

ISSN 1751-8229

Volume Five, Number Three

Entre les arts et la politique, un nouage impossible? Slavoj Žižek avec Pierre Michon

Josiane Paccaud-Huguet, Université Lumière-Lyon 2

L'œuvre de Slavoj Žižek se situe au confluent de la politique, de la philosophie et de la psychanalyse lacanienne orientée sur le Réel, d'abord théorisé comme ce qui échappe au maillage symbolique, puis comme ce qui fait retour et insiste dans la jouissance opaque du symptôme. À la différence de la science qui vise à éradiquer l'incompréhensible, la psychanalyse fait le pari du symptôme en tant que noyau de consistance ontologique de l'être parlant, dont le résidu peut faire la souche créative du *sinthome* tel que Lacan a pu le déduire de l'exemple Joycien¹. Car l'artiste précède le psychanalyste : c'est l'œuvre qui enseigne, elle est porteuse d'un savoir lié au positionnement d'un sujet dans la vie, et passé par la fabrique du *sinthome*.

Žižek n'est pas un psychanalyste mais un intellectuel dont le champ d'exploration premier a été le cinéma, à partir duquel il a entrepris de rendre compte de la pertinence des points cardinaux de l'orientation lacanienne (le sujet, l'objet a, l'Autre, le signifiant) : le titre d'un de ses premiers livres, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, parle de lui-même. Puis nous avons eu le regard et la voix comme objets a (*Looking Awry*), le bon usage du symptôme (*Enjoy your symptom !*), la croyance en Dieu comme figure de l'Autre (*La Marionnette et le Nain. Entre*

perversion et subversion) ; et la passion tragique du Réel, qui fut le propre du vingtième siècle tendu vers la jouissance de la Chose au delà de la réalité symbolique (*Welcome to the Desert of the Real*)².

La politique quant à elle peut s'envisager comme un mode de distribution de la jouissance du Bien et des biens³, régulé différemment selon les idéologies. C'est aussi une affaire de corps parlants où se joue la dramaturgie du fantasme, du désir, de la relation du sujet à l'Autre, et de l'étrange jouissance du prochain qui nous pousse à vouloir le bien des autres, et ce jusqu'à la mort. Dans son récent essai *Pour une politique des êtres parlants*, Jean-Claude Milner – philosophe et lacanien – s'intéresse au joint entre parole et politique en tant que cette dernière s'appuie sur des techniques du corps – écouter, discourir, civiliser, se regrouper, manifester – jusqu'à s'affronter « sans médiation à la dimension de la mise à mort. » (Milner, 20). Tel fut le cas de la Terreur, ce moment où la Révolution élevée à la hauteur du pur idéal, perd la parole pour s'abolir dans le silence de la pulsion de mort:

Étourdie par les prestiges de la frugalité spartiate et de la sobriété romaine, la Révolution française décida que la politique commençait par le mépris des corps. Elle ignorait qu'elle préparait ainsi la pénurie et les trafics. Elle l'éprouva très vite. Mais le mépris des corps, poussé à l'extrême, ne peut manquer de rencontrer la banalisation de la mise à mort. La Terreur, si exactement nommée, parut aux yeux de ceux qui la décidèrent un moyen inévitable. Elle fut aussi [...] la transformation d'un moyen en fin, une mise à mort qui se nourrit d'elle-même. (Milner 2010, 38)

L'exécution de Robespierre – livré aux insultes, la mâchoire fracassée, incapable de parler – incarna ce retournement tragique de la politique en hors-politique (Milner 51).

En 2009, Pierre Michon publie *Les Onze*, une brève fiction saluée comme un grand texte sur la Révolution française, ce « comble de l'Histoire » qui est resté la matrice de la société moderne (*Le Roi*, 108). Il s'agit d'une réflexion sur le pouvoir, le politique et le communautaire lors d'un moment de « croyance forte » qui rapproche la Révolution du christianisme et du socialisme (92). *Les Onze* tient son titre de celui d'un tableau commandé à un certain François-Elie Corentin à la veille de la Terreur, événement comparable à un trou de lapin où on aurait lâché le furet,

... mais ici tous sont pour les autres et furet et lapin. Les frères, les tueurs associés de Capet le Père, les orphelins, qui ne trouvaient plus le sommeil depuis la mort du père, s'entre-tuaient par la force accrue de la vitesse acquise, machinalement et comme machiniquement [...]. (*Les Onze*, 94)

Autrement dit, chacun occupe tour à tour la place de sujet et d'objet, et se fait objet de jouissance pour l'autre – par une sorte de rituel qu'on serait tenté d'appeler, à la suite de Lacan, *père-version*. Michon relie sa fascination pour la Terreur de 1793 au souvenir d'un maître d'école qui mima tous les rôles à lui tout seul – y compris celui de la guillotine – dans une geste théâtrale étrange et débridée (*Le Roi*, 307).

C'est par l'éclairage à jour frisant d'une fiction littéraire que nous mettrons Žižek en regard du savoir délivré par l'artiste quant à ce qui différencie le sujet et son symptôme, d'avec le *parlêtre* et son *sinthome*, ce reste de jouissance intraitable situé au fondement de la civilisation. Le sujet peut choisir de camper dans son symptôme et y rester englué ; dans certaines conditions la jouissance peut déborder un être parlant, voire toute une société. Mais, c'est du moins le postulat du dernier Lacan, elle fait aussi le terreau du *sinthome*, fabrication vivante par son effet de vérité quant au Réel qui anime le *parlêtre*⁴. L'art avec la psychanalyse sont capables de transmettre ce savoir dont la politique peut prendre acte.

La jouissance commande

Le tableau éponyme est un portrait de groupe des onze membres du Comité de Salut Public, signataires des décrets coupeurs de têtes en 1793. Ce n'est pas une fresque historique, c'est la présence même de l'Histoire qui s'impose dans une œuvre d'art énigmatique trônant au pavillon de Flore, au fin fond du Louvre. L'écran oblique de la fiction va permettre de sonder le pouvoir de vérité de ce « bloc formel d'existence, sans réplique, invariable » (*Les Onze*, 31) qui continue d'attirer les foules deux siècles après l'événement.

Michon se joue de la croyance de son lecteur qui ne comprend que tardivement que ce tableau n'a jamais existé : inutile de vous rendre au Louvre, ce n'est qu'un objet imaginaire, dont le statut romanesque permet toutefois de s'interroger:

Ce que j'essaie d'affronter, c'est le nœud des arts et de la politique, l'éclipse de Dieu, le meurtre du père et le massacre réciproque des fils, et l'impuissance des arts à en rendre compte. Ou encore : pourquoi la Révolution n'a pas produit d'œuvres d'art à la hauteur de l'événement ? (*Le Roi*, 158 ; je souligne)

Ce n'est pas que la Révolution n'ait pas produit d'œuvres d'art : comme par exemple le

Marat assassiné de David dont Pierre Michon avait disposé plusieurs copies sur sa table de travail lors de la rédaction des *Onze*. La question est plutôt de savoir pourquoi cette toile n'égalerait pas sa rivale fictive peinte par Corentin, surnommé « le Tiepolo de la Terreur ». Car le *Marat* ne serait qu'un « reste de l'Histoire, peut-être son cadavre », alors que « 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*, 133). Question d'autant plus pertinente que Žižek, dans un article récent, considère le tableau de David comme une prouesse des Jacobins quant au nouage des arts et de la politique, faisant obstacle à la pensée totalitaire par la présence d'un vide à l'arrière-plan⁵. Nous verrons qu'au fond, si Michon et Žižek divergent quant à leur appréciation, ils convergent sur ce qui rend possible ce nouage : la présence d'un noyau de réel, d'un cœur de ténèbres qui ne s'interprète pas⁶.

Il n'existe que des portraits individuels des membres du Comité de Salut Public (Couthon, Robespierre, Saint-Just...). Michon a eu l'idée d'un portrait de groupe pour une âme collective après avoir visité le musée Goya à Castres : il y vit *La Junte des Philippines* représentant, assemblés à la table du roi d'Espagne les onze marchands plus ou moins crapuleux qui étaient alors les maîtres du marché des Philippines⁷. Sous les beaux semblants où s'affiche la jouissance du pouvoir, un indicible savoir pointe dans le regard sombre du tableau ; et c'est le même qui nous regarde du haut du pavillon de Flore. Jouant le jeu de la fiction historique, Michon fournit des dates : *Les Onze* fut commandé en nivôse de l'an II, deux mois avant les décrets qui ont sonné l'hallali de la Terreur – une brève saison en enfer qui dura une fin d'hiver, un printemps, un début d'été. Le peintre Corentin, originaire de Combleux dans le Limousin, travaillait au Comité des Arts pour la Nation, dirigé par David. Celui-ci craignait Corentin parce que c'était un maître Tiepolien qui possédait l'art de l'*a fresco*, du coup de pinceau déposé dans le vif, sans repentir.

Face au « bloc formel d'existence » du tableau historique, le lecteur héritier des Lumières se plaît à chercher le pourquoi de sa commande (*Les Onze*, 51). Or que sont les Lumières ? Une époque où l'écrivain n'est plus une valeur superflue à l'usage des grands mais un *auctor*, « un multiplicateur de l'homme, une puissance d'accroissement de l'homme, ... une puissante machine à augmenter le bonheur des hommes. » (*Entretien*) Et les membres du Comité étaient tous des hommes d'écrit animés de cette ferveur : comment alors ont-ils pu finir par manier la lame comme leur plume ? Ce que soutient Michon c'est que la politique et les arts ont un idéal commun qui ne va pas sans la férocité

de l'Autre qui vous veut du bien. Autrement dit, c'est la jouissance – du bien-être, des biens – qui commande:

Ce qui rapproche la politique des arts, c'est que les deux sont féroces, mais leur objet est commun à tous. C'est le bien-être des hommes. Il y a une phrase extraordinaire de Hegel : « Le battement de cœur pour le bien-être de l'humanité passe par une présomption démente », quelque chose comme ça. C'est vrai. Maintenant nous disons, bien sûr : « On ne veut plus de tout ça, la guillotine, les commissaires du peuple. » Evidemment, puisqu'on n'a plus de visée communautaire, de visée du meilleur. [...] La visée du meilleur ne peut passer que par une sorte de férocité. (*Le Roi*, 93)

D'où la « divine violence » dont Žižek fait l'éloge dans sa préface à une édition récente des discours de Robespierre. Mais comme dans le théâtre tragique, l'Autre peut aller jusqu'à demander au sujet le sacrifice de sa vie.

La tragédie concerne toujours le franchissement d'une limite, au-delà de laquelle le héros s'égaré, inspirant terreur et pitié. Comme le suggère Jean-Claude Milner, la politique peut entrer dans ce champ dès lors qu'elle renonce à la possibilité de la limite⁸. L'illimité s'équivaut alors au hors-politique, et à la sortie de l'Histoire : on entre dans le hors-temps du mythe. Žižek rappelle à ce titre le paradoxe des mythes serbes, bricolés pour justifier les crimes perpétrés dans l'ex-Yougoslavie : « la monstruosité des crimes des Serbes ne diminue en aucune façon l'authenticité de ces mythes, la sorte de beauté tragique qui s'y attache.⁹ » Tel fut aussi le moment de la Terreur, un temps d'holocaustes à l'Autre tout-puissant d'alors, « la déesse Raison, pâlotte dame de cœur » (*Les Onze*, 80). Pierre Michon s'intéresse précisément au point de bascule qui a fait de la Terreur un mythe moderne. Son récit tourne autour des circonstances de la commande du tableau, dernier acte de parole avant que s'ouvre le champ de l'illimité. Elle fut passée par Collot d'Herbois, le boucher de la plaine des Brotteaux en 1792 à Lyon, et qui fut aussi un homme de théâtre : il incarne dans le texte le postulat de la jouissance au fondement de la politique et de l'art.

Entrons dans *Les Onze* par le tourniquet identificatoire de ce « Monsieur », cette adresse *ad hominem* que nous propose la voix textuelle dans le vif de l'énonciation. Celle-ci va chercher le pourquoi des ambiguïtés du tableau en empruntant d'abord la voie biographique. Mais la sinuosité même de l'écriture de Michon – son opacité – dément la possibilité d'un parcours orienté et cohérent: une biographie ne saurait dire ce qui a animé une vie¹⁰, ce qui ne signifie pas qu'on doive renoncer à dire ce qu'il en est de la vie dans

l'œuvre, ce qui fait son poids d'existence:

Je me demande, Monsieur, s'il est bien utile de vous raconter cela, ces histoires de famille et ces hautes généalogies, à quoi notre époque tient tant ; ... de remonter si loin dans ces pâles existences qui ne sont après-tout que des on-dit, des causes hypothétiques, alors que nous avons depuis 200 ans devant nos yeux l'existence indubitable des Onze, le bloc formel d'existence, sans réplique, invariable, l'effet massif qui se passe tout à fait de causes et qui se passerait tout aussi bien de mon commentaire. Ce sont des sirènes encore qui chantent à Combleux [...] elles veulent m'empêcher de parler des Onze. Eh bien, Monsieur, bien malin qui leur résiste. C'est qu'elles racontent des histoires, Monsieur, et nous aussi. (29-31)

Et ces histoires s'enracinent dans les désirs croisés des générations qui précèdent l'entrée d'un sujet dans le monde, y compris pour un peintre sa filiation artistique. Nous voilà donc conviés à visiter musées et châteaux, et à contempler la fresque de Tiepolo, peintre du baroque rococo (1696-1770), réalisée en haut du grand escalier du château de Wurzburg quelques décennies avant la Révolution.

La grande peinture commandée à l'occasion du mariage de Frédéric Barberousse et de Béatrice de Bourgogne convoque nos fantasmes devant la douceur de vivre d'une Arcadie perdue. A priori, le sujet n'a pas grand-chose à voir avec le tableau de Corentin. Mais, nous est-il dit, la page de ténèbres des *Onze* ne se comprend que juxtaposée à ce qui sur ces murs s'affiche de jouissance dans toutes ces chairs et soies épandues :

... toutes ces formes mouvantes et vivantes n'ont d'autre sens que de s'être jetées pour finir dans un tableau qui les nie, les exalte, les cogne à coup de massue, pleure de ce saccage et en jouit, onze fois, à travers onze stations de chair, onze stations de drap, de soie, de feutre, onze formes d'hommes : tout cela ne prend sens et n'est écrit en clair que dans la page de ténèbres, les Onze. (*Les Onze*, 16)

Que savons-nous donc de Tiepolo, et en saurions nous davantage si nous pouvions voir son image ? La voix énonciative prend « Monsieur » par la main et l'invite à scruter les plafonds pour y débusquer son portrait, peut-être dans tel beau page du cortège : mais ce n'est pas un portrait, c'est juste un page, un type prélevé chez Véronèse – c'est-à-dire personne (12). Tiepolo se trouverait sans doute moins dans l'image que dans la trace porteuse d'un savoir obscur sur ce qui rapproche le pouvoir de l'art, les princes des peintres. Qu'est-ce en effet que le pouvoir, sinon la jouissance – « Les princes n'ont pas besoin d'être grands, ils n'exercent pas et jouissent. *Dio cane.* » (9). Tiepolo, lui, ne comprend ni ne juge : il peint de tout son corps qui semble fait de cette étoffe dégoulinante

en torrents de chair à la fois somptueuse et glacée, bleutée comme de la viande morte :

Oui, il était fait de la maille de ces jupes (les trois aunes de jupes de Béatrice de Bourgogne), le torrent tiépolien, la traîne d'un bleu cassé, gonflé, qui vit comme de la chair bleue, de la chair de glace, un grand poisson, le passage d'un ange, un miroir magique ... et quand la maille se mit à filer, tout suivit, la beauté, la volonté et la confiance. ... Ainsi les hommes filent : et si les hommes étaient faits d'étoffe indémaillable, nous ne nous raconterions pas d'histoires, n'est-ce pas ? (22)

Faut-il donc, pour comprendre le pourquoi des *Onze*, aller voir du côté de cette autre machine à fantasme, l'influence d'une mère – « je vous connais, Monsieur, vous et vos semblables, vous allez tout de suite dans vos lectures à ce qui brille et dont on est avide, les jupes de *maman-putain*, le plumet, les louis d'or » (110) ?

Notre auteur avoue en passant qu'il s'est librement inspiré de quelques biographes qui se plaisent à faire de Corentin un peintre philosophe éduqué par son père, comme il se doit au temps des Lumières. Mais en réalité François-Elie Corentin connut peu son père, et la *bio*-graphie michonienne se lirait moins comme un récit ordonné que comme une *zoo*-graphie si l'on reprend la distinction proposée par Giorgio Agamben entre *bios*, la vie civilisée, et *zoé*, la vie nue du corps : en effet, c'est tout un paradigme de la jouissance qui se décline dans les histoires qui nous sont livrées. Jouissance sadienne et phallique du grand-père maternel, simple maçon limousin illettré qui fit fortune dans les grands travaux de domestication des fleuves sous l'administration de Colbert : il avait le génie de mettre à son profit le labeur de ses confrères regroupés en bataillons de « noirs limousins ». À soixante ans le bâtisseur de canaux songe à se reposer sur ses richesses, épouse une fillette de petite noblesse, Juliette, et vivra juste assez pour semer en elle la graine qui deviendra Suzanne, la mère du peintre. La petite fille grandit avec les emblèmes du désir et de sa satisfaction étalés sous ses yeux dans le paysage. Elle était l'enfant de tous ces corps en labeur : du grand appétit « souverain, magicien, qui sur des corps de boue avait bâti les grandes levées toutes droites, les impeccables écluses » ; mais aussi du travail de deux générations de terrassiers limousins qui « de toute cette boue avaient comme magiquement fait de l'or pour une tierce personne » (27). Eux n'avaient eu qu'une vie obscure, parfois éclairée de leurs pauvres ivresses dominicales, « espèces de joies en forme de bonbonnes de quasi-vinaigre... » (33).

Quand au grand-père paternel de Corentin, lui aussi maçon limousin, il sortit du bataillon en ouvrant une fabrique de vinaigre florissante dans la ville d'Orléans. Lui aussi parvint à faire une joie de la douleur d'être né illettré. C'était à sa façon un *auctor*, celui qui

augmente le bien-être de l'humanité même si c'était à partir de la lie du vin, comme le père de Suzanne l'avait fait à partir de l'humus de l'humain :

... et c'était bien de l'or qu'il augmentait lui aussi en fin de compte, comme toujours dans les officines, [...] le bon vieux et éternel ciment limousin, sang et boue pétris dans du vin noir ; comme peut-être Tiepolo avait travaillé ... car le carrare il fallait bien le remuer, le lever, le tailler, le jointoyer, l'enduire *a fresco* pour la grande joie magistrale, la joyeuse réversion de l'or en plafonds d'azur. (*Les Onze*, 38)

Grâce à l'or du commerce, son fils François aura une éducation. Vite remarqué pour ses dispositions, il apprendra à composer des vers en belle langue latine enrobant la *lalangue*¹¹ du patois, « le grand couteau limousin tout à fait dissimulé dans des bouquets de fleurs versifiables » (41). Et François rencontrera Suzanne. François-Elie, leur fils, est donc l'héritier de toutes sortes de joie, des plus élevées aux plus humbles. Lui aussi connu à peine son père, et il fut l'objet de l'amour illimité de sa mère et de sa grand mère : voilà de quoi fut tissée l'étoffe de l'auteur des *Onze*. Selon Michon, l'expérience de cette plénitude auprès de la mère est un « thème en or » pour l'écriture¹², elle en est la matière même qui se retrouve au moment où le corps se noue au geste dans

[I]a joie, la facilité, l'adéquation du corps à lui-même, de l'esprit à l'esprit [...] Tiepolo peignant *a fresco*, quand c'est le moment, dans le petit moment où le plâtre prend, sans repentir, tout droit et sans retouche, sans humeur mais des pieds à la tête à lui-même adéquat, exultant dans le petit moment irréversible, debout au fin sommet d'un échafaudage qui bouge ... des crampes dans les bras, avec le bleu qui goutte et lui coule sur la bouche [...] (21)

Comment alors a-t-on pu en venir au Tiepolo de la Terreur ?

On l'a compris, ce n'est pas une question de causalité inscrite dans un destin, mais de contingences quand l'histoire d'un sujet entre en résonance avec l'Histoire – en l'occurrence le deuxième temps de la Révolution qui fut celui de l'après-meurtre du Père et du règne de la jouissance illimitée des fils. L'absence du père offrit une couronne inespérée à François-Elie, petit Œdipe devenu roi (64). Et que fit-il, lui le peintre, de l'amour de Juliette et de Suzanne ? Il ne se contenta pas d'en jouir béatement, il se réveilla face à la proximité excessive et suffocante de toute cette jouissance maternelle. Et il leur rendit leur amour, mais sous une forme inversée en les peignant en spectres de terreur, leur donnant le visage des mythiques Sibylles : « Elles m'ont tué d'amour, mais je le leur ai bien rendu. » (*Les Onze*, 60). C'était quelques années avant les *Onze* qui

célèbre l'absence du père à travers la figure des onze tueurs du Père de la Nation qui faisaient tomber quarante têtes par jour, soutenus par « 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. » (96)

L'objet improbable

Chercher le pourquoi d'un tableau historique sans Michelet, l'Autre qui fait autorité en la matière, serait un blasphème. Même si c'est du haut de son esprit brouillon, Michelet ne finit-il pas par trouver un sens à tout ? C'est Monseigneur l'Après-Coup en personne (*Les Onze*, 27), le côté phallique de l'écriture qui se plaît à balayer toute chose du faisceau lumineux de la raison – y compris l'énigme de ce « François-z-Elie » comme Michon se plaît à prononcer le nom, histoire de le féminiser un peu (*Entretien*).

Michelet a cherché à comprendre ce qui s'est passé la nuit de la commande. Il a commencé par aller voir au Louvre l'esquisse de Géricault portant sur le sujet, et il en a reçu un choc. Puis, en 1846, il est allé chercher des « preuves » dans le réel en visitant la sacristie de Saint Nicolas, lieu présumé de l'acte : il en fera le récit dans un après-coup tardif, six ans plus tard : c'est du Michelet, l'inverse de l'*a fresco*. Et pourtant c'est lui qui a fixé dans la mémoire collective l'origine matérielle du grand tableau. Debout dans la sacristie à la tombée de la nuit, il s'imagine retrouver les « origines » : voilà bien par exemple la grande table de chêne. Il ne peut s'empêcher de rajouter une couche de beau à sa peinture d'Histoire, mais Michon n'est pas d'accord avec l'explication donnée pour la chaise d'or de Couthon. Lui aussi a vu le fauteuil, mais il était jaune et se trouvait au musée Carnavalet ; de plus c'était une chaise de paralytique (126). Le *beau* (la chaise d'or) ne serait-il donc que l'envers de l'*eaubscène* (le fauteuil de paralytique), comme il est arrivé à Lacan de l'écrire – ce que Michelet ne saurait voir ? Et pourtant c'est bien le réel obscène de la jouissance qui se trouve aux commandes de la passion de l'Histoire :

[...] l'Histoire en personne, en onze personnes – dans l'effroi, car l'Histoire est une pure terreur. Et cette terreur nous attire comme un aimant. C'est que nous sommes des hommes, Monsieur ; et que les hommes du haut et du bas, les lettrés et les gueux, aiment passionnément l'Histoire, c'est-à-dire les terreurs, les massacres ; ils accourent de très loin pour les contempler. (*Les Onze*, 32)

Voilà sans doute ce que vous ne voyez pas mais qui vous regarde, et dont la trace s'est déposée dans le coup de pinceau du peintre.

Ce qui nous est dit dans l'après-Michelet, c'est que le grand tableau du Louvre est un objet improbable, il aurait aussi bien pu ne pas être : c'est le fruit d'une contingence, du « petit moment extraordinaire que les Grecs appellent le *kairos* – c'est-à-dire le moment, Monsieur, 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. » (125). Il fut commandé par une soirée de beuverie dans la sacristie, sur un coup de tête de Collot qui, jetant une bourse de monnaie sur la table, demanda à Corentin de peindre une assemblée de héros en dieux ou en monstres, voire comme des hommes : pourvu que ce soit « en bonne séance fraternelle » (*Les Onze*, 90). En première ligne devra figurer Robespierre qui est déjà égaré dans le hors-politique, mais on ne sait pas encore si sa tête va trôner avec celle de ses frères en Père de la Nation ou au bout d'une pique : « Les rôles étaient distribués, la donne était faite, mais les jeux n'étaient pas faits » (110). Nous avons donc affaire à une commande politique, un chef d'œuvre de duplicité appelé à fonctionner différemment selon la direction qu'allaient prendre les événements : « une scène du crime, si vous voulez. Voilà le pourquoi des *Onze*. Eh oui, Monsieur, le tableau le plus célèbre du monde a été commandé par la lie de la terre avec les plus mauvaises intentions du monde, il faut nous y faire. » (114) Tel était le dessein caché, la petite raison nécessaire et suffisante du tableau peint en secret¹³.

Qu'est-ce alors qui a poussé Corentin à accepter, lui dont les deux grands-pères firent de l'or avec la lie ? C'est un souvenir de jeunesse, du temps où lui et Collot faisaient du théâtre. Collot était de ceux qui croient qu'ils peuvent augmenter le bonheur de leurs frères humains, ce qui ne l'empêcha pas de s'illustrer dans la mémoire collective par sa férocité. Un jour, c'était à Orléans cinq ans avant la Révolution, il joua le rôle principal dans *Macbeth*. Après la représentation Corentin fut touché de voir son ami se prendre de compassion pour une pauvre affamée. Et tout à coup, Corentin, se souvenant, regarde Collot dans la nuit de la sacristie, s'étonne et s'émerveille que cette tendresse pour les malheureux ait abouti à *Macbeth* joué pour de vrai dans la plaine des Brotteaux. Le paradoxe lui parle, il s'y reconnaît : n'a-t-il pas été capable de peindre deux êtres d'amour souffrant, sa mère et sa grand-mère, en terrifiantes Sibylles :

Corentin se dit avec une sorte de joie que le zèle compatissant pour les malheureux et la plaine des Brotteaux ... c'est dans le même homme. ... que onze hommes sont propres à onze fois tout. Que cela peut se peindre. ... Sa joie

grandit. Sa joie sonne. (119)

Voilà donc l'obscur point de vérité à l'origine du désir de peindre ce tableau. Tout le reste n'est que séduisante interprétation. Car au fond, les Onze ne sont personne, ce sont des types comme le Tiepolo du Wurtzbourg, voire des rôles de tragédie. Il y a d'étranges résonances entre la langue de la politique et celle du théâtre qui sont deux arts de la représentation, et les onze parricides auraient dû s'en souvenir avant de passer à l'acte¹⁴. Quant au Tiepolo de la Terreur qui en savait un bout sur la jouissance qu'il y a à régler leur sort à père et mère, lui n'est pas allé faire Macbeth dans le réel comme son ami Collot, il s'est contenté de peindre.

Michelet nous parle du fond de sa mémoire encombrée de représentations de l'Histoire – une bataille de Rubens, le *3 mai* de Goya –, de scènes de fiction et de fantasmes : un Füssli illustrant *Macbeth*, une jument cauchemardesque du même Füssli. Notre grand écrivain s'est laissé emporter en mettant des couches de dorure sur le récit de sa visite de la sacristie, parlant de chevaux « dans leur stalles de soufre, d'or, de basalte, leurs stalles à la nation, les chevaux de l'enfer et de l'adoration. » (*Les Onze*, 128). Il dit avoir vu dans l'esquisse du Louvre une cène laïque, une âme collective habitant onze hommes. Mais de quelle âme s'agit-il ? Une âme ne se voit pas, elle vient obscurément à vous, elle vous trouble. Or le grand tableau du Louvre se trouble quand on se déplace un peu : la chaise d'or de Couthon s'efface, tout devient sombre, une tache pointe vers vous comme un regard (58). Un spectre se dessine, comme quelque chose d'archaïque qui serait la sub-stance, la matière même de l'Histoire qui se tient dessous, cachée et montrée, et qui n'est pas quelque gouffre d'horreur abyssale :

[V]oyez bien les onze têtes pâles l'une après l'autre alignée, détachée, jaillie nue de son amas de soie, de feutre, de drap ; les onze masques ... ces têtes esseulées et perchées vous font penser à quelque chose, quelque chose de plus ancien et de moins conjoncturel que des têtes coupées au bout d'une pique. (135)

Encore un effort, dit Michon : qu'on s'écarte du tableau avant de se retourner ; ce qui vous surprend alors, c'est le réel qui déchire le voile de la réalité. Et après tout, Michelet ne s'est peut-être pas tout à fait trompé devant ces « onze créatures d'effroi » qui galopent

[...] comme les damnés que nous sommes ... et puisque nous y sommes, vous et moi, c'est soudain devant n'importe quelles bêtes divines que nous nous tenons ici, pas seulement les chevaux mais toutes ... les grandes menaces frontales qui

nous ressemblent et qui ne sont pas nous. ... C'est Lascaux, Monsieur. Les forces. Les puissances. Les commissaires. (137)

Voilà donc la « divine violence » qui nous regarde, « vous et moi » : les pulsions humaines ensauvagées et bridées par l'art depuis les temps les plus anciens, d'avant-même l'Histoire.

Ainsi la source paradoxale de l'effroi jaillit de l'effet de réel surgi d'une tache, construit par l'artifice d'une anamorphose¹⁵. Nous ne sommes pas en présence de l'invisible, mais de ce qui gît tout contre le seuil du visible : *sub-limen*, étymologiquement le sublime. Par le savoir faire de l'artiste, l'objet (le portrait dans le tableau) se trouve aligné sur le spectre de la Chose féroce – mais non pas monstrueuse – qui gît à la source des arts et de la politique. En effet, dans l'optique clarifiée par Žižek, la Chose freudienne n'est autre qu'un point de pression au seuil du Symbolique et de l'Imaginaire, où se condense le poids d'existence des pulsions¹⁶. Tel est le refoulé primordial, « le X irreprésentable sur lequel se fonde la réalité elle-même » : le spectre deleuzien qui se profile au point sublime de la fiction symbolique dont les Onze furent les ambassadeurs¹⁷. C'est bien ce que Corentin a compris, et qui l'a mis au travail. Car si la pure terreur des forces pulsionnelles n'est pas visible, elle est susceptible de se transférer dans la vie de l'œuvre d'art : serait-ce là pourquoi les foules du Louvre

[...] passent en flèche et sans la voir devant *La Joconde*, qui n'est qu'une femme rêvant, devant *La Bataille* d'Ucello qui est pourtant à sa manière l'Histoire en personne et un des précédents indubitables des *Onze*, [...] et se plantent là, devant la vitre à l'épreuve des balles. (132)

Et au fond, Michelet aurait compris très tôt pourquoi le *Marat assassiné* de David n'est qu'une « petite toile caravagesque, confidentielle » (133)¹⁸ qui ne serait pas « à la hauteur de l'événement » – de l'irruption du réel sans loi que fut la Terreur.

Notre époque est hostile au sublime

C'est du moins ce que soutient le poète T.S. Eliot à l'orée du vingtième siècle qui fut celui de la passion du réel. A l'orée du vingt et unième siècle, Pierre Michon ne recule pas devant le sublime qui n'est pas une lucarne entrouverte sur quelque horreur, mais l'effet du positionnement d'un objet contre le réel de la jouissance, là où affleure le point de

pression de la Chose : à la manière d'un corps céleste qui, passant devant le soleil, se trouve nimbé d'un halo lumineux, l'objet est ainsi élevé à la dignité de la Chose au sens lacanien de la sublimation¹⁹. Les textes de Michon possèdent le singulier rayonnement d'un soleil noir²⁰, dont Joseph Conrad a donné la première métaphore moderniste dans *Heart of Darkness*.

Dans la perspective freudienne, la sublimation veut dire qu'on renonce à la satisfaction de la pulsion pour atteindre un idéal : l'art, l'amour courtois, une grande idée politique. L'être humain sublime à tour de bras, disait le premier Lacan, celui de la jouissance interdite à qui parle en tant que tel, la Chose maternelle inaccessible étant alors conçue comme l'effet rétroactif du passage par le Symbolique. Lacan découvre ensuite une fabrique *sinthomatique* toute imprégnée de jouissance dans l'écrit de Joyce. Ce dernier considérait *Finnegans' Wake* qu'il mit dix-huit ans à bricoler comme *my safety-pin factory*. Le jeu de mots *safety-pin/pun* dit génialement qu'un sujet peut se soutenir de la jouissance (les épingles à nourrice servent à tenir le corps du nourrisson dans les langes), tout en s'en gardant (il est question de protection, *safety*). Le second Lacan se saisira de l'aphorisme *a letter, a litter !* pour formuler d'autres versions possibles du Nom-du-Père, dont le *sinthome*: Joyce s'entête à se fabriquer un nom en grim pant sur l'*escabeau* de l'art. L'objet extrait de la masse langagière pour y parvenir, c'est la lettre susceptible de faire creuset, de tempérer la jouissance qui s'y dépose : objet déchet qui chute du trop de sens, *litter* ; mais aussi lettre enluminée, *litera*.

Selon son positionnement, l'objet produit par l'artiste peut irradier d'une jouissance qui ne serait ni bonne (vouloir le bien) ni mauvaise (vouloir le mal) : car c'est la même chose, comme l'endroit et l'envers d'une même pièce²¹. Pour reprendre l'imagerie michonienne : du déchet qu'est la *lie* après l'extraction des meilleurs jus, peut émerger la *vie* d'une nouvelle création : il y a ainsi une continuité qui va du « noir limousin » au Tiepolo de la Terreur. Abordons ce savant amalgame sous deux versants, celui du *sinthome* comme production et du sublime comme produit, en nous orientant sur trois repères de la psychanalyse : l'Autre, l'objet, le *parlêtre* qui advient *par lettre*, c'est-à-dire le *scriptuêtre*.

Entre l'Autre féroce et le Grand Autrui : Prenons un exemple de Žižek situé au joint de l'art et de la politique, le film d'Eisenstein sur Ivan le Terrible (1944), figure de la cruauté dans la Russie tsariste que le cinéaste transpose de manière ambiguë sous Staline. Par le truchement de l'écriture filmique couplée à la bande sonore, les vociférations d'Ivan se dispersent en bouts de voix qui partent à la dérive, purs sons dénués de sens : l'affect

colérique se décroche du personnage, l'origine de la jouissance devient indéterminée (Žižek 2004, 5). Eisenstein appelait *transfert* ce processus qui évoque le trans-faire du *sinthome* à partir d'un savoir sur la jouissance qui vient imprégner le corps de lettres de l'écriture, sans produire de sens²². L'Autre fantasmatique n'est plus alors qu'une figure indécise : c'est Ivan, personne, tout le monde, d'où l'ambivalence subversive de l'œuvre qui n'est pas étrangère à celle du tableau de Corentin. Les onze membres du comité furent hommes ou monstres, c'est la même chose, et il en va de même pour tout *auctor*, comme leur portraitiste : les biographes de Corentin se plaisent à répéter une petite phrase de l'enfance, qui fait le point de consistance énigmatique de ce petit *parlêtre*. Un jour, lorsque sa mère lui montre les limousins travaillant à l'entretien du canal, il s'exclame : « Ceux-là ne font rien, ils travaillent. » ; la phrase révèle tout simplement que l'homme individuel, y compris l'artiste, « est un monstre » (*Les Onze*, 65). Le poète, lui, *fait (poïein)* il fabrique à partir de ce savoir opaque.

Michon évoque souvent l'art en termes d'un acte qui implique de se hausser, de s'élever à la hauteur d'une transcendance, exigeant une ferveur littéraire, une croyance forte – en l'Autre de la littérature, mais aussi en Dieu et en l'homme – comme le christianisme ou la Révolution (*Le Roi*, 124). Mais il ne s'agit pas du Dieu de la religion ou d'un surmoi politique féroce : l'écrivain s'adresse à un Autre sans visage, présent et absent, un « Grand Autrui » qui est une instance fantasmatique (*Le Roi*, 29), l'âme collective des lecteurs invisibles et aléatoires. En tant que texte de fiction, *Les Onze* relève certes d'une foi²³ – mais elle est doublement décrochée de l'Autre puisque le tableau est un objet fictif : en d'autres termes, cet Autre est barré. Le semblant de la fiction permet toutefois de poser de vraies questions : que se passe-t-il lorsque « la transcendance, Dieu, rencontre la contingence, l'Histoire » (*Le Roi*, 314) ? Entendons ici par Dieu ce qui se passe quand l'artiste est à l'œuvre, et que se produit le petit miracle où corps et écriture sont une même chose – « C'est ce que disait Matisse : « Je crois en Dieu quand je peins. » (118) Ecrire pour le Grand Autrui, c'est s'élever du *je suis illettré* auquel Michon a pu s'identifier au nom de ses origines limousines (*Le Roi*, 44), à celui d'auteur qui augmente l'Autre indomiciliable de la culture, souvent à partir d'un petit geste de partage.

L'eaubjet : reprenons la question que Michon a voulu affronter dans *Les Onze*, à savoir pourquoi la Révolution n'a pas produit d'œuvres d'art à *la hauteur de l'événement* : c'est-à-dire laissant percer – par un effet d'anamorphose – un point de vérité quant au réel de la pulsion, tout en maintenant à distance – par le positionnement d'un objet sublime – la jouissance en cause.

Animée de la passion du Réel, la Révolution reposait sur la promesse du bien ultime – la jouissance de la Chose, « l'objet mythique dont la rencontre donnerait pleinement satisfaction à la pulsion »²⁴. Pour y parvenir il fallait abattre les écrans de la réalité qui n'est que fiction symbolique, voile jeté sur l'impossible plénitude. La Terreur fut le moment précis où l'on est passé du régime de la parole à celui du décret sans appel : le premier fut celui qui régla d'un coup de lame de Capet le Père. Plus de manque alors, sur lequel étayer un désir ; sur la place de la Concorde trône l'échafaud, l'objet en majesté qui donne accès direct à la Chose dans le silence de la pulsion. Mais le manque vient à manquer, c'est le temps de l'angoisse, car on s'aperçoit alors que l'objet mythique est vide : notre désir est désir de *rien*, comme le savent très bien les anorexiques.

Qu'est-ce alors que le sublime ? Moins une question d'esthétique que d'éthique, une façon de positionner un objet susceptible de faire advenir le vide²⁵ – et ce peut être un petit rien comme la fleur de Novalis, ou un spectre de lettres comme l'*ilve bleue* de Julien Gracq, humble reste d'une absence palpitante :

« Les ruines métonymiques de l'objet perdu », disait Lacan. Quant à l'objet lui-même – ce autour de quoi le moule a été disposé – le temps l'a mangé, il a disparu. Là est la question : autour de quoi la phrase littéraire est-elle formée, de quelle forme absente est-elle le témoin ? Je crois que c'est un peu comme la petite fleur bleue de Novalis. Cette absence qui palpite, cet épanouissement qui se manifeste par une pure concavité, et l'appel à la plénitude que suggèrent les courbures historiées de ce vide intérieur : ce graal en forme du « U » qui manque tant à l'ilve, dont l'ilve procède, qu'est-ce que ça peut être... sinon le corps féminin, le sexe de la femme, la lettre volée de la vulve ? (*Le Roi*, 362)

C'est pourquoi l'*objet a* n'est qu'un semblant qui fait émerger la plénitude du réel de la Chose comme Vide. Mieux vaut alors abolir l'idée d'une consistance vaguement monstrueuse du *Das Ding* freudien, remettre des écrans qui à la fois cachent et laissent affleurer le noyau de réel dans le temps de l'anamorphose tout en le maintenant à distance : tel est l'objet d'une fiction sublimatoire.

Dans son commentaire du *Marat assassiné* de David, Žižek s'intéresse à la question de l'incarnation du corps du Peuple qui au moment de la Révolution se substitue à celui du Roi (Žižek 2010). Le corps du chef (Marat) s'équivaut-il à celui du peuple, comme ce fut par exemple le cas sous Staline – autrement dit, l'objet représenté s'équivaut-il à la Chose manquante, le bonheur radieux du Peuple dont une effigie viendrait inmanquablement remplir l'arrière-plan d'un tableau stalinien ? Pour Žižek, il est essentiel que le cadavre de Marat se détache sur un fond noir²⁶ dont surgit un manque à

voir. Laisser l'écran vide, c'est s'abstenir de toute projection idéologique : la fiction sublimatoire prévaut sur la visée totalitaire. Žižek relève un effet d'anamorphose du fait que le corps supplicié et le peuple radieux ne sauraient se voir en même temps : ils ne relèvent pas du même angle de vision (Žižek 2010, 158). Une amorce de sublimation se devine dans le traitement de la figure « déphallicisée » de Marat dont la peau brille d'une pâleur iridescente alors qu'il souffrait d'une maladie de peau disgracieuse (Žižek 2010, 159). On peut alors se demander pourquoi le *Marat assassiné* ne serait qu'une toile « confidentielle » à la différence de son rival fictif, *Les Onze*. Suggérons que, pour Michon, le tableau de David ne touche pas au même temps de la vérité qui est variable – *varité* selon Lacan. Alors que le tableau de Corentin met l'accent sur la présence du réel de l'acte de Terreur sous le voile équivoque de la réalité, celui de David nous situe dans l'après-coup. De plus, l'accent porte non pas sur la chair sanglante mais sur le corps christique adossé au vide, en voie d'évanouissement pour qu'advienne le Peuple (Žižek 2010, 159-160) – on remarque en bas à droite la dédicace « À Marat », celui qui est en passe de devenir l'Autre invisible de la Révolution.

Quant à la fabrication du texte comme *eaubjet*, elle fait advenir le sublime lorsque le corps de l'objet-lettre se profile contre, tout contre le vide de la Chose dont il dessine l'enforme tout en chatouillant la jouissance de l'intérieur. Michon aime jouer et jouit du renversement du beau qui n'est que l'*eaubscène* retourné. Ainsi s'est-il donné la tâche dans *Vies Minuscules* d'écrire les vies de petites gens de la campagne – tout sauf des biographies – pour « changer leur viande morte en texte », et transformer leur échec en or par une sorte de « positivation du rien ».

Si c'est la langue des anges qui rend compte de la vie bousillée de journaliers alcooliques du fin fond de la cambrousse, alors ils sont sauvés, et celui qui en parle est sauvé avec eux. [...] une langue trop belle charriant les existences nulles et leur donnant sens, ce processus de positivation du rien si on veut, c'est ce qui me donne de la joie et une espèce de foi quand j'écris. Qui me donne du sens à moi aussi. (*Le Roi*, 145)

Le corps glorieux des mots est venu sauver de l'abjection ces existences vouées à l'alcoolisme et à l'abandon : car un des leurs a su trouver les mots pour eux, renversant son propre désastre en prouesse littéraire : le déchet d'une vie peut être élevé à la dignité de l'art (*Le Roi*, 153), l'écran de la fiction sublimatoire permettant un travail de l'oblique – l'*eaublique* ? – on peut alors parler de soi par le truchement d'un autre²⁷.

Entre le parlêtre et le scriptuêtre : De quel parlêtre – ou plus exactement *scriptuêtre*

– *Les Onze* est-il le produit ? Michon répond malicieusement à qui l’interroge : il est partout et nulle part dans son texte – y compris dans les gens du Comité « qui étaient tout amour pour la littérature, et qui sont devenus ces personnages redoutables » ; et aussi dans « une troisième voix qui apparaît ça et là » en éclats, voire en éclaboussures de jouissance : une écriture ensauvagée émanant de la part noire de l’auteur, de son rapport à la jouissance qui le constitue: parlant de Faulkner, Michon parle aussi de lui-même :

L’alcool, et Dieu ou le diable sait à quel point Faulkner l’a pratiqué, l’alcool, a été sa *nigredo*. La part noire sur laquelle, contre laquelle et grâce à laquelle éclate la gloire de l’écrit. [...] Sur quel intime foutoir l’œuvre jette-t-elle un masque ravissant ? de quelle noirceur fondatrice l’œuvre doit-elle payer le prix ? Et plus la dette est forte sans doute, plus l’œuvre a des chances d’être belle. (*Le Roi*, 152)

Le *parlêtre* n’invente pas sa langue, il en jouit inexplicablement par ce qu’il lui fait. Malgré tout ce qui a pu en être dit, Michon ne cherche pas à restaurer/imiter la langue précieuse du dix-huitième siècle pour être fidèle au parler de la Révolution: il en emprunte la rhétorique qu’il brise par des écarts multiples produisant une énonciation singulière, empreinte d’amour et de haine. Son nom de *scriptuêtre* pourrait bien être *Tiepolo de la littérature*.

De même que pour l’artiste au plafond du Wurtzbourg, le corps pulsionnel de l’écrivain se trouverait disséminé dans une langue empruntant les semblants de la belle prose classique, mais imprégnée de l’ivresse énonciative d’un *je* incongru qui « la bousille de l’intérieur » (*Le Roi*, 122), comme le grand couteau limousin dissimulé sous les jolis vers du père de Corentin. Il est question de « lutte, refus, viol réciproque » (178) entre l’écrivain et son texte qui fait chanter la jouissance dans une partition musicale venue « en même temps du corps, de la viande, et du plus haut esprit » (184). Un texte se saisit à la gorge comme un cheval qui part du *starting box* pour une course endiablée. Le nouage du corps à la langue sera dès lors question de rythme ; la main s’emballa, puis coupe dans le flux qu’elle parvient à tempérer, comme la main des maçons limousins travaillait l’eau et la boue du fleuve, ou celle de Tiepolo les torrents d’étoffe de la jupe de Béatrice de Bourgogne :

C’est souvent une histoire de rythme, la nomination. Il faudrait parler de l’importance des rythmes, des rythmiques des phrases. [...] un texte naît de son propre rythme spécifique, comme si au début il y avait une impulsion donnée, un mètre compliqué qu’on n’entend pas, qu’on cherche à saisir, qui est peut-être plus compliqué que les mètres poétiques et qui fonctionne pendant tout le texte. (*Le*

Roi, 110)

L'écrivain, à la différence de l'*homo politicus* tenté de faire croire que tout est possible, écrit à partir d'un impossible à dire qui est son maître²⁸, même s'il lui faut s'appuyer sur un gros travail de documentation pour produire un texte qui a l'air de presque rien – « un énorme tremplin pour un texte minuscule » dans le cas des *Onze (Le Roi*, 106). La forme brève et tendue qui est la marque de fabrique michonienne joue avec la liberté absolue de l'acte comme dans le moment de l'*a fresco*. C'est la jouissance du créateur qui est aux commandes, s'appuyant sur un savoir livresque pour mieux pouvoir s'en délivrer et laisser affleurer les points d'opacité de l'Histoire. L'auteur

[...] maîtrise totalement la formulation mais ne maîtrise pas le savoir qui serait au cœur de cette formulation : comme si certaines phrases avaient le don d'enclorre à la fois une extrême force émotionnelle et un mystère total, comme si le langage avait parfois des nœuds... comme si le texte était fait pour montrer et cacher (*Le Roi*, 106).

Car telle est bien la leçon du tableau exécuté par le Tiepolo de la Terreur.

Une video récente sur internet montre Žižek en compagnie de Julian Assange, le divulgateur des *wiki-leaks* à qui il est arrivé de se faire traiter de terroriste : il a osé soulever le voile de l'idéologie, laissé entrevoir le spectre de la jouissance sous le conte de fées idéologique : ce que Žižek s'emploie aussi à faire, à sa manière. Assange, le *golden boy* à la gueule d'ange et Žižek, l'intellectuel au look de bûcheron slovène, des terroristes ? Pourquoi pas, tant que la divine violence passe par le *sinthome*. C'est du moins ce qu'enseigne le *trans-faire* de l'artiste ; quiconque se souciant de la démocratie des corps parlants peut en tirer parti, s'il est vrai que vouloir le bien de l'humanité, c'est aussi se garder du pire par une politique qui a « le soin de la survie des corps en tant que les corps parlent »²⁹. On ne saurait dire qu'en tant que *parlêtre* de jouissance perclus de tics nerveux articulés à la vertigineuse lucidité de sa parole, Žižek n'est pas un corps sinthomatique – et pour cela même, facteur d'une vérité délivrée à la croisée de l'art et de la politique.

¹Notes

A la différence du symptôme qui résulte d'une signification refoulée, le *sinthome* donne un corps de lettre à la jouissance : "Although sinthoms do not have sense they do radiate *jouissance*, enjoy-meant." (Žižek 2001, 199).

² "The ultimate and defining moment of the twentieth century was the direct experience of the Real as opposed to everyday social reality – the Real in its extreme violence as the price to be paid for peeling off the deceptive layers of reality." (Žižek 2002, 6).

³ Lacan rappelle que le mot *jouissance* vient du lexique juridique : jouir, c'est profiter d'une chose même si on ne la possède pas (avoir l'usufruit d'un lieu) ; c'est aussi prendre du plaisir, avoir de la joie.

⁴ « Jouissance opaque d'exclure le sens, » indique Lacan, « [o]n s'en doutait depuis longtemps. Etre post-joycien c'est le savoir. Il n'y a d'éveil que par cette jouissance-là [...] » (*Autres Écrits*, 570).

⁵ "It is quite impressive that such an uneasy, disturbing painting was adored by the Revolutionary crowds in Paris – a proof that Jacobinism was not yet "totalitarian", that it did not yet rely on the fantasmatic logic of a Leader who is the People. In Stalinism, such a painting would have been unimaginable, the upper part would have to be filled in – say, with the dream of the dying Marat, depicting their happy life of the free people dancing and celebrating their freedom. The greatness of the Jacobins was to keep the screen empty, to resist filling it in with ideological projections." (Žižek 2010, 159)

⁶ Les plus grandes œuvres, pour Michon, sont celles qui « ajoutent à l'opacité du monde. Elles deviennent une partie du monde, et en tant que telles nous les connaissons sans pour autant les comprendre, comme les arbres ou les poissons. » (*Le Roi*, 60).

⁷ « On se retrouve devant le Pouvoir. J'imaginai un tableau un peu semblable. J'imaginai que ce tableau, représentant une autre junte, celle des onze membres du comité de la Terreur, avait été peint, qu'il était très célèbre et qu'il se trouvait tout au bout du pavillon de Flore au Louvre, en haut... » (*Le Roi*, 307)

⁸ « La possibilité de définir une limite, en cela réside l'héritage et le trésor de la politique. La question se pose de leur obsolescence, quand l'univers est devenu infini ou plutôt illimité. » (Milner 2010, 33)

⁹ « C'est en quoi réside l'attitude éthique de la psychanalyse, le renversement que Lacan a baptisé « traversée du fantasme » – dans la distance qu'il nous faut prendre avec les rêves les plus « authentiques », avec les mythes qui garantissent la consistance même de notre univers symbolique. » (Žižek 1999, 246)

¹⁰ « Faire passer une biographie pour une *vie*, c'est céder au fantasme de totalité ; c'est donner la succession d'instantanés d'une existence pour un parcours orienté, cohérent, tendu vers un but (ainsi les *vies* de saints pouvaient bien être dites telles puisque l'Être transcendant les charpentait d'un bout à l'autre, unifiant cette collection d'instantanés). » (*Le Roi*, 34)

¹¹ Néologisme de Lacan qui désigne la langue du son, d'avant la grammaire, chargée d'affect et qui constitue la boîte aux lettres inconsciente du sujet. Elle peut se loger dans les comptines, la langue populaire, dans des tranches sonores indifférentes à la découpe grammaticale et au sens, telles que le sujet les a reçues de l'Autre du langage – prioritairement, la mère. C'est cette *lalangue* commémorative de jouissance, au plus près de la vérité d'un sujet, que le poète cherche à retrouver.

¹² « Mon père, je ne le connais pas. J'ai tiré ce fil biographique pour écrire. Le père, le grand absent, voilà un thème en or qui fait marcher nombre d'écrivains. Mais, en fait, j'ai peut-être très bien vécu son absence, j'étais très heureux tout seul avec ma mère. Un père absent donne l'expérience de la plénitude. La loi n'est pas là. Jacques Lacan disait :

« Le souverain bien n'existe pas, la mère est interdite. » Eh bien, lorsque le père s'en va, la mère n'est pas interdite, rien n'interfère entre vous et elle. Peut-être est-ce cette expérience de la plénitude que j'essaie de reconstituer lorsque j'écris. » (*Le Roi*, 189)

¹³ « Il fallait que le tableau fût juste, fonctionnât ; que Robespierre et les autres pussent y être vus comme des Représentants magnanimes, ou comme des tigres altérés de sang, selon que les faits exigeassent l'une ou l'autre lecture. Et que Corentin l'ait peint et réussi dans ce sens, dans les deux sens, voilà bien sans doute une des raisons pourquoi *Les Onze* est dans la chambre terminale du Louvre. » (114)

¹⁴ « *Personnages politiques, scène politique, œuvre politique, acte politique, destin politique, faute politique*, chacune de ces expressions use d'un substantif théâtral ; la proximité lexicale ne ressortit pas à un artifice de style, mais à une stricte mise en analogie. » (Milner 2010, 59). Ceux qui gouvernent « n'ont pas plus de prise effective sur les événements que les acteurs de la scène tragique n'étaient des héros, des dieux ou des rois. Eux aussi savent qu'ils miment. Ou devraient le savoir. » (*ibid.*, 62)

¹⁵ C'est aussi la leçon du célèbre tableau de Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, commenté par Lacan : d'un point d'opacité, une sorte d'os de sèche troublant la lisibilité du tableau au premier plan, surgit l'objet regard dans un crâne humain, lorsque le spectateur se déplace sur la droite. Ainsi « [...] le Réel n'est pas l'abîme de la Chose qui échappe pour toujours à notre saisie, et à cause de laquelle toute symbolisation du Réel est partielle et inadaptée ; c'est plutôt cet obstacle invisible, cet écran déformant qui « falsifie » toujours notre accès à la réalité extérieure, cette « arête dans la gorge » qui donne un côté pathologique à toute symbolisation, à cause de laquelle toute symbolisation manque son objet. [...] l'intervention du réel prend la forme d'une anamorphose. » (Žižek 2006, 95-96)

¹⁶ « The possibility of positioning an object relative to the drives arises because of what Lacan terms 'the Thing'. The Thing is a pressure point that lies just outside the symbolic and imaginary orders, where the weight of the real is sensed. It is a place of menace, because it is where the deadly impulses of the drives are gathered. » (Kay, 53)

¹⁷ « Pour le dire simplement, la réalité n'est jamais directement « elle-même », elle ne se présente que dans sa symbolisation incomplète, ratée, et les apparitions spectrales surgissent dans cette béance qui sépare à jamais la réalité du réel, et à cause de laquelle la réalité a le caractère d'une fiction (symbolique). Le spectre donne corps à ce qui échappe à la réalité. » (Žižek 1999, 238)

¹⁸ Le Caravage (1571-1610) fut en son temps un peintre « moderne » dans le sens où il inventa un nouveau langage par son fameux *chiaroscuro* qui, appliqué à des sujets religieux, modifie la notion-même de transcendance : ses personnages sont des êtres de chair, de souffrance et de jouissance souvent posés sur un fond noir, éclairés par une lumière latérale, chaude ou glaçante, donnant aux chairs et aux objets des tonalités vivantes ou cadavériques.

¹⁹ “An object aligned with this point is said to be raised ‘to the dignity of the Thing’. Rather like an eclipse, when a heavenly body becomes positioned between us and the sun, and appears surrounded by an aura of light so intense that we could never look directly at it, an object located in this way between us and the unsymbolizable Thing becomes as though irradiated by the drive, bathed in jouissance, transfigured, spiritualized and resplendent. Objects positioned in this way are referred to as ‘sublime’. This term was elaborated by Lacan in a way that attaches the psychoanalytical concept of sublimation (in which we renounce the immediate satisfaction of a drive in favour of some other reward) to Kant's concept of the sublime (which contrasts its awesome, uplifting splendours with the less austere charms of the beautiful).” (Kay 54)

²⁰ Ainsi pour *Les Onze*, couronné en 2009 par le Grand Prix de l'Académie Française : « livre admirable, virtuose, tout ensemble parcouru d'effroi, ténébreux et éclatant, comme

rayonnant d'une lumière noire. » (Nathalie Crom, *Télérama*, 25 avril 2009).

²¹ « En termes éthiques, on devrait reconnaître la force positive du Mal sans retomber dans le dualisme manichéen [...] le Mal est substantiellement la même chose que le Bien, c'est seulement un mode différent de (ou une perspective différente sur) ce bien. » (Žižek 2006, 113)

²² De même, à propos du *Vertigo* de Hitchcock, Žižek écrit : « We are dealing here with the level of material signs that resists meaning and establishes connections not grounded in narrative symbolic structures: they just relate in a kind of presymbolic cross-resonance. They are not signifiers, neither the famous Hitchcockian stains, but elements of what, a decade or two ago, one would have called cinematic writing, *écriture* [...] Although sinthoms do not have sense, they do radiate enjoyment, enjoy-meant. » (Žižek 2001, 199).

²³ « La foi. Rien ne rend mieux compte de la ferveur littéraire que la formule rebattue de Coleridge : la poésie est une « interruption volontaire du refus de croire. » (*Le Roi*, 42)

²⁴ Le vide du réel est l'index de la Chose perdue : « Ce que nous éprouvons comme 'réalité' se révèle sur le fond de son manque, de son absence, de la Chose, de l'objet mythique dont la rencontre donnerait pleinement satisfaction à la pulsion. [...] cette Chose est produite par le processus même de la symbolisation, c'est-à-dire qu'elle surgit dans le geste même de sa perte [...] il n'y a rien – aucune entité substantielle positive – derrière le rideau phénoménal, que le regard dont les fantasmagories prennent les multiples formes de la Chose. » (Žižek 2006, 45)

²⁵ "[W]hat the objects, in their given positivity, are masking is not some other, more substantial order of objects but simply the emptiness, the void they are filling out [...] there is nothing intrinsically sublime in a sublime object [...] It is its structural place — the fact that it occupies the sacred/forbidden place of jouissance — and not its intrinsic qualities that confer on it its sublimity." (Kay, 194)

²⁶ "So when the sovereignty of the State shifts from King to People, the problem is that of the people's Body, of how to incarnate the People, and the most radical solution is the Leader as the people incarnated. In-between these two extremes, there are many other possibilities – consider the uniqueness of Jacques-Louis David *The Death of Marat*, "the first modernist painting," according to T.J. Clark. The oddity of the painting's overall structure was seldom noted: the upper half of the painting is (almost totally) black. (This is not a realistic detail: the room in which Marat actually died had lively wall papers.) What does this black void stand for? The opaque body of the People, the impossibility/failure to represent the People? It is as if the opaque background of the painting (People) invades it, occupying its entire upper half." (Žižek 2010, 157-58)

²⁷ « Le miracle c'était simplement, à près de 40 ans, de pouvoir enfin danser sur mes deuils. C'était que mon désastre intime se résolve en prouesse, mon incapacité en compétence, ma mélancolie en exultation, bref, toute chose en son contraire. » (148)

²⁸ Michon affirme la singularité de sa position par rapport à l'idéal qui le fait écrire, l'objet mythique qu'est pour lui la littérature : « C'est comme si je posais à la fois mon objet et ce qui le nie. Mon objet n'existe pas, mais c'est mon objet. Mon désir n'a pas d'objet, mais c'est mon désir. » (*Le Roi* 143).

²⁹ « [...] ce que la politique a de plus réel : le souci des corps parlants et le soin de la survie des corps en tant que les corps parlent. » (Milner 78)

Bibliographie

- Kay, Sarah, 2003. *Slavoj Zizek. A Critical Introduction*, Cambridge : Polity Press.
- Lacan, Jacques, 2001. *Autres Écrits*. Paris, Seuil.
- Michon, Pierre, 2010. « Sur Les Onze : entretien avec Pierre Michon » [Entretien] <http://gardiendemusee.hautetfort.com/tag/fran%C3%A7ois-elie-corentin> (consulté en février 2011).
- Michon, Pierre, 2009. *Les Onze*. Paris, Verdier.
- Michon, Pierre, 2007. *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*. Textes réunis et édités par Agnès Castiglione, Albin Michel [*Le Roi*].
- Michon, Pierre, 1984. *Vies Minuscules*, Paris, Verdier, [VM].
- Milner, Jean-Claude, 2010. *Pour une politique des êtres parlants*. Paris, Verdier.
- Milner, Jean-Claude, 2005. *La Politique des choses*. Paris, Navarin.
- Žižek, Slavoj et Assange, Julian, 2011. http://youtu.be/_VdFtb4zNXE .
- Žižek, Slavoj, 2010. « Leave the Screen Empty », *Lacanian Ink* 35, Printemps, 155-61.
- Žižek, Slavoj, 2008. *Robespierre. Entre vertu et terreur*. Paris, Stock.
- Žižek, Slavoj, 2006. *La Marionette et le nain. Le christianisme entre perversion et subversion*. Paris, Navarin.
- Žižek, Slavoj, 2002. *Welcome to the Desert of the Real*, London, Verso.
- Žižek, Slavoj, 2001. *Enjoy your Symptom*. London: Routledge.
- Žižek, Slavoj, 1999. *Subversions du sujet. Psychanalyse, philosophie, politique*. Presses Universitaires de Rennes.
- Žižek, Slavoj, 1999. *Looking Awry*. Boston: MIT Press.
- Žižek, Slavoj, 1996. *Gaze and Voice as Love Objects*. Eds. Renata Salecl and Slavoj Žižek. Durham, NC: Duke University Press.
- Žižek, Slavoj, 1988. *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*. Paris, Navarin.