreur*. Il ne dénude pas les ficelles de la marionnette, il n'explore pas les profondeurs des cœurs d'antan, que seule l'imagination littéraire, nous assure la *doxa vaga*, est appelée à sonder. Il raconte – et le verbe raconter doit être pris au sens le plus fort de son performatif, car il y a là quelqu'un qui raconte, un narrateur, une voix qui recouvre, ou double, le grincement de la plume d'auteur ou le cliquetis du clavier de son ordinateur. Il y a une voix qui parle: un *cicerone* prodigue des renseignements sur un tableau à un Monsieur quelconque (lecteur ou visiteur), il s'épanche sur les arts et sur l'histoire, il discourt sur les arts de la mémoire et les façons de décrire les destins des hommes et les œuvres d'art, peintures, livres, ouvrages de génie, il détaille toutes sortes de techniques associées à ce qu'on nomme, depuis l'antiquité, l'art et les arts. Dans son « petit bavardage » (*Les Onze*, 119) qu'on peut qualifier d'épidéictique (il ne démontre rien, il fait montrer)³, ce *cicerone* explique au public un tableau, appelé *Les Onze*, qui se trouve au Louvre : il raconte l'histoire de la commande faite à un peintre, Corentin, une nuit en pleine Terreur, de faire un tableau représentant les onze membres du Comité de salut public.

« L'Idée du livre est cette Idée qu'il n'y a point de fin à cette Idée même, et qu'elle ne contient rien de moins que sa propre prolifération, sa multiplication, sa dispersion... » (Nancy 2005, 56). Prolifération, multiplication, dispersion de l'art et des arts : écriture et peinture, politique et génie, une vie et onze vies, une Révolution et des révolutions, le même qui est à la fois son autre, l'actuel de lecture

³ Le récit des *Onze* se présente comme une démonstration à preuves (suite d'événements qui ont abouti à la confection du tableau ; mais, pour le démontrer, le récit fabrique lui-même ses preuves, le tableau se trouvant au Louvre et la commande ; il doit les faire. Le narrateur, littéralement, fait l'image. Dans les termes rhétoriques, il s'agit non pas d'une *apodeixis*, „l'art de montrer à partir de ce qui est montré, en faisant fond de lui, de dé-montrer“. Il s'agit, plutôt, d'une *epideixis*, „l'art de montrer devant et de montrer en plus. Montrer devant, publiquement aux yeux de tous“ : une exposition de l'image. „Mais aussi montrer "en plus", en montrer "plus", en montrant plus à l'occasion de cette publicité: en faisant étalage d'un objet, on se sert de ce qu'on montre comme d'un exemple ou d'un paradigme, on le "sur-fait"“ (Cassin 2018: 130-131): image surfaite, paradigmatique.

qui est simultanément son passé et son futur, un infini des arts comprimé dans l'art même du langage. Histoire et roman, un roman qui traduit l'avènement d'un tableau, le commentaire d'un tableau qui se disperse en commentaire d'un historien, Jules Michelet, tous les deux imaginaires, jusqu'à Robespierre, que seul « on commente pas », et à juste titre, « parce qu'il a trop joué des paradoxes du masque, qui montre pour cacher, et cache pour préserver » (Milner 2016, 168). Un nœud d'écritures compact, qui conjure la multiplicité de ses fils : le fil de Michelet et de son *Histoire de la révolution française*, un livre contrefait, le fil des pancartes typiques du musée (un Louvre), dénigrés comme la vulgate de l'art, expliquant le tableau. Un tableau qui à la fois se dilue et se cristallise dans le récit, précipité par le bavardage du Narrateur, dans l'histoire de la peinture, de la mimesis, de l'*ekphrasis*. S'il y a une histoire, cette histoire est une histoire en dérive : l'histoire, ce qui est arrivé, le réel, ne peut être décrit, expliqué et analysé, semble-t-il, que s'il est rendu imaginaire.

Peintre imaginaire, mais probable, tableau imaginaire mais, lui-aussi probable, non comme effets ou rallonges imaginaires d'un certain Ancien Régime ou d'une certaine Révolution, mais comme des clairières ouvertes dans les forêts de réel révolu, comme des potentialités, qui se terrent, comme par hasard, dans les actualisations de l'histoire. Il s'agit dans *Les Onze* des inaccomplissements de l'accompli, des révolutions du révolu, de l'inexplicable de l'expliqué. Un passé, une mémoire reviennent comme mémorisation, une révolution inexplicable revient dans le révolu expliqué. « L'histoire, a sa ceinture, porte une poche de chance, une bourse spéciale pour la solde des choses impossibles » (*Les Onze*, 44) : il s'agit de la monnaie du singe de l'histoire, de l'art de la représentation. Le texte ne constate rien, parce qu'il n'y a pas, à proprement parler, rien à constater, mais performe ce qui, dans l'histoire, est en puissance, *in potentia* : son image ou son idole, enfin, son Idée. « J'ai ce désir, cette idée », dit le *cicerone* (*Les Onze*, 17) : il semble que l'auteur fait croire au Narrateur que « les mots sont à jamais la ruse et c'est en mots, par les mots que le désiré adviendra, le salut l'(in)croyable, qui est autre chose que les mots, l'autre des mots ; qu'on appelle *le silence* » (Deguy 1988, 40) : le sublime silence de l'image qui nous regarde.

Il n'y a pas, dans *Les Onze*, de mots innocents. Ils sont tous coupables historiquement, parce qu'ils sont, à la fois, lestés, contaminés par une tradition et un passé très lourd, et affranchis d'eux. Le texte les recueille, les épousète, les rafraîchit, les émancipe, mais la fraîcheur de cette émancipation est celle des *flosculi*, des représentations fanées. *Les Onze* sont un herbier de mots, conçu avec soin, déposé dans un musée d'histoire naturelle imaginaire qu'est le roman, afin de pouvoir scruter leur puissance de faire sens des idées. Michon est un naturaliste platonisant qui liquide les mots en les solidifiant en images.

Cette histoire qui raconte la commande d'une image se présente comme ayant son origine dans une image, « quelque chose dans l'esprit capable d'engendrer du dire », une εἰδωλοποιΐα, une *idolopée* (Deguy 1988, 29), dans le langage du sublime. *Les Onze* est le miroir des *Onze* ; l'image des *Onze* réfléchit le texte des *Onze* : jeu de miroirs de l'origine et du commandement. L'origine et le commandement : le mot grec ἀρχή dit à la fois le commencement, le principe et l'origine, mais aussi

le commandement, le pouvoir et l'autorité : l'origine du récit se confond avec la commande d'un tableau. Commande impossible à refuser. Illusion de l'origine. Le récit (dans le sens fort du terme, parce qu'il ré-cite, cite de nouveau et conjure une image) commande son origine en commandant son sujet, le sujet commande son origine, en commandant son histoire : *Les Onze* engendrent les onze et vice versa. Ce qu'on discerne dans ce chassé-croisé d'engendrement, ou de fausses couches, c'est un dispositif scénique. « Il ne s'agissait plus d'opinions, mais de théâtre », « des rôles », « un comité théâtralement réel » (*Les Onze*, 97-98) : il s'agit de la scène de la représentation, de la présentation itérée de la présence réelle de « ces formes mouvantes et vivantes » (*Les Onze*, 18) que sont les hommes. Et s'il n'est de présence que présentée, le théâtre, même raconté, est le mode privilégié de la présentation de la présence ; cette nécessité de la mimésis commande ce que Philippe Lacoue-Labarthe appelait un « archi-théâtre » (Lacoue-Labarthe et Nancy 2013, 69). La mise-en-scène de l'archi-théâtre de l'histoire commande la peinture comme sa scène primitive, comme sa *Ur-szene* : « Le vocabulaire de la peinture permet de *montrer* ce que cela implique. Selon l'opinion éclairée et spécialement en langue française, l'histoire de l'Europe en XIXe siècle et l'histoire du monde au XIXe siècle se disposent comme un tableau prospectif ; les lignes de fuite s'y croisent en un point ; à la fois distant et constamment présent, ce point unique et unifiant s'appelle la révolution » (Milner 2016, 26). L'herbier des mots des *Onze* – le roman-tableau, la peinture récitée – est l'archi-théâtre de la puissance de la terreur dans la révolution.

Cependant, cette peinture est « une page de ténèbres » (*Les Onze*, 18), ses commanditaires sont « des visages nocturnes surgis, trouant la nuit, issus de la nuit » (*Les Onze*, 122) et le peintre lui-même « entrainé comme nous avec son sujet dans la nuit » (*Les Onze*, 119) ; « tout cela est nocturne, caravagesque ou shakespearien » (*Les Onze*, 114), même le bavardage du *cicerone* est une « besogne de ténèbres » (*Les Onze*, 70). Dans ce « crescendo théâtral » (*Les Onze*, 97), l'archi-théâtre, la scène primitive de la présence de la révolution, et plus particulièrement de la Terreur comme sa puissance, est une mise-en-scène de la nuit. Mais cette nuit est une nuit sans nuit, éblouissante, une nuit d'origines qui est à la fois le jour du commandement, du Verbe : *fiat lux*.

Cette nuit, plus noire que noir, ressemble à ce qu'on appelle la nuit américaine. On le sait, c'est une technique cinématographique qui permet de tourner en plein jour des scènes d'extérieur, censées se dérouler la nuit, une τέχνη, un artifice qui transforme le jour en nuit et la nuit en jour, qui joue avec la nature des choses. Le jeu de cette τέχνη, « tout cet obscur fatras optique dont naissent tout droit les formes universelles » (Michon 2014, 58), au lieu de conforter la réalisation des onze (comme peinture, tableau, livre, récit sur les onze membres du Comité de salut public) marque *Les Onze* d'irréalisation : « la scène ou le livre (la narration), la toile peinte ou la "pierre taillée" irréalisent ce qu'ils présentent, c'est-à-dire soustraient à la présence ce dont ils font présentation » (Nancy et Lacoue-Labarthe 2013 : 50). La scène défigure le peintre, dont « nous ne possédons rien qui lui ressemble » (*Les Onze*, 15) et la peinture « le tableau si improbable, qui avait tout pour ne pas être, qui aurait si bien pu, dû, ne pas être » (*Les Onze*, 43). L'histoire

et ses histoires, le livre et la peinture, le peintre et son tableau, l'auteur et son œuvre sont à la fois réalisés, rendus présents, parce qu'une τέχνη les réalise, les met à jour, littéralement, et irréalisés, parce que cette même τέχνη, cette la mise-en-scène, les irrealise, les soustrait à la présence en les enveloppant, en les engloutissant dans la nuit. « Le grand art ne se voit pas – la lumière qu'il jette l'assombrit – il ne fait venir à la présence aucune "forme", "figure" ou "schème" (Lacoue-Labarthe 1988, 183) : la forme universelle humaine censée être réalisée par la τέχνη est contestée, irréalisée par cette τέχνη même. L'enveloppe n'est pas un mot approprié : cette τέχνη, de l'écrivain, du peintre, du narrateur, n'est pas quelque chose qui s'ajoute aux faits, pour les rendre plus saillants, ou compréhensibles, qui en fait les figures ou les figurants ; « *Les Onze* ne sont pas la peinture de l'Histoire, c'est l'Histoire » (*Les Onze*, 127) ; cette réalisation irréaliste est la fabrique du fait humain même, « la très énigmatique muraille de onze hommes sur quoi l'histoire s'est juchée » (*Les Onze*, 127).

Et « cette très énigmatique muraille [...] sur quoi l'histoire s'est juchée » est la littérature. « La littérature s'appelle mur de pierre. Elle ne porte pas ce nom pour tout écrivain : certains s'y ébattent comme des papillons, les livres leur sont des fleurs et non pas des briques. [...] Ils ne voient pas en quoi la littérature serait sommée de dire ce qu'aucun maître n'a dit ce que personne ne peut dire... ». Mais il y en a d'autres pour lesquels « ça ne marchera pas, l'éternelle communauté des arts et lettres, les échanges courtois et créateurs entre pairs morts ou vivants ». Pour eux, et pour Michon, qui écrit ces mots à propos de Faulkner, il faut une autre littérature, dont « l'idée porte un très vieux et pesant nom, depuis le pseudo-Longin : c'est le Sublime. On sait que, pour qui s'enferme dans la catégorie du Sublime, pour qui fait l'ange, ça tourne mal en général, on ne fait construire mur sur mur, jusqu'au silence définitif » (Michon 2002, 66-67). Silence définitif de l'image : « Nous sommes là, devant » (*Les Onze*, 129). Devant quoi ? Devant rien moins que la littérature. Les papillons et le mur évoquent Bergotte mourant, le regard cloué sur *La vue de Delft* de Vermeer, dans *La Prisonnière* de Proust : « « il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. » C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il' » (Proust 1954, 187). « Moi aussi, j'ai vu le fauteuil jaune, mais ce n'était pas le même, ni au même endroit » (*Les Onze*, 121) : la couleur, instrument de peinture mais aussi de rhétorique (les *colores rhetorici*), transpose, couvre et rature les mots, représentations de l'écriture, et les rend capables d'un dire nouveau : « il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur », disait Bergotte de Proust (Proust 1954, 187). L'origine de la littérature est toujours une injonction de la τέχνη de cette même littérature ; et c'est sur l'énigme de cette injonction originelle, sur ce désir-idée, qui est une idée du désir, sur ce jour qu'est la nuit, cette lumière « qu'est le sublime, dès lors que le sublime est pensé comme le décèlement » (Lacoue-Labarthe 1988, 183) que l'histoire se juche comme sur une muraille.

Cette τέχνη du sublime est, en fait, la technique de l'encryptage de la τέχνη: le texte encrypte le secret de son origine en le solidifiant en image qui se soustrait à la vue, l'image évente le secret de son histoire en le dispersant en histoire, en récit parmi d'autres récits, et le texte s'offre, par le retrait de l'image qu'il effectue,

au regard du lecteur : « Robespierre, [...] ce dernier nom un peu détaché, comme tombant d'un nuage ou sortant d'une crypte » (*Les Onze*, 85), est toujours déjà encrypté dans « nuit, qui est le quatrième mûr » (*Les Onze*, 110). Cet encryptage inattendu, tout simplement, n'est que la mise en langage : la vérité de ce secret qui s'exprime dans et par le langage, « n'est ni un fait réel, ni une entité mentale, ni, non plus, "un monde des significations" » (Agamben 2016, 120). Où se trouvent le tableau et son peintre qu'on ne voit pas ? et l'auteur, est-il derrière le narrateur qui le mime ? et l'histoire, où est-elle réservée ? Il n'y a pas, dans ce sortir, la ni avant ni après, ni devant ni derrière ; ni image ni langage, image et langage, la vérité de ce secret « est, plutôt, une idée, le purement dicible, qui neutralise radicalement les oppositions stériles mental/réel, existent/non-existent, signifiant/signifié » (Agamben 2016, 120). Et c'est peut-être ce moment de la mise en langage, ce *kairos* d'aveuglement voyant ou de la voyance aveugle, ce « moment où la chance décroche de sa ceinture la petite bourse spéciale, celle qu'on n'attendait plus, et que d'ailleurs on n'attend jamais » (*Les Onze*, 120), du jour faisant la nuit de l'imagination et de la nuit le plein jour de la vérité, qui constitue l'ouverture vers *ἐπέκεινα τῆς οὐσίας*, vers le hors-être dont rêvait Platon dans *La République* (509b), en comparant le bien au soleil et à sa lumière bénéfique.

Comme la commande et le commandement, le mot histoire est, on le sait, lui-aussi, ambigu : il dit la recherche et l'exploration, mais aussi connaissance et relation verbale de ce qu'on a appris ; il unit le fait et le dit, ce qui est raconté et le raconter, le réel et l'imaginaire, il lie si étroitement le livre et l'action, qu'il est impossible, pour le passé, de distinguer l'un de l'autre, l'histoire écrite, contenue dans un livre, se confondant avec l'histoire faite. Car, dans *Les Onze*, il n'y pas de l'histoire hors texte, elle tient dans « les douze pages de Michelet sur *Les Onze*, dans le chapitre III du seizième livre de *l'Histoire de la Révolution française* » (*Les Onze*, 119). De quels onze s'agit-il ? Michelet, a-t-il écrit sur les onze membres du Comité de Salut public, sur le tableau de Corentin, ou sur le livre de Michon ? Rien ne permet de trancher, même pas Michelet, malgré le récit qui s'épanche sur sa vision erronée, car ses onze, comme *Les Onze*, sont un « roman », « une fiction » dont Michelet n'est pas le maître (*Les Onze*, 124). Michelet, le maître de l'histoire, n'est pas le maître de l'histoire qu'il raconte : une page de l'histoire – imaginaire d'ailleurs, « l'image d'Epinal » (*Les Onze*, 93) – est ici littéralement recouverte, raturée, comme la page de Proust, par une page de ténèbres qu'est la peinture, le tableau intitulé *Les Onze*, contenu, et rendu visible par le livre qui s'appelle *Les Onze*. Une des dérivations du mot grec, d'ailleurs, qui a fait le mot français histoire, est apparenté au voir et signifie rendu invisible, ignoré, détruit (Chantraine, s.v. οἶδα). La nuit des langues rejoint la nuit de l'histoire.

Mais ce qui est le plus important, c'est que cette multiplication effrénée de potentialités de construction et de destruction tisse toute une toile d'araignée, des fils (qui bien sûr, font le texte) qui sont autant de pièges que ce tableau, que ce roman, que cette histoire indémêlables, tendent l'un à l'autre, au monde du dehors et a son langage. « Les meutes plaintives et tueuses de la plèbe éternelle, aboyant : et au travers de ces aboiements, personne n'entendait plus rien » ; « Elles nous appellent de toutes leurs forces *mezzo voce*. [...] Elles veulent m'empêcher

de parler des *Onze*, elles me tirent l'oreille vers leur tintouin de lessive et les défroques de deux pauvres filles mortes. [...] C'est qu'elles racontent des histoires, et nous aussi » (*Les Onze*, 94 et 30). « Le langage se donne aujourd'hui comme un bavardage assourdissant, comme des mots délavés, les défroques de mots qui ne butent jamais contre leur propre limite, qui ont perdu toute conscience de leur lien intime avec ce qui ne peut pas se dire, avec le temps dans lequel l'homme n'était pas encore parlant » (Agamben 2016 : 145) : la sénilité d'un monde s'oppose à l'enfance conjurée de l'homme qui est aussi une enfance de l'art, toujours contemporaine : « c'est Lascaux Monsieur. Les forces. Les puissances. Les Commissaires. Et les puissances dans la langue de Michelet s'appellent l'Histoire » (*Les Onze*, 132). Dans *Les Onze* c'est l'image qui tend un piège à l'imagination, c'est le récit qui tend un piège à la récitation, c'est l'histoire qui tend l'un piège à l'histoire (dans tous les sens du mot) au nom de sa puissance immémoriale de conjuration.

Mais qui est le père et le maître, qui conjure, qui tient le pouvoir de rendre le monde « magiquement le jouet d'une seule volonté » (*Les Onze*, 68), qui est cette autorité qui est aussi l'origine et le commencement ? D'où vient sa légitimité ? Il est peut-être unilatéral de maintenir, comme Paul Audi, que, si « le tableau laisse apparaître [...] le crime d'illégitimité lui-même », c'est-à-dire le meurtre du souverain légitime, le peuple, le *démocide*, (Audi 2014, 74), c'est ce crime « tel qui aurait été commis pour la première fois durant les temps modernes, sous le dais noir de la Terreur, dont l'appellation même suffit à éveiller le terrible et le terrifiant » (Audi 2014, 80), qui fait l'idée politique des *Onze*. S'agit-il vraiment, comme le dit Audi, d'une spécificité des lettres françaises ? Ou bien, faut-il suivre Michon, qui dit que c'est au XVIII^e siècle qu'on commençait à croire que c'est dans la littérature, dans « son espace à elle » dans « les pages de romans, les bouts-rimés anacréontiques, que daignait apparaître l'universel » (*Les Onze*, 47). Car l'histoire de la révolution française, l'épisode de la Terreur racontée par Michelet, un Michelet jouant le réel illisible, illisible parce que sans saveur (sans sagesse, cette *sophia* de même racine que saveur), n'est qu'une des scènes répétées à l'infini de l'universel, le théâtre particulier qui contient l'archi-théâtre universel de l'homme qui est « passionnément vague », c'est-à-dire « l'indécidé, l'indéterminé » (Richard 2008, 72) mais aussi, individuellement, « un monstre, comme disaient dans leurs différentes façons Sade et Robespierre » (*Les Onze*, 69). La scène des *Onze* n'est pas la cène imaginaire de Michelet qui rachète la monstruosité vague de l'homme; la première fois n'est pas l'origine. « Platon a pu écrire dans la *Septième lettre* » dit Giorgio Agamben, « que l'idée est « "ce au travers de quoi tout ce qui est connaissable et vrai" et préciser que "la connaissance est quelque chose de différent du cercle même" (342a). Ainsi, selon la profonde caractérisation benjaminienne de l'intention platonique, l'idée garantit chaque fois que l'objet de la connaissance ne peut pas coïncider avec la vérité » (Agamben 2016, 89) : en réalisant cette non-coïncidence dans la littérature, les lettres la dérèalisent. L'autorité ne vient pas du passé des lettres françaises exclusivement. L'autorité et la légitimation, l'origine et le commencement jaillissent avec des lettres tout court, avec la voix, le ton, la *Stimme* de la littérature comme aporie, comme puissance aporétique.

Car le tableau, comme les images de Lascaux, est apotropaïque. Sa puissance est une « chose étrange et merveilleuse » ; son « opération magique » transforme « le zèle compatissant pour les malheureux », « à la lande de Macbeth poussée sur la place de la Révolution à grand couteau » (*Les Onze*, 113). La magie de la caverne, ou de la crypte, hante l'histoire comme caverne de la magie de grand art : « David est au purgatoire des peintres secondaires, ceux qui ne sont rien que peintres, quand Corentin sous l'aura trône au zénith : 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 » (*Les Onze*, 128-129). En bref : finie l'histoire comme entretien avec la mort, comme ressuscitation de cadavres d'antan, fini l'histoire qui donne la voix aux morts, fini le monde des autres, épuisé le monde de l'écriture gouverné par la mimésis. Démocide, sûrement, mais comme « tableau si improbable, qui avait tout pour ne pas être, qui aurait si bien pu, dû, ne pas être, que planté devant on se prend à frémir qu'il n'eût pas été » (*Les Onze*, 43), comme trompe-l'œil d'une certaine politique de la fiction, du démantèlement d'un ordre de la mimésis, de l'Ancien régime de la mimésis.

Avec tout ce qu'elle dit, et peut-être à cause de tout ce qu'elle dit, l'histoire, aveuglée par la mimésis, ne dit pas tout, elle ne peut pas tout dire : « car chaque chose existe plusieurs fois, autant de fois peut-être qu'il existe d'individus sur cette terre » (*Les Onze*, 121). Par contre, « le simple fait d'apparaître dans une peinture » la donne « pour ce qu'elle était » (*Les Onze*, 107) : la peinture, le tableau, l'image, l'apparition, forcent l'histoire de dire ce qu'elle est, de devenir elle-même, de se reconnaître dans sa propre Muse. *Autos* suivi de l'article est le terme technique pour exprimer l'Idée (αὐτή ἡ Μοῦσα : Platon, *République* 499d) : cette représentation du Comité de Salut Public, cette « chimère, plus fugace qu'une ombre et jamais vue, faite de la prodigieuse conjonction d'une main et d'un petit espace qui serait le monde » (Michon 1990, 43) est, l'écriture et la peinture indiscernables dans la couleur, certes « le bloc formel d'existence, sans réplique, invariable, effet massif qui se passe tout à fait de causes et qui se passerait tout aussi bien de mon commentaire » (*Les Onze*, 29), mais aussi, « la revanche irréaliste de son père, la défaite réelle de son père » (*Les Onze*, 56) : la revanche réelle de la technique et sa défaite irréaliste. Par-delà toutes les Terreurs réalisées dans l'histoire, c'est cette présence réelle que l'histoire ne peut pas avouer, ou mettre en scène, sans s'irréaliser aussitôt en se reconnaissant. Car le *cicerone*, en racontant le tableau, l'irréalise au pas des mots : « cette peinture était un joker à jouer dans un moment crucial » (*Les Onze*, 108) : les jeux sont loin d'être faits quand on trempe sa plume, ou son pinceau, dans la monstruosité vague de l'homme. Suprême vengeance du trompe-l'œil : par-delà toutes les terreurs historiques, tous les crimes perpétrés par nos pères, leurs victoires et défaites, il y a une terreur, « une pure terreur » (*Les Onze*, 127), à même la surface de la toile ou du papier, dont tout auteur hérite, dont il est, comme Francisco Goya de Michon, « l'héritier minuscule, lointain, hérétique et infidèle » (Richard 2008, 73) ; c'est la terreur de la présence réelle de la lumière de l'impensable, dans Les Lumières et leur impensable, qui, magiquement, par prodige, transforme la noirceur d'encre, l'écriture et le dessin, en pensée.

Ouvrages cités :

- Agamben, Giorgio 2016 : *Che cos'è la filosofia ?*, Macerata, Quodlibet.
- Audi, Paul 2014 : *Terreur de la peinture, peinture de la Terreur. Sur Les Onze de Pierre Michon*, Bordeaux, William Blake & Co. Edit.
- Cassin, Barbara 2018 : *Quand dire, c'est vraiment faire. Homère, Gorgias et le peuple arc-en ciel*, Paris, Fayard.
- Deguy, Michel 1988 : « Le grand-dire. Pour contribuer à une relecture de Pseudo-Longin », in Jean-François Courtine et al. , *Du sublime*, Belin, Paris.
- Lacoue-Labarthe, Philippe 1988 : « La vérité sublime », in Jean-François Courtine et al. , *Du sublime*, Belin, Paris.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, Nancy, Jean-Luc 2013 : *Scène*, Paris, Christian Bourgois.
- Michon, Pierre 1990 : *Dieu ne finit pas*, Lagrasse, Verdier.
- Michon, Pierre 2002 : *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier.
- Michon, Pierre 2014 : *Fie-toi à ce signe*, Lagrasse, Verdier.
- Milner, Jean-Claude 2016 : *Relire la Révolution*, Lagrasse, Verdier.
- Nancy, Jean-Luc 2005 : *Sur le commerce des pensées. Du livre et de la librairie*, Paris, Galilée.
- Proust, Marcel 1954 : *La prisonnière I*, dans *A la recherche du temps perdu*, éd. Clarac et Ferré, Paris, Gallimard.
- Richard, Jean-Pierre 2008 : *Chemins de Michon*, Lagrasse, Verdier.

„A noć, gospodine?": pisati Teror

Članak analizira odnose između povijesti i fikcije, stvarnog i imaginarnog, pisanja i slike istražujući smjerove i tragove koje nudi roman *Jedanaestorica* (*Les Onze*) Pierrea Michona u kojem je opisana narudžba, za vrijeme Francuske revolucije, slike koja predstavlja jedanaestoricu članova Komiteta za javni spas slikaru Coentinu. Slika i slikar su imaginarni: stvarnost terora (historijskog Terora) i teror stvarnosti (ljudsko stanje) mogu biti shvaćeni samo kad su izmaštani; mašta (imaginacija i imaginarij) čini stvarnost stvarnom.

Ključne riječi: povijest, literatura, teror, slika

