

association



Revue Ad hoc

n°3

décembre 2014



Unité de recherche de l'Université Rennes 2



CELLAM

Centre d'Etudes des Littératures et Langues Anciennes et Modernes

Sommaire

- CLÉMENT AUGER 5 *Introduction : une autre crise*
- FRANÇOISE FELCE 11 *La négation de la crise, porte ouverte aux conflits*
- DOROTHÉE CATOEN-COOCHÉ 23 *Itinéraire d'une crise singulière : Pierre Jean Jouve dans la rupture*
- CHARLOTTE RICHARD 41 *Crise du sujet et crise des genres dans l'œuvre de Samuel Beckett*
- DIANA ANDRASI 59 *Crise et survivance : Aby Warburg et la guérison sans nom*
- NILS VOISIN SCHULTZ 73 *La crise du vivre-ensemble : idéologie et affect dans la critique intellectuelle du multiculturalisme contemporain en France*
- AHMED GALAL 91 *Entre crise et langage : analyse des discours du président Moubarak pendant la révolution égyptienne de 2011*
- NELLY ANDRÉ 105 *La crise péruvienne en représentation*
- 127 *Entretien avec Antonio Gamoneda*
- 134 *Entretien en version originale*

Revue Ad Hoc

ISSN : 2264-5756

comité scientifique :

Clément Auger, Romain Courapied, Aurélie Palud et Daniel Riou

association Adhoc

Introduction : une autre crise

À la question « qu'est ce que la crise ? », la réponse semble aller presque de soi tant la crise sature aujourd'hui notre quotidien ; mais cette omniprésence même entretient l'équivoque. Aussi, pourrions-nous faire nôtres les propos de Myriam Revault d'Allonnes :

La disparité de [s]es usages est telle qu'on se demande s'il est possible, au-delà d'un vocable souvent utilisé par métaphore, de penser une quelconque généralité de la notion. Comment, par exemple, articuler les crises qui relèvent de l'histoire individuelle – les crises biographiques inscrites dans le parcours d'une existence singulière – et celles qui relèvent d'un cadre collectif, historique, social, politique ?¹

Le problème ne sera donc pas d'assigner à la crise une définition à laquelle il faudrait se tenir, de lui trouver des attributs fixes et invariables ; mais si l'on en arrive à se poser la question de façon concrète, comme un problème pour aujourd'hui, à partir du *corpus* d'articles ici réunis, alors on s'aperçoit assez vite qu'autour de ce mot, tout un univers se tisse et se détisse, tournant certainement autour de la question d'une « expérience de notre modernité »² pour reprendre l'expression de Michel Foucault. C'est ainsi que **Françoise Felce**, partant du constat d'une « atomisation de l'analyse des crises » à partir du XIX^e siècle, met immédiatement en jeu tout un vocabulaire mécanique pour en rendre compte³.

La crise se présente alors à nous comme un empêchement de l'ordre de la pensée, comme une perturbation dans l'engrenage qui a toujours tourné, rempli son office, offrant une illusion d'éternité, et qui soudain grippe, claudique, ou craque. C'est **Aby Warburg** et la terrible crise de folie dont il ne sortira que par la rénovation complète d'une vie psychique passant par un renouvellement conceptuel formidable⁴ ;

1. Myriam Revault d'Allonnes, *La crise sans fin : essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, 2012, p. 17.

2. « Mon problème est de faire moi-même, et d'inviter les autres à faire avec moi, à travers un contenu historique déterminé, une expérience de ce que nous sommes, de ce qui est non seulement notre passé mais aussi notre présent, une expérience de notre modernité telle que nous en sortions transformés » (Michel Foucault, « Entretien avec M. Foucault » dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, t. 4, n° 281, 1994, p. 23-84).

3. Dans ce numéro : Françoise Felce, « La négation de la crise, porte ouverte aux conflits ».

4. Dans ce numéro : Diana Andradi, « Crise et survivance : Aby Warburg et la guérison sans nom ».

c'est la crise larvée de **Pierre-Jean Jouve** qui aboutira au grand reniement des oeuvres antérieures à 1925 pour un renouveau mystique et poétique⁵. Mais sont-ce toujours les mêmes hommes que l'on retrouve à l'issue de tels processus ? Le parcours de ces hommes nouveaux, ou nouveaux types d'hommes, semble rendre caduques les définitions habituelles puisqu'ils fonctionnent sur un autre mode où « paradoxalement, l'état d'exception qui caractérise la crise se prolonge et devient peu à peu état de la guérison »⁶. De même, on ne peut évoquer l'expérimentation beckettienne autour du personnage sans penser au fameux thème foucauldien de la « mort de l'Homme », cette « invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente », vouée à disparaître « comme à la limite de la mer, un visage de sable »⁷. L'Homme en crise disparaît derrière sa Bouche « touch[ant] ici aux limites de l'incarnation théâtrale », comme aux limites de l'incarnation télévisuelle pour « solliciter les nerfs du public ». Ainsi, rendant compte par la fiction d'une expérience de la mort, **Charlotte Richard** montre bien comment Beckett place ses personnages à la limite, sur la bordure de l'être, la bordure de la vie, pour leur permettre de jeter un œil de l'autre côté, « saisir cet entre-deux, ce point de bascule irrémédiable où la vie sombre dans le néant »⁸.

Mais il serait illusoire de croire que la crise est l'expérience d'un seul, toujours il faut trouver l'autre, toujours il faut politiser l'individu, toujours il faut instaurer des intermédiaires, intercaler un Auditeur entre la Bouche et le spectateur, faire jouer les dispositifs pour rendre l'expérience purement « sensible » et déboucher sur une injonction : imaginez !⁹ À tous les niveaux où elle se manifeste, la crise ouvre l'homme comme une noix. Pour **Pierre Jean Jouve**, cela passe par la création romanesque d'un univers pluriel, un univers qui ressasse machiniquement le même petit drame personnel – l'écriture est alors comme un ancrage, un point fixe dans la crise – jusqu'à l'ouverture d'une faille, jusqu'à la rencontre d'une muse, voie d'accès à Dieu. Pour **Nils Voisin-Schultz**, la faille doit être mise à jour grâce à un outil conceptuel zizekien, l'*objet sublime d'idéologie* qui vise à identifier « une société idéologiquement fermée comme une société qui conçoit l'idéologie dominante comme naturellement justifiée et légitime »¹⁰. Chez **Aby Warburg**, la crise est un moment de branchement direct de l'inconscient sur l'histoire de l'Art et des civilisations (« l'inconscient n'est pas un théâtre, mais une usine, une machine à produire ; l'inconscient ne délire pas sur papa-maman,

5. Dans ce numéro : Dorothee Catoen-Cooche, « Itinéraire d'une crise singulière : Pierre Jean Jouve dans la rupture ».

6. Diana Andradi, « Crise et survivance : Aby Warburg et la guérison sans nom », p. 17.

7. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 398. Sur ce thème on consultera l'analyse éclairante de Gilles Deleuze sur la « forme-Homme », en annexe de son *Foucault*, Paris, Les éditions de Minuit, « Reprise », 1986, p. 131-141.

8. Dans ce numéro : Charlotte Richard, « Crise du sujet et crise des genres dans l'œuvre de Samuel Beckett », respectivement p. 5 et p. 1.

9. *Ibid.* p. 9-12.

10. Dans ce numéro : Nils Voisin-Schultz, « La crise du vivre-ensemble : idéologie et affect dans la critique intellectuelle du multiculturalisme contemporain en France », p. 1.

il délire sur les races, les tributs, les continents, l'histoire et la géographie, toujours un champ social », disait Gilles Deleuze¹¹) pour conclure triomphalement : « l'humanité toute entière est éternelle et de tout temps schizophrène ». Ainsi Warburg s'ouvre à « la possibilité d'une schizophrénie totale et d'une crise sans limites »¹², posant la schize comme état fondamental de disruption ; et **Diana Andradi** de mettre à jour le processus par l'apposition d'une trame politique (*l'état d'exception* d'Agamben¹³) à la psyché warburgien.

Dès lors, la crise semble aller de paire avec une sorte de renaissance, comme si elle était déjà porteuse *en puissance* de sa propre solution ; psychique, psychologique, spirituelle, cette renaissance trouve une expression purement politique, collective, quand le mécanisme bien huilé d'un appareil d'état soudain s'enraye. Chez **Ahmed Galal**, le gouvernant-pharaon et son peuple ne parlent plus la même langue ; la réalité éclate dans les mots de tous, et aux mots du raïs (mots du pouvoir) viennent s'opposer, déjà porteurs de tous les devenirs d'un peuple, les slogans populaires (pouvoir des mots) : « dégage ». Mais la renaissance ne fonctionne pas sans son double, le chaos, ce double tellement redouté par Moubarak¹⁴. Car le petit caillou dans l'engrenage branche immédiatement tout le système sur la masse d'énergie qui était auparavant mise en jeu, et qui désormais stagne, en attente d'un nouveau germe¹⁵. La crise mute alors dans ce grand vertige, une *expérience du chaos* qui appelle un après souvent vécu sous la forme d'une renaissance. Il est saisissant de voir la crise caractérisée par « l'image d'une France instable et chaotique » quand **Nils Voisin-Schultz** analyse *L'identité malheureuse* d'Alain Finkielkraut ; Millet, quant à lui, nous propose une France sinistrée sans renaissance possible : à la démultiplication des objets sublimes de l'idéologie répond une production d'affects hyperboliques et désordonnée qui entre pleinement dans le concert chaotique. Dans une toute autre approche, **Nelly André** montre le lien intime qui peut lier le chaos à une ville, Lima : « Lima est ainsi un parfait bouillon de culture pour le chaos, un espace de crise et de destruction »¹⁶. Dès lors, la cité est territoire à sillonner qui ne peut se décrire, se raconter que de manière éclatée, kaléidoscopique : « La *narrativa* JUM tente de représenter la réalité complexe, chaotique et fragmentée de la société péruvienne ainsi que des personnages

11. Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Les éditions de Minuit, 1990. Il reprend ici une idée qu'il affirmait déjà en binôme avec Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les éditions de Minuit, p. 36 : « Il n'y a que du désir et du social, et rien d'autre » ; et plus loin p. 326 : « il est évident qu'il n'y a pas un seul délire qui ne possède éminemment ce caractère, et qui ne soit originellement économique, politique, etc., avant d'être écrasé dans la moulinette psychiatrique et psychanalytique ».

12. Diana Andradi, « Crise et survivance : Aby Warburg et la guérison sans nom », p. 17.

13. Giorgio Agamben, *État d'exception*, Paris, Seuil, 2003.

14. Dans ce numéro: Ahmed Galal, « Entre crise et langage : analyse des discours du président Moubarak pendant la révolution égyptienne de 2011 », p. 9.

15. « Voilà que les forces du chaos sont tenues à l'extérieur autant qu'il est possible, et l'espace intérieur protège les forces germinatives d'une tâche à remplir, d'une œuvre à faire » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, « Critique », 1980, p. 382).

16. Dans ce numéro : Nelly André, « La crise péruvienne en représentation », p. 3.

urbains cosmopolites, cyniques, hédonistes et nihilistes. Littérature désidéologisée qui utilise un langage clair et simple »¹⁷.

Alliance de représentations sociales, de territoires, de langages, de subjectivités, la crise, entre renaissance et chaos, nous aura conduits bien loin des acceptions médiatiques, journalistiques du mot, dont **Françoise Felce** tente de dénouer la dimension idéologique : la crise comme évidence, comme événement économique cyclique inéluctable, est nécessairement un point de vue réductible à une consultation d'expert ; la crise économique n'est pas notre crise, ou bien n'est qu'un des champs à lui être métaphoriquement attachés, peut-être l'un des plus étriés. Cette invasion du mot dans le quotidien, et toute la violence dont il est porteur, l'urgence qu'il impose, mènent maintenant à se questionner sur les passerelles entre une crise systémique et une éthique critique actuelle. C'est, notons-le, ce questionnement qui présidait à la redéfinition éthique de la modernité par Michel Foucault¹⁸ et que Myriam Revault d'Allonnes reprend à son tour pour en faire un « Essai sur l'expérience moderne du temps »¹⁹. Une telle éthique nous amène immédiatement à nous pencher sur ce qui se fait aujourd'hui, ce qui se pense et se crée, en gardant à l'esprit la dimension irréductiblement fractale de l'actuel.

C'est ainsi que, après cette brève présentation introductive parcourant transversalement notre corpus, réflexions mêlées entre elles tout en demeurant hétérogènes, ce troisième numéro de la revue *Adhoc* se clôt sur l'édition d'extraits d'un entretien, qui n'est pas sans résonner d'étranges échos avec notre dossier central. Il est le fruit de la rencontre de **Rubén Pujante** avec le grand poète espagnol **Antonio Gamoneda**. La poésie y est explicitement vécue comme « poétique dans la perspective de la mort »²⁰ ; elle est une expérience mortifère nécessaire pour « inten-

17. *Ibid.* p. 5.

18. « En me référant au texte de Kant, je me demande si on ne peut pas envisager la modernité plutôt comme une attitude que comme une période de l'histoire. Par attitude, je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité ; un choix volontaire qui est fait par certains ; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. Un peu, sans doute, comme ce que les Grecs appelaient un *éthos*. Par conséquent, plutôt que de vouloir distinguer la "période moderne" des époques "pré" ou "post-modernes", je crois qu'il vaudrait mieux chercher comment l'attitude de modernité, depuis qu'elle s'est formée, s'est trouvée en lutte avec des attitudes de "contre-modernité" », (Michel Foucault, « What is Enlightenment ? », version française dans *Dits et écrits*, op. cit. t. 4, p. 568).

19. « Si la description d'une configuration inédite comme celle que nous vivons aujourd'hui ne nous permet pas d'affirmer que nous sommes entrés dans une nouvelle époque – une époque d' "après" la modernité – elle nous invite en revanche à réfléchir sur la force contraignante de la crise. Les mutations qualitatives qui touchent l'expérience contemporaine sont telles qu'on peut souscrire à l'idée que nous sommes confrontés à un processus de *détemporalisation*. », *La crise sans fin, essai sur l'expérience moderne du temps*, op. cit. p. 13.

20. Nous rappellerons avec profit les mots du poète lors de la réception du prix Cervantes : « Art paradoxal, la poésie a sa cause et sa finalité dans la création de connaissance, mais aussi dans une fonction qui consiste à intensifier notre vie moyennant une forme particulière de plaisir. Il s'ensuit, donc, que la poésie est aussi l'art d'impliquer du plaisir dans le récit de la manière dont nous avançons vers la mort ». Le discours est disponible sur le site des prix littéraires européens : <<http://www.prix-europeendelitterature.eu/gamoneda.html>>.

sifi[er] les consciences », et peut-être « réorienter la vie ». L'expérience poétique est vertigineuse, elle consiste alors à se pencher au bord de l'abîme pour mieux se rendre compte que la vie ne se parcourt que sur un fil, dans une fuite en avant. La poésie est donc avant tout une souffrance, un vertige nécessaire pour s'annihiler dans la réconciliation du rythme et du langage, vers un plaisir esthétique paradoxal, transcendant. Comme pour des slogans que l'on scanderait dans les rues, atteignant les gens aux viscères, en dernière instance, la poésie est « la condition rythmique du mot laquelle est indifférenciable, consubstantielle avec la pensée »²¹. Elle cherche à parler autrement, peut-être aussi « pour agir dans un autre sens »²², pour parcourir cette ligne de crête qu'est la vie, et finalement pouvoir sereinement « aller de l'inexistence à l'inexistence »²³.

Nous concluons en remerciant chaleureusement Rubén Pujante pour tout le travail qu'a demandé la publication de cet entretien, Vanessa Delage pour ses avis éclairés en matières linguistiques ainsi que Daniel Riou pour sa collaboration bienveillante. Nous remercions également l'ensemble des contributeurs qui ont bien voulu prêter leurs plumes pour ce numéro.

Clément Auger

21. Dans ce numéro : Rubén Pujante, « Entretien avec Antonio Gamoneda », p. 4.

22. *Ibid.* p. 8.

23. Antonio Gamoneda, *Canción errónea*, Barcelona, Tusquets Editores, 2012, p. 18 : « Ir / de la inexistencia / a la inexistencia ».

La négation de la crise, porte ouverte aux conflits

PRÉMICES

Dans la présentation du numéro 25 de la revue *Communications* consacré à la notion de crise, on pouvait lire :

Objet de telles interrogations transdisciplinaires, la notion de crise apparaîtra inéluctablement ambivalente: elle désignera, de façon formelle, le moment de vérité d'un système où celui-ci oscille entre la prise angoissée sur ce qu'il détermine comme constituant sa surface, son espace actuel (répression normative des "déviations" par feedbacks négatifs) et l'émergence évolutive, lourde d'espoirs et de menaces, que rend possible la libération des énergies.²⁴

L'un des deux auteurs de cette présentation, Edgar Morin, clôturait le numéro par un article au titre révélateur : *Pour une crisologie*. La teneur du numéro montrait, d'ailleurs, que la crise y était envisagée de manière interdisciplinaire. Mais l'on était alors en 1976. Il ne s'agit pas ici de tenter une actualisation de la notion de crise telle qu'elle apparaissait dans les années de doutes et de réflexion qui ont marqué l'après soixante-huit, mais de nous borner à constater, pour l'instant, combien, une quarantaine d'années plus tard, le terme de crise a vu son champ sémantique se rétrécir. On est, certes, bien loin d'une « atomisation de l'analyse des crises »²⁵. La chute du mur de Berlin a en effet réduit la notion de crise à un simple grippage des rouages du système. Paradoxalement, la fin du monde bipolaire et l'entrée dans le monde multipolaire annoncée²⁶ après la disparition de la puissance soviétique

24. Edgar Morin, André Béjin, « Introduction », *Communications*, n° 25, 1976, p. 1-3.

25. À prendre dans le sens donné par les auteurs de la présentation : « À partir de la fin du XIX^e siècle, la notion a été utilisée dans des analyses ambitieuses des grandes mutations culturelles ("crise des valeurs", "crise de civilisation", "crise spirituelle") ; de plus, elle a constitué un instrument théorique fructueux au sein de disciplines en expansion rapide (psychologie du développement, voire éthologie) au moment même où les réorganisations de certaines de ses matrices (médecine, science économique) contribuaient à modifier considérablement ses acceptions. Cette atomisation de l'analyse des crises, si elle a pu effectivement favoriser l'opérationnalisation segmentaire du concept, a simultanément dépouillé celui-ci de quelques-unes de ses qualités heuristiques les plus manifestes. », *ibid.*, p. 2.

26. Annoncée, en effet, par tous les analystes du « nouveau » monde qui devait succéder à la chute du mur de Berlin, mais effectivement niée par la réalité d'un

ont eu pour effet principal d'accélérer l'uniformisation de la planète en référence au système vainqueur, le système occidental. La diversité, pourtant sans cesse exaltée, est niée sur le plan économique. Il s'agit désormais d'éviter les crises grâce à l'unification du monde sous l'impulsion de la « science » montante, l'économie, devenue unique dépositaire du libéralisme. La crise au sens idéologique du terme, autrement dit comme nécessité de questionnement du présent pour construire le changement, se borne, désormais, à ponctuer les étapes du progrès quasiment linéaire de l'humanité vers son achèvement harmonieux. Le changement n'a plus lieu d'être et fait place au remaniement. La crise n'existera plus dès que chacun aura goûté aux bienfaits du nouveau système sous la houlette de « l'économique ».

Dans ce contexte, on comprend mieux que les événements (la « crise ») de septembre 2008, d'abord correctement interprétés comme la remise en question brutale de convictions que ni les déséquilibres sociaux, de plus en plus criants sur le plan planétaire, ni les conflits brutaux sous oripeaux religieux ou identitaires, n'avaient réussi à ébranler²⁷, n'aient, finalement, débouché sur aucun des changements attendus. Au contraire, dans les années qui ont suivi l'officialisation de la « crise », on a vu se remettre lentement en place le discours dominant, fondé sur un déni de la crise qui trahissait désormais clairement sa nature de déni de tout changement. Un intellectuel écouté et respecté comme Jacques Attali donne le mot : la crise restaure un ordre qui risquait, sans cela, d'être détruit, nous dit-il²⁸. Ainsi, en dépit de

monde « globalisé », au sens anglo-saxon de ce terme, autrement dit sous la houlette d'un système néo-libéral généralisé à l'ensemble de la planète.

27. L'expression « mondialisation des pauvres » rend assez bien compte de ce phénomène. On l'interprétera au sens donné ici : « Les événements du 11 septembre 2001 précédés par maints attentats anti-américains dans le passé ont révélé une sorte de « mondialisation des pauvres » dans les pays du Sud. Celle-ci, certes, était déjà latente depuis de longues années (on parlait déjà ainsi à la conférence de Bandoeng dans les années 1950), mais elle prend aujourd'hui une tournure exceptionnelle, marquée par la conscience d'une humiliation générale et d'une violence subie de la part des pays occidentaux. Non seulement les conflits locaux deviennent potentiellement mondiaux, mais la religion et la culture en deviennent des facteurs centraux notamment là où l'Islam fédère ce sentiment d'humiliation face aux peuples considérés globalement comme chrétiens. Les leaders des grandes religions monothéistes en sont bien conscients et ont appelé clairement à la concorde, cependant cela est loin d'être suffisant face à cette nouvelle forme de mondialisation » : (Sébastien Di Maio, David Epelbaum, Camille Gueydan, Muriel Hantcherli, Thomas Hoppe, *Les relations entre pays du Nord et du Sud*, url : <<http://www.emse.fr/site/publications/relations-nord-sud.pdf>>.

28. « Je voudrais montrer ici que la crise économique est plus qu'un accident et qu'elle n'est en aucun cas une « panne » dans le processus social. Elle est, au contraire, déjà une réparation des pannes antérieures, un mode de résorption des déséquilibres accumulés pendant la période de croissance précédente, sans lequel le mode de production en place ne pourrait se maintenir. C'est peut-être là l'essentiel. Autrement dit, la crise a une fonction sociale et économique très précise dans la dynamique de la marchandise. C'est le moment social où le finalisme est le plus présent : même si chacun se voit comme victime du processus, celui-ci joue un rôle régulateur et transformateur. Au-delà des individus et même des groupes sociaux, le processus de crise restaure l'ordre que les désordres et les gaspillages antérieurs s'apprêtaient à détruire. Un ordre qui peut être reproducteur ou transformateur des rapports de force. Au-delà de la simple dépression, la crise est le lieu de l'instauration d'un ordre et non pas comme le croit la vulgate celui de l'exacerbation du désordre dans les

l'émergence ou, plus souvent, de la réhabilitation d'analyses socio-économiques qui dénoncent le phénomène d'occultation de la rupture à laquelle nous assistons (avec pour corollaire la remise en cause du système lui-même), une prise en compte concrète se fait attendre. Et ce, au risque d'une exacerbation des conflits bien réels qui secouent violemment notre planète. C'est ce paradoxe et ses effets que nous voudrions étudier ici.

LE PARADOXE D'UNE CRISE AU SERVICE DE L'ORDRE CONSTITUÉ

Le 16 septembre 2008, le journal économique *Les Échos* présente ainsi la situation :

Le 15 septembre 2008 restera une journée noire dans l'histoire de la finance américaine. La quatrième banque d'investissement de Wall Street, Lehman Brothers, s'est mise en faillite, tandis que Merrill Lynch a été reprise par Bank of America pour 50 milliards de dollars. En quelques jours, les annonces préoccupantes s'accumulent du côté des banques et des assurances, créant une spirale de défiance sur les Bourses.

Nous n'en sommes encore qu'à la crise financière, lourde certes, mais vécue comme un des aléas du système en place, exigeant quelques modifications de fonctionnement. Or, dès février 2008, le GEAB, Global Europe Anticipation Bulletin, qui veut préparer ses lecteurs, responsables politiques, économiques et financiers à un « *effondrement de l'ordre mondial créé après 1945* » en soulignant l'interdépendance de ces trois domaines d'action²⁹, déclare :

Pour LEAP/E2020, il est également édifiant de constater que deux ans après la publication de sa fameuse « Alerte crise systémique globale » qui avait simultanément suscité l'intérêt de millions de lecteurs dans le monde entier et l'ironie condescendante de la plupart des « experts » et « responsables » du monde économique et financier, tout le monde est désormais convaincu qu'il y a bien une crise, qu'elle est bien globale et pour la plupart qu'elle est peut-être bien systémique.

La notion de crise systémique semble gagner du terrain et introduire à la nécessité d'un véritable changement. D'ailleurs, les affirmations de M. Gordon Brown, premier Ministre britannique et tenant du système néolibéral, en octobre 2008, étayaient cette idée : « L'heure n'est pas aux

organisations », Jacques Attali, « L'ordre par le bruit. Le concept de crise en théorie économique », *Communications*, 1976, vol. 25, n° 1, p. 88.

29. Le GEAB, <<http://www.leap2020.eu/>>, définit son action en ces termes : « Chaque mois le Global Europe Anticipation Bulletin vous apporte des analyses uniques sur les prochaines étapes de l'effondrement de l'ordre mondial créé après 1945 ainsi que des conseils stratégiques pour vos décisions en matière politique, économique ou financière. Car dans notre monde complexe, toutes ces dimensions sont interdépendantes et influencent les évolutions d'un secteur à l'autre ».

idées conventionnelles ni aux dogmes dépassés, mais à une intervention originale et novatrice »³⁰.

Pourtant, à cinq ans de prises de position qui semblaient bien marquer un tournant salutaire, « une séparation » – d'ailleurs l'un des sens du terme grec de *krisis* dont provient le mot crise – c'est au contraire la continuité qui semble l'emporter. Durant l'été 2009, la reprise était annoncée de manière presque unanime. Le fait que le chômage continue – et continuera à croître – semblait être un aléa isolable du reste de la crise. Les faillites d'entreprises, bientôt suivies par une vague de suicides, qui vont affecter l'Europe de l'Italie³¹ au Portugal, ainsi que le cas exemplaire du naufrage grec, notamment, seraient un simple accident de parcours. Bref, la crise économique, longtemps réduite à son aspect financier, et que les perfusions massives aux banques ont jugulée quelques temps, en apparence du moins, était ramenée au rang de croquemitaine pour naïfs.

Exception faite de quelques hurluberlus (du moins, c'est ainsi qu'on les percevait alors) théoriciens de la décroissance qui, à l'instar de Serge Latouche, par exemple, s'entêtaient à « lutter pour la décolonisation de l'imaginaire économique dominant »³², et de ces économistes, neuro-économistes et sociologues qui, dans une sorte d'union sacrée, s'employaient à mettre en question le cliché d'un homme « œconomicus », rationnel et égoïste³³. Rien n'y faisait. La notion de crise se dépouillait lentement de sa dangerosité contre toute évidence.

C'est, qu'en effet, une trentaine d'années de domination du néolibéralisme nous ont habitués à concevoir les crises économiques comme isolées et nécessaires à la survie du système, et non comme des crises majeures :

Il faut s'habituer à l'idée que les crises ne constituent pas des cataclysmes mais des méthodes de régulation d'une économie mondiale qu'on n'arrive pas vraiment à encadrer par des lois ou des politiques [...]

30. « This is not a time for conventional thinking or outdated dogma but for the fresh and innovative intervention ». Le journal *Le Monde* du 11 octobre 2008 reprenait les propos du premier Ministre britannique : « Les vieilles solutions d'hier ne nous seront pas utiles pour les défis d'aujourd'hui et de demain. Donc nous devons abandonner les dogmes périmés et adapter de nouvelles solutions. »

31. Le cas de l'Italie pourrait être particulièrement emblématique, à cet égard. La négation acharnée de la crise par les instances politiques italiennes s'est traduite – et trahie – par un décret-loi qui obligeait les instituts de statistique à remettre leurs chiffres aux ministères concernés chargés d'en assurer la diffusion auprès du public (article 11 du DL 78 dell'1 luglio 2009), une fois ces chiffres dûment passés au crible.

32. Serge Latouche, *Décoloniser l'imaginaire – La pensée créative contre l'économie de l'absurde*, Lyon, Parangon/Vs, 2005, p. 23.

33. L'exemple de la neuro-économie est particulièrement intéressant. Bien qu'elle tende à renverser la vision de l'*homo oeconomicus*, cet animal rationnel à l'égoïsme intelligent, elle ne réussit pas à franchir le pas du changement qui pourrait mettre en crise les idées dominantes et, par un retournement spectaculaire, finit par venir au secours du système qu'elle semblait vouloir mettre en cause. Voir à cet égard l'article du *Figaro* du 18/6/2007, « Ne négligeons pas la neuro-économie », de Carl Edward Schoonover et Sacha Bourgeois-Gironde qui la définissent comme « hybridation disciplinaire qui permet d'affiner la compréhension et la modélisation de nos comportements économiques et sociaux ordinaires ». D'ailleurs la neuro-économie devient bien vite neuro-finance, neuro-marketing...

affirmait l'économiste libéral Élie Cohen dans le *Nouvel Observateur* du 13 août 2007³⁴. Un ancien Ministre de l'Économie et des Finances, Alain Madelin, recommandait à son tour dans un article du *Figaro* daté du 21 octobre 2008 :

Laissez les libéraux en dehors de cette crise, ce n'est pas un échec des théories libérales ni même des mécanismes libéraux [...] Arrêtons donc les procès faits à tort au capitalisme et recherchons au contraire le moyen de libérer les marchés financiers de l'emprise étatique.³⁵

Cette vision de la crise comme simple point de passage nécessaire à l'amélioration du système existant, largement renforcée par la vision hégélienne de la fin de l'histoire dans ses avatars anglo-saxons dont le représentant le plus connu est sans doute Francis Fukuyama³⁶, aboutit à une nouvelle définition dont toute référence au changement a été expurgée. Envisagée comme un facteur contribuant à préserver l'équilibre de demain dans la continuité du système en vigueur (qu'il soit économique, politique, sociologique, au fond peu importe), la crise telle qu'on la conçoit actuellement évoque les sacrifices des sociétés antiques : on y fait couler le sang de quelques-uns pour apaiser les dieux et préserver l'ordre ambiant comme, aujourd'hui, on consent à l'appauvrissement d'une partie de la population pour le plus grand bien commun, mais surtout pour la préservation du système existant.

On pourrait, en effet, considérer comme particulièrement choquante cette indifférence généralisée (au moins parmi les décideurs et les « penseurs », et ceux des économistes, politologues, sociologues, fortement médiatisés, qui les cautionnent). Or ce n'est pas le cas. Si l'on en revient à la crise économique actuelle et à sa fin sans cesse annoncée, on peut analyser le fait de séparer l'accroissement du chômage de la crise en tant que telle comme la conviction bien ancrée qu'il s'agit là d'un avatar douloureux, mais nécessaire sur la voie de la pérennité du système.

Dans le dernier chapitre de son ouvrage *Les Grecs et l'irrationnel*³⁷, publié d'abord en 1959, E. R. Dodds abordait la « peur de la liberté » en ces termes :

Depuis plus d'un siècle, l'homme se trouvait en présence de sa propre liberté intellectuelle, et maintenant, devant cette horriante perspective, il tournait les talons et décampait – mieux valait le déterminisme rigide du Destin astrologique que le fardeau effrayant de la responsabilité quotidienne.³⁸

34. Cité dans la revue *Ravages*, n° 2, Paris, Éd. Descartes & Cie, 2009, p. 82.

35. *Ibid.*, p. 83.

36. Selon Francis Fukuyama qui publiait en 1989, *The End of History ?*, l'Histoire culmine dans la démocratie libérale et l'économie de marché. Bien que l'auteur ait par la suite fortement atténué (sinon renié) une partie de ses conclusions, il s'est montré l'expression, davantage que l'instigateur, de toute une pensée anglo-saxonne qui a abouti à ériger le modèle occidental dans sa version fortement américanisée, notamment économique, comme la seule option – définitive – de progrès pour le monde.

37. E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, 1977.

38. *Ibid.*, p. 243.

Ce modeste professeur de grec, comme il se définissait lui-même, ébauchait, dans les dernières lignes du livre, une prudente comparaison avec son époque plaçant son espoir dans le « rationnel »³⁹ pour effectuer le saut vers la prise en main par les hommes de leur destin. À ses yeux, en effet, c'était la condition de la liberté intellectuelle. Or, parlant de l'effondrement de ce rationnel chez les Grecs du II^e siècle avant J.-C., il reprenait les mots d'André-Jean Festugière : « On avait trop discuté, on était las de mots. Il ne restait que la technique. »⁴⁰. Toutes proportions gardées, et pour appliquer la prudence recommandée par Dodds en matière de comparaisons entre époques différentes, cette lassitude rappelle étrangement celle qui a suivi l'effervescence intellectuelle des années 1960-70, habitées par la conviction qu'un monde nouveau, un monde de liberté au sens le plus noble de ce terme (s'extraire des contraintes rigides du lien entre pouvoir et autorité morale-religieuse) était possible. Il existe toutefois une différence notable : cette fois, c'est dans l'irrationnel que l'on cherche la solution à la rigidité du passé. On peut, en effet, analyser la crise de ces années-là comme la remise en question d'un « rationnel » dans lequel l'humanité avait, à l'instar de Dodds, placé ses espoirs d'amélioration. Les années 1980 verront le retour rapide à une notion de « rationnel », ancrée, cette fois, dans la montée inexorable de l'économisme et privée de son caractère d'instrument au service de la quête de la liberté.

DÉVOIEMENT DE LA NOTION DE CHANGEMENT – VERS UNE CRISE/ CONFLIT VIOLENT

Ces quarante-cinq dernières années ont été dominées par toute une succession de théories dogmatiques, toujours soutenues avec la même assurance, mais tout à fait contradictoires les unes avec les autres, tout aussi irréalistes, et abandonnées les unes après les autres sous la pression des faits. À l'étude de l'histoire, à l'analyse approfondie des erreurs passées, on n'a eu que trop tendance à substituer de simples affirmations, trop souvent appuyées sur de purs sophismes, sur des modèles mathématiques irréalistes et sur des analyses superficielles du moment.⁴¹

Celui qui s'exprime ainsi est un économiste en tout respectable, prix Nobel de l'économie⁴² en 1988, soudain érigé en « prophète(s) » de la

39. Au sens que lui donne Dodds, il s'oppose à un irrationnel entendu comme croyance a-critique. Ce n'est pas, loin de là, le sens dont l'ont doté ceux qui opposent l'*homo oeconomicus* rationnel à l'idéaliste irrationnel.

40. *Ibid.*, p. 248.

41. Maurice Allais, cité par Bernard Maris, *Antimanuel d'Économie*, Rosny, Éd. Bréal, 2003, p. 46.

42. Cette qualification de Prix Nobel devenue usuelle n'en reste pas moins parfaitement inexacte (mais, par là-même, très significative) puisque « contrairement à ce qu'on pense, aucun économiste n'a jamais reçu de prix Nobel. L'argent qu'ils perçoivent est versé par la Banque centrale de Suède et le prix, instauré en 1969, s'appelle « prix de la Banque centrale de Suède en sciences économiques en mémoire d'Alfred Nobel ». La transformation de cette appellation en « prix Nobel d'économie » relève d'une mystification, qui trompe les récipiendaires eux-mêmes. Les économistes sont

crise⁴³ ; soudain en effet, puisque jusque-là ses propos faisaient de lui un économiste « maudit », prêchant dans le désert⁴⁴.

Ce qui nous intéresse ici, en l'occurrence, n'est pas tant le cas personnel de M. Allais, mais le fait que la dénonciation des dogmes dominants ait été, au cours des trente dernières années, beaucoup plus fréquente qu'il n'y paraissait. D'autres prix Nobel, bien plus médiatiques – et de surcroît, américains pour certains d'entre eux – comme, par exemple, Joseph Stiglitz ou encore Muhammad Yunus, critiquaient depuis longtemps les dérives du système planétaire et, notamment, la foi en l'économisme dominant. Toutefois, ces critiques, tout comme les solutions alternatives sur lesquelles se sont penchés de nombreux chercheurs dans le monde entier, n'avaient aucune chance d'aboutir en raison de l'idée généralement répandue selon laquelle s'opposer au système c'était s'opposer au changement même. La récupération d'une vision libérale classique, largement dévoyée par ses nouveaux adeptes parlant au nom de pères fondateurs comme Adam Smith⁴⁵ a, paradoxalement, été présentée comme un souffle nouveau et progressiste avec pour effet de reléguer tous ses critiques au rang de détracteurs du progrès, rétrogrades et timorés⁴⁶. Le changement réel, celui qu'aurait pu ou dû apporter la transformation d'un monde bipolaire en monde multipolaire, a été récupéré par un processus d'assimilation entre l'événement séparateur qui le constituait (la chute du mur de Berlin) et la « victoire » d'un des deux camps en présence. Le camp vainqueur étant, par définition, l'avenir, quiconque le mettait en question ou en discutait les « dogmes » ne pouvait représenter que le passé.

d'ailleurs les seuls à multiplier les livres consacrés à la célébration, et même à l'autocélébration, de leurs « prix Nobel » : Gilles Dostaler, « Le "prix Nobel d'économie" : une habile mystification », *Alternatives Économiques* n° 238, juillet 2005.

43. Ce, en raison d'une longue tribune que M. Allais avait publiée dans *Le Figaro*, en octobre 1998, en pleine crise financière asiatique, et qui fut reprise, un an plus tard, dans son ouvrage *La Crise mondiale d'aujourd'hui*, Editions Clément Juglar : cf. le journal *Le Monde* du 24 janvier 2009, « Maurice Allais, prophète maudit », par Pierre-Antoine Delhommais.

44. Pour être juste, ajoutons que la récupération politique par le Front National de ses idées y a un peu contribué.

45. L'interprétation qui est faite de ses théories relève en effet d'un processus simplificateur d'extrapolation manipulatrice : « Aux yeux de Smith, le progrès des nations était un processus dans lequel de multiples dimensions – culturelle, sociale, religieuse, juridique et institutionnelle – étaient en interrelations. Il n'y avait donc pas pour lui de lois économiques universelles qui transcendaient et déterminaient ces diverses dimensions » (<http://www.alternatives-economiques.fr/les-chemins-sinueux-de-la-pensee-economique-liberale_fr_art_873_44732.html>).

46. Ces considérations nous sont devenues familières. Désormais, pour ne citer que ces deux pays, les manifestes qui dénoncent l'ingénuité dont nous avons fait preuve devant les lieux-communs de la pensée dominante se sont succédé. On citera, en France, *Le manifeste des économistes atterrés*, (cf. <<http://www.atterres.org/page/manifeste-deconomistes-atterres>>) par exemple. En Italie, lui répond *Il manifesto degli economisti esterrefatti*, (<<http://www.euroalter.com/IT/2011/manifesto-degli-economisti-esterrefatti>>), succédant à *L'appello degli economisti*. (<<http://www.appellodegliconometrici.com/index.php>>), dès 2006, qui vont être suivis par une longue série d'ouvrages de plus en plus critiques. En vain, car rien de tout cela ne réussit à influer sur l'action des décideurs que le résultat des dernières élections italiennes, en février 2013, devrait toutefois inquiéter (entre autre signes de leur perte de crédibilité).

Cette vision manichéenne du monde « nouveau » de l'après-mur ne laisse bien entendu place à aucune rupture, aucun changement réel.

[...] c'est bien le propre du clerc ayant un idéal ou un projet social en perspective de dénier la réalité ou l'efficace des différences, des ruptures, des mutations. Le pouvoir ou la domination ont pour une part cette fonction de dénégation.⁴⁷

Que toute forme de domination soit opposée, de par sa nature même, au changement, c'est indéniable. Ce qui nous intéresse ici, c'est la manière dont cette « dénégation » s'effectue. Les sociétés occidentales fondent en grande partie leur prétention à la supériorité sur la notion de progrès et donc de devenir, en opposition aux sociétés traditionalistes. L'homme occidental serait, à cet égard, l'homme rationnel par excellence, délivré des liens irrationnels – religieux, magiques, sentimentaux même – qui entravent sa marche en avant et le figent dans la tradition.

Le rationalisme dont il s'agit ici est bien différent de celui auquel se réfèrent des auteurs comme Dodds. En réalité, il ne s'oppose pas aux « sirènes de l'irrationnel » pour reprendre le titre d'un ouvrage de Dominique Terré-Fornacciari⁴⁸ qui tentait justement de démontrer la récupération de l'irrationnel par la science, champ du rationnel par excellence et les aspects bénéfiques éventuels de cette opération. Au contraire, pourrait-on dire, il semble s'être érigé en un véritable système de croyances en éliminant de son champ d'application tous les éléments non quantifiables. C'est ainsi que, de l'homme, on a progressivement glissé vers l'*homo oeconomicus* comme seul susceptible d'étude, seul apte à contribuer à l'amélioration du monde. Cela élimine arbitrairement la possibilité d'un homme mû par d'autres motivations, tout aussi profondes, comme l'amour de l'autre⁴⁹ ou la recherche du bonheur⁵⁰, par exemple, ou encore l'envie, le désir de nuire qui pourtant fait l'objet d'études de plus en plus nombreuses sous l'impulsion, notamment, des neurosciences⁵¹. Ce faisant, on risque d'abandonner un pan entier de la psyché humaine au domaine moral et religieux, avec le risque, désormais clairement visible, d'accroître par là-même la séduction de ce dernier et de voir le monde se transformer, comme en effet cela a été le cas, ces dernières années, en un grand terrain de conflits entre le rationalisme jugé (souvent à juste titre, hélas) sec et injuste de l'occident et les valeurs moralo-religieuses, opportunément récupérées par cette partie du monde où les bienfaits du rationalisme économique ne

47. Michel Maffesoli, *Après la modernité ?*, Paris, CNRS, 2008, p. 298.

48. Dominique Terré-Fornacciari, *Les sirènes de l'irrationnel – Quand la science touche à la mystique*, Paris, Albin Michel, 1991.

49. On peut consulter à ce sujet *L'homme est-il un animal sympathique ? Le Contr'Hobbes*, *Revue du M.A.U.S.S.*, n° 31, Paris, La Découverte, 2008.

50. On peut se référer, par exemple, aux recherches d'Andrew Clark, au CNRS et à Paris-Jourdan Sciences économiques. Il est loin d'être le seul. Toutes privilégient, notamment, l'instauration d'un indice pouvant remplacer le PIB, dont l'IDH, Indice de Développement humain est un exemple. Ces études ont en commun la constatation, assez banale d'ailleurs, que l'homme est complexe et irréductible à un seul aspect, y compris dans les domaines les plus prosaïques ou les plus matériels.

51. Il s'agit de l'application de l'imagerie cérébrale à de nombreux domaines de la connaissance; on y trouve ainsi la neuropsychologie, neurosciences sociales, neuroéconomie, neurofinance...

sont pas parvenus. On passe ainsi de la crise-niée à la crise-conflit qui semble caractériser ces débuts du XXI^e siècle. Vouloir réduire la crise, et, par là-même, la notion de conflit constructif qu'elle contient⁵² à un pur soubresaut désagréable, mais inévitable, sur le chemin de la rationalité, n'est-ce pas risquer de laisser sans le moindre contrôle les crises qualifiées d'« émotives » et comme telles exclues du champ d'intervention rationnel possible, autrement dit impossibles à traiter sinon à l'intérieur de leur domaine pulsionnel, celui de la crise belliqueuse⁵³ ?

Ainsi à force de tenter de porter sur leurs épaules le poids toujours croissant de la crise en cours, la plupart des États concernés, y compris les plus puissants, ne se sont pas rendu compte qu'ils étaient en train d'organiser leur propre écrasement sous le poids de l'Histoire, oubliant qu'ils n'étaient que des constructions humaines, ne survivant que parce que l'intérêt du plus grand nombre s'y retrouvait.⁵⁴

CONCLUSION

« Poids de l'histoire », pour les uns, « leçons de l'histoire ignorées », pour les autres, l'Histoire se charge dans tous les cas de régler les crises à sa manière, celle de la violence

Tout en faisant la part du manque de culture des dirigeants occidentaux et de l'alarmante médiocrité des grands médias qui les informent, on peut se demander comment, à la fin des années 1980, tant d'« experts » ont pu soudain imposer l'idée extravagante que les leçons de l'histoire avaient cessé de compter, que chaque société n'était plus qu'un argile façonné par les « lois de l'économie », que la communication et le marché allaient dissoudre les différences entre les nations, indiquant à toutes la voie d'une modernisation assurée dans une « mondialisation heureuse ». ⁵⁵

La remise en cause des dogmes, annoncée lors du début officiel de la crise en septembre 2008 n'a toujours pas eu lieu, en dépit des avertissements répétés et de l'augmentation des crises socio-politiques violentes à travers le monde. Si, comme semble le penser

52. « Le conflit n'est pas nécessairement l'expression brutale et coûteuse d'incompatibilités, mais un processus normal par lequel des différences précieuses pour la société s'affirment et font progresser tous ceux qui sont concernés » (Marc Mousli, « Éloge du conflit. Mary Parker Follett et le conflit constructif », *Négociations*, 2/2005 n° 4, p. 21-33 également consultable, en janvier 2014, sur l'URL : <www.cairn.info/revue-negociations-2005-2-page-21.htm>).

53. Bien entendu, cette question ne se pose pas uniquement en termes de conflits internationaux mais, de plus en plus, en risques nationaux d'explosions sociales.

54. 4^e trimestre 2009 – Début de la phase 5 de la crise systémique globale : la phase de dislocation géopolitique mondiale – Communiqué public GEAB N°32 (15 février 2009) : <http://www.leap2020.eu/GEAB-N-32-est-disponible!-4-trimestre-2009-Debut-de-la-phase-5-de-la-crise-systemique-globale-la-phase-de-dislocation_a2796.html>.

55. Serge Halimi, *Le naufrage des dogmes libéraux*, in *Le Monde Diplomatique*, octobre 1998 : <<http://www.homme-moderne.org/societe/media/halimi/naufrage.html>>.

Antonio Gramsci, le pessimisme relève de l'intelligence, l'optimisme de la volonté⁵⁶, il est à craindre que la nécessité de lutter contre la crise de confiance, qui justifierait la négation de la crise et le refus de concevoir le changement qui l'accompagne pour le gérer, ne puisse engendrer aucun optimisme raisonnable. Si enfin il faut « sous la crise » lire « le changement d'époque », comme nous y invite l'intitulé d'un éditorial du site « Prospective »⁵⁷, ne vaudrait-il pas mieux commencer à construire le second plutôt que de risquer de se faire broyer par l'Histoire ? Or, en dépit de la remise en cause des idées dominantes qui semble lentement se mettre en place ces dernières années (comme en témoigne le renouveau d'un discours critique sur les ondes, dans les journaux et le nombre important de publications allant dans ce sens⁵⁸), non seulement les décideurs n'en tiennent aucun compte⁵⁹, mais le fatalisme ambiant ouvre la porte à une explosion sociale qui ne serait plus réservée à un étranger encore lointain à nos yeux. Les « printemps arabes », interprétés comme une aspiration à notre forme de démocratie, pourraient bien refléter l'incapacité de l'occident à gérer le changement. En refusant le binôme crise/changement, traduisible, dans la pratique en trinôme crise/conflit démocratique /changement, nous risquons fort de voir les conflits se transformer en guerres, ces « guerres de l'empire global », pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Alain Joxe⁶⁰, et de passer d'une violence/symptôme de la nécessité du changement à une violence institutionnalisée, vouée à repousser tout changement nécessaire et possible.

Françoise Felce
(Université de Sienne)

56. La phrase exacte de Gramsci, extraite d'une lettre de prison adressée à son frère, dit précisément : « Je suis pessimiste par intelligence, mais optimiste par volonté ».

57. <<http://prospective.fr/archives-des-editoriaux/archives-prospective-2009/2009-sous-la-crise-le-changement-depoque/>>.

58. On peut citer le cas exemplaire de l'économiste « atterré » Frédéric Lordon, longtemps cantonné à ses articles pour *Le Monde Diplomatique* ou à ses apparitions dans l'émission sur internet « Arrêt sur Image », dont les publications étaient connues de quelques spécialistes faute d'avoir bénéficié de la publicité et de la visibilité médiatique accordée aux économistes officiels et qui fait maintenant l'objet d'un intérêt croissant y compris de la part de la télévision ou d'émissions généralistes de radios comme France-Inter.

59. Cette attitude semble devenue une constante inquiétante. On rappellera, ici, le refus de la Constitution européenne qui s'est traduit par le traité de Lisbonne. Et, plus proche de nous, les résultats des élections municipales de cette année 2014, rejet manifeste des politiques en cours et qui n'ont eu pour conséquence, pour autant que l'on puisse en juger pour le moment, qu'un renforcement de ces politiques. La « crise » conforte la continuité contre le changement en dépit de tous les démentis.

60. Alain Joxe, *Les guerres de l'empire global*, Paris, La Découverte, 2012.

Bibliographie

OUVRAGES

Dodds, E.R., *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, 1977.

Fukuyama, Francis, 1989 *The End of History ?*, 1989, toujours consultable ; en janvier 2014, sur le site <<http://www.wesjones.com/eoh.htm>>, de Wes Jones.

Joxe, Alain, *Les guerres de l'empire global*, Paris, La Découverte, 2012.

Latouche, Serge, *Décoloniser l'imaginaire – La pensée créative contre l'économie de l'absurde*, Lyon, Parangon/Vs, 2005.

Maffesoli, Michel, *Après la modernité ?*, Paris, CNRS, 2008.

Maris, Bernard, *Antimanuel d'Économie*, Rosny, Ed. Bréal, 2003.

Terré-Fornacciari, Dominique, *Les sirènes de l'irrationnel – Quand la science touche à la mystique*, Paris, Albin Michel, 1991.

ARTICLES, JOURNAUX ET REVUES

Ravages, « Infantilisation Générale », n°2, Éd. Descarte & Cie, Paris, 2009.

Revue du Mauss, n° 31, « L'homme est-il un animal sympathique ? Le Contr'Hobbes », La Découverte, 2008.

Attali, Jacques. « L'ordre par le bruit », *Communications*, vol. 25, n°1. 1976.

Béjin, André, Morin, Edgar, « Introduction », *Communications*, vol. 25, n°1, 1976.

Bourgeois Sacha, Schoonover Carl Edward, « Ne négligeons pas la Neuroéconomie », *Le Figaro*, 18/6/2017, Gironde.

Delhommais, Pierre-Antoine, « Maurice Allais, prophète maudit », *Le Monde*, 24 janvier 2009.

Dostaler, Gilles, « Le "prix Nobel d'économie" : une habile mystification », *Alternatives économiques*, n° 238 - juillet 2005.

Dostaler, Gilles, « Les chemins sinueux de la pensée économique libérale », *L'Économie politique*, n°44, Paris, octobre 2009.

Halimi, Serge, « Le naufrage des dogmes libéraux », *Le Monde diplomatique*, octobre 1998.

Mousli Marc, « Éloge du conflit. Mary Parker Follett et le conflit constructif », *Négociations 2*, n°4, De Boeck Supérieur, 2005.

SITES / URL

DI MAIO, Sébastien, EPELBAUM, David, GUEYDAN Camille (et al.), *Les relations entre pays du Nord et du Sud*, url : <<http://www.emse.fr/site/publications/relations-nord-sud.pdf>>

Site des Économistes atterrés, L'appel d'économistes atterrés, <<http://www.atterres.org/page/manifeste-déconomistes-atterres>>.

Site du GEAB (GlobalEurope Anticipation Bulletin) 4^e trimestre 2009 – Début de la phase 5 de la crise systémique globale : la phase de dislocation géopolitique mondiale – Communiqué public GEAB N°32 (15 février 2009) : <http://www.leap2020.eu/4-trimestre-2009-Debut-de-la-phase-5-de-la-crise-systemique-globale-la-phase-de-dislocation-geopolitique-mondiale_a2796.html>, consultable en janvier 2014.

Pour citer cet article : Françoise Felce, « La négation de la crise : porte ouverte aux conflits », *Revue Ad hoc*, n° 3, « La crise », publié le 26/11/2014 [en ligne], URL : <<http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>>

Itinéraire d'une crise singulière : Pierre Jean Jouve dans la rupture

« Les moments de crise produisent
un redoublement de vie chez les hommes. »

François-René Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*

Cette affirmation, née sous la plume de Chateaubriand, dans la première moitié du XIX^e siècle, semble aller quelque peu à l'encontre de certaines idées reçues en assignant à la crise (quel que soit le domaine concerné) une dimension positive : elle serait génératrice d'une forme de regain chez l'être qui la traverse. Le poète romantique ne mentionne cependant que des « moments de crise », c'est-à-dire des périodes ponctuelles et peu durables. Mais qu'en est-il des crises qui s'installent dans le temps ? La longueur temporelle peut-elle transmuter le positif en négatif, et ainsi affaiblir l'homme plutôt que le dynamiser ? Il semble que ce ne soit pas vraiment le cas en ce qui concerne l'auteur qui nous occupe ici : celui-ci fut confronté à la violence d'une crise qui se prolongea durant plusieurs années, le plongeant dans la souffrance et l'amenant à opérer de profonds bouleversements à plusieurs niveaux. Né à Arras en 1887, Pierre Jean Jouve est essentiellement (re)connu aujourd'hui pour sa poésie, l'une des premières « qui ait revendiqué la puissance d'écrire [...] à partir des valeurs inconscientes »⁶¹. Lorsqu'il meurt à Paris, en 1976, il laisse derrière lui une œuvre considérable, dans laquelle s'entremêlent plusieurs genres : si l'écriture poétique reste prédominante, il s'est également attelé au roman (il en écrivit cinq entre 1925 et 1935), à plusieurs traductions (parmi lesquelles celle du célèbre texte shakespearien, *Roméo et Juliette*, qui demeure une référence) et, surtout, à un ouvrage où se confondent la théorie et le biographique (*En miroir, journal sans date*, publié en 1956). Mais sa relative célébrité (il est surtout étudié par quelques spécialistes et, encore aujourd'hui, assez peu dans les milieux universitaires) n'est pas due à sa seule production artistique : Pierre Jean Jouve doit aussi sa postérité à son histoire particulière, puisqu'il traverse, au début des années 1920, une crise qui l'amène à rejeter, à 37 ans, l'ensemble de ses œuvres précédemment écrites. Cette période, teintée de souffrance pour l'homme autant que pour l'artiste, est cependant la condition *sine qua non* de

61. Pierre Jean Jouve, *En miroir, journal sans date*, dans *Œuvre II*, Paris, Mercure de France, 1987, p.1076-77.

l'éclosion du poète et du croyant. Elle engage des bouleversements sur un plan personnel, mais également social, psychologique et scriptural et apparaît d'autant plus intéressante qu'elle fut engendrée, essentiellement, par la rencontre avec une femme, Blanche Reverchon, et, à travers elle, par la découverte de la psychanalyse, alors en pleine émergence. Dès lors pouvons-nous nous interroger sur plusieurs éléments, et notamment sur l'aspect déterminant de cette crise. Dans quelle mesure cette période fut-elle nécessaire pour l'homme Pierre Jean Jouve autant que pour l'écrivain ? Pourquoi l'issue de la crise doit-elle être interprétée comme une renaissance après la mort, symbolique, du premier Jouve ? Enfin, comment ces bouleversements se sont-ils traduits dans l'écriture, aussi bien sur le fond que dans la forme ?

Après avoir exposé les tenants et les aboutissants de ce moment singulier (ce qui nous permettra aussi de mieux connaître l'auteur qu'est Pierre Jean Jouve), nous mettrons à jour les nouvelles perspectives de l'écrivain dans la seconde moitié des années 1920, avant de nous pencher davantage sur les textes et plus spécifiquement encore sur les personnages romanesques, qui apparaissent comme les projections d'un artiste en « crise ».

UN HOMME DANS LA TOURMENTE

Dans un article paru en 1988 dans la *Revue de théologie et de Philosophie*, Paul Ricoeur rappelle la définition du mot « crise », et notamment l'origine médicale du terme : « La crise est le moment d'une maladie caractérisée par un changement subit où la pathologie cachée se révèle et où se décide l'issue en bien ou en mal de la maladie »⁶². Par la suite, le philosophe insiste sur l'idée d'un phénomène transitoire, qui serait donc à envisager comme ayant un « avant » et un « après »⁶³. Or, dans le cas de Jouve, l'avant-crise comportait de nombreux signes annonciateurs et une analyse, même rapide, des trente premières années de l'auteur met en lumière le malaise et le sentiment d'ina-déquation qui devaient bientôt devenir exponentiels et atteindre leur apogée au début des années 1920.

LES PRÉMICES

Quand, en 1921, Pierre Jean Jouve sent « pour la première fois le sol trembler sous [lui] »⁶⁴, sûrement est-il loin de s'imaginer que « l'an-goisie accusatrice »⁶⁵ qui l'assaille alors s'immiscera bientôt pleinement dans son quotidien et deviendra, progressivement, un sentiment tellement dominant qu'il occultera tout autre ressenti. Encore moins se doute-il du fait que cette souffrance sera, en réalité, bénéfique pour

62. Paul Ricoeur, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ? », in *Revue de théologie et de philosophie*, 2008, n° 280, <<http://www.fondsriceur.fr/photo/crise%284%29.pdf>>, consulté le 11 janvier 2014, p. 2.

63. « Au lieu que la transformation se produise de façon continue, elle marque une discontinuité entre un équilibre antérieur qui se défait et l'équilibre qui émerge », *Ibid.*

64. Pierre Jean Jouve, *En miroir, journal sans date*, op. cit., p. 1068.

65. *Ibid.*

son cheminement artistique comme personnel. 1921 est à percevoir comme l'année au cours de laquelle s'engage la rupture d'un équilibre établi, du moins en apparence. Pierre Jean Jouve est alors marié depuis 11 ans, a lié de nombreuses amitiés littéraires (parmi lesquelles celle de Romain Rolland, qui reste la plus déterminante) et a écrit des œuvres qui lui valent certaines admirations⁶⁶. La rencontre avec Blanche Reverchon, en mars, bouleverse cependant cette apparente stabilité : c'est cet événement qui incarne précisément le moment de la décision que rappelle l'étymologie du terme *crise*. Or, ce « moment » est depuis longtemps pressenti, sans jamais, cependant, être devenu concret. En effet, la fragilité de l'homme Pierre Jean Jouve est omniprésente depuis l'enfance, période inextricablement liée, pour l'écrivain, à l'austérité et à la souffrance. Plusieurs textes (tels que *Heures. Livre de la nuit* ; *Proses* ou encore « Gribouille », dans lequel l'idée de projection est indéniable) en témoignent. Ainsi, la noirceur du ciel du Nord, l'environnement dénaturé et malade, associés au sentiment de claus-tration, sont les seules images qui demeurent dans l'esprit de Jouve devenu adulte⁶⁷. Le microcosme privé, dominé par un père autoritaire et infidèle, est rythmé par les conflits parentaux sur lesquelles la figure maternelle, toujours présentée comme effacée et larmoyante⁶⁸, n'a aucune prise. Le jeune garçon connaît très tôt la dépression : à 16 ans, il subit une intervention chirurgicale qui laisse des séquelles irrémé-diables. Cette crise n'a cependant pas l'ampleur de celle qui touchera l'homme dans les années 1920. Le futur poète est alors confronté aux tourments et aux souffrances de son esprit, sans y prendre vraiment part, s'engluant dans une sorte de rumination qui ne débouche jamais sur l'action. Cette forme de passivité se trouve seulement égayée, à de rares moments, par l'improvisation au piano :

Je passais mes journées devant le clavier, dès que je quittais une espèce de grenier où se localisaient mes méditations et ratiocinations sur la valeur des concepts, la réalité du monde sensible, la malédiction de l'amour, etc. Tel Saül écoutant la harpe de David, je me secourais moi-même, contre cette contrainte mentale qui me faisait repasser constamment sur les images de ma mémoire, reconnaître ce que je ne reconnaissais plus, procéder constamment à un examen mobile de toute la vie afin de me la prouver.⁶⁹

66. Romain Rolland, au sujet de *Vous êtes des hommes*, écrit qu'« [il] y a de belles et généreuses pages » dans ce recueil (Marie Romain Rolland, *Journal des années de guerre, 1914-1919, Notes et documents pour servir à l'histoire morale de l'Europe de ce temps*, Paris, Albin Michel, 1952, p. 556 ; cité par Roland Roudil, « Portrait de Jouve dans la correspondance Thiesson-Rolland (1915-1919) », dans *Pierre Jean Jouve, Vivre et écrire l'entre-deux*, Paris, Caliooppées, à paraître en 2014.

67. En témoignent les vers qui ouvrent la section « Enfance », dans *Heures. Livre de la nuit* : « Je suis né dans une triste ville/ Entre des murs et j'ai grandi là/ Sous les ciels de pluie embuant les plaines/ Comme un enfant veuf. », Pierre Jean Jouve, *Heures. Livre de la nuit*, dans *Œuvre I*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 1625.

68. Dans « Gribouille », Jouve décrit une femme qui apparaît clairement comme une projection de sa mère : « Mme Gribiche, pianiste, était une femme effacée ; elle semblait avoir été passée à la gomme et il n'en restait que quelques traits ; pour un rien dans la vie, elle se mettait à pleurer », *La Scène capitale*, dans *Œuvre II*, op. cit., p. 867.

69. Pierre Jean Jouve, *En miroir, journal sans date*, op. cit., p. 1062.

Il ne s'agit plus ici de discerner, de décider et/ou de juger : l'être subit et semble errer en lui-même. La notion d'errance est d'ailleurs celle qui pourrait qualifier cette période sur plusieurs plans : Pierre Jean Jouve quitte en 1909 (il a 21 ans) la maison familiale et sa pesante atmosphère pour s'installer chez Caroline Charpentier, qu'il a rencontrée trois ans plus tôt à l'hôpital d'Arras. Le jeune homme est alors aux prises avec des pulsions suicidaires, comme le relate une lettre de 1909 : « je voudrais détruire ma vie [...] toute ma vie me semble à sa fin »⁷⁰. En 1910, Jouve se marie avec la fille de Caroline, Andrée, et part s'installer à Poitiers. En 1914 naît Olivier. Béatrice Bonhomme, auteur d'une remarquable biographie du romancier-poète, mentionne alors des « moments heureux et harmonieux », ajoutant que Jouve a « trouvé un bel équilibre auprès d'Andrée qui est, à cette époque, son inspiratrice »⁷¹. Cependant, la guerre survient rapidement : la santé fragile de l'homme ne lui permet pas de combattre aux côtés de ses compatriotes, ce qui restera pour lui un grand regret. Afin d'apporter sa pierre à l'édifice, Pierre Jean Jouve s'engage comme infirmier (il relate cette expérience dans *Hôtel-Dieu, récits d'hôpital en 1915*) mais doit bientôt renoncer, ayant contracté plusieurs pathologies. L'inadéquation physique avec ce milieu est alors mimétique de l'inadéquation artistique ressentie par l'homme sur un plan littéraire. Pierre Jean Jouve revient d'ailleurs sur cette période dans *En miroir* :

J'avais retrouvé quelque santé dans l'amour pour une femme maternelle. J'avais visité l'Italie, je m'étais marié, j'avais gagné ma vie péniblement. Pendant les deux premières années de la guerre, ce furent les hôpitaux militaires, le service volontaire épuisant, les agonies et les autopsies. Pourtant la passion de l'événement, gagnant sur ma pensée, m'éloignait de plus en plus cruellement de mon domaine, et inspirait des œuvres dont la bonne conscience et la générosité ne tempéraient pas l'affreuse médiocrité.⁷²

DE L'ERRANCE À L'INADÉQUATION

Si, sur un plan personnel, Pierre Jean Jouve semble s'être stabilisé aux côtés d'Andrée, l'artiste, lui, s'inscrit toujours dans une sorte d'errance : cette dernière est notamment visible par la recherche systématique d'un intercesseur, réminiscence du personnage « exerçant l'ascendant »⁷³ comme le nomme l'écrivain. Dans la première période de son écriture, l'auteur s'inspire de différents poètes : ainsi, son premier texte est une « imitation des "Serres chaudes" »⁷⁴ de Maurice Maeterlinck. Puis Pierre Jean Jouve se rapproche de l'Abbaye de Créteil, formée sous l'impulsion de Charles Vildrac et de Georges Duhamel. Le sentiment d'inadéquation émerge de nouveau très rapidement et la relation avec

70. Cité par Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve : la quête intérieure*, Croissy-Beaubourg, Aden, p.40.

71. *Ibid.*, p. 43-44.

72. Pierre Jean Jouve, *En miroir, journal sans date*, op. cit., p. 1067.

73. *Ibid.*, p. 1063.

74. *Ibid.*, p. 1064.

le groupe demeure relativement distante. En 1911-1912, l'unanimité, avec à sa tête Jules Romain, incarne une tentation qui donne lieu à la publication d'un roman, *Rencontre dans le carrefour*, et à un recueil de poésie, *Les Ordres qui changent*. Cependant, là encore, Pierre Jean Jouve éprouve une sorte d'inadaptation et ressent une influence qu'il qualifiera plus tard de « néfaste », ajoutant que cette expérience le « détourna de [s]a recherche, à la fois de [s]on réel et de [s]on possible, et plaqua sur [s]es grandes incertitudes un métier d'apparence autoritaire qui n'était pas le [s]ien, en [l]'éloignant de [s]es premières amours, sans [l]e guérir »⁷⁵. À ce propos, Béatrice Bonhomme montre justement que l'auteur cherche alors à « entrer en sympathie avec les sentiments collectifs de la foule »⁷⁶, comme pour se sentir en congruence avec son peuple, et ainsi amenuiser le sentiment, persistant, d'isolement. En 1913-1914, dans le sillage de son ami Jean-Richard Bloch, l'écrivain se tourne vers un art social et s'essaye à l'écriture théâtrale. Mais la déclaration de guerre l'incite rapidement à rallier l'idéal pacifiste, ce qui permet un rapprochement avec Romain Rolland, qu'il rencontre à Vevey, en Suisse. Pierre Jean Jouve est en admiration devant l'homme de lettres, qui devient rapidement un ami. Cette relation n'est pas sans incidence sur l'écriture jouvienne, plus précisément sur les thèmes de cette dernière, puisque l'auteur s'attèle, en 1919, à un ouvrage qui sera publié un an plus tard, *Romain Rolland vivant*. Néanmoins, un malaise persiste et l'écrivain a la vague impression de ne pas suivre la bonne route mais de « dériver en voies latérales », déterminant ainsi sa « propre confusion »⁷⁷. Ce ressenti n'est cependant concrétisé et réellement mis à jour qu'avec la rencontre de Blanche. Serait-elle cet intercesseur tant recherché ?

AU CŒUR DE LA CRISE

« Je rencontrais à ce moment précis celle qui intervenait, semblait-il, pour m'appeler et me nommer. B et moi, nous fîmes ensemble le signe d'une entente passionnée »⁷⁸. Née en 1879, « B. » a étudiée la philosophie puis la médecine, en France. Après une spécialisation en neurologie, elle exerce la psychiatrie à Genève et fréquente les milieux pacifistes, dans lesquels elle rencontre Romain Rolland. Puis elle devient psychanalyste, en partie sur les conseils de Freud. Lorsqu'elle se rend, en mars 1921, à la villa Galileo (en Toscane), c'est précisément pour saluer son amie Andrée Charpentier, dont elle a fait la connaissance dans des mouvements féministes. Pierre Jean Jouve tombe immédiatement sous le charme mais ne concrétise la relation qu'en août, lorsqu'il revoit la jeune femme chez Stefan Zweig, à Salzbourg. Les premiers effets de la crise s'inscrivent donc avant tout dans une dimension sentimentale : l'écrivain rompt avec Andrée, ce qui provoque chez lui une grande souffrance, engendré

75. *Ibid.*, p. 1066. Notons l'importance du dernier terme, qui assimile cette inadéquation à une forme de pathologie.

76. Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve : la quête intérieure*, op. cit., p. 45.

77. Pierre Jean Jouve, *En miroir, journal sans date*, op. cit., p. 1065.

78. *Ibid.*, p. 1068.

par un sentiment de culpabilité. Ses tourments sont alimentés par le choix qu'il a dû opérer entre les deux femmes aimées : l'attrance pour Blanche est cependant prédominante, et tout raisonnement s'annihile au profit du sentiment amoureux. La décision apparaît rapidement comme une évidence, et l'homme entre alors clairement dans cette période de *krisis* : les trois années qui suivent donnent sans cesse lieu à des choix qui exigent, au préalable, réflexion, tri et, surtout, discernement. Bien que son mariage ne soit dissout que le 21 mai 1925, Pierre Jean Jouve voyage et s'affiche dès 1922 avec la psychanalyste⁷⁹. Cette attitude déplaît fortement à l'entourage de l'homme, qui lui reproche sa rupture avec Andrée et le caractère exhibitionniste de *Voyage sentimental*, publié en 1922. Le couple, progressivement, rompt avec ses proches et notamment avec Romain Rolland (bien que la séparation ne soit totalement effective qu'en 1927), Charles Vildrac et Claude Le Maguet, dont les mots sont très révélateurs : « Cette défaillance de mon ami fait qu'il ne ressemble plus à mon ami »⁸⁰. À une crise sentimentale et relationnelle semble donc s'ajouter une crise que les autres perçoivent comme identitaire : selon son entourage, Pierre Jean Jouve n'est plus le même individu. Mais plus encore que l'homme, c'est l'écrivain qui ressent un bouleversement, aux fondements duquel se trouve une nécessité d'introspection. Ainsi, il « fallait tout changer, sentais-je, il fallait tout recommencer. Tout devait être refondu, comme la vie même reprenait, dans un rigoureux isolement ; avec un seul principe directeur : inventer sa propre vérité »⁸¹. C'est précisément ce qui pousse l'auteur à rejeter, en 1924, l'ensemble de ses œuvres antérieures, celles-ci ne répondant pas à ses nouvelles exigences. La notion de « tri », évoquée plus haut, prend donc ici un caractère radical et ce reniement, particulièrement violent, souligne la volonté d'un nouveau départ dont l'impulsion est indéniablement donnée par la rencontre avec celle qui devient, en 1925, sa nouvelle épouse. Mais une fois cette volonté de renouvellement mise à jour, encore faut-il la concrétiser et, ainsi, trouver une issue, quelle qu'elle soit, à cette crise.

La période de 1922 à 1925 est donc liée, pour Pierre Jean Jouve, à la douleur et au tourment : la nécessité d'opérer certains choix sollicite l'esprit critique de l'écrivain mais celui-ci est très perturbé par les sentiments, persistants, d'inadéquation et de culpabilité. La crise jouvienne a pour particularité d'être durable et protéiforme, mais aussi, avec le recul, plutôt bénéfique : en témoignent les œuvres qui paraissent après 1925 et qui mettent en valeur un véritable bouleversement dans l'écriture.

79. Béatrice Bonhomme mentionne ainsi une lettre envoyée à Romain Rolland, dans laquelle Jouve stipule « une brusque petite aventure sentimentale » (*Pierre Jean Jouve : la quête intérieure*, op. cit., p. 66). Celle-ci devient pourtant une véritable histoire passionnée, surtout à partir de 1922. Or, c'est également de cette année 1922 que l'écrivain date le début de la crise.

80. *Ibid.*, p. 77.

81. Pierre Jean Jouve, *En miroir, journal sans date*, op. cit., p. 1068.

LA (RE)NAISSANCE D'UN POÈTE

Dans son article, Paul Ricœur mentionne cette définition de la crise par Erik Erikson : le mot n'est « employé que dans un contexte évolutif, non point pour désigner une menace de catastrophe mais un tournant, une période cruciale de vulnérabilité accrue et de potentialité accentuée et, partant, la source ontogénétique de force créatrice mais aussi de déséquilibre »⁸². Nous verrons maintenant dans quelle mesure ces quelques mots semblent parfaitement correspondre au cas jouvien.

JOUVE DEVIENT JOUVE

Qu'ils soient universitaires, artistes ou simples lecteurs, les spécialistes de Pierre Jean Jouve s'accordent à dire que la crise des années 1920 fut la condition même d'une renaissance, celle-ci permettant à l'auteur de devenir l'écrivain de talent tel que nous le connaissons aujourd'hui. Le changement est visible dès les premiers recueils de la nouvelle période : à l'instar de Béatrice Bonhomme, « [a]vec *Les Noces* (1925-1931), *Sueur de sang* (1933), Jouve est devenu l'autre Jouve, il est devenu Jouve, le poète de l'aventure intérieure [...] »⁸³. Sur ce point, le titre de l'ouvrage de Daniel Leuwers, qui évoque les trente premières années de l'auteur, est significatif : *Jouve avant Jouve, ou la Naissance d'un poète*⁸⁴ permet de mettre en valeur les changements opérés par la crise. Celle-ci est à concevoir comme une chute permettant une remontée progressive, dans une dynamique kénotique intéressante, puisque mimétique de celle du Christ. Ainsi l'écrivain doit-il plonger au plus profond de lui-même et s'enfermer dans un « exil intérieur »⁸⁵ : l'isolement est, semble-t-il, la seule voie possible. Cette attitude n'est pas sans conséquences sur le quotidien de l'auteur. Il expose ainsi un état que nous pourrions qualifier de cyclothymique :

Les événements de mon exil ont été changeants, tous avec le caractère commun d'exil. Les uns presque brillants, dans cette zone d'éloignement qui ne s'en va jamais de moi ; les autres cruels ; et continuellement variables. Les moments de faveur ont toujours été payés par des chutes consécutives. Bien des crises de fureur et d'angoisse, et des reprises après les chutes.⁸⁶

Cet exil lui permet, entre autres, de comprendre ce qu'il nomme une « tendance » à la rupture, qui rythme chacune de ses relations. Ainsi a-t-il rompu avec sa famille (notamment son père, puis son fils) et

82. Erik Erikson, *Adolescence et crise. La quête de l'identité*, Paris, Flammarion, 1972, p. 97, cité par Paul Ricœur, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ? », op. cit., p. 3.

83. Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve : la quête intérieure*, op. cit., p. 95.

84. Daniel Leuwers, *Jouve avant Jouve, ou la Naissance d'un poète*, Paris, Klincksieck, 1984.

85. Pierre Jean Jouve, *En miroir, journal sans date*, op. cit., p. 1163.

86. *Ibid.*, p. 1163-64.

avec de nombreux amis⁸⁷, dans un retranchement presque total. Jean Starobinski voit cette attitude comme une nécessité : selon le critique, il faut se couper du monde et mourir à soi-même afin de laisser une période créatrice se mettre en place. Or, la mort à soi-même ne passe-t-elle pas, avant tout, par l'occultation de l'entourage autour de soi ? En mettant cette démarche en parallèle avec l'anachorèse antique, Starobinski montre que l'« *entre-deux-morts* »⁸⁸ (c'est-à-dire le moment compris entre la mort à soi-même et le décès réel de l'être) est particulièrement féconde sur un plan artistique. Mais l'annihilation des amitiés et relations, si elle ne se fait pas sans heurts, ne s'extériorise pas non plus de façon radicale chez Jouve. En effet, il nous semble significatif qu'avant de se trouver pleinement lui-même, l'écrivain ait, durant longtemps, cherché un intercesseur, puis se soit attelé à la traduction à partir de 1923⁸⁹ : cet exercice peut être perçu ici comme une étape transitoire qui aboutira, à terme, à la création purement personnelle. Ainsi, traduire implique de s'appropriier le texte d'un autre, au point de le faire sien (l'insertion des textes traduits, tels que le *Cantique du soleil* selon saint François d'Assise ou la *Glose* de sainte Thérèse d'Avila, dans les œuvres finales, corrobore d'ailleurs cette idée). Dans cette optique, la contribution de Blanche nous semble, là encore, significative : Béatrice Bonhomme explique que c'est l'épouse du poète qui s'acquitte du travail préparatoire de mot à mot⁹⁰. C'est d'ailleurs ensemble que le couple signe la traduction des *Trois essais sur la théorie sexuelle* de Freud en 1923. Il faut attendre l'année suivante⁹¹ pour que s'exprime toute la créativité individuelle : Pierre Jean Jouve rédige « Songe », poème liminaire à *Les Noces*, qui est perçue comme la première œuvre de la nouvelle période. 1924 marque donc la renaissance du poète sur un plan artistique ; renaissance due, en très grande partie, à son épouse, qui prend ici les traits d'une figure maternelle : « Blanche semble avoir décidé de, comment dire ? Réenfanter Jouve, le recréer sur de nouvelles bases, l'amener à un nouveau langage, un nouveau poème [...] »⁹² Le poète reconnaît d'ailleurs parfaitement cette influence, comme en témoigne « Trésor », écrit en 1960 et qui résonne comme un hommage :

Tu es trésor par l'intervention que tu as osé faire jadis pour transformer en moi cent choses de profondeur, et me conduire à moi-même. Tu es trésor par la présence incessante constante et fidèle à tous les tourbillons, crises, malheurs passagers.⁹³

87. Pierre Jean Jouve évoque cette tendance à la rupture dans *En miroir, journal sans date*, *op.cit.*, p. 1164.

88. Jean Starobinski, « Le feu de la chair et la blancheur du ciel », dans Pierre Jean Jouve, *Œuvre I*, *op. cit.*, p. 63.

89. Il traduit, en 1923, *Cygne* de Rabindranath Tagore puis, en octobre 1924, *Sept Mers* de Rudyard Kipling. La même année, il commence la traduction de *Roméo et Juliette*, qu'il n'achève que 13 ans plus tard.

90. Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve : la quête intérieure*, *op. cit.*, p. 80.

91. En 1924, Pierre Jean Jouve publie le recueil *Prière*, dans la collection « Poésie du temps ». Cet ouvrage est, par la suite, renié.

92. Salah Stétié, dans *Relectures de Pierre Jean Jouve*, *Revue Nu(e)*, n° 30, Nice, 2005, p. 24.

93. Pierre Jean Jouve, *Proses*, dans *Œuvre II*, *op. cit.*, p. 1260.

UNE DÉCOUVERTE DÉTERMINANTE

La poésie jouvienne se trouve donc considérablement modifiée, autant dans son fond que dans sa forme, après 1924 : loin des influences antérieures, l'écrivain commence à s'exprimer à travers une création pure et personnelle. Cette nouvelle approche débute avec une « Révélation », sur laquelle Pierre Jean Jouve revient en 1956 :

Révélation voulait dire que je voyais (au sens quasiment apocalyptique, inconscient) le système d'image nécessaire ; mais que l'objet de vision étant inconscient, je ne pouvais m'en expliquer davantage. Cette vision obscure, impérative, et parvenant au clair, paraissait effectivement ; elle paraissait dans une poésie nouvelle armée de pied en cap, différant complètement de l'écriture passée – comme après métamorphose, [...].⁹⁴

Le « système d'image nécessaire » dont il est ici question est précisément la racine de l'inspiration, dont Pierre Jean Jouve souligne la dimension occulte : il s'agirait d'une « dictée par les puissances célestes »⁹⁵. En d'autres termes, l'inspiration aurait, indéniablement, une source divine. Néanmoins, par quel biais s'exprime-t-elle ? De quelle manière est-elle mise à jour ? C'est ici la psychanalyse qui vient apporter des réponses au poète : cette science expérimentale, en pleine progression, révèle l'existence, en chaque être, d'un inconscient, auquel Jouve adjoint l'adjectif « poétique ». C'est au centre même de ce « continent intérieur »⁹⁶ que se trouve une zone d'images d'origine divine dans laquelle l'artiste puiserait son inspiration. Dès lors est mise à jour la nécessité de descendre dans les profondeurs de l'inconscient pour mieux remonter, ensuite, vers l'être suprême, « dans un poème d'airain en apparence, et de pure ascension en substance »⁹⁷. Là se situe, précisément, une des difficultés du poète (« Inconscient, spiritualité et catastrophe », l'avant-propos à *Sueur de sang*, l'évoque parfaitement⁹⁸), d'autant que cette conception va quelque peu à l'encontre des idées prônées par les courants littéraires de l'époque. Une autre difficulté, cependant, émerge rapidement : comment trouver une langue qui transcrit cette inspiration, « une langue de poésie qui se justifiât entièrement comme *chant* »⁹⁹ ?

94. Pierre Jean Jouve, *En miroir, journal sans date*, *op. cit.*, p. 1073.

95. *Ibid.*, p. 1080.

96. *Ibid.*, p. 1076.

97. Pierre Jean Jouve, *Proses*, *op. cit.*, p. 1261.

98. « Comme toute chose désormais doit obéir à la forme du psychisme de l'homme, mais comme nous sommes loin de savoir ce qui sépare les tendances les plus universelles de l'inconscient d'avec les formations spirituelles que nous tenons pour les plus élevées [...] nous pouvons presque conjecturer que la série des phénomènes est circulaire et que le plus bas dans ces natures privilégiées rejoint instantanément le plus haut. C'est du moins ce qu'il faut affirmer de la chose la plus humble qu'est la Poésie. », « Inconscient, spiritualité et catastrophe », avant-propos à *Sueur de sang*, dans *Œuvre I*, *op. cit.*, p. 198).

99. Pierre Jean Jouve, *En miroir, op. cit.*, p. 1068. Souligné par l'auteur.

Selon la conception jouvienne, la poésie est donc une création pure, *ex nihilo*, qui puise ses sources dans les valeurs inconscientes de l'homme. C'est pour cette raison même que la vraie Poésie est très rare. Cet art doit, nous explique l'auteur dans *En miroir*, s'appuyer sur le mot, « sur le pouvoir occulte du mot de créer la chose »¹⁰⁰. C'est précisément parce qu'il a cette capacité de création que le mot est l'élément fondamental : son énonciation permet de donner vie à la chose, et ainsi de convoquer une présence invisible, une présence-absence qui deviendra un thème cher à Pierre Jean Jouve. Dieu, précisément, ne s'inscrit-il pas dans cette présence-absence ? En cela, l'expérience poétique devient également expérience spirituelle puisque de la création dépend l'élévation vers les sphères sacrées. Cependant, il ne s'agit pas ici de se rattacher à un dogme : Pierre Jean Jouve semble assez mal s'accorder avec une pensée dogmatique et rigoureuse. Cette expérience, parce qu'elle lui est purement personnelle, est également très singulière, autant dans ses tenants que dans ses aboutissants : il s'agit de se rallier à une forme particulière de spiritualité, plutôt qu'à un dogme pré-établi. Cette nouvelle conception de l'art, si elle métamorphose le fond des textes joviens, n'est pas sans conséquence sur la forme. Ainsi, l'emploi d'un vocabulaire religieux devient récurrent, comme en témoigne une simple étude des champs lexicaux¹⁰¹. Le poème se mue progressivement en prière¹⁰², et le couple dialogique « je//tu » (la première entité désignant le poète, la seconde l'Être sacré) se fait de plus en plus présent, comme dans ce poème qui renvoie justement au moment de la crise :

J'étais empêché par ces bruits et ces yeux
Ces mouvements des faces m'offensaient
J'étais puénil
J'ai fui, ce fut en vain
Terrible Epoux on ne déplace pas ton magnétisme
On ne t'échappe pas, on ne te nomme pas.¹⁰³

Certaines répétitions résonnent comme des litanies et des appels incessants à l'Être suprême. Pour autant, la quête jouvienne ne se concentre pas sur une recherche de rhétorique ou d'éloquence : cette nouvelle poétique tend à extraire la « substance spirituelle » du langage et à solliciter la « vertu incantatoire des mots »¹⁰⁴, d'où, aussi, l'utilisation

100. *Ibid.*, p. 1056.

101. Nous renvoyons ici à la thèse de Sylvie Gazagne (sous la direction de François-Charles Gaudard), *La « grammaire » du sacré : Poèmes d'Yves Bonnefoy, Cinq grandes odes de Paul Claudel, Les Noces de Pierre Jean Jouve, ou Qu'en est-il de la poésie quand les dieux se taisent ?*, université de Toulouse-Le Mirail, 2001.

102. Nous renvoyons à l'article de Marie-Antoinette Laffont-Bissay, « Les Noces, un recueil de l'entre-deux entre poésie et prière », dans *Pierre Jean Jouve : Vivre et écrire l'entre-deux*, *op. cit.*

103. Pierre Jean Jouve, *Les Noces*, dans *Œuvre I*, *op. cit.*, p. 124.

104. Marc Eigeldinger, « Les Hauteurs du langage », dans *Cahier de l'Herne Pierre Jean Jouve*, (sous la direction de Robert Kopp et de Dominique Roux), Paris, l'Herne, 1972, p. 236.

récurrente du symbole¹⁰⁵. Nous l'aurons compris : la poésie de Pierre Jean Jouve, après 1920, est assez peu comparable à celle produite avant la crise, bien que certains thèmes y soient déjà en germe. Le fond, comme la forme, sont profondément modifiés. Il semble d'ailleurs intéressant de remarquer que même la calligraphie de l'écrivain se modifie : Béatrice Bonhomme note que la première période était caractérisée par une écriture plus souple et spontanée, tandis que la seconde période laisse place à une écriture reconstruite, à l'image de l'auteur lui-même¹⁰⁶.

La crise des années 1920 engendre donc, chez Jouve, une renaissance. Cette dernière n'aurait cependant pas pu être possible sans l'intervention de Blanche et de la nouvelle science dont elle est une spécialiste, la psychanalyse. L'œuvre jouvienne se modifie alors en profondeur, sollicitant des images inconscientes d'origine divine, mais aussi en surface, puisque le style scripturaire est transformé. Ces bouleversements engagent également Jouve à explorer d'autres genres littéraires, et notamment le roman.

QUAND LE POÈTE DEVIENT ROMANCIER

En 1925, Pierre Jean Jouve arrive au roman parce qu'il est animé d'un « fort désir de "réel" [qui] ne trouvait pas son issue dans la poésie »¹⁰⁷. Or, il semble que ce désir de réel permette justement un rapprochement avec l'expérience personnelle, et plus spécifiquement une projection sur les personnages, qui se muent, dès lors, en personnage-symbole. Il n'est donc pas étonnant que chaque figure jouvienne se trouve confrontée à une crise, quelle que soit sa forme.

UNE DYNAMIQUE DE RÉFLEXION

L'expérience poétique telle que la vit Pierre Jean Jouve permet d'opérer un mouvement kénotique engendrant un rapprochement avec les sphères sacrées : le rôle sanctificateur de l'art, tant espéré par l'écrivain, semble ainsi prendre toute son ampleur. Si, pour ce faire, l'introspection est nécessaire, la nécessité d'une prise de distance, propice à l'analyse, se fait également sentir chez l'artiste. Or le personnage romanesque permet d'opérer ce dernier mouvement, notamment en instaurant une projection de l'auteur sur ses êtres de papier. Comme l'affirme Robert Abirached, « le roman a représenté pour Jouve l'instrument privilégié d'une expérience et d'une conquête : non point déchet ou parodie de l'activité poétique, mais acte de poésie doué

105. Pierre Jean Jouve définit le symbole de la façon suivante : « c'est : une chose pour une autre ; le signe d'un objet pour l'étendue énorme d'un affect corporel [...] La matière consacre donc le symbole, tandis que la pensée la fait sauter d'un point sur un autre. », *En miroir, journal sans date*, *op. cit.* p. 1143. Ce symbole est un moyen, qui a pour seule vocation de traduire, d'une certaine façon, le mouvement vertical qui va des profondeurs de la psyché aux sphères les plus hautes.

106. Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve : la quête intérieure*, *op. cit.* p. 77.

107. Pierre Jean Jouve, *En miroir : journal sans date*, *op. cit.* p. 1085.

de sa vertu propre, irremplaçable »¹⁰⁸. L'auteur transpose, à travers les cinq romans¹⁰⁹ qu'il produit, quelques thèmes et dilemmes de son expérience, afin de mieux les dépasser. La portée cathartique de l'écriture apparaît ici de façon évidente. Il ne s'agit pourtant en aucun cas d'autobiographie : l'écrivain place ses personnages dans des situations parallèles à la sienne, et les laisse évoluer, mêlant réalité et fiction, et permettant de réaliser pleinement la projection. Ainsi, comme l'écrivain, plusieurs protagonistes connaissent une enfance dans un lieu austère (c'est le cas de Paulina¹¹⁰ et Jacques¹¹¹), dans lequel la pression exercée par le père est omniprésente. La mère, quant à elle, est la plupart du temps présentée comme morte. Dans une optique similaire, plusieurs protagonistes masculins exercent une profession artistique tandis que les figures féminines sont perçues comme des muses (Paulina, Baladine et Hélène, après sa mort¹¹²), à l'image de celle que fut Blanche pour Jouve. Nous pourrions ainsi multiplier les exemples, afin de montrer que chaque personnage emprunte des traits à son auteur, comme si les romans, dans leur ensemble, permettraient de mettre en valeur une peinture kaléidoscopique de l'écrivain. Cependant, c'est moins la genèse de ces figures que leur évolution qui nous intéresse ici, précisément parce que ce qu'affirme Michel Lioure au sujet de Gide pourrait parfaitement s'appliquer à Pierre Jean Jouve : « plus qu'un autoportrait fragmentaire ou déformé, le personnage est donc pour Gide une projection d'une possibilité de lui-même, acceptée ou refusée, consciente ou inconsciente, et dont la fiction favorise à la fois la réalisation et la purgation imaginaires »¹¹³.

VERS UN IDÉAL ASCÉTIQUE

Si la projection sur des personnages romanesques permet l'exploration de diverses possibilités, il ne semble pas étonnant que nous retrouvions, au sein des écrits, des protagonistes qui traversent une crise profonde, celle-ci engendrant le plus souvent une métamorphose. Paulina, première héroïne jouvienne, connaît une grande perturbation morale après être tombée sous le charme du comte Cantarini : tiraillée entre son amour pour Dieu et la passion pour son amant, la jeune femme sent que la folie la menace (« [...] il ne s'est rien passé, je tombe sur mon lit, je hurle, je délire, mais non tout cela n'est pas

108. Robert Abirached, « Jouve romancier », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, n°124, 11^e année, avril 1963, p. 689.

109. *Paulina 1880* publié en 1925 ; *Le Monde désert* publié en 1927 ; *Hécate* en 1928 et *Vagadu* en 1931 (les deux romans sont réunis sous le titre *Aventure de Catherine Crachat* dans les œuvres complètes) et *La Scène capitale* (qui rassemble *Histoires sanglantes* et *Dans les années profondes*) en 1935.

110. Dans *Paulina 1880*, dans *Œuvres II*, op. cit.

111. Dans *Le Monde désert*, dans *Œuvres II*, op. cit.

112. Les trois personnages apparaissent respectivement dans *Paulina 1880*, *Le Monde désert* et *Dans les années profondes* (dans *Œuvre II*, op. cit.).

113. Michel Lioure, « *Le Journal des faux monnayeurs* d'André Gide et la conception du personnage », dans *Construction-déconstruction du personnage dans la forme narrative au xx^e siècle*, Clermont-Ferrand, centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines, association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993, p. 25.

vraiment vrai, je délire »¹¹⁴). Elle décide d'entrer dans les ordres et de s'enfermer dans le couvent de la Visitation. Cette claustration, si elle permet la réflexion et, dans une certaine mesure, l'introspection, laisse surtout éclater l'orgueil de Paulina : afin de se rapprocher de Dieu, elle imite les stigmates du Christ et se voit contrainte de quitter ce qui fut, durant un temps, son refuge. Rapidement, elle cède de nouveau au comte, avant de le tuer puis d'être incarcérée durant dix ans. La dernière partie de l'ouvrage dépeint l'héroïne comme une demi-morte, consciente de ses fautes, et attendant la mort effective. Ce personnage, dont Jouve dit qu'il est « très intime à [lui]-même »¹¹⁵, met en avant un sentiment que l'auteur a dû annihiler afin de vivre pleinement son expérience poétique et spirituelle, à savoir l'orgueil. Ce dernier constitue un obstacle dans le cheminement vers Dieu et ne permet pas d'opérer un mouvement de descente, avant d'envisager une remontée vers les sphères divines. Il n'est d'ailleurs pas anodin que *Les Nocces*¹¹⁶ porte, en épigraphe, la célèbre phrase de *l'Ecclésiaste* : « Tout y est vanité et poursuite de vent ». Cette citation semble avoir pour écho ce vers, isolé, dans la section « Humilis » (au titre évocateur !) : « "Avec humilité" disait le poète dément »¹¹⁷. De plus, l'œuvre met en scène un choix entre deux êtres aimés, même si la seconde entité s'apparente à la figure divine : le parallèle avec l'histoire personnelle de Jouve ne fait ici aucun doute. Le second roman, *Le Monde désert*, expose la relation triangulaire (et par là-même problématique) entre Jacques de Todi, Baladine et Luc Pascal. Le premier est un peintre homosexuel en totale inadéquation avec la société protestante qui l'entourne ; la seconde est décrite comme une femme inspiratrice et maternelle, ces caractéristiques rappelant indéniablement Blanche. Mais c'est essentiellement le troisième personnage, Luc Pascal, qui doit attirer notre attention. Coupable d'être tombé sous le charme de la maîtresse de son ami (nous retrouvons ici le sentiment amoureux comme source de tourments), cet écrivain suit, après la rupture et la crise qui en découle, un cheminement qui ressemble étrangement à celui de Jouve :

Luc Pascal appuyé au mur de la ruelle contemple la croix.

Première opération : concentration de soi-même.

Deuxième opération : vide et force.

Troisième opération : humilité et soif.¹¹⁸

Luc s'engouffre alors dans une attitude ascétique et reprend vie uniquement quand « la Poésie entre en lui et parle [...] Mais le bref rayon s'éteint, les fantômes reparaisent, c'est l'inexistence de Luc »¹¹⁹. Attendant ainsi la mort réelle, le personnage incarne clairement ce que Jean Starobinski nommait *l'entre-deux-morts*, et qui ne peut prendre toute son ampleur que dans l'isolement, car « c'est ce que le génie mérite »¹²⁰. Cependant,

114. *Paulina 1880*, in *Œuvre II*, op. cit. p. 126.

115. *En miroir*, journal sans date, op. cit. p. 1086.

116. Notons que, de façon significative, l'ouvrage a été écrit en parallèle de *Paulina 1880*.

117. *Les Nocces*, dans *Œuvre I*, op. cit. p. 124.

118. *Le Monde désert*, in *Œuvre II*, op. cit. p. 385.

119. *Ibid.*, p. 401.

120. *Ibid.*, p. 393.

Luc est encore trop axé sur les sentiments réels, et ne parvient pas à se détacher totalement de sa vie « d'homme » pour privilégier celle de poète : l'image de Baladine le poursuit et reste associée à la culpabilité qui succède au suicide de Jacques. Pierre Jean Jouve livre donc là l'exemple d'un exil qui n'est pas total, puisque forcé par une solitude non désirée. Le temps qui passe finit par avoir raison du courage du personnage, qui ne parvient pas à s'épanouir durant ses moments de Poésie, tant son être se trouve tourné vers ses amours passées. Le romancier-poète craignait justement une telle évolution de la crise qui l'a ébranlé. Ainsi avoue-t-il : « Il m'arrive de me demander si je n'ai pas eu une affreuse prémonition, lorsque j'ai dessiné (par les traits grossis d'un personnage) la fin de Luc Pascal dans *Le Monde Désert* »¹²¹. A la différence, Pierre Indemini, que le lecteur découvre dans le premier volet de *Aventure de Catherine Crachat (Hécate)*, est un protagoniste qui, volontairement, se sépare du monde réel et de son grand amour, afin de laisser jaillir la Poésie. Loin de Catherine, il peut idéaliser son amour et, surtout, ne jamais céder au péché de chair : la créativité peut alors s'exprimer. Partir, pour lui, relève de la nécessité (« Je suis parti de là-bas car il le fallait »¹²²), autant physique que morale, présentant ainsi une crise sous une autre forme. Dès lors, « en pleine confiance »¹²³, il se prépare à la disparition du corps et incarne ainsi pleinement *l'entre-deux-morts*, dans son versant le plus positif. Aussi atteint-il une forme d'idéal ascétique et, par ce biais même, il entre en contact avec la vraie Poésie, celle qui permet d'arriver à l'émerveillement (« [...] je fais passer des projets de vies, d'œuvre, qui m'émerveillent moi-même »¹²⁴). Il faut ici se souvenir des propos tenus par Jouve au sujet de l'émerveillement ; ainsi comprenons-nous dans quelle mesure Pierre Indemini incarne clairement une projection possible de Jouve :

L'Art, en même temps qu'il a pour fonction d'éterniser, a pour premier but de ressusciter en nous des états d'enfance, c'est-à-dire de nous émerveiller. L'émerveillement est la capacité de transfert subit vers l'objet, dans une aura de joie, donc en un état érotique de haute valeur – tant cet objet imprévisible nous comble du charme de sa présence.¹²⁵

LA FIN D'UN MYTHE, LA FIN D'UNE CRISE

Si la fin d'*Hécate* permet de mettre en valeur un personnage en exil laissant toute liberté à sa puissance de création, le roman suivant s'ouvre sur une figure en proie à une crise importante. À travers *Vagadu*, Jouve revient à Catherine pour tenter de mieux la comprendre et, surtout, de saisir les caractéristiques du pouvoir de mort qui l'anime. L'incipit de l'ouvrage, quelque peu surprenant, dépeint un être tourmenté par des « angoisses nocturnes redoublées qui débordent sur la vie et rendent la journée impos-

121. *En miroir, journal sans date, op. cit.* p. 1164.

122. *Hécate, dans Œuvre II, op. cit.* p. 575.

123. *Ibid.*, p. 570. Souligné par l'auteur.

124. *Ibid.*, p. 575.

125. *En miroir, journal sans date, op. cit.* p. 1171.

sible », des « malaises, blocages, arrêts, recommencements sans but et sans moyens », « de grands saisissements, une envie incoercible de vomir et l'état mélancolique »¹²⁶. Or, le principe de projection est, au sujet de Catherine, clairement établi par Jouve lui-même : « Identifié à Catherine, j'avais à révéler le drame de la plongée en soi et plus loin que soi, plongée qui peut être si éprouvante pour la personne, ensuite le mouvement de la personne parvenant à découvrir l'issue »¹²⁷. Dans une dynamique de mise en abyme intéressante, chaque personnage du roman devient un reflet de Catherine comme si chacun d'eux représentait un versant de la crise, et l'actrice incarne à son tour un reflet de l'auteur. Après un très long cheminement personnel et spirituel, la jeune femme parvient à annihiler sa culpabilité (« je ne m'en veux plus »¹²⁸) et à faire le deuil de l'enfant qu'elle était, pour laisser pleinement place à l'adulte qu'elle est devenue¹²⁹. Or, le personnage de Catherine, et la « possibilité » qu'elle offre, permettent à Pierre Jean Jouve de laisser naître des textes plus personnels, nourris par ses propres rêves. L'apport d'une écriture de projection prend alors tout son sens : à l'image de son héroïne, l'écrivain plonge en lui-même et laisse alors émerger les *Histoires sanglantes*. Nous y retrouvons le thème de l'enfance (« Gribouille », surtout, est sur ce point significatif) mais également celui de la tentation charnelle, qui rattache l'homme aux plaisirs terrestres au lieu de l'élever vers les sphères sacrées. Sûrement est-ce pour cette raison que les trois récits les plus longs (« La Fiancée », « La Victime » et *Dans les années profondes*) mettent en scène des jeunes femmes qui trouvent la mort après l'acte de chair. Marie, tout d'abord, est tuée par Joseph, son fiancé, car celui-ci pense qu'elle s'est donnée à un autre. Dorothee, ensuite, entre dans une non-vie après avoir cédé aux avances de Waldemar : il faudra trois jours et l'intervention de médecins pour que la jeune femme connaisse la mort effective. Hélène, enfin, est celle qui a fait couler le plus d'encre : ce personnage est un mélange de trois figures aimées par Jouve¹³⁰, parmi lesquelles la Capitaine H..., une femme d'officier de 40 ans dont l'écrivain est tombé amoureux à 16 ans (cette différence d'âge se retrouve d'ailleurs dans le récit). Or, Hélène meurt, de façon très significative, durant l'acte. Tuer la femme, c'est tuer la tentation charnelle, et enfin pouvoir se consacrer totalement à la Poésie. Cette projection d'un possible rejoint cependant la réalité, et va, par là-même, marquer l'arrêt du roman.

En effet, la seconde figure ayant nourri la composition d'Hélène est Lisbé, que Jouve a rencontrée en 1909 à Paris. Il connaît avec cette provinciale une passion réciproque, mais la jeune femme doit bientôt repartir, laissant l'écrivain dans le désarroi. 24 ans plus tard, ce dernier rencontre cependant, de façon totalement hasardeuse, Lisbé. Ils renouent au travers d'une relation relativement étrange, et ponctuée de longs moments de

126. *Vagadu, dans Œuvre II, op. cit.* p. 607.

127. *En miroir, journal sans date, op. cit.* p. 1092.

128. *Vagadu, op. cit.* p. 813.

129. La dernière scène, très symbolique, met en valeur les adieux de Catherine et de La Petite, qui est une projection de l'actrice enfant. *Ibid.*, p. 813-814.

130. L'auteur l'affirme dans *En miroir, journal sans date* : « Hélène est liée aux parties les plus secrètes de mon sentiment, à plusieurs amours de ma vie, dont l'un au moins eut une fin tragique. Elle fut composée avec trois figures de femme éloignées l'une de l'autre. », *op. cit.* p. 1096.

silence. C'est justement durant cette période que le mythe d'Hélène prend forme : Pierre Jean Jouve écrit *Dans les années profondes* et envoie le récit à Lisbé. Celle-ci meurt peu de temps après, comme si l'œuvre avait, cette fois, conditionnée la réalité. Un lourd sentiment de culpabilité émerge alors : Pierre Jean Jouve n'écrit plus de roman, en partie parce que « l'invention s'est trouvée invinciblement ramenée vers l'expérience concrète »¹³¹, l'idée de projection prenant alors une ampleur inconsiderée. C'est à ce moment que, tel Léonide à la fin de *Dans les années profondes*, l'écrivain comprend qu'il ne doit s'adonner qu'à la Poésie :

Par le roman d'Hélène, se produisit une chute en arrière assez vertigineuse pour que tout mouvement d'écriture fût condamné d'avance, s'il n'était pas voué à la seule libre Poésie qui, à aucun moment n'ayant été dans le jeu, ne devait rien à personne.¹³²

Dès lors, c'est comme si la crise (dont l'achèvement est pourtant datée par Jouve de 1925) trouvait sa véritable issue à la fin du récit et, par là-même, se faisait relayer au rang de souvenir : la projection des moments de tourments est devenu inutile puisque le poète est né à lui-même.

En définitive, l'histoire de Pierre Jean Jouve offre l'exemple d'une crise tout à fait remarquable par sa durée et son caractère protéiforme. Les années 1922-1925 sont certes, pour l'écrivain, synonymes de souffrance et d'angoisse, mais surtout de choix. Le plus radical concerne justement son œuvre antérieure : renier, de cette manière, l'ensemble de sa production revient à s'administrer une mort, aussi symbolique soit-elle... pour cependant mieux renaître de ses cendres. Le rôle, fondamental, de Blanche Reverchon (et, à travers elle, de la psychanalyse) ne fait aucun doute : la jeune femme devient muse, inspiratrice et mère, exactement comme le sera Hélène. Il résulte de cette analyse le constat suivant : loin d'annihiler l'esprit critique, la crise, telle qu'elle est vécue par Jouve, l'exacerbe. L'artiste ne reniera plus aucun texte par la suite, malgré des doutes persistants sur la qualité de ses écrits. Cette période a considérablement influencé l'œuvre, essentiellement dans sa forme. C'est d'ailleurs pour effacer le souvenir de ces moments douloureux que l'auteur ne s'attèle plus au roman après 1935. Utiliser ses angoisses pour construire des êtres de papier lui semble désormais une démarche inutile car seule la Poésie peut lui permettre de se réaliser pleinement en tant qu'homme, mais aussi en tant que croyant et qu'écrivain. Nous comprenons mieux à présent dans quelle mesure cette crise peut être perçue comme positive : elle a tout simplement permis la naissance d'un artiste. Ce dernier a dû tomber au plus bas et au plus profond de lui-même pour pouvoir ensuite se relever. En ce sens, Pierre Jean Jouve a suivi un cheminement parallèle à celui d'une figure littéraire qu'il révérait, à savoir celle de Dante dans *La Divine comédie*.

Dorothee Catoen-Cooche
(Université d'Artois)

131. *Ibid.*, p. 1102.

132. *Ibid.*, p. 1103.

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert, « Jouve romancier », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, n° 124, 11e année, avril 1963.
- BONHOMME, Béatrice, *Pierre Jean Jouve : la quête intérieure*, Croissy-Beaubourg, Aden, 2008.
- BONHOMME, Béatrice (dir.), *Nu(e), Relectures de Pierre Jean Jouve*, n° 30, mars 2005.
- CATOEN-COOCHÉ, Dorothee (dir.), *Pierre Jean Jouve : vivre et écrire l'entre-deux*, Paris, Calioppées, à paraître en 2014.
- CHATEAUBRIAND, François-René, *Mémoires d'Outre-tombe*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 1989-1998.
- JOUVE, Pierre Jean, *Heures. Livre de la nuit*, dans *Œuvre I*, Paris, Mercure de France, [1918], 1987.
- JOUVE, Pierre Jean, *Les Noces*, dans *Œuvre I*, Paris, Mercure de France, [1925], 1987.
- JOUVE, Pierre Jean, *Paulina 1880*, dans *Œuvre II*, Paris, Mercure de France, [1925], 1987.
- JOUVE, Pierre Jean, *Le Monde désert*, dans *Œuvre II*, Paris, Mercure de France, [1927], 1987.
- JOUVE, Pierre Jean, *Hécate*, dans *Œuvre II*, Paris, Mercure de France, [1928], 1987.
- JOUVE, Pierre Jean, *Vagadu*, dans *Œuvre II*, Paris, Mercure de France, [1931], 1987.
- JOUVE, Pierre Jean, *La Scène capitale*, dans *Œuvre II*, Paris, Mercure de France, [1935], 1987.
- JOUVE, Pierre Jean, *En miroir, journal sans date*, dans *Œuvre II*, Paris, Mercure de France, [1956], 1987.
- JOUVE, Pierre Jean, *Proses*, dans *Œuvre I*, Paris, Mercure de France, [1960], 1987.
- KOPP, Robert, et ROUX, Dominique, *Cahier de l'Herne Pierre Jean Jouve*, Paris, l'Herne, 1972.
- LEUWERS, Daniel, *Jouve avant Jouve, ou la Naissance du poète*, Paris, Klincksieck, 1984.
- LIOURE, Françoise, *Construction-déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*, Clermont-Ferrand, centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines, association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993.
- STAROBINSKI, Jean, « Le feu de la chair et la blancheur du ciel », dans Pierre Jean Jouve, *Œuvre I*, Paris, Mercure de France, 1987.

RICOEUR, Paul, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ? », *Revue de théologie et de philosophie*, 2008, n° 280, consulté le 11 janvier 2014. URL : <http://www.fondsriceur.fr/photo/crise%284%29.pdf>

Pour citer cet article : Dorothée Catoen-Cooche, « Itinéraire d'une crise singulière : Pierre Jean Jouve dans la rupture », *Revue Ad hoc*, n° 3, « La crise », publié le 26/11/2014 [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>

Crise du sujet et crise des genres dans l'œuvre de Samuel Beckett

L'œuvre beckettienne est hantée par un motif récurrent, l'image d'un être seul face à la finitude de son existence. Ni tout à fait vivants, ni tout à fait morts, de nombreux héros se trouvent en effet dans un entre-deux fragile et indicible. Depuis la trilogie romanesque *Molloy*¹³³, *Malone meurt*¹³⁴, *L'Innommable*¹³⁵ jusqu'aux dramaticules du second théâtre, Beckett semble chercher à représenter l'agonie, cet état transitoire qui correspond aux derniers instants de la vie et qui s'apparente parfois à une lutte contre la mort. Il tente de saisir cet entre-deux, ce point de bascule irrémédiable où la vie sombre dans le néant. Il essaye d'exprimer cette angoisse ineffable. C'est la crise au sens étymologique du terme : l'instant du basculement, qui est aussi l'instant du discernement, l'éclair de clairvoyance et de lucidité avant le noir final. Si ce spectre de la mort, apparaît sans doute de façon moins évidente dans les premiers romans ou bien dans les œuvres dramatiques les plus connues, il demeure néanmoins évident que tous les ouvrages de Beckett représentent une tension vers la fin, à l'instar de la première réplique de *Fin de Partie* : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir »¹³⁶. En cherchant à saisir cet instant fatidique, Beckett repousse en fait les limites des genres. Il expérimente les possibilités du matériau théâtral avec ses « dramaticules »¹³⁷, des pièces courtes et concises, destinées aussi bien à la scène qu'à la radio, ou bien encore la télévision. Ainsi, le héros de *La Dernière Bande*¹³⁸ est un vieillard qui, penché sur son magnétophone, fait le bilan de sa propre vie, en écoutant des enregistrements d'autrefois, tandis que dans la pièce télévisée *Dis Joe*¹³⁹, un homme cloîtré dans sa chambre est harcelé par une voix désincarnée qui lui égraine ses souvenirs les plus cruels. Beckett remet en cause certains fondements du genre dramatique, en tournant le théâtre, cet art *hic et nunc*, vers le passé et la mort. Afin d'initier ces rétrospectives à caractère autobiographique, il porte aussi à la

133. *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double » n° 7, 1982.

134. *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double » n° 30, 2004.

135. *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double » n° 31, 2004.

136. *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 13.

137. L'auteur utilisait le néologisme « dramaticules » pour désigner les courtes pièces dramatiques écrites après *Oh les beaux jours* et dont l'ensemble constitue son second théâtre.

138. *La Dernière Bande*, Paris, Éditions de Minuit, 1959.

139. *Dis Joe* dans *Comédie et actes divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

scène des techniques purement romanesques, achevant de remettre en question le genre théâtral. Le dramatique *Pas moi*¹⁴⁰ illustre parfaitement cette crise du théâtre, qui est autant une crise du texte qu'une crise de la représentation. Cependant, Beckett met aussi en cause la narration dans le roman, menant ses expérimentations jusqu'à l'anéantissement de toute instance narrative clairement identifiable. Dès l'incipit de *L'Innommable*, l'auteur interroge les quatre composantes de l'écriture romanesque, que sont le lieu, le temps, les personnages et le narrateur¹⁴¹. Mais c'est bien *Compagnie*¹⁴² qui apparaît comme le point d'aboutissement de ses recherches narratives et dramatiques. Dégagé de certaines contraintes relevant de la tradition romanesque, ce texte convie le lecteur à imaginer le discours d'une voix, mettant en scène la narration dans son fonctionnement brut. L'œuvre beckettienne reconsidère finalement les frontières du roman et du théâtre, nous plongeant au cœur d'une crise générique, qui est une véritable crise de la représentation littéraire.

PAS MOI, AUX LIMITES DU GENRE THÉÂTRAL

LA CRISE DE LA REPRÉSENTATION DRAMATIQUE

D'abord écrit en anglais en 1972, *Pas moi* est l'un des dramatiques beckettien qui pousse le plus loin l'expérimentation du matériau théâtral. À l'origine, il y a une interrogation, « Peut-on mettre en scène une bouche ? »¹⁴³. C'est à partir de cette question obsédante que Beckett construit une scénographie originale et inédite. Bouche, l'héroïne de la pièce, se trouve au fond du plateau, côté cour, à « environ trois mètres au-dessus du niveau de la scène, faiblement éclairée de près et d'en dessous, le reste du visage dans l'obscurité », tandis qu'un Auditeur se tient prostré sur un « podium invisible haut d'un mètre et demi environ », à l'avant-scène, côté jardin, « faiblement éclairé de tout son long »¹⁴⁴. Dans cette obscurité presque totale, le regard des spectateurs est donc attiré par cette bouche minuscule, suspendue dans le vide, seul élément éclairé, qui apparaît telle une vision fantomatique. Cette image est d'autant plus irréaliste, que l'audience distingue à peine les mouvements compulsifs des lèvres qui ne cessent de parler. Jouant sur la double médiatisation du discours théâtral, la voix fait d'ailleurs référence à ce que voient les spectateurs, « toutes ces contorsions sans lesquelles... aucune parole possible... et cependant temps normal... totalement inaperçues... »¹⁴⁵. Elle fait aussi allusion à la tension de l'écoute nécessaire à la compréhension de son propre discours « tant on est

140. *Pas moi* dans *Oh les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

141. « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander ? Dire Je », *L'Innommable*, op. cit., p. 7.

142. *Compagnie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 7.

143. Propos confiés à Ruby Cohn et rapportés par James Knowlson, *Samuel Beckett*, Arles, Solin/Actes Sud, 1999, p. 743.

144. *Pas moi*, op. cit. p. 81.

145. *Ibid.*, p. 88.

braqué... sur ce qu'on dit... l'être tout entier... pendu à ses paroles »¹⁴⁶. Le public est comme hypnotisé par cette « bouche en feu »¹⁴⁷, tant sur le plan visuel que sur le plan auditif. Dans ce contexte, la silhouette immobile de l'auditeur à l'avant-scène, qui se détache vaguement dans l'obscurité presque totale, participe à la structuration de l'espace, tout en offrant un point de fuite, face à cette vision infernale :

La présence de l'Auditeur donne une structure à l'espace scénique et nous force à changer (à moins qu'elle ne nous le permette) la focalisation de notre regard qui quitte parfois cette Bouche hypnotisante. La stature inhabituelle de l'Auditeur, sa situation étrangement élevée, constituent un contrepoint par rapport à la Bouche minuscule située dans le vide et produisent une relation spatiale étrange qui sert admirablement l'œuvre.¹⁴⁸

« Enveloppée d'une ample djellaba avec capuchon »¹⁴⁹ cette silhouette au « sexe indéterminé » paraît, elle aussi, une apparition fantomatique et surnaturelle. Cependant son attitude, « l'attention braquée en diagonale sur BOUCHE à travers la scène »¹⁵⁰, la place du côté des spectateurs. Aussi Marie-Claude Hubert voit-elle dans ce personnage la réminiscence du chœur antique : « Personnage chorique, l'Auditeur sert d'intermédiaire, tant par sa place que par sa fonction d'écoute, entre le public et Bouche »¹⁵¹. Toutefois, loin d'explicitier le sens du discours, l'Auditeur se contente d'esquisser à quatre reprises un geste bref, toujours au même moment, lorsque la voix en proie au doute manque d'utiliser la première personne, avant de se reprendre aussitôt : « ... quoi ?... qui ?... non !... elle !... »¹⁵². Le mouvement de l'acteur « consiste en une sorte de haussement des bras dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante »¹⁵³ et « faiblit à chaque répétition jusqu'à n'être plus, à la troisième, qu'à peine perceptible ». Cette micro-action semble aussi bien refléter la compassion impuissante du public que le mouvement réprobateur de cette voix féminine, qui se remet aussitôt de « son véhément refus de lâcher la troisième personne »¹⁵⁴. Mouvement compulsif des lèvres, haussement furtif des bras, deux gestes infinitésimaux qui réduisent presque l'action scénique à néant, remettant directement en cause les primats de la vue et de l'action au théâtre, tout droit hérités de la tradition aristotélicienne.

Il n'en reste pas moins que ces deux rôles nécessitent une performance certaine de la part des acteurs, qui ne peuvent plus s'appuyer sur la plupart de leurs moyens d'expression habituels. Le comédien incarnant l'Auditeur doit rester figé dans une immobilité mortelle, son

146. *Ibid.*

147. *Ibid.*, p. 89.

148. Tom Bishop, « Transpositions pour la télévision : transmutations des œuvres de Beckett », *Revue d'Esthétique Samuel Beckett*, Privat, 1986, p. 386.

149. *Pas moi*, op. cit. p. 81.

150. *Ibid.*

151. Marie-Claude Hubert, article « Pas moi » dans Marie-Claude Hubert (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 774.

152. *Pas moi*, op. cit., p. 82, p. 86, p. 91, p. 93 et p. 94.

153. *Ibid.*, p. 95.

154. *Ibid.*

corps étant complètement dissimulé par une ample djellaba, tandis que l'actrice située au fond de la scène est amputée dans sa chair même, réduite à sa seule bouche. Par cette réduction, ce morcellement du corps du comédien, on touche ici aux limites de l'incarnation théâtrale. Billie Whitelaw, qui joua le rôle principal sous la direction d'Anthony Page au Royal Court à Londres le 16 janvier 1973, témoigne d'ailleurs de cette expérience singulière : « La première fois que j'ai répété la pièce, j'ai craqué. J'avais l'impression de ne plus avoir de corps, je n'avais plus de points de repères dans l'espace. C'était comme si j'étais un cosmonaute qui tombait dans le vide. J'avais véritablement l'impression de tomber sans fin »¹⁵⁵. En effet, le rôle est d'autant plus exigeant que l'actrice équipée d'un « microphone invisible »¹⁵⁶ doit avoir un débit de voix extrêmement rapide, « je me suis entraînée à dire les mots en un dixième de seconde [ajoute-t-elle]. Personne n'est capable de suivre le texte à cette allure mais Beckett tient absolument à ce que je le prononce précisément. Dans sa tête, c'est comme de la musique, un morceau de Schönberg »¹⁵⁷. Pour l'auteur, le discours de la voix s'apparente à un morceau de musique, une composition au rythme si soutenu que le spectateur n'est pas capable de tout saisir, de tout comprendre. Dans une lettre adressée à Alan Schneider¹⁵⁸, Beckett explicite justement ses intentions : « Je ne suis pas concerné par l'intelligibilité. J'espère que la pièce sollicitera les nerfs du public, pas son intelligence ». Cette ruine du discours et de la signification est elle-même renforcée par la mise en scène. La didascalie liminaire précise qu'« en même temps que baisse l'éclairage de la salle la voix s'élève, inintelligible, derrière le rideau »¹⁵⁹. Le dramaturge prévoit une part d'« improvisation à partir des éléments donnés pour aboutir, une fois le rideau complètement levé et l'attention suffisante, au texte proprement dit »¹⁶⁰. De même, à la fin de la pièce, « la voix continue inintelligible, derrière le rideau, dix secondes, faiblit et se tait en même temps que revient l'éclairage de la salle »¹⁶¹. Beckett joue ainsi avec les codes et les limites de la représentation théâtrale. De l'obscurité quasi-totale, à l'inintelligibilité de la voix, en passant par l'effacement des limites de la représentation, le public n'a plus aucune notion du temps, de l'espace, ou bien encore du corps. Perte de repères totale qui va le mener à vivre une expérience théâtrale inédite et sans précédent.

Cette expérience est d'autant plus singulière que la scénographie repose sur une géométrisation de l'espace poussée à l'extrême. L'orientation en diagonale du regard de l'Auditeur crée un effet de perspective, lequel est renforcé par la différence entre sa position à lui, à environ un mètre cinquante du sol, et celle de Bouche à trois mètres

155. Billie Whitelaw, « Travailler avec Samuel Beckett », *Revue d'Esthétique Samuel Beckett*, op. cit., p. 475.

156. *Pas moi*, op. cit., p. 81.

157. James Knowlson, *Samuel Beckett*, Arles, Solin/Actes Sud, 1999, p. 754, cité par Marie-Claude Hubert, article « Pas moi », *Dictionnaire Beckett*, op. cit., p. 774-775.

158. Enoch Brater, « The "I" in Beckett's *Not I* », *Twentieth Century Literature*, XX, 1974, p. 200, cité par Marie-Claude Hubert, article « Pas moi », *Dictionnaire Beckett*, op. cit., p. 776.

159. *Pas moi*, op. cit., p. 81.

160. *Ibid.*

161. *Ibid.*, p. 95.

de hauteur. Ainsi, ces lèvres semblent renvoyer, dans un effet de miroir, l'image incomplète du visage de l'entendeur. Placé en position de spectateur, ce dernier se présente en outre comme intermédiaire, qui assure le lien entre la salle et ce qui se joue sur les planches. La mise en scène joue donc sur le caractère spéculaire de l'art théâtral, dans un effet de mise en abyme. Si la pièce ne donne rien à voir de clairement distinct, elle sollicite avant tout les sens, la vue et l'ouïe notamment, faisant de la représentation théâtrale une expérience sensible, plutôt qu'intelligible. À travers cette recherche d'un nouveau langage dramatique, Beckett semble réaliser le rêve théâtral d'Antonin Artaud. La primauté donnée à la scénographie, la disparition du décor figuratif au profit d'un corps aux proportions singulières, la recherche de l'émotion vive basée sur une redéfinition du rapport entre la scène et la salle, sont autant d'éléments participant d'un spectacle complet, lequel a été justement théorisé par l'auteur du *Théâtre et son double* sous le nom de « théâtre de la cruauté »¹⁶². Si ce dramacule touche le spectateur au plus profond de sa chair, c'est justement parce qu'il revêt une dimension métaphysique, investissant l'inconscient afin de révéler la cruauté latente en tout homme. D'ailleurs, lors de la création de la pièce à Paris, dans la Petite Salle du Théâtre d'Orsay, le 8 janvier 1975, Beckett et le metteur en scène Jean-Marie Serreau suppriment le personnage de l'Auditeur, en raison de l'étroitesse du plateau. En fait, cette absence rend le spectacle d'autant plus difficile pour le public, que ce dernier est privé de son substitut scénique, qui face à cette « bouche en feu » esquisse quelque geste de pitié. Mais c'est véritablement lors de l'adaptation télévisée de la pièce en avril 1977, que le dispositif scénique est complètement repensé. Bouche occupe désormais tout l'écran, le film consistant en un gros plan fixe sur ces lèvres et cette langue qui bougent frénétiquement. Le contraste entre la blancheur des dents et le noir des lèvres, crée une image saisissante. Dans son article « Transpositions pour la télévision : transmutations des œuvres de Beckett », Tom Bishop note que « *Pas moi* est le premier exemple, et le plus significatif, d'une pièce de théâtre expressément transformée pour la vidéo. Il s'agit d'une véritable transposition pour passer d'un moyen d'expression à un autre, qui entraîne des différences de nature si profondes que l'on peut considérer la version de 1977 pour la télévision comme une œuvre originale »¹⁶³. *Pas moi* se présente finalement comme une pièce polymorphe qui, entre recherche d'un nouveau langage dramatique et usage de nouveaux media, synthétise à elle seule toutes les expérimentations du théâtre contemporain.

LA CRISE DU TEXTE THÉÂTRAL

Il faut dire que le texte ne semble plus constituer en lui-même une base solide, faisant autorité. Miné par une quantité innombrable de points de suspension, il apparaît littéralement troué. La lecture est ainsi

162. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1987.

163. Tom Bishop, « Transpositions pour la télévision : transmutations des œuvres de Beckett », art. cit., p. 386.

heurtée, bouleversée par toutes ces phrases en suspens et par une syntaxe d'autant plus lacunaire, qu'il y a très peu de verbes conjugués dans ces bribes de mots. Peu d'actions donc, pour un texte extrêmement descriptif, qui ne fait que revenir sur lui-même dans un mouvement de perpétuel va-et-vient. La voix narrative ne cesse en effet de se corriger, en proie au doute et à l'oubli. Elle hésite sur l'âge de la femme dont elle parle, « bientôt soixante... un jour qu'elle – ...quoi ? ... soixante-dix ?... mère de Dieu !... bientôt soixante-dix... »¹⁶⁴, ou sur la nature du « bourdon » que ce personnage féminin entend dans sa tête : « – ...quoi ?... le bourdon ?... oui... »¹⁶⁵. Ces interrogations reviennent de façon lancinante, créant un certain leitmotiv, qui contrebalance finalement la porosité extrême du texte. Cependant, ce mouvement continu d'autocorrection est loin d'être spécifique à cette pièce et constitue au contraire une caractéristique du style beckettien. Bruno Clément a justement montré que l'épanorthose joue un rôle macrostructural dans l'ensemble de l'œuvre de Beckett. En suivant la définition de Fontanier, il décrit cette figure de rhétorique comme le fait de « revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait, suivant qu'on affecte de la trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé, ou trop peu convenable »¹⁶⁶. Figure d'auto-correction, l'épanorthose remet systématiquement en cause l'énoncé et constitue, à cet égard, le mode de fonctionnement privilégié de l'écriture beckettienne. Pour l'auteur de *L'œuvre sans qualités*, elle est l'expression rhétorique de l'écart, permettant le retour en arrière, la répétition, le rabâchage. Malgré son aspect chaotique, le texte de *Pas moi* est ainsi construit sur ces effets de reprises et de variations. La voix raconte l'histoire d'une femme âgée de soixante-dix ans environ, mais en fait elle insiste surtout sur un incident irréversible survenu un jour où, traînant « dans une prairie... cherchant vaguement des coucous... »¹⁶⁷, cette vieille dame est foudroyée sur place par un mal indicible. La narration elliptique tente de mimer les effets de cette crise inouïe sur le sujet :

Quelques pas puis halte... les yeux dans le vide... puis allez encore quelques... halte et le vide à nouveau... ainsi de suite... à la dérive... quand soudain... peu à peu... tout s'éteint... toute cette lumière matinale... début avril... et la voilà dans le –... quoi ?... qui ?... non !... elle !... (*pause et premier geste*)... la voilà dans le... le noir... et sinon exactement... privée de sentiment... non... car elle entend toujours le bourdon... soi-disant... dans l'oreille... et un rayon va et vient... va et vient... tel un rayon de lune... à cache-cache dans les nuages... mais si engourdi... le corps... le corps si engourdi... à ne pas savoir comment il se tient... imaginez !¹⁶⁸

C'est justement le récit de cette crise, qui entraîne la première perte de contrôle de la voix et, par réaction en chaîne, le premier geste de l'Auditeur. Si la femme semble dénuée de tout espèce de sentiment, ne

164. *Pas moi*, op. cit., p. 82.

165. *Ibid.*

166. Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités*, Paris, Seuil, 1994, p. 180.

167. *Pas moi*, op. cit., p. 82.

168. *Ibid.*, p. 82-83.

distinguant plus de lumière hormis un « rayon de lune » qui s'en va et puis revient dans un mouvement continu, elle perçoit tout de même un « bourdon » dans l'oreille, acouphène qui ne cessera de la hanter jusqu'à la fin. Ce motif apparaît de façon récurrente dans le discours de la voix, tel un fond sonore, dont le sujet ne peut se départir, et qui semble mimer la confusion de ses voix intérieures. Son grave et profond, qui suggère aussi, plus familièrement, une tristesse invincible, celle de l'expression « avoir le bourdon » ou « avoir le cafard », la trivialité du jeu de mots renforçant le caractère pathétique de l'événement. Vers la fin du texte, ce même « bourdon » semble décrit comme « un grondement de cataracte... dans le crâne »¹⁶⁹, confusion des sensations qui suggère avec force la déperdition du sujet. De façon plus générale, le discours de la voix est hanté par l'image saisissante de cet accident survenu dans la prairie. Il s'agit là d'une véritable obsession, un point névralgique dans cette existence humaine que le discours tente de rejouer à l'infini : « chaque matin nouvelle... rendue à la prairie... le visage dans l'herbe... seule au monde... avec les alouettes... reprendre là... repartir de là... »¹⁷⁰. Sentant la fin proche, la voix s'exhorte elle-même, afin de rabâcher, de répéter encore ce récit qu'elle ne peut achever. Mais le disque semble rayé, la mécanique textuelle tourne à vide.

Le texte lui-même consiste en un long soliloque d'une voix désincarnée. Cette voix, qui tombe du vide, paraît celle d'un narrateur qui raconte à la troisième personne l'histoire d'une femme anonyme. À la manière d'un roman autobiographique, le récit s'ouvre sur la naissance de cet être solitaire. Début tout à fait traditionnel, qui offre, malgré le caractère lacunaire du texte, un résumé succinct de cette enfance orpheline, élevée dans la crainte de Dieu. « Histoire banale donc... »¹⁷¹, jusqu'à l'incident survenu dans la prairie. En un instant, cette vie bascule dans l'inconnu. Le sujet semble ne plus s'appartenir, comme devenu étranger à lui-même. La narration va alors tenter de délimiter les étapes de cette crise, afin de mieux l'appréhender. Comme un carnet de notes, le texte rapporte d'abord l'absence de sentiments, mais se corrige aussitôt en évoquant « le bourdon » et « le rayon de lune »¹⁷². Dans cette confusion extrême, le cerveau de la victime ne parvient plus à distinguer la posture de son corps :

Mais si engourdi... le corps... le corps si engourdi... à ne pas savoir comment il se tient... imaginez !... comment il se tient !... si debout... ou assis... mais le cerveau – ... quoi ?... à genoux ?... oui... si debout... ou assis... ou à genoux... mais le cerveau – ...quoi ? ... couché ?... oui... si debout... ou assis... ou à genoux... ou couché... mais le cerveau toujours... toujours... en un sens... car première chose l'idée... oh bien après... brusque illumination... dressée qu'elle avait été à croire... avec les autres abandonnés... en un Dieu... (*bref rire*) ...miséricordieux... (*bon rire*)... première chose donc l'idée... oh bien après... brusque illumination.. que la voilà punie... en voie d'être punie... de ses péchés...¹⁷³

169. *Ibid.*, p. 94.

170. *Ibid.*, p. 92-93.

171. *Ibid.*, p. 82.

172. *Ibid.*, p. 83.

173. *Ibid.*

La narration paraît brouillée et confuse, à l'image de la conscience de l'héroïne. La syntaxe est tellement lacunaire que, sans liens logiques, il n'est pas possible de déterminer précisément si la punition divine constitue la « première chose donc l'idée » ou l'« illumination ». Toujours est-il que « ses péchés [...] comme pour lui donner raison... défilent dans sa tête », avant d'être chassés « dès qu'elle se rend compte... soudain... peu à peu... qu'elle ne souffre pas... »¹⁷⁴. Cette absence de douleur suggère le détachement de la femme à l'égard de son propre corps. Elle semble dans un entre-deux indistinct, ni tout à fait vivante, ni encore complètement morte¹⁷⁵ ; peut-être est-elle engagée dans le fameux tunnel de la mort, comme le suggère le « rayon de lumière » évoqué plus haut. Elle pense gémir mais elle est « incapable d'un son pareil »¹⁷⁶, comme le cerveau ne communique plus avec le corps : « la machine... [est] déconnectée »¹⁷⁷. Puis, quelques sensations reviennent, ce sont les « paupières »¹⁷⁸, suivies « des mots !... une voix que d'abord... elle ne reconnaît pas... depuis le temps... puis finalement doit avouer... la sienne... nulle autre que la sienne... »¹⁷⁹, et enfin « ce flot... continu »¹⁸⁰ de parole. Avec le verbe, la sensation des lèvres qui remuent réapparaît¹⁸¹, c'est ensuite tout le visage qui s'anime de nouveau, « la sensation revient !... partant du haut... puis gagnant vers le bas »¹⁸². Comme l'actrice qui incarne Bouche doit prononcer le texte à un rythme très élevé, le spectateur ne distingue qu'un flot de paroles presque incompréhensible et *quasi* inaudible, qui fait penser au monologue délirant de Lucky dans *En attendant Godot*. Ainsi s'engage une « lutte pour saisir... attraper le fil »¹⁸³, une vaine quête de sens. Balades dans la campagne, comparution au tribunal, pleurs... autant de souvenirs qui resurgissent du passé, mais sont aussitôt noyés dans le flot textuel. Ces éclairs d'autrefois sont happés par le noir, « le vide »¹⁸⁴, aussitôt engloutis dans cette mécanique infernale. En fait, tous les souvenirs semblent se télescoper, se superposer au récit de la crise dans la prairie. L'expression « petit bout de rien » d'abord utilisée pour appeler le nourrisson au début du récit, est à nouveau employée pour désigner les mots que la femme adulte pourrait prononcer lors de sa mystérieuse comparution au tribunal¹⁸⁵. Le discours se réinvente ainsi, dans un jeu de combinaisons à l'infini, un jeu sur le sens. Le passé n'est plus d'aucun secours. La voix s'emballe « de plus en plus vite »¹⁸⁶, avant que ne surgisse la fin, « tout le corps comme en allé... rien que

174. *Ibid.*

175. Comme le suggère d'ailleurs l'expression « tout comme de son vivant », *ibid.*, p. 84.

176. *Ibid.*, p. 85.

177. *Ibid.*

178. *Ibid.*, p. 86.

179. *Ibid.*, p. 86-87.

180. *Ibid.*, p. 87.

181. *Ibid.*, p. 88.

182. *Ibid.*

183. *Ibid.*, p. 89.

184. *Ibid.*, p. 90.

185. *Ibid.*, p. 82 et p. 92.

186. *Ibid.*, p. 94.

la bouche... comme folle... »¹⁸⁷. Cette parole déferlante contraste ainsi avec de très courtes phases d'aphasie, qui trouent littéralement le texte, perturbant la cohérence du récit. Au total, la crise traversée par le sujet est reproduite dans et par le discours. Le texte théâtral est perverti dans son essence même, dans la mesure où le dialogue traditionnel a laissé place à un récit narratif chaotique, qui mime avec force les étapes de cette prise de conscience.

Cette prise de conscience est aussi une véritable crise de conscience. Le titre *Pas moi*¹⁸⁸ affiche d'emblée une interdiction formelle d'utiliser la première personne du singulier, dans un refus net de toute subjectivité – et de toute culpabilité. La voix obéit ainsi à cet impératif catégorique, arrêtant aussitôt son discours dès qu'elle manque de dire Je : « ... quoi ?... qui ?... non !... elle !... »¹⁸⁹. Les monosyllabes et la ponctuation forte expriment le trouble de la voix, qui doute un instant avant de se ressaisir aussitôt. Si le geste de l'auditeur est de moins en moins perceptible au fil des répétitions, la voix s'affirme avec davantage de force, comme le suggère l'utilisation des capitales à la fin du texte : « ... quoi ?... qui ?... non !... ELLE !... »¹⁹⁰. Le divorce entre la voix et son sujet est complètement consommé. Il n'y a donc plus aucune trace de la première personne, à rebours de ce qui se joue habituellement dans le texte théâtral. Pourtant, le discours revêt toujours un aspect référentiel, puisque l'évocation du « flot de paroles » ou de « la bouche en feu » nous renvoient nécessairement à ce qui se joue sur scène :

Et maintenant ce flot... n'y comprenant rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte... imaginez ! aucune idée de ce qu'elle raconte !... si bien que la voilà... essayant de se faire accroire... qu'elle n'est point à elle... point sa voix à elle...¹⁹¹

Le présent d'énonciation, l'adverbe de temps « maintenant », ou bien encore le pronom déictique « la voilà », tout nous donne l'impression que la voix que l'on distingue au fond de la scène est celle de la femme du récit. Cette femme paralysée, dont le corps « engourdi », semble justement incarné par la silhouette figée de l'Auditeur. En somme, l'impossibilité de dire « Je » suggère une scission de l'être tout entier. D'ailleurs, loin d'être un simple témoin passif, le spectateur est directement impliqué dans ce drame intérieur. La répétition obsédante de l'injonction « imaginez ! »¹⁹² le force à se représenter cette crise de conscience, la performativité du verbe étant d'autant plus forte que, comme nous l'avons souligné, le discours de la voix est avant tout constitué de bribes de phrases nominales. Ainsi, de nombreuses paroles sont ambiguës, parce qu'elles renvoient aussi bien, par le fait de la double médiatisation du discours théâtral, au personnage qu'au spectateur : « tant on est braqué... sur ce qu'on dit... l'être tout entier... pendu à ses paroles »¹⁹³. Le pronom indéfini

187. *Ibid.*

188. *Not I* en anglais.

189. Cf. Note 13.

190. *Ibid.*, p. 94.

191. *Ibid.*, p. 87.

192. *Ibid.*, p. 83, p. 86, p. 87, p. 88, p. 89.

193. *Ibid.*, p. 88.

« on » peut autant référer à la femme du récit, à la femme qui parle, à l'Auditeur qu'au spectateur : brouillage total qui facilite l'identification du public, malgré la domination de la troisième personne et le dépouillement des corps sur scène. « Pas une seconde de répit »¹⁹⁴ déclare la voix un peu plus loin, avant d'ajouter : « n'y comprenant rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte »¹⁹⁵, autant de propos qui renvoient ironiquement à la situation de l'auditoire, mais aussi à celle de l'entendeur. Cette opacité de la référentialité crée un certain malaise chez le spectateur, lequel est ainsi plus enclin à ressentir le trouble schizophrénique du sujet. Ainsi, tandis que la scénographie nous fait pénétrer dans les méandres d'une conscience humaine, le discours s'apparente au délire hallucinatoire d'une voix intérieure. On retrouve ici la fascination de Beckett pour la psychanalyse et plus particulièrement l'influence de la conférence de Jung, à laquelle il assista en 1935. Le texte théâtral est donc perverti de l'intérieur par des techniques essentiellement narratives, telles que le récit à la troisième personne, la rétrospective autobiographique ou encore le monologue intérieur. Le romancier-dramaturge qu'est Beckett joue ainsi sur les frontières génériques, afin de sensibiliser le spectateur à l'image chaotique d'une conscience qui s'éteint.

COMPAGNIE, AUX LIMITES DE LA NARRATION

FRÉNÉSIE DES VOIX NARRATIVES

Des romans au théâtre, de l'anglais au français, l'œuvre beckettienne s'est construite dans une oscillation constante entre les genres et les langues. L'auteur d'*En attendant Godot* n'a eu de cesse de s'auto-traduire, dupliquant ses propres textes dans une démarche presque compulsive¹⁹⁶. La pratique constante des deux genres montre bien que la distinction entre écriture dramatique et écriture romanesque est maintenue, néanmoins, à l'image de *Pas moi*, les dramaticules témoignent d'une certaine contamination des deux modes sous la plume du romancier-dramaturge. Tandis qu'il transpose au théâtre des techniques purement romanesques, Beckett renouvelle le récit, en cherchant à mettre en scène la narration. Œuvre tardive publiée en 1980, *Compagnie* se présente ainsi comme la synthèse des expérimentations génériques de Beckett. Ce texte narratif a effectivement fait l'objet d'une adaptation théâtrale avec l'accord de l'auteur. Il faut dire que l'ouvrage est divisé entre les injonctions à la fois complémentaires et contradictoires, que sont le fait de dire et celui de montrer. Les premiers mots du livre sont significatifs à cet égard. *Compagnie*

194. *Ibid.*, p. 89.

195. *Ibid.*

196. Ainsi *Pas moi* a d'abord été écrit en anglais en 1972, avant d'être traduit en français cette même année. De même *Compagnie* a été rédigé en anglais, puis transposé en français en 1980.

s'ouvre sur un paragraphe lapidaire, comme une notation didascalique isolée du reste du texte :

Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer.¹⁹⁷

Cette situation initiale n'est pas sans rappeler ce qui se joue dans *Pas moi*. Du théâtre au roman, on retrouve d'ailleurs la même injonction, « imaginer », mais dans le récit de *Compagnie* le verbe est écrit à l'infinitif, ce qui a pour effet de dépersonnaliser encore plus la narration. Contrairement au spectateur, le lecteur ne peut pas visualiser la situation. Ne disposant d'aucune image, d'aucune représentation, il est forcé d'imaginer, seul face au texte. L'univers romanesque paraît en cela plus impitoyable que le théâtre, comme le souligne justement Ludovic Janvier :

Représenter, en fait, c'est se soulager. Je me rappelle très bien ce vers de Lucrèce, que Beckett me citait souvent quand on parlait de l'espace au théâtre : *Suave mari magno turbantibus aequora ventis...* etc., ce sont les premiers mots du Livre II du *De Natura Rerum*, et pour la situation dont je parle ça peut se traduire par : « On est à l'aise dans le fauteuil, pendant que l'orage se déchaîne là-bas au fond. » Et il est plaisant pour celui qui est assis, comme pour celui qui a déchaîné la chose, de voir l'orage de loin. Alors que dans les romans, on est dans l'œil du cyclone.¹⁹⁸

On retrouve le même dispositif dans le récit de *Compagnie* et dans la pièce de théâtre *Pas moi* : les souvenirs resurgissent dans l'esprit d'un sujet presque absent. Mais dans le texte narratif, le lecteur ne peut pas prendre de distance, il est contraint d'imaginer pour que le récit prenne vie, participant directement à la construction de l'univers fictif.

Pourtant, *Compagnie* plonge le lecteur dans un monde de doute et d'incertitude. En effet, la voix met en cause, dès le début, la véracité de son propre propos : « Seule peut se vérifier une infime partie de ce qui se dit »¹⁹⁹. La fiction semble s'élaborer sur un mensonge, une imposture. L'égaré du lecteur est encore renforcé par l'utilisation de la deuxième personne du singulier dans les phrases qui suivent : « Comme par exemple lorsqu'il entend, Tu es sur le dos dans le noir. Là il ne peut qu'admettre ce qui se dit »²⁰⁰. Les paroles prononcées par la voix sont rapportées, en étant intégrées directement dans le récit. De la ponctuation traditionnelle du discours direct, il ne reste qu'une majuscule, seul vestige d'un dialogue entièrement absorbé par la narration. La voix entendue par l'homme seul dans le noir se confond de façon troublante avec la voix narratrice, sans qu'aucun indice ne vienne éclairer ce mystère du lieu de l'énonciation. Dans cette dernière citation, l'emploi de la majuscule marque aussi le caractère exceptionnel de ce « Tu », qui contraste nettement avec le monopole de la troisième personne. Quant à la première personne, elle est en voie d'extinction, ne figurant que dans

197. *Compagnie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 7.

198. Ludovic Janvier, « Roman/Théâtre », *Revue d'Esthétique Samuel Beckett*, Privat, 1986, p. 46.

199. *Compagnie*, *op. cit.*, p. 7.

200. *Ibid.*

quelques expressions perdues au milieu de ce récit dépersonnalisé. Elle surgit plus précisément lorsque la voix tente de réconcilier l'entendeur avec son passé : « Combien mieux en mesure d'atteindre son but. Celui de faire avoir un passé à l'entendeur et qu'il en convienne. Tu naquis un vendredi saint au terme d'un long travail. Oui je me rappelle. Le soleil venait de se coucher derrière les mélèzes. Oui je me rappelle »²⁰¹. Le jeu sur les pronoms personnels traduit ici la scission d'un être, qui ne se reconnaît plus dans tous ses moi antérieurs. Puisque le sujet est devenu étranger à lui-même, la première personne n'a plus lieu d'être. Elle subsiste seulement à travers la répétition quelque peu ironique de la proposition « oui je me rappelle », forme de harcèlement qui empêche l'homme de sombrer dans l'oubli. Semant un peu plus le trouble dans l'esprit du lecteur, la voix déclare dès l'ouverture du troisième paragraphe : « L'emploi de la deuxième personne est le fait de la voix. Celui de la troisième celui de l'autre. Si lui pouvait parler à qui et de qui parle la voix il y aurait une première. Mais il ne le peut pas. Il ne le fera pas. Tu ne le peux pas. Tu ne le feras pas »²⁰². Selon ces affirmations, il y a donc autant de personnes grammaticales que de locuteurs. Tandis que la voix utilise « tu », « l'autre » dit « il ». Or, il y aurait une première personne, à condition que « lui » – « l'autre » ? – puisse parler « à qui [...] parle la voix », c'est-à-dire à condition qu'il puisse se parler à lui-même. De même, il y aurait une première personne si « lui » pouvait parler « de qui parle la voix », donc s'il pouvait parler de lui-même. Mais tout pronom réfléchi est définitivement rejeté, dans la mesure où le sujet est incapable de s'auto-appréhender. La première personne demeure « l'impossible ultime. Innommable. Toute dernière personne »²⁰³. Les sentences suivantes, « Mais il ne le peut pas. Il ne le fera pas. Tu ne le peux pas. Tu ne le feras pas », tombent comme des couperets, achevant de causer le trouble dans l'esprit du lecteur. Ne pouvant pas dire Je, le sujet se fait « autre ». Il parle donc à lui-même en employant « tu », de lui-même en disant « il ». En somme, cet effet de multiplicité des voix est un leurre, qui suggère avec force l'anéantissement du moi.

Ainsi plongé dans un délire schizophrénique, le lecteur ne parvient plus à distinguer les différentes voix intérieures qui se mêlent et s'emmêlent dans cette cacophonie générale. Le timbre perçu par l'entendeur, le personnage allongé seul dans le noir, paraît d'ailleurs insaisissable : « La voix lui parvient tantôt d'un côté tantôt d'un autre. Tantôt amortie par l'éloignement tantôt chuchotée à l'oreille. Au cours d'une seule et même phrase elle peut changer de place et de volume »²⁰⁴. Les variations de son volume sonore donnent à chaque fois à l'auditeur l'espoir qu'elle ne meure dans un dernier souffle, afin que s'achève le supplice de son esprit : « Voix faible même au maximum de sa force. Elle reflue lentement jusqu'aux limites de l'audible. Puis lentement revient à son faible maximum. À chaque lent reflux naît lentement l'espoir qu'elle meurt »²⁰⁵. En fait, la voix est apparue au cœur du silence, lorsque l'entendeur s'est retrouvé tout seul, immobile dans le noir :

201. *Ibid.*, p. 47.

202. *Ibid.*, p. 9.

203. *Ibid.*, p. 31.

204. *Ibid.*, p. 45.

205. *Ibid.*, p. 21.

Il gagna peu à peu le noir et le silence et s'y étendit. Au bout d'un temps très long ainsi avec ce qu'il lui restait de jugement il les jugea sans retour. Et puis un jour la voix. Un jour ! Enfin. Et puis enfin la voix disant, Tu es sur le dos dans le noir. Tels ses premiers mots. Longue pause pour qu'il puisse en croire ses oreilles et derechef les mêmes. Ensuite le serment de ne plus cesser qu'avec l'ouïe. Tu es sur le dos dans le noir et cette voix ne cessera que lorsque cessera l'ouïe.²⁰⁶

Le surgissement de la voix coïncide donc avec le dénuement total de cet individu, qui est désormais livré à lui-même. Meublant « le noir et le silence », elle donne encore un peu de sens à cette existence qui est en train de sombrer dans le néant. Parodies de paroles bibliques, les phrases au futur revêtent une valeur prophétique et témoignent du sursaut d'une conscience qui refuse de s'éteindre. Il s'agit, à l'instar du titre, de « se tenir compagnie ». Cette expression revient à de nombreuses reprises dans l'ouvrage, Beckett privilégiant la forme réfléchie à l'expression usuelle « tenir compagnie ». Se distraire soi-même de sa condition, voilà l'enjeu du discours. La multiplication des voix est aussi un moyen de fuir l'isolement et la solitude, de cultiver l'illusion d'une « compagnie » :

Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie. En rester là. Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, Il parle de soi comme d'un autre. Il s' imagine soi-même aussi pour se tenir compagnie. En rester là. La confusion elle aussi tient compagnie.²⁰⁷

Ainsi, l'homme allongé seul dans le noir, s'est inventé créateur d'une créature, qui elle-même crée, allongée seule dans le noir. Le récit semble fondé sur une gigantesque mise en abyme : la proposition de départ « Une voix parvient à quelqu'un dans le noir »²⁰⁸ est dupliquée à l'infini dans un effet de miroir. Le protagoniste va même jusqu'à donner des noms aux créatures de son esprit :

Vidé par une telle débauche d'imagination il cesse et tout cesse. Jusqu'au moment où repris par le besoin de compagnie il s'engage à appeler l'entendeur M tout au moins. Pour faciliter le repérage. Soi-même d'un autre caractère. W. Imaginant le temps soi-même compris pour se tenir compagnie. Dans le même noir que M aux dernières nouvelles. Dans quelle posture et si fixe ou mobile pas encore imaginé. Il dit aussi en parlant de soi, La dernière fois qu'il parla de soi ce fut pour se dire dans le même noir que sa créature. Non pas dans un autre comme primitivement envisagé. Dans le même. En tant que plus apte à tenir compagnie. Et qu'il restait à imaginer sa posture.²⁰⁹

Les noms donnés, simples lettres de l'alphabet, ne sont que des repères *a priori* complètement dénués de sens. Ils ne confèrent aucune

206. *Ibid.*, p. 22.

207. *Ibid.*, p. 33.

208. *Ibid.*, p. 7.

209. *Ibid.*, p. 58-59.

véritable identité aux êtres imaginés, mais renforcent au contraire le brouillage du discours. La confusion est d'autant plus grande que la nomination ne cesse de fluctuer au gré des volontés du penseur : « Non. Alors que [l'entendeur] ne s'appelle plus H. Qu'il soit à nouveau tel que toujours. Sans nom. Tu »²¹⁰. Ce jeu de noms signe la faillite d'un langage impropre à rendre compte de toute la complexité de l'être. La modification des lettres tout au long du texte reflète ainsi l'interchangeabilité des rôles, dans un récit où créateur, créature, personnage et narrateur se confondent : « Encore un autre encore ? Imaginant le tout pour se tenir compagnie. Quelle contribution encore à la compagnie ce serait. Encore un autre encore imaginant le tout pour se tenir compagnie »²¹¹. La fiction du créateur-créature se déploie dans un effet de mise en abyme à l'infini. Toutefois, le monosyllabe « seul »²¹² tombe à la fin du texte, comme une mise à mort. La réalité rattrape l'entendeur dans un dernier instant, anéantissant toute illusion de compagnie. Finalement, les dédoublements incessants du personnage et de la voix narratrice n'étaient que des leurre, destinés à combler le vide d'une existence arrivée à son terme.

MISE EN SCÈNE DE L'ÉCRITURE NARRATIVE

Cependant, la narration n'est pas aussi illusoire qu'elle n'y paraît, puisqu'elle mêle imagination et réalité. En effet, la voix égrène le passé de l'entendeur, évoquant notamment des souvenirs d'enfance. Les images surgissent dans l'ordre aléatoire de la mémoire. Il y a le petit garçon qui, à la sortie de la boucherie, s'interroge sur la distance au soleil et se heurte à l'incompréhension maternelle, le saut d'un tremplin sous le regard du père, la mort d'un hérisson recueilli, soigné puis oublié, sans oublier la naissance. La voix contraint ainsi l'entendeur à se remémorer et à plonger dans son passé. « Quelles visions dans le noir de lumière ! »²¹³, s'exclame-t-elle d'ailleurs à la fin du livre. Cet oxymore montre comment les souvenirs prennent corps dans l'imagination de l'entendeur, tels des images fugaces, qui éclairent pour un instant la noirceur de son existence. Il montre aussi comment le travail de la mémoire reconfigure le passé à l'aune de l'imagination. Réalité, fantasmes et fiction se confondent dans une stimulation de tous les sens. Cette confusion atteint son paroxysme lorsque la voix se prépare pour le final :

[...] Alors plus qu'à imaginer la posture la plus bénéfique. Mais pour le moment qu'il rampe. Rampe et tombe. Rampe à nouveau et à nouveau tombe. Dans le même noir chimérique que ses autres chimères.

Ayant longtemps erré comme fourvoyée la voix trouve sa place et sa faiblesse finale. Sa place où ? Imaginer avec circonspection.

210. *Ibid.*, p. 43.

211. *Ibid.*, p. 83.

212. *Ibid.*, p. 88.

213. *Ibid.*, p. 83.

Au-dessus du visage renversé. A la verticale de l'occiput. De sorte qu'à la faible lumière qu'elle répand s'il y avait une bouche à voir il ne la verrait pas. Quelque désespérément qu'il roule les yeux. Hauteur du sol ?

A bout de bras. Force ? Faible. Comme d'une mère qui se penche par derrière sur le chevet du berceau. Elle s'écarte pour que le père puisse voir. Lui à son tour murmure au nouveau-né. Ton terne inchangé. Nulle trace d'amour.

Tu es sur le dos au pied d'un tremble. Dans son ombre tremblante. Elle couchée à angle droit appuyée sur les coudes. Tes yeux refermés viennent plonger dans les siens. Dans le noir tu y plonges à nouveau. Encore.²¹⁴

La disposition en paragraphes rend visuellement compte de la superposition de toutes les voix passées, présentes, voire futures. La position adoptée par la voix, au-dessus du visage renversé de l'entendeur est une réminiscence d'un souvenir d'enfance évoqué plus tôt. Il s'agit de l'épisode du tremplin avec « le visage renversé [du] père »²¹⁵, qui encourage son fils à sauter. Le paragraphe suivant renvoie, quant à lui, au récit de la naissance²¹⁶, avec la lâcheté du géniteur, qui avait préféré prendre la fuite plutôt que de soutenir sa femme durant le long travail d'accouchement. La phrase nominale « nulle trace d'amour » fonctionne quant à elle comme un constat lapidaire : l'enfant est né et a vécu sans amour paternel. Là encore, « le ton terne inchangé » du timbre paternel s'apparente à celui de la voix toute puissante, qui harcèle le vieillard dans un dernier instant. Les différents discours en présence tissent des liens entre eux et se répondent, comme un effet d'écho qui est amplifié à l'échelle de l'ouvrage. Ainsi, le premier paragraphe fait référence à la décrépitude présente du personnage qui a perdu peu à peu sa mobilité pour finir impotent, allongé dans le noir. Tout au long du livre, il cherche la meilleure posture à adopter, pour son avatar dans l'histoire qu'il se crée. Souvenirs, fiction et réalité, passé et présent se mêlent et s'emmêlent dans le tissu du texte, lequel est constitué d'un enchevêtrement complexe de discours. Les voix ne cessent de se relayer et de se commenter dans un effet de dialogisme²¹⁷. En effet, leur interaction constante, donne l'impression que le récit est marqué au sceau de l'altérité. En se créant une fiction et en se remémorant son passé, l'entendeur a l'impression d'être moins seul. Ces différentes voix sont autant d'avatars qui permettent de combler le vide de son existence, créant justement une illusion de compagnie, dans un véritable dialogisme de la solitude. Mémoire, raison et imagination se brouillent et se confondent, dans un chaos indistinct, celui d'une conscience qui s'éteint.

L'attention portée à la narration détourne finalement le lecteur de la fiction. En effet, l'intérêt du livre réside moins dans l'histoire en elle-même, que dans la construction du discours narratif. Le texte se fait en

214. *Ibid.*, p. 64-65.

215. *Ibid.*, p. 23.

216. *Ibid.*, p. 15-17.

217. Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

même temps qu'il se défait sous les yeux du lecteur, par l'entremise de cette écriture spéculaire. *Compagnie* donne ainsi à voir la fabrique de la narration. La voix ne cesse, en effet, de se questionner, multipliant les hypothèses, les variables et les combinatoires, pour exploiter tout le champ des possibles. Aussi s'interroge-t-elle dans cet extrait – à la suite du personnage créateur – sur ce que l'entendeur ressent :

Est-ce raisonnable d'imaginer l'entendeur en état d'inertie mentale parfaite ? Sauf aux moments où il entend. C'est-à-dire aux moments où la voix se fait entendre. Car qu'est-ce qui lui est donné d'entendre à part la voix et son souffle à lui ? Aha ! La reptation. Entend-il la reptation ? La chute ? [...] Et à part le son qu'est-ce qui pourrait bien activer son esprit ? La vue ? Comment ne pas décréter qu'il n'y a rien à voir ? [...] Le goût ? Le goût dans sa bouche ? Depuis longtemps assumé. La poussée du sol contre son squelette ? D'une extrémité à l'autre depuis le calcanéum jusqu'à la bosse de philogénéativité. Une inclination à bouger ne pourrait-elle pas rider son apathie ? A basculer sur le flanc ? Ou sur le ventre. [...] L'odorat ? Son odeur à lui ? Depuis longtemps assumée. Et barrage à d'autres s'il y en a. Par exemple à un moment donné d'un rat depuis longtemps mort. Ou de quelque autre charogne. Encore à imaginer. A moins que le rampant ne sente. Aha ! Le créateur rampant. Serait-il raisonnable d'imaginer que tout en rampant le créateur sent ? Encore plus fort que sa créature. Et qu'il porte ainsi à s'étonner cet esprit si fermé à l'étonnement. A s'étonner de cette odeur étrangère. De qui ou de quoi mon Dieu ces bouffées nauséabondes ? Comme il gagnerait comme compagnon si seulement son créateur pouvait sentir ? Si seulement il pouvait sentir son créateur. Un sixième sens quelconque ? Inexplicable prémonition d'un malheur imminent ? Oui ou non ? Non. De la raison pure ? En deçà de l'expérience. Dieu est amour. Oui ou non ? Non.²¹⁸

Le narrateur passe en revue les principaux sens, pour savoir ce que le personnage de l'entendeur est susceptible de sentir. Mais au fil de son raisonnement, une confusion s'établit entre le créateur et la créature – facilitée par la proximité phonique des deux termes. Rien n'est fixé, si bien que les protagonistes semblent complètement interchangeables et que le lecteur est alors incapable de discerner le créateur de la créature. Il ne peut affirmer avec certitude si l'entendeur est plutôt l'un que l'autre ou plutôt les deux à la fois. La voix finit par se perdre et s'étrangler dans cette interchangeabilité des êtres, dans cette spirale incessante de la création, « Jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin. Avec chaque mot inane plus près du dernier. Et avec eux la fable. La fable d'un autre avec toi dans le noir. La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir »²¹⁹. La fiction créative conférerait à l'entendeur toute son existence. L'arrêt de la voix signifie donc, pour lui, son arrêt de mort. La narration finit par s'anéantir elle-même, emportant le personnage dans sa folie destructrice. La voix narratrice de *Compagnie* est aussi marquée au sceau de l'épanorthose, comme elle se perd dans d'incessants retours sur soi, qui menacent à chaque fois de la faire sombrer. Comme dans *Malone*

218. *Compagnie, op.cit.*, p. 69-72.

219. *Ibid.*, p. 87-88.

meurt et *L'innommable*, elle risque constamment de s'éteindre. Dans *L'esthétique de Samuel Beckett*, Évelyne Grossman décrit ce fonctionnement pulsionnel du texte : « Mouvement sans cesse rejoué de la mise à mort du sens et de sa résurrection : écrire est un chemin de croix, tout écrivain est un christ en puissance, Molloy déjà, le suggérerait ironiquement »²²⁰. Ce mouvement contradictoire du texte nous renvoie aux réflexions sur la peinture de Bram van Velde, que Beckett a exposées dans son essai *Le Monde et le pantalon*²²¹. Désignant le saisissement qui l'a pris devant les toiles du peintre néerlandais, l'écrivain utilise l'expression « aperception picturale ». Il cherche ainsi à exprimer la prise de conscience spontanée, qui a été provoquée par la vision de ces tableaux et qui l'a privé de l'usage de la parole. Aussi écrit-il : « Écrire aperception purement visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de sens, comme de bien entendu. Car chaque fois qu'on veut faire faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement. C'est, sans doute, ce qui donne à la vie tout son charme »²²². Cette notion « d'aperception picturale » ainsi présentée, nous renseigne finalement sur la pratique d'écriture de l'auteur de *Compagnie*, comme le démontre Évelyne Grossman :

L'aperception qu'il décèle dans la peinture de Bram van Velde est l'exemple même de cette puissance négative, ce « travail de transbordement » que les mots sont impuissants à rendre si on les laisse s'aligner en récit, en jugement ordonné. Pour un esprit nourri de philosophie comme Beckett, le terme d'aperception a un sens précis : c'est la saisie intellectuelle d'un objet par la conscience. Or, poursuit-il, il ne s'agit pas ici d'une prise de conscience mais d'une « prise de vision ». L'aperception picturale frôle ainsi l'oxymore. Elle désigne la force d'une contradiction maintenue entre percevoir et comprendre, voir et raisonner.²²³

Aussi la force négative à l'œuvre dans l'écriture beckettienne résulte-t-elle de la volonté d'atteindre l'aperception stylistique. Beckett offre au lecteur la vision d'une fable qui s'annule en même temps qu'elle se fait, lui faisant ainsi vivre toute la violence de l'expulsion créatrice. La réflexivité linguistique de *Compagnie* met donc en évidence l'aspect cyclique de la narration. Celle-ci se perd dans des réflexions méta-poétiques, se mettant véritablement en scène. Elle ne cesse de se développer, de s'annuler, de se corriger, dans un continuel mouvement de rectification. Le texte tourne à vide, mettant à nu le fonctionnement du langage et de la création littéraire. Le livre se dérobe au lecteur, à mesure que la vie se dérobe au personnage. À travers cette logique autodestructrice, l'écriture s'apparente à une chimère, monstre composite qui apparaît en dernière instance illusoire.

Si Beckett parvient aux confins du théâtre, il semble aussi avoir atteint les limites du récit. En plaçant sous les yeux des spectateurs,

220. Évelyne Grossman, *L'esthétique de Samuel Beckett*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1998, p. 69.

221. *Le Monde et le pantalon*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 26.

222. *Ibid.*

223. Évelyne Grossman, *op. cit.*, p. 31.

des corps obscurs, morcelés et pétrifiés, il remet en cause l'essence même de l'art théâtral. Pourtant, ses pièces n'en demeurent pas moins des expériences sensibles et concrètes, qui troublent le public au plus profond de son être. Le récit narratif vient pallier les lacunes de la scène, afin de suggérer l'imminence de la mort, en tournant la représentation vers un au-delà invisible et justement irréprésentable. En plaçant sous les yeux des lecteurs un récit qui n'en finit plus de se soustraire à lui-même et de s'autodétruire, Beckett redéfinit aussi l'écriture narrative. C'est à travers une mise en scène textuelle, qu'il fait entendre les voix discordantes d'un sujet en plein délire. Aussi détruit-il la fiction à mesure qu'elle se crée, contraignant le lecteur à imaginer une situation insaisissable et précisément irréprésentable. Du roman au théâtre, du théâtre au roman, l'œuvre beckettienne participe à un véritable éclatement générique, cherchant à appréhender une crise inconnaissable, ineffable et finalement innommable, celle qui confronte l'être humain à sa condition de mortel.

Charlotte Richard
(Université Aix-Marseille)

Pour citer cet article : Charlotte Richard, « Crise du sujet et crise des genres dans l'œuvre de Samuel Beckett », *Revue Ad hoc*, n°3, « La crise », publié le 26/11/2014 [en ligne], URL : <<http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>>

Crise et survivance : Aby Warburg et la guérison sans nom

Dans son étude *Stato di eccezione*²²⁴, publié en 2003, Giorgio Agamben propose l'analyse d'un concept qui trouve difficilement une définition bien articulée : situé quelque part à la frontière entre le vocabulaire juridique et le discours politique, le syntagme « état d'exception » constitue plutôt un jeu terminologique ; emprunté de l'allemand *Ausnahmezustand* (traduit littéralement, état d'exception), la notion est utilisée habituellement dans la théorie anglo-saxonne avec le sens de *state of necessity*, *martial law* ou bien *emergency powers*. Pour ce qui concerne la théorie juridique française, le terme état de siège est généralement considéré comme un bon équivalent. En effet, l'ambiguïté et l'imprécision de *l'état d'exception* viennent du fait qu'il est très proche des idées d'insurrection, de guerre civile ou de résistance. Cela veut dire qu'il relève d'une réalité socio-politique qui elle-même est incertaine et équivoque : à la limite, une situation paradoxale, conflictuelle, demi-légale, mais qui répond néanmoins aux besoins socio-politiques du moment. Par essence, l'état d'exception n'est pas une loi particulière inscrite dans un ordre juridique exceptionnel, mais plutôt une abrogation temporaire de la loi qui permet que l'exception devienne norme dans un contexte politique provisoire. En fait, le caractère unique (et exceptionnel) de *l'Ausnahmezustand* apparaît précisément dans ce qui lui est temporaire, passager et au-delà de la loi : une situation (*Zustand*) politique transitoire qui est écartée (*ausgenommen*) du système normatif (législatif), mais qui appartient au paradigme existentiel. Le mot qui traduit bien état d'exception dans l'usage courant, et au-delà du contexte socio-politique, est « la crise ». En paraphrasant Walter Benjamin²²⁵, l'état d'exception est au paradigme du gouvernement ce que la crise est au paradigme de l'existence. Le caractère temporaire et provisoire de l'état d'exception constitue une promesse faite à l'avenir : après quelques temps, la crise finit et la normalité (en tant que norme à l'intérieur de la loi) est restituée. Le passage de l'état d'exception à l'état de normalité ne se déroule pas sans troubles et déséquilibres : en déclarant l'état de nécessité (*state of necessity*), les pouvoirs assu-

224. Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

225. *Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge* », « Les allégories sont audomaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses », Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Gesammelte Schriften*, Band I, Abt. 1, S. 353-354, traduction : *L'origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 191.

ment (*einnehmen*) la situation (*Zustand*) de crise. Par essence, entrer et sortir de la crise se réduisent à une sorte de déplacement sémantique de *aus* à *ein*. Mais il est évident que le problème de l'état de crise est plus complexe qu'un simple jeu lexical de particules grammaticales.

Pour le cas clinique (dans notre analyse) Aby Warburg, la crise psychologique emprunte les caractéristiques de l'état d'exception décrites par Agamben ; ce que la société civile saisit comme état (*Zustand*) extraordinaire (exceptionnel) et extra-ordinaire (qui se libère de l'ordinaire en franchissant ses limites), la psyché humaine l'exprime en termes de « crise » existentielle. Le cas Warburg présente des aspects assez intéressants non seulement à cause de sa guérison inexplicable, mais aussi pour le mystère qui accompagne un des termes essentiels de sa théorie sur l'art : la *survivance* (*Nachleben*). De toute évidence, pour lui, la possibilité de résoudre une crise est intimement liée à cette idée : la psyché resurgit de la crise en (se) régénérant. Le passage de l'état de crise à l'état d'« au-delà de la crise » implique une certaine capacité à ignorer la crise, à la vivre pleinement et finalement à en revenir en renaissant. La présente analyse propose un examen de ce concept warburgien à partir du rapport entre crise (en tant qu'état d'exception) et renaissance (dénouement de la crise).

Pour toute l'année 1918, à la fin de la première guerre mondiale, Aby Warburg a ramassé des documents, notes, déclarations de presse et photographies afin de comprendre la guerre qui se déroulait sous ses yeux ; symptôme ou cause de la maladie, l'image d'une Europe perdue et désespérée provoque une crise majeure dans la conscience de l'historien de l'art. C'est le moment qui marque, d'un point de vue clinique, le début de la maladie mentale de Warburg. La période de la folie, qui dure jusqu'en 1923, est qualifiée d'« état mixte mania-co-dépressif » (*manisch-depressiver Mischzustand*)²²⁶ et se manifeste par des angoisses, moments de panique et sentiments de persécution, accompagnés de passages de délire. Après avoir passé quelque temps dans une clinique de Hambourg, Aby Warburg est interné à Kreuzlingen, en Suisse, où il sera suivi par Ludwig Binswanger, disciple de Freud et neveu d'Otto Ludwig Binswanger (à qui Nietzsche malade avait été confié). Ses notes et remarques cliniques, sa correspondance avec Warburg, quelques notes de Saxl²²⁷, ainsi qu'une partie du dossier clinique ont été récemment publiés par Davide Stimilli.²²⁸

En 1923, après avoir été soumis à divers traitements, Warburg décide que le temps est venu de prouver son auto-contrôle et sa capacité à

226. Sur le registre d'admissions (UAT 442/5, *Aufnahmebuch*, 1^{er} janvier 1912 – 31 décembre 1929, feuillet 190), qui confirme la date pour l'internement (16 avril 1921), ainsi que la date pour la sortie (12 août 1924), Warburg a été enregistré dans un premier temps comme un cas de *Dem.[entia] Pr.[aeco]x*, corrigé ensuite comme *Schizophrenie*.

227. Fritz Saxl (1890-1948), historien de l'art d'origine autrichienne, fut collaborateur de Warburg et bibliothécaire à la bibliothèque fondée par Warburg à Hambourg ; après la mort de Warburg, il prit en charge la bibliothèque, s'occupa de cataloguer les notes, les brouillons et les articles de Warburg en vue de la publication. Il devint directeur du *Warburg Institut* de Londres.

228. Ludwig Binswanger, Aby Warburg, *La guérison infinie*, Paris, Éditions Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2007.

raisonner. Il demande à ses médecins de le laisser faire une présentation publique aux patients de l'hôpital. La proposition est acceptée et Warburg commence le travail de rédaction ; le 21 avril 1923, le patient de Ludwig Binswanger expose les résultats d'une recherche faite 26 ans plus tôt. Le sujet de la présentation est donc le rituel du serpent ; la problématique de l'individu (notamment les Indiens du pays Hopi) face au monde de la magie hante encore la conscience de Warburg. C'est autant la question de la libération de la magie (primitive) que celle de la survivance de la forme rituelle qui constituent les points centraux de l'exposé warburgien. De plus, son travail – clinique et académique dans la même mesure – témoigne d'un réel effort terminologique. Bien articulée et bien documentée, la présentation sur le rituel du serpent marque le point où la schizophrénie warburgienne tourne d'une manière inexplicable en réflexion critique. En fait, la résurgence de Warburg n'est pas l'effet d'un travail clinique ou d'un traitement médical, ni même le miracle d'une intervention divine, mais plutôt l'effet d'un travail de la pensée dans un état exceptionnel (*Ausnahmestand*) de la psyché. La guérison de Warburg dépasse le contexte médical ; d'ailleurs, personne n'a été capable d'en expliquer les mécanismes psychiques. Sa stabilité mentale a survécu à travers toute la période de déséquilibre psychique et sa capacité de raisonner a été gardée intacte. Le problème principal de la crise warburgienne tourne autour de l'idée de survivance. Comment la capacité de réfléchir a-t-elle survécu à l'expérience de la schizophrénie ? Dans quelle mesure l'être humain peut-il dépasser l'état d'exception pour se retrouver dans un nouvel état non-exceptionnel ? Telles sont les questions que Warburg soulève à sa manière.

Dans une étude²²⁹ consacrée à l'œuvre de Warburg, Georges Didi-Huberman invoque le concept de « survivance » à partir d'un contexte théorique inédit : une « histoire des fantômes pour des personnes adultes » (*Gespentgeschichte für ganz Erwachsene*). La citation appartient à Warburg lui-même, elle représente un extrait de l'introduction de *L'Atlas Mnémosyne*. Dès la première page, Didi-Huberman indique que l'histoire, dans l'ordre théorique warburgien, est une histoire particulière (histoire de fantômes) qui s'adresse aux personnes matures (d'un point de vue culturel). Au lieu d'utiliser cette formule comme charge poétique, Warburg lui attribue le rôle d'« expression-clé » pour son assemblage d'images (*Mnémosyne*) : une histoire en images de toutes les traces du passé. Enfin, c'est la *Gespentgeschichte*, l'histoire que les fantômes racontent aux initiés en histoire culturelle, l'histoire que les fantômes montrent en images anachroniques. Et cette histoire révélée devient potentiellement le passage d'un passé « fantomatique » à un présent à remémorer (*mnémosyne*). Pour Didi-Huberman, la survivance (*Nachleben*) warburgienne est un concept structural parce qu'il s'applique aussi bien à la Renaissance qu'au Moyen Âge. Comme Warburg l'a bien précisé, « chaque période a la Renaissance de l'Antiquité qu'elle mérite »²³⁰ ou bien chaque période historique a les survivances (les

229. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

230. « Jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient. », Aby Warburg, cité par E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1970, p. 238.

Antiquités) qu'elle vaut. De toute évidence, *survivance* et *Renaissance* ne sont pas synonymes dans le vocabulaire warburgien, mais, dans ce contexte, la *Renaissance* renvoie à l'idée de *Weiterleben* (vie continue, permanence de la vie) – concept contenu dans *Nachleben*. De plus, la *survivance* représente le concept qui désoriente l'histoire (G. Didi-Huberman) ou celui qui *désoriente* toute la théorie et tout le discours de l'histoire. Le déplacement et le glissement du sens de l'*histoire*, chez Warburg, se produisent au niveau conceptuel et discursif dans un même mouvement réflexif. Pour cela, *Nachleben* signifie plus que *survivance* : c'est la *délivrance* au temps sans direction.

La survivance selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'histoire : elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit *un autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'*anachronise*. Elle impose ce paradoxe que les choses les plus anciennes viennent quelques fois *après des choses moins anciennes*.²³¹

La survivance *ouvre, complexifie, anachronise, déplace et désoriente* l'histoire ; parce que la survivance est une notion transversale, c'est l'histoire même qui devient un concept qui déstabilise la temporalité stable et chronologique. Par l'effet de la survivance, l'état d'exception (la crise) se déplace d'une manière insaisissable vers un nouvel état non-exceptionnel. Mais Warburg se réfère-t-il vraiment à la survivance ? Quelle était l'acception la plus proche de ce que Warburg avait compris dans le mot *Nachleben* ? Voulait-il mettre à la disposition de l'historien de l'art un nouveau concept englobant l'idée de tradition, de transmission et de legs culturel ? Ces concepts fondamentaux agissent comme les concepts historiques « Renaissance », « Moyen Âge », « Antiquité », « tradition », « transmission », mais tournés et détournés vers une série d'autres concepts, hybrides, situés quelque part à mi-chemin entre la poésie et l'histoire de l'art : Renaissance *du* Moyen Âge, Moyen Âge *de la* Renaissance, Renaissance *de* l'Antiquité. Tous ces détours conceptuels sont le résultat « de processus conscients et de processus inconscients ; d'oublis et de redécouvertes ; d'inhibitions et de destructions ; d'assimilations et d'inversions de sens ; de sublimations et d'altérations »²³².

Loin d'être un philosophe de l'histoire, Warburg articule finalement une petite théorie de l'histoire en construisant des notions an-historiques et en analysant précisément les processus inconscients, les oublis et les redécouvertes, les assimilations et les inversions de sens. Warburg invente une poétique de la philosophie de l'histoire : il invente un langage perpendiculaire et un vocabulaire transversal. Il s'agit, en fait, d'un travail philologique, parce que, chez Warburg, la philosophie de l'histoire naît d'une expérience (au sens d'*Erlebnis*) du langage. Les oublis et les découvertes, les assimilations et les inversions de sens ne sont que des tâtonnements sur les effets de la langue, des détours et des expériences de la langue, des rencontres avec la langue. C'est précisé-

231. G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 85.

232. *Ibid.* p. 86.

ment dans ce contexte *désorientant*, ni poétique, ni philosophique, que le discours warburgien produit la notion de survivance (*Nachleben*). De toute évidence, le mot *Nachleben* véhicule une ambiguïté d'ordre conceptuel qui, au lieu d'élucider les significations de « Renaissance », « Moyen Âge », « Antiquité », « tradition » et « transmission », mobilise des forces métaphoriques obscures. C'est pour cela que le concept de « Renaissance » désigne « les traces vivantes de l'Antiquité » ou « l'assimilation du modèle antique ». On se retrouve, avec Warburg, à la conquête d'un langage conceptuel réinventé et institué en tant que nouveau paradigme.

Même si le *Nachleben* warburgien est, dans un certain sens, tributaire du *survival* taylorien, le concept de survivance chez Warburg représente une ouverture en éventail du terme anthropologique. Le déplacement de *survival* à *Nachleben* n'est pas vraiment de l'ordre de la traduction, parce que l'un ne peut se substituer à l'autre. La mutation *survival-Nachleben* exprime le changement du registre de l'analyse : de l'anthropologie (taylorienne) à une science de la culture (warburgienne). Dans le discours « symptômal » de Didi-Huberman, la *survivance-survival* est le fantôme de la *survivance-Nachleben*.

Entre fantôme et symptôme, la notion de survivance serait, dans le domaine des sciences historiques et anthropologiques, une expression spécifique de la *trace*. Warburg, on le sait, s'intéressait aux vestiges de l'Antiquité classique : des vestiges qui n'étaient en rien réductibles à l'existence objectale de restes matériels, mais subsistaient tout autant dans les formes, les styles, les comportements [...]. On peut aisément comprendre son intérêt pour les *survivals* de Taylor.²³³

La conclusion de Didi-Huberman est correcte : Warburg s'intéressait aux *survivals* de Taylor justement pour comprendre les traces (vivantes) des vestiges de l'Antiquité classique. Le centre de ses recherches n'était pas le *survival* taylorien, mais les traces, la vie, la survivance elle-même, l'existence dans des restes, les ruines des formes et des comportements provenant de l'Antiquité classique, et, de là, la nécessité de substituer à la notion de *survival* celle de *Nachleben*. Il est toutefois difficile d'établir la vraie trajectoire de *survival* à *Nachleben* dans la pensée de Warburg : *Nachleben* n'est pas un *survival* transfiguré et déplacé, ni le terme plus élaboré du domaine d'une science plus englobante que l'anthropologie. La *survivance* représente la notion clé de l'élargissement conceptuel que Warburg voulait entreprendre dans le domaine de l'histoire de l'art. Le *Nachleben* warburgien représente la vie (*Leben*) des formes après (*nach*) la mort de leur temps. En ce qui concerne la crise (lire « la folie ») de Warburg la survivance ne constitue pas exclusivement l'équipement de sécurité (comme la bouée de sauvetage) sur la mer des pensées troublées, mais un assemblage conceptuel qui redéfinit la vie (*das Leben*) à partir de tout ce qui l'inscrit dans la temporalité historique. Car la partie essentielle du terme warburgien est contenue dans la particule détachable, *nach*. En traversant la

233. G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 59.

crise, l'historien se sauve (et survit) par un élargissement conceptuel tenant autant au domaine de l'histoire de l'art qu'à l'activité psychique.

Nachleben, en tant que terme n'est pas l'invention de Warburg ; il représente toutefois le résultat d'un réflexe de traduction. Warburg voulait transmuter *survival* dans sa langue maternelle et le premier terme qui lui était venu à l'esprit, *Nachleben*, a effectivement substitué, pour un certain temps, le mot d'emprunt anthropologique. Lorsque Warburg transforme *survival* en *Nachleben*, il délaisse tout d'un bloc le domaine de l'anthropologie : le rituel du serpent²³⁴ qu'il analyse dans le texte sur les Indiens Hopi n'évoque pas le *survival* d'une pratique rituelle primitive, ni la *survivance* d'une croyance mystique. Il s'agirait plutôt d'un accord d'éléments hétérogènes : le rituel en soi, la symbolique du serpent, la communauté des amérindiens pratiquant le rituel et le contexte historique. Warburg commence à saisir que le rituel autant que sa signification symbolique doivent être corrélés avec le contexte ; la survivance du rituel représente plutôt une actualisation du rituel. En d'autres termes, la survivance est ce qui nous reste aujourd'hui du rituel originaire *après (nach)* la mort du temps originaire du rituel : c'est l'essence de la survivance, expliquée à partir d'un élément anthropologique (le rituel du serpent). Une fois disparu, le temps du rituel originaire persiste dans le symbole du « serpent ». On pourrait y voir le premier élément définitoire de la survivance : la persistance du temps originaire dans un reste. On se trouve en voie de risquer des analyses et des références abondantes pour élucider les sens possibles de la *survivance*. Pour Warburg, la *survivance* emprunte des significations de la *renaissance (Wiederleben)*, de la *vie continue (Weiterleben)* et perpétuelle et aussi de la *mort continue (Weitersterben)*. Quelles soient les approximations conceptuelles de *Nachleben*, son paradigme devient de plus en plus complexe.

Edgar Wind écrivait en 1934 : « lorsque nous parlons de la “survivance de l'Antiquité” nous entendons par là que les symboles créés par les Anciens ont continué d'exercer leur pouvoir sur des générations successives ; mais qu'entendons-nous par le mot *continuer* ? »²³⁵. L'interrogation est-elle encore valable ? Qu'entendons-nous par le mot « continuer » ? Qu'au niveau temporel, la « continuation » révèle la possibilité d'emprunter aux générations suivantes les symboles antiques (*les symboles créés par les Anciens*). Mais le *Nachleben* (survivance) n'est pas le *Weiterleben* (la vie qui continue). Même si Wind indique que la survivance suppose des opérations entraînées dans le mécanisme de l'oubli et du souvenir, il met l'accent sur l'idée de continuation et d'enchaînement. Dans cette perspective, la crise warburgienne devient la

234. L'épisode central de la visite de Warburg chez les Hopi consistait en son expérience avec un groupe de 14 enfants (Hopi) à l'école de Keams Canyon. L'expérience datée du 24 avril 1896 représente la première démarche sur la longue route de la conceptualisation d'un procédé totalement inédit à l'époque : on l'appelle le procédé de la distance. Dans les notes de lecture – préparées 27 ans plus tard – pour la présentation sur le rituel du serpent, Warburg revient à l'idée de la modernisation de la pensée ; il voulait peut-être surprendre le moment essentiel de l'émergence de la pensée moderne.

235. E. Wind, 1934, p. VIII, cité par Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 92.

succession des oublis et des souvenirs arrangés d'après le principe de la vie qui continue (*Weiterleben*).

Gombrich, en rejoignant la pensée anglo-saxonne, attribue à *Nachleben* le sens de *revival* : une interprétation du terme qui renvoie au *survival* de l'anthropologie. On ne peut pas se prononcer quant à la traduction de *revival*, mais, de toute évidence, le terme présuppose l'idée de renaissance, *revivance*, remise en temps et actualisée. Si on accepte la périodisation historique et la chronologie linéaire, la survivance (*Nachleben*) de l'Antiquité classique se réduit au *revival*. L'élément à revivifier doit toujours précéder le moment de la revivification. Le *revival* n'existe pas dans une conception chronologique de l'histoire. Dans le dernier chapitre de sa biographie intellectuelle consacrée à Warburg, Gombrich reprend la question de la mémoire collective, de la tradition et de la survivance en termes de *revival* et de *survival* : il croit alors avoir trouvé le mot juste pour *Nachleben*²³⁶. Il faut toutefois dire que la question de la survivance est loin d'avoir reçue une réponse définitive. Cependant la perspective de Gombrich ajoute des éléments très importants au paradigme de *Nachleben* : la résurrection et la revivification. La survie est ainsi possible et ouvre la porte à la renaissance. En conséquence, l'esprit malade renaît et abandonne l'état de crise. Ainsi, l'état de l'exception tourne en état de résurrection.

Dans une lettre adressée à son ami Mesnil datée du 12 février 1926 (un an avant sa mort), Warburg souligne la nécessité de trouver la signification de la survivance (*Nachleben*) du paganisme pour la civilisation européenne²³⁷. Rien n'est décidé quant au sens de *Nachleben* : le point d'ancrage serait la question en soi. Warburg demande à Mesnil de publier une note explicative en ajoutant : « Une question à développer plus tard, pendant des années, pour mieux explorer la signification de la survivance du paganisme dans le contexte de la civilisation européenne conçue dans sa totalité »²³⁸. L'impossibilité de résoudre la question de la survivance représente la voie de l'élargissement conceptuel que Warburg voulait appliquer au domaine entier de l'histoire de l'art. Il ouvre les sens de la *survivance* dans la même mesure que le concept de survivance ouvre les champs de l'histoire de l'art. Autrement dit, la méthode de l'indécision conceptuelle que Warburg utilisait pour définir ses concepts est la même méthode imprécise et approximative qui était à la base de sa célèbre *science sans nom*²³⁹.

Au début des années 1920, Adolph Goldschmidt publiait dans un premier volume de *Vorträge der Bibliothek Warburg* un article qui

236. « But the problem of the *survival* of formulae for movements or types in the history of art has attracted much less attention than has Warburg's interest in the survival of the ancient gods and demons. », E. H. Gombrich, *Aby Warburg : an intellectual biography*, Oxford, Phaidon, 1986, p. 321.

237. « [...] Einmal derartig zu ergänzen, dass Sie (Warburg s'adresse à Mesnil) hinzusetzen : Ein Problem, das sich später im Laufe der Jahre zu dem Versuch, die Bedeutung des Nachlebens des Heidentums für die europäische Gesamtkultur zu erfassen, erweiterte. » cité par E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, op. cit., p. 307.

238. « Ein Problem, dass sich später im Laufe der Jahre zu dem Versuch, die Bedeutung des Nachlebens des Heidentums für die europäische Gesamtkultur zu erfassen, erweiterte », *Ibid.*, p. 307.

239. Giorgio Agamben, *La science sans nom* dans « Image et mémoire », Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

portait une attention particulière au concept de *Nachleben* (« La survivance de formes antiques au Moyen Âge »²⁴⁰) : selon lui, entre ce qui pourrait être une vie continuée (*Weiterleben*) et une mort continuée (*Weitersterben*), l'idée de *Nachleben* garde la tension de l'opposition traditionnelle *vie/mort*. Dans le paradoxe de la survivance, la vie et la mort sont interchangeables, voire même synonymes.

Plus tard, dans les années 1940, Jean Sez nec interprète le sens de « survivance » comme un déplacement chronologique, une sorte d'anomalie temporelle qui a rendu possible l'immixtion du Moyen Âge dans la culture de la Renaissance :

L'antithèse traditionnelle entre Moyen Âge et Renaissance s'atténue à mesure que l'on connaît mieux l'un et l'autre : le premier apparaît moins sombre et moins statique, la seconde moins brillante et moins soudaine. On s'aperçoit surtout que l'Antiquité païenne, loin de « re-naître » dans l'Italie du xv^e siècle, avait survécu dans la culture et dans l'art médiéval ; les dieux eux-mêmes *ne ressuscitent pas* ; car *jamais* ils n'ont disparu de la mémoire et de l'imagination des hommes. [...] Cette *continuité* de la tradition, la différence de styles nous empêche aussi de l'apercevoir, parce que l'art italien du xv^e et du xvi^e siècle revêt de vieux symboles d'une jeune beauté. Mais la *dette* de la Renaissance envers le Moyen Âge est inscrite dans les textes. Nous essaierons de montrer comment, à travers quelles vicissitudes, s'est *transmis*, de siècle en siècle, l'héritage *mythographique* de l'Antiquité ; et comment, au déclin du Cinquecento, les grands traités sur les dieux, où vont s'alimenter l'humanisme et l'art de l'Europe entière, sont encore tributaires des compilations du Moyen Âge, et tout imprégnés de son esprit.²⁴¹

Quant à l'analyse de l'héritage antique dans la Renaissance italienne, Sez nec construit un nouveau paradigme de l'idée de survivance ; on remarque mieux, dans le paragraphe cité, les inconstances et les approximations conceptuelles que la « survivance » oppose toujours à la définition. L'Antiquité ne re-naît pas dans l'Italie du Cinquecento, parce qu'elle y a survécu. La Renaissance ne ressuscite pas l'Antiquité, parce que celle-ci n'a jamais disparu. La continuité, la tradition (transmission), l'héritage, entrent tous sous l'ombrelle de la « survivance » en termes de concepts opposés : *re-naître/survivre*, *ressusciter/disparaître*. En effet, l'idée de survivance représente une tension de l'opposition entre des notions qui supposent le cycle de la vie. Il s'agit surtout de la vie, de la contradiction dans la continuité de la vie et de la tension qu'elle y porte comme un cœur battant. Et c'est précisément grâce à cette tension conceptuelle que la « survivance » reste toujours en terrain miné : chaque fois que l'historien de l'art emploie le terme « survivance », il assume le risque d'une ambiguïté théorique explosive.

Pourtant la même problématique réapparaît en 1921, quand Erwin Panofsky publie un article, tributaire, en son sujet, de la pensée warburgienne : « Dürer et l'Antiquité classique ». Plus tard (en 1929, dans

240. Adolph Goldschmidt, 1920, p. 40-50, mentionné par Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 94.

241. Jean Sez nec, cité par Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 94-95.

la notice nécrologique écrite pour Warburg), Panofsky énonce la question de la survivance (*Nachleben*) comme un « problème essentiel » (*Hauptproblem*) pour l'héritage antique mais aussi pour l'héritage warburgien. De toute évidence, la « survivance » warburgienne commence à troubler la conscience théorique de l'historien de l'art (cette fois-ci, Panofsky) : le *Nachleben* n'est plus le *survival* taylorien, mais un grand problème théorique qui n'appartient plus à l'anthropologie.

Le bulletin scientifique du Musée Métropolitain de New York publiait en 1933 un article sur « La mythologie classique dans l'art médiéval » écrit par Panofsky et Fritz Saxl, où ils reprenaient la notion de *Nachleben*. Cette fois-ci en anglais, le texte de Saxl et Panofsky place la « survivance » dans le domaine de la chronologie et revient, dans une certaine mesure, au vocabulaire de l'anthropologie anglo-saxonne (*survival, re-birth, persistence*)²⁴² ; même si le discours est centré sur l'aspect historique de la Renaissance italienne, on remarque l'effort pour revigorer le concept et le remettre en discussion. Saxl et Panofsky sont pris dans le réseau complexe de l'historicisation du concept ; le grand défi pour les théoriciens de l'art devrait consister en dé-historiser le concept pour le désambigüiser.

Malgré les efforts d'interprétation à partir de concepts théoriques historiques, la notion de *Nachleben* ne renvoie pas exclusivement à une structure temporelle ; *nach* peut aussi bien être une préposition de temps ou d'espace. La structure juxtaposée – *Nachleben* –, typique de la langue allemande, implique une proximité graphique qui accorde au verbe *nachleben* une signification soit de temps soit d'espace, selon les besoins interprétatifs. De plus, attachée au verbe, la particule *nach* peut signifier la succession temporelle, la postériorité dans l'espace, mais aussi la posture. La notion de survivance – *Nachleben* – devient ainsi le résultat d'un mélange lexical – théorique – critique. À cause de cette ambiguïté et de ce « métissage » conceptuel, tendus dans la particule *nach*, la survivance devient un terme-limite qui se refuse à toute définition. Toutefois, la *survivance* reste un concept spatio-anachronique, un concept plutôt visualisable et non paradigmatique, inscriptible dans un système notionnel. La particule *nach* de la survivance rend ainsi possible le jeu des théories tissées autour des idées de Renaissance ou de Moyen Âge, sans déterminations historiques : c'est pour cela que Warburg faisait poétiquement jouer des concepts

242. « Les conceptions classiques persistent durant tout le Moyen Âge (*classical conceptions survived throughout the Middle Ages*) : conceptions littéraires, philosophiques, scientifiques et artistiques. Elles furent particulièrement importantes après Charlemagne, sous le règne duquel une renaissance classique (*classical revival*) fut décidée et mise en œuvre dans presque tous les domaines culturels. Mais ces premiers auteurs (il s'agit de Ghiberti, Alberti et Giorgio Vasari) avaient raison en ce sens que les formes artistiques dans lesquelles les conceptions classiques persistaient (*persisted*) pendant le Moyen Âge étaient tout à fait différentes de nos idées actuelles sur l'Antiquité, idées qui n'apparurent pas avant la Renaissance dans son vrai sens (« Renaissance » *in its true sense*) de re-naissance de l'Antiquité (« re-birth » of Antiquity) – phénomène historique bien défini (*as a well defined historical phenomenon*). », Erwin Panofsky et Fritz Saxl, « Classical Mythology in Medieval Art », *Metropolitan Museum Studies*, IV, no 2, p. 228-280, Trad. S. Girard, *Mythologie classique dans l'art médiéval*, Brionne, Gérard Montfort, 1990, p. 98-99.

tels que « Renaissance du Moyen Âge, Moyen Âge de la Renaissance, Renaissance de l'Antiquité ». Il n'y a rien d'historique dans le concept de « Renaissance » chez Warburg mais il y a peut-être une poésie de l'histoire. Dans ce sens, la survivance – *la vie après la mort* ou bien *la vie d'après* – change en « vie de la... ». Vie de la mort, par exemple. Ou « vie de la Renaissance ».

C'est dans les années 1940 que Panofsky réessaya de résoudre la difficulté conceptuelle de *Nachleben* : *renascence* et *renovation*²⁴³. Ce sont les concepts-prothèses que Panofsky introduisit dans le vocabulaire de l'histoire de l'art pour définir les réflexes médiévaux de retour à l'Antiquité (*renascences*). Avec la Renaissance, le corps de l'Antiquité est totalement ressuscité et revivifié ; ce que le Moyen Âge a fait par des incantations disparates, la Renaissance l'a achevé par des résurrections définitives :

Le Moyen Âge avait laissé l'Antiquité sans l'enterrer (*unburied*), et il cherchait tour à tour à faire revivre et exorciser son cadavre. La Renaissance pleura sur sa tombe et essaya de ressusciter son âme (*resurrect its soul*). Et, à un moment que le destin voulut favorable, elle y réussit. C'est pourquoi le concept médiéval de l'antiquité était si concret et en même temps si incomplet et déformé (*so incomplete et distorted*) ; tandis que le concept moderne, qui s'est formé progressivement pendant les trois ou quatre derniers siècles, est large et cohérent, mais, si l'on peut dire, abstrait. Et c'est pourquoi les renouveaux médiévaux ont été transitoires, tandis que la Renaissance a été permanente. Les âmes ressuscitées sont intangibles, mais elles ont l'avantage de l'immortalité et de l'omniprésence.²⁴⁴

Panofsky voulait, de toute évidence, élaborer un vocabulaire théorique inédit pour les concepts « Renaissance », « Moyen Âge », « survivance » ; il voulait, de même, inventer un paradigme de décodage applicable en général à l'histoire de l'art en tant que science, et en particulier au texte warburgien. Paradoxalement, il arrive à définir les concepts mentionnés en termes de métaphores et d'allégories : l'esprit le plus cartésien dans le cercle de la Bibliothèque Warburg, Panofsky, dépose les armes aux pieds du concept de « Renaissance ». La science médusée devant la poésie.

Avec l'allégorie historique déployée dans la citation – le corps cadavérique de l'Antiquité, la Renaissance pleurant sur une tombe vide, les

243. En fait, Panofsky change le mot « rénovation » qu'il utilisait jusqu'aux années 1940 pour « renascence », voir E. Panofsky, « Renaissance and Renascences », *The Kenyon Review*, 1944, VI, p. 201-236.

244. Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1976, p. 99-100 : « The middle ages had left antiquity unburied and alternately galvanized and exorcised its corpse. The Renaissance stood weeping at its grave and tried to resurrect its soul. And in one fatally auspicious moment it succeeded. This is why the medieval concept of the Antique was so concrete and at the same time so incomplete and distorted; whereas the modern one, gradually developed during the last three or four hundred years, is comprehensive and consistent but, if I may say so, abstract. And this is why medieval renascences were transitory; whereas the Renaissance was permanent. Resurrected souls are intangible but have the advantage of immortality and omnipresence. », Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiskells, 1960, p. 113.

incantations de résurrection de l'esprit antique –, Panofsky décrit le processus warburgien. Pour lui, la survivance warburgienne appartient à un processus mystique (les incantations), historique, a-rythmique, incohérent et possiblement infini. En effet, on peut bien accepter l'hypothèse que la Renaissance n'a jamais arrêté de ressusciter et d'immortaliser les âmes de l'Antiquité. La survivance mise en allégorie ici par Panofsky n'est pas très loin du concept de « survivance » qu'on essaie d'analyser dans ce chapitre. Autour de l'idée de renaissance et de *renascence* de l'Antiquité, Panofsky met en scène tout une pièce de théâtre, une vraie représentation de la survivance. C'est à partir de cette sorte de théorisation sous forme d'*allégorie, représentation et mise en scène* que le *Nachleben* devient un concept représentable. La survivance est la résurrection de l'esprit poétique dans le discours théorique. Cet ordre des concepts se conforme bien à l'idée esquissée par Panofsky, que la Renaissance s'exprime en termes d'excavation et de revivification.

Dans ce contexte, le concept de « *Nachleben* » se détache de toutes contraintes théoriques et de toutes délimitations historiques : la « survivance » n'appartient ni à Warburg, ni à Taylor, ni à Panofsky, mais à une sorte de conscience poético-théorique anomique, collective et anhistorique. Avec la pensée de Warburg la « survivance » arrive à un carrefour conceptuel qui marque l'élargissement disciplinaire que visait Warburg lui-même : remise en circulation, la survivance éclaire la constellation des concepts historiques.

Le problème principal que le terme « *Nachleben* » a posé, dès son apparition, dans le lexique de l'histoire de l'art, a toujours été un problème de traduction et de synonymie ; de toute évidence, il est difficile à traduire d'une manière rigoureuse dans les langues d'origine latine un terme qui maintient une structure allemande (similaire en Néerlandais, Suédois, Danois et Norvégien). *Survivance, revivance, renaissance, vie après la mort, vie continue, vie modèle*²⁴⁵, voici quelques syntagmes possibles pour donner le sens de *Nachleben*. De plus, *renascence* et *renovation, re-birth* et *resurrection* représentent des termes approximatifs que Panofsky a essayé de définir pour les appliquer justement au contexte historique *Antiquité – Moyen Âge – Renaissance*.

Assurément les valences de *Nachleben* dépendent toujours d'un contexte linguistique qui rend possible la traduction. Pour les anglophones, par exemple, la question la plus délicate était la possibilité de trouver un synonyme en un seul mot : *legacy, influence, after-death, posthumous*. Il est toutefois intéressant de remarquer la différence catégorielle entre le paradigme de traduction de Panofsky (*resurrection, renovation, renaissance, revival*) et le paradigme courant (*legacy, after-death, after-life*) : l'un opère avec l'idée de revivification, donc avec la vie, l'autre avec l'idée de mort. Même si le terme *Nachleben* contient le verbe de la vie (*leben*), ses significations se prolongent jusqu'au sens de la mort (par la particule *nach*). À cet égard, la *Nachleben* renferme

245. Le verbe *nachleben* peut bien signifier « vivre d'après le modèle de quelqu'un, copier une autre vie, imiter la vie ». De là, le nom *Nachleben* peut prendre le sens de « vie modèle, vie exemplaire » ou « vie copiée, plagiée ».

deux principes opposés de l'existence, la vie et la mort. Cela pourrait bien être l'essence de *Nachleben* : monstruosité et expressivité, hydre à deux têtes.

Les tentatives pour élaborer un cadre théorique pour le concept *Nachleben* représentent en effet la méthode la plus efficace pour se rapprocher de la profondeur de la crise warburgienne. Voici le principe de la crise « inexplicable » de Warburg : la psyché survit d'une manière spectaculaire en passant de l'état d'exception à l'état de pensée exceptionnelle. On pourrait peut-être considérer comme indice d'un nouvel état psychique le fait que Warburg lui-même traite sa guérison en termes de *renaissance* et *revenance* à la terre ferme. La raison retrouvée remonte Warburg et lui donne la possibilité de reprendre ses activités de recherche. Dans la lettre officielle (le 12 avril 1924) adressée aux directeurs de la clinique Bellevue, l'historien de l'art demande la permission de reprendre son travail scientifique et de revenir à ses recherches concernant « les problèmes de l'histoire de l'esprit ». Avec clarté et cohérence, Warburg explique dans sa lettre les enjeux théoriques et psychologiques de sa guérison extraordinaire.

[...] J'ai réussi, l'année dernière, à exposer la conférence sur mon voyage indien ; et dès lors, j'ai revu la terre ferme, j'ai aperçu le retour au pays, auprès de ma famille et de ma bibliothèque. J'ai parlé une heure et demi sans lire mes notes, je n'ai pas perdu le fil, et j'ai proposé des observations ordonnées au sujet de la psychologie de la culture, en étroite relation avec mes travaux précédents. [...] J'aimerais à cette occasion obtenir des éclaircissements sur ce que pensent mes médecins du symptôme de la reprise du travail scientifique comme facteur subjectif de guérison.²⁴⁶

Dans la même lettre Warburg reprend le terme « *renaissance* »²⁴⁷ en évoquant la date de la conférence : date à partir de laquelle il considère que sa guérison a commencé (lire *renaissance*).

La conférence de Kreuzlingen a été, pour Warburg, l'occasion d'une mise à l'épreuve de son état exceptionnel de pensée et de son travail (scientifique) comme symptôme de guérison. Paradoxalement, l'état d'exception qui caractérise la crise se prolonge et devient peu à peu état de la guérison. En fait, la santé mentale retrouvée n'est qu'un autre état exceptionnel, mais cette fois redimensionné par un processus d'appropriation de tout ce qui se place au-delà de la norme (*ausnehmen*). Ce simple déplacement (de l'état d'exception à l'exceptionnalité) représente une expérience fondamentale de la pensée. En ce sens, pour Warburg, l'objet d'interrogation devient simplement la rupture (*skhizein*) dans la pensée (*phrēn*) : la schizophrénie. C'est pour cela que la folie warburgienne dépasse la casuistique clinique et s'inscrit plutôt dans une « casuistique de la raison ». Autrement dit, le cas Warburg marque le déplacement de l'étude clinique à l'étude de l'esprit humain. Cela lui permet de conclure dans ses notes pour la conférence de Kreuzlingen

246. Ludwig Binswanger, *Aby Warburg, La guérison infinie*, 2007, p. 208, 209.

247. Warburg utilise dans le texte allemand le mot *renaissance*, mais pas avec la signification qu'on lui attribue d'habitude dans la critique historique. Le terme « *renaissance* » signifie ici précisément la résurrection et la *revenance*.

que « *l'humanité toute entière est éternelle et de tout temps schizophrène* »²⁴⁸. Par essence, traiter la schizophrénie (et sortir de la crise) exprime la possibilité d'une schizophrénie totale et d'une crise sans limites. Par l'abrogation temporaire de la loi (*Ausnahmezustand*) de l'équilibre mental, la schizophrénie change en raison et l'esprit ressuscité se sauve précisément par l'exceptionnalité : la crise devient ouverture et possibilité.

Diana Andrasi
(Université de Montréal)

248. Aby Warburg, 1923b, p. 266, *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos*, Londres, Warburg Institute Archive, III, 93.4. Trad. S. Muller dans P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

AGAMBEN, Giorgio, « La science sans nom » dans *Image et Mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1970.

PANOFSKY, Erwin, « Renaissance and Resuscitations in Western Art », Stockholm, Almqvist & Wiksells, 1960.

PANOFSKY, Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1976.

WARBURG, Aby, Binswanger, Ludwig, *La guérison infinie*, Paris, Éditions Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2007.

WARBURG, Aby, *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos*, Londres, Warburg Institute Archive, III, 93.4 ; Trad. S. Muller dans P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

Pour citer cet article : Diana Andradi, « Crise et survivance : Aby Warburg et la guérison sans nom », *Revue Ad hoc*, n° 3, « La crise », publié le 26/11/2014, URL : <<http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>>

La crise du vivre-ensemble : idéologie et affect dans la critique intellectuelle du multiculturalisme contemporain en France

La « crise du vivre-ensemble » : tel est le terme employé par le philosophe Alain Finkielkraut, dans son essai intitulé *L'identité malheureuse*²⁴⁹ et publié à l'automne 2013, pour désigner l'état actuel de la « France multiculturelle ». Pour M. Finkielkraut, cette crise tient à l'absence de dialogue entre les groupes de cultures différentes qui constituent aujourd'hui la société française.

Le penseur et écrivain contemporain Richard Millet, dans son essai intitulé *Langue fantôme – suivi de : Éloge littéraire d'Anders Breivik*²⁵⁰ de 2012, fait une critique semblable à celle de Finkielkraut, mais bien plus radicale. Ainsi, ces deux penseurs, dans leurs discours, n'emploient pas les mêmes arguments, ne focalisent pas sur les mêmes problématiques et ne se font pas les mêmes idées sur un possible dénouement de la crise, bien que le sujet principal de leurs textes soit le même.

Dans cet article, je me propose d'examiner la crise du vivre-ensemble à travers la critique de la société multiculturelle, telle qu'elle se manifeste dans les deux essais mentionnés ci-dessus. J'attacherai en particulier de l'importance au caractère idéologique des discours des deux penseurs en montrant que ces discours sont fondés sur l'idée fondamentale du déclin de la culture française. Afin d'expliquer leur caractère idéologique, je me servirai, dans mes analyses, du concept *d'objet sublime de l'idéologie*, que j'emprunte au philosophe slovaque Slavoj Žižek. De plus, j'emprunterai au philosophe canadien Brian Massumi les concepts d'*affect* et de *fait affectif*, dans le but de montrer que les discours, dans les textes analysés, puisent de façon prépondérante leur force de conviction dans des formulations qui dépassent une argumentation strictement rationnelle et qui ont la capacité de produire des effets de peur.

CONCEPTS THÉORIQUES

Slavoj Žižek s'est d'abord fait remarquer sur la scène internationale avec la publication de *The Sublime Object of Ideology*²⁵¹ en 1989. Žižek

249. Alain Finkielkraut, *L'identité malheureuse*, Paris, Stock, 2013.

250. Richard Millet, *Langue fantôme – suivi de : Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.

251. Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso Books, 1989.

s'y propose de redéfinir la pensée marxiste à travers les lectures de Hegel et de Jacques Lacan. Il y définit une société idéologiquement fermée comme une société qui conçoit l'idéologie dominante comme naturellement justifiée et légitime. Pour ses partisans, cette idéologie peut sembler menacée par ce que Zizek appelle des *objets sublimes de l'idéologie*. L'exemple le plus frappant en est la figure du juif pour l'Allemagne nazi. Selon Zizek, le juif servait, pour les nazis, à maintenir une vision fantasmagorique d'une Allemagne qui aurait été parfaite sans celui-ci²⁵². De la même manière, on peut maintenir la vision de la possibilité d'une Europe parfaite si l'on considère les problèmes sociétaux et culturels auxquels les nations européennes font face aujourd'hui comme le résultat de la présence d'immigrés venus du monde extra-européen. Mais, selon Zizek, une telle interprétation dérive d'un refus d'affronter le problème fondamental qui réside dans le système politico-culturel européen lui-même. Autrement dit, le surgissement de la figure de l'immigré comme une menace n'est que le symptôme d'une crise imminente de ce système²⁵³.

J'examinerai le caractère idéologique des textes de Finkielkraut et de Millet en m'appuyant sur ce concept d'objet sublime de l'idéologie. Ce faisant, je prendrai en compte le fait que la figure représentant la menace a aujourd'hui perdu de sa délimitation, en ce sens que la position autrefois occupée par des figures relativement discernables, au moins dans leur représentation, telles que le juif, a été envahie par l'image floue d'un Autre plus abstrait, tel que *l'étranger* ou *l'immigré*.

Comme Zizek, le philosophe canadien Brian Massumi travaille sur la question du fonctionnement de l'idéologie. Selon lui, l'idéologie d'aujourd'hui est fondée sur l'affect et ne fonctionne plus principalement à travers des formulations explicites et rationnelles. C'est surtout dans son ouvrage *Parables for the Virtual*, qu'il développe ce concept : l'affect est la capacité d'affecter ou d'être affecté²⁵⁴. Il est une intensité ou une potentialité qui existe dans le rapport entre des corps différents, par exemple entre un texte et son lecteur²⁵⁵. Un affect n'est pas une émotion, telles que la haine ou la peur, et il est important, selon Massumi, de ne pas confondre les deux. L'affect peut être senti comme une variation d'intensité, mais il est pré-discursif, alors que l'émotion est toujours ancrée dans un discours. Autrement dit, l'émotion a un contenu subjectif ; elle est une fixation sociolinguistique d'une expérience. Mais il y a bien un lien entre les affects et les émotions. « L'émotion, c'est de l'intensité qualifiée. C'est de l'intensité admise et reconnue »²⁵⁶, écrit Massumi, alors qu'il pose une équivalence entre le concept d'*intensité* et celui d'*affect*. L'affect précède la conscience, il n'a donc pas de structure fixe ni de direction stable. L'art, par exemple, crée des affects. L'œuvre d'art affecte celui qui la perçoit ; par exemple, regarder un

252. Slavoj Zizek, *Ideologiens sublime object* [trad. Morten Visby], Copenhague, Hans Reitzels Forlag, 2010, p. 90.

253. *Ibid.*

254. Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 15.

255. *Ibid.* p. 27.

256. *Ibid.* p. 28, « Emotion is qualified intensity. It is intensity owned and recognized ».

tableau ou lire un poème peut susciter la peur, sans qu'il soit possible d'expliquer ce phénomène de manière rationnelle, et l'émotion qui se produit ainsi a pour source l'affect. L'affect n'est pas dans l'œuvre d'art elle-même ; il est toujours dans le rapport avec le contemplateur. Dans la rencontre entre l'œuvre d'art et le contemplateur, l'affect peut être transmis ; l'on peut donc dire que l'affect circule.

Comme l'art, un discours peut produire des affects, et par là susciter des réactions émotives chez le locuteur ou le lecteur. De cette manière, le discours peut être convaincant sans que la raison en soit la valeur directe des idées et des arguments qui y sont explicités.

Bien qu'il soit important de séparer l'affect des émotions, il est néanmoins nécessaire dans l'analyse de l'affectivité d'un discours de prendre en compte ces dernières. Une émotion que Massumi a lui-même souvent analysée est celle de peur. Selon lui, il ne peut y avoir de culture néo-libérale sans peur. La raison en est, pour employer le terme d'Ulrich Beck, que cette culture est celle d'une *société du risque*²⁵⁷. Bien naviguer dans une telle société présuppose une capacité de prévoir l'avenir. Et, selon Massumi, cela devient de plus en plus difficile aujourd'hui : « On peut très bien espérer que l'avenir puisse être induit à travers une extension linéaire du passé ; on craint que ce ne soit pas possible. »²⁵⁸. L'incertitude quant à l'avenir a donc partie liée avec la peur. Et en temps de crise, cette peur gagne en force par le biais d'une augmentation de la part d'affects investis dans les discours critiques sur la société et sur la culture.

Pour exemplifier le fonctionnement de l'affect, Massumi évoque les discours tenus par le président George Bush dans le sillage des attaques contre le World Trade Center à New York en 2001. Dans ces discours, le fait empirique est, selon lui, en retrait, et il est remplacé par ce qu'il appelle *le fait affectif*. Autrement dit, l'impact qu'ont eu ces discours légitimant la guerre mondiale contre le terrorisme s'explique moins par leurs arguments rationnels que par leur capacité à répandre de la peur au sein de la société américaine. Ainsi, en 2003, avant l'invasion américaine en Iraq, l'administration Bush a fait sonner l'alarme en construisant l'image d'une future menace potentielle : c'était pour éviter d'être attaqués dans l'avenir que les américains ont attaqué l'Iraq. De cette manière, l'avenir est intervenu dans le présent : « La menace est un avenir avec un pouvoir virtuel d'affecter le présent quasi-causalement »²⁵⁹. Massumi donne alors la définition suivante du cercle vicieux qui fait surgir le *fait affectif* : « La menace crée de la peur ; la peur de la rupture. La peur est une rupture »²⁶⁰. De la même manière, l'idée d'une

257. Ulrich Beck, *Risk Society : Towards a New Modernity*, London, Sage, 1992.

258. « It may be hoped that the future can be induced as a linear extension from the past, it is feared that it may not. » (je traduis), Brian Massumi, *The Future Birth of the Affective Fact*, de la conférence « Genealogies of Biopolitics », 2005 : <www.radical empiricism.org/biotextes/textes/massumi.pdf>

259. « Threat is a futurity with a virtual power to affect the present quasi causally », (je traduis), Brian Massumi, *Fear*, The Spectrum Said, 2005 p. 35.

260. « Threat triggers fear. The fear is of disruption. The fear is a disruption. » (je traduis), Brian Massumi, *The Future Birth of the Affective Fact*, op. cit., p. 8.

rupture dans un parcours historique inscrit dans la conscience idéologique d'un peuple ou d'un individu peut susciter la peur, et cette peur devient ainsi un fait affectif par la rupture même. De plus, le fait affectif de la menace potentielle a ceci de particulier qu'il gagne en intensité rien que par la répétition de son nom. Autrement dit, les Américains, en entendant répéter d'innombrables fois que l'Iraq constituait pour eux un danger, ont finalement pris cette idée pour un fait, sans que ce soient les arguments rationnels des discours présidentiels qui les en persuadent.

J'utiliserai ainsi les concepts d'affect et de fait affectif avec celui d'objet sublime de l'idéologie pour analyser la critique du multiculturalisme.

IDÉOLOGIE DANS *L'IDENTITÉ MALHEUREUSE*

L'identité malheureuse traite de la crise du vivre-ensemble et de l'intégration en France. S'y pose la question fondamentale du fonctionnement de la société multiculturelle. Au cœur de la pensée de Finkielkraut se trouvent deux problèmes essentiels : celui d'un fossé de communication qui existe, selon lui, entre les groupes de cultures différentes en France, et celui d'une aversion croissante pour l'héritage culturel français. Comme source de ces deux problèmes il évoque l'expansion d'un respect pour toutes les cultures qui ne sont pas considérées comme originellement françaises. Ainsi nomme-t-il *romantisme pour autrui* une tendance à écarter l'idée d'une culture française au nom de la tolérance de celles qui ne le sont pas :

Sous le prisme du romantisme pour autrui, la nouvelle norme sociale de la diversité dessine une France où l'origine n'a le droit d'être citée qu'à la condition d'être exotique et où une seule identité est frappée d'irréalité : l'identité nationale.²⁶¹

Par cette intolérance de la tolérance c'est donc l'idée même de nation française qui est mise en cause. À travers le discours de Finkielkraut se dessine ainsi la vision idéologique d'une nation française autrefois unie qui - à un moment donné de son histoire - s'est dispersée en un treillage hétérogène de cultures différentes. Cette vision est en conflit avec « le culte idéologique de l'Autre » qui selon Finkielkraut « bat son plein »²⁶². De ce conflit idéologique surgit l'image d'un Autre qui n'est pas en lui-même ce qui menace la nation, mais qui est protégé par une idéologie qui par cette protection même refoule le discours nationaliste. Il faut ici souligner que très peu de formulations dans l'essai de Finkielkraut indiquent une attitude arrogante envers des cultures particulières. On aurait tort de croire qu'il souhaite rejeter dans son essence l'idée de la société multiculturelle. Ce qu'il critique, c'est le fonctionnement actuel de cette société et non pas le principe qui la fonde. Il souhaite simplement que l'on puisse continuer à parler d'une culture française, ce qui ne veut pas forcément dire que les nombreuses autres cultures qui forment aujourd'hui la France doivent se soumettre à celle-ci. C'est, selon lui, un paradoxe que le respect pour autrui

261. Alain Finkielkraut, *L'identité malheureuse*, op. cit., p. 113.

262. *Ibid.* p. 206.

exclue la culture française. La notion de respect l'occupe en particulier, en ce sens qu'elle incarne un esprit trop prononcé de tolérance envers tout ce qui ne porte pas l'empreinte française. Il critique ainsi une tendance communautariste dans la société française à promouvoir une tolérance qui permet à chacun de s'enfermer hermétiquement dans sa propre culture, ce qui rend impossible la communication entre les groupes de cultures différentes. De même, la pratique de toute critique de l'Autre est rendue difficile, puisque tout comportement est rendu légitime par la seule altérité : « Le politiquement correct c'est le conformisme idéologique de notre temps »²⁶³. Cette impossibilité de critiquer qui est inhérente au système multiculturel actuel bannit toute idée de culture commune. C'est un exemple de ce que Zizek considère comme une nouvelle forme de racisme : « Le racisme est aujourd'hui articulé par le discours du respect pour la culture de l'autre. »²⁶⁴. Cette idée radicale évoque un racisme contemporain, non pas au sens où l'on se croit meilleur que l'Autre, mais où le propos raciste est l'accentuation de la différence culturelle. S'écarter de la recherche de culture commune est donc une forme de racisme qui est le symptôme d'une crise du vivre-ensemble qui repose sur le problème fondamental d'un fossé de communication. Et selon Finkielkraut, l'autre problème fondamental sur lequel repose cette crise, est le dénigrement de soi-même des « Français de souche », un groupe qu'il ne se propose d'ailleurs pas de définir clairement. Par son omniprésence actuelle, la mauvaise conscience des Français quant à leur passé de nation impérialiste rend aujourd'hui difficile tout éloge de la culture française.

Le caractère idéologique du discours de Finkielkraut se révèle avant tout à travers son idée d'une nation française autrefois unie et aujourd'hui en dissolution. Il dépeint une France qui perd de sa cohérence face à l'idéologie multiculturaliste. Ce faisant, il indique une lignée d'événements et de phénomènes qui ont contribué à cette perte. L'impact des événements de mai 68 sur l'écroulement des valeurs fondamentales de la nation française en est un exemple, aussi bien que le tournant anti-totalitaire qui a suivi dans leur sillage²⁶⁵. À force de n'avoir aujourd'hui plus d'objet, l'anti-totalitarisme n'a, selon Finkielkraut, plus la même légitimité que dans les années 1970. Il considère que ni l'État français ni l'idée de nation française ne représentent un pouvoir oppressant comme autrefois. Et pourtant, c'est justement cela que semblent croire les défenseurs du multiculturalisme, tels qu'il les dépeint à travers son essai. La réalité multiculturelle est vécue avec une crainte du passé, comme si les minorités culturelles étaient toujours menacées par un grand pouvoir nationaliste et impérialiste français, alors que ce pouvoir est assurément à bout de souffle. Est donc encastrée dans l'idéologie multiculturaliste l'idée fantasmagorique d'un ennemi incarné par la nation totalitaire. Ceci est un exemple-clé du fonctionnement même de l'idéologie. Selon Zizek, celle-ci est en vigueur lorsque des gens agissent

263. *Ibid.* p. 180.

264. « Racism is now articulated in terms of a respect for another's culture. » (je traduis), Tony Myers, *Slavoj Zizek (Routledge Critical Thinkers)*, London, Routledge, 2003, p. 104.

265. Alain Finkielkraut, *L'identité malheureuse*, op. cit., p. 9.

comme si on leur imposait quelque chose²⁶⁶. Dans le cas présent, c'est-à-dire pour les défenseurs du multiculturalisme actuel, c'est ainsi l'idée du passé nationaliste et impérialiste de la France qui prend le visage du mal et intervient dans le présent comme une menace pour les cultures minoritaires.

Finkielkraut se lance aussi dans une critique du marché, du système capitaliste et de ses représentants dans son analyse de la société française²⁶⁷. Il noue son idéologie anticapitaliste avec ce qu'il considère comme un faux processus de libération qui a suivi les événements de mai 68, en attaquant la nouvelle classe bourgeoise. Ces « bobos », que Finkielkraut définit vaguement comme des personnes nées du « croisement entre l'aspiration à une vie confortable et l'abandon bohème des exigences du devoir pour les élans du désir »²⁶⁸, sont pour lui les archétypes des défenseurs d'une société multiculturelle qui ne veut au fond pas de la communication entre les cultures différentes : « c'est dans le confort de l'entre-soi qu'ils cultivent l'exotisme »²⁶⁹. Autrement dit, la tolérance de la différence de culture se limite à un discours de principe, et elle ne fonctionne pas en pratique, en dehors des portes fermées de la bourgeoisie capitaliste. Le « bobo » prend ainsi le rôle d'objet sublime de l'idéologie de Finkielkraut : les bobos constituent un obstacle à la véritable communication interculturelle. Mais il est important de répéter que cette idéologie n'est pas contre le multiculturalisme ; elle est fondée sur la vision idéaliste d'une société multiculturelle où les groupes de cultures différentes se parlent. La figure du « bobo », critiquée par Finkielkraut, représente, par son refus de la véritable communication interculturelle, un symptôme de la crise du vivre-ensemble et du problème inhérent à la société multiculturelle dans son état actuel.

Dans le discours de Finkielkraut, la question du multiculturalisme est liée à celle de l'immigration. On pourrait s'attendre à ce que les immigrants y fonctionnent comme des objets sublimes de l'idéologie, mais ceci n'est pas le cas. Il ne s'agit pas d'une louange d'un nationalisme xénophobe. Et pourtant, Finkielkraut frôle une frontière sensible : « Pour la première fois dans l'histoire de l'immigration, l'accueilli refuse à l'accueillant, quel qu'il soit, la faculté d'incarner le pays d'accueil. »²⁷⁰. Il est difficile de ne pas voir en cela l'image de l'immigré comme une sorte de menace potentielle pour la culture française. Autrement dit, dans ce cas particulier, Finkielkraut semble dire qu'il existe un problème au sein de la société multiculturelle et que ce problème est causé par l'immigré, et ainsi cet immigré fonctionne en effet comme un objet sublime d'une idéologie nationaliste. Cette critique indirecte de l'immigration révèle le caractère double de sa critique du multiculturalisme, car, d'un côté, il dépeint l'image d'une France de souche qui se hait elle-même et qui glorifie le multiculturalisme en refoulant sa propre culture, et, de l'autre, il évoque des peuples venus de pays étrangers comme les auteurs de ce refolement.

266. Slavoj Žižek, *Ideologiens sublime objekt*, op.cit., p. 76.

267. Alain Finkielkraut, *L'identité malheureuse*, op.cit., p. 15.

268. *Ibid.*

269. *Ibid.*, p. 126.

270. *Ibid.*, p. 115.

Il ne faut pourtant pas oublier qu'en général, Finkielkraut, dans son essai, fait appel à la communication interculturelle. Il ne souhaite pas non plus la fin de l'immigration. L'immigré n'est pas pour lui ce qu'était le juif pour les nazis selon Žižek. Finkielkraut désire simplement qu'une certaine idée d'une culture française ait aussi sa place dans l'idéologie multiculturaliste et que la nation française persiste, ce qu'il souligne en écrivant que « Le monde humain et terrestre a besoin de frontières. »²⁷¹. En s'appuyant sur deux discours donnés par Claude Lévi-Strauss – l'un, intitulé *Race et Histoire*, en 1952, et l'autre, *Race et Culture*, en 1972 – Finkielkraut affirme que, entre une idéologie nationaliste-impérialiste et une idéologie multiculturaliste et antinationaliste, il y a un juste milieu : « Nous devons, dit-il [Lévi-Strauss], tirer les leçons du xx^e siècle en faisant la place à l'altérité. Mais ne sommes-nous pas nous-mêmes l'autre de l'Autre ? »²⁷². L'idéal de Finkielkraut est donc un monde divisé en nations multiculturelles, mais fondé sur la franchise réciproque entre soi-même et l'Autre. Comme je l'ai déjà mentionné, Finkielkraut, malgré cet idéal, ne peut s'empêcher de faire surgir l'idée d'une nation française autrefois plus unie qu'aujourd'hui où elle lui paraît menacée²⁷³. Ses détracteurs lui diront qu'une telle nation n'a jamais existé et que la France a toujours été un métissage culturel. Mais, qu'elle ait existé ou non, il semble que l'idée de nation peut trouver aujourd'hui sa légitimité dans l'union de cultures différentes. C'est même un paradoxe que ceux qui critiquent l'idée de la nation s'appuient sur le passé de la France, car, ce faisant, ils expriment un refus d'examiner le rôle que pourrait jouer cette idée dans la réalité multiculturelle actuelle, en tournant en même temps le dos à ce même passé qu'ils jugent impérialiste et oppressant. Finkielkraut, de son côté, est loin d'exprimer le désir d'un retour dans un passé où une nation française forte et uniformisée ferait loi.

Il faut, selon Finkielkraut, savoir séparer l'idée universaliste de la notion de Français. L'idée de l'universel est pour lui essentielle, mais les valeurs universelles au sein de la société française peuvent et doivent être constamment réévaluées par une communauté qui les maintient pour un moment. Et cette communauté, constituée de cultures différentes, pour se comprendre elle-même, doit à la fois promouvoir le dialogue interculturel et réfléchir sur son passé. La communauté doit aujourd'hui s'appuyer sur le passé pour se penser, car une pensée sans passé est pour Finkielkraut une pensée vide²⁷⁴. Évidemment, Finkielkraut est nationaliste. Bien qu'un passé sinistre colle à ce terme, c'est, selon lui, à travers lui qu'il faut aujourd'hui passer pour rouvrir le dialogue interculturel et remédier à la crise du vivre-ensemble. Sans nation, il ne peut y avoir de communauté véritable, et donc pas de rapport authentique à l'Autre. Ici la pensée de Finkielkraut rencontre celle de Žižek qui, lui, pense que seul le maintien de l'État-nation, donc d'une communauté fondée tout au moins en partie sur une idéologie commune, peut empêcher l'irruption de violence, quand des idéologies fondées sur des cultures différentes se rencontrent²⁷⁵.

271. *Ibid.*, p. 133.

272. *Ibid.*

273. *Ibid.*, p. 28.

274. *Ibid.*, p. 31.

275. Tony Myers, *Slavoj Žižek (Routledge Critical Thinkers)*, op. cit., p. 107-108.

Finkielkraut ne dit pas que les « Français de souche » doivent dicter la vie aux autres cultures, il dit simplement qu'il existe une chose que l'on peut appeler la culture française et que cette culture a droit à une voix dans un débat sur les valeurs universelles. Dans le discours nationaliste où l'on pourrait s'attendre à voir une inculcation dirigée vers des objets sublimes de son idéologie, tels que les immigrés, ce qui est évoqué est plutôt l'image d'une France au sein de laquelle ceux qui auraient pu avoir dans son discours ce rôle vivent avec une peur qui résulte d'un aveuglement idéologique. Prenant la figure du musulman comme exemple, Finkielkraut lie parfois les musulmans à la violence des banlieues parisiennes. Mais, le musulman ne fonctionne pas pour autant comme un objet sublime de son idéologie. En choisissant de parler de milieux musulmans il agit simplement en accord avec sa propre demande de communication. S'il critique un acte commis par un musulman, ce n'est que pour sortir du politiquement correct de l'idéologie multiculturaliste en invitant à porter un regard critique sur l'Autre. Il montre ainsi que la critique est légitime, même si elle dépasse une frontière qui sépare des cultures différentes. Et il prend soin, également, de critiquer des actes commis par des non-musulmans. Donc, il n'est pas question d'un discours semblable à celui des nazis sur le juif, affirmant que la société serait mieux sans les musulmans. En revanche, il évoque l'image d'une France où les musulmans se sentent stigmatisés, par exemple par l'interdiction du voile. Ceci est révélateur d'un discours qui se trouve ailleurs que dans l'essai de Finkielkraut, mais dont il se fait le témoin. Le sentiment d'être stigmatisés ou poursuivis que peuvent ressentir certains groupes de la société française s'explique, au moins partiellement, par l'idée fantasmatisée et fondamentalement idéologique d'une nation française qui les menace et les opprime. Mais il s'agit là, selon Finkielkraut, d'une peur anachronique car liée à un imaginaire historique de la France impérialiste d'autrefois. Par un curieux renversement, c'est donc la nation même qui est ainsi devenue l'objet sublime d'une idéologie multiculturaliste qui prône le bannissement de l'idée de cette nation.

S'il faut en croire Finkielkraut, cette crainte du passé est révélatrice du défaut d'intérêt pour l'Autre qui est au cœur de la crise du vivre-ensemble. Car l'Autre n'est pas seulement dans l'espace du présent mais aussi dans le temps passé ; l'Autre dans le temps, ce sont les ancêtres et leur histoire, et que celle-ci soit refoulée est apparent dans le système scolaire français où la discipline de l'histoire, selon Finkielkraut, est devenue l'objet d'un grand mépris. Personne ne semble plus s'intéresser au passé, et même les professeurs cessent aujourd'hui d'encourager leurs élèves à entrer dans les idées, ni de ceux qui ont pensé, ni de ceux qui pensent différemment qu'eux au temps présent²⁷⁶. Ce n'est donc pas à travers l'école à son l'état actuel que peut se résoudre la crise du vivre-ensemble, car cette école, selon Finkielkraut, prône la tolérance de la différence sans créer les conditions nécessaires pour que soient franchies les frontières culturelles²⁷⁷.

276. Alain Finkielkraut, *L'identité malheureuse*, op. cit., p. 19.
277. *Ibid.*, p. 132.

Finkielkraut invite à jeter un regard sur le passé : « Nous ne produisons du neuf qu'à partir de ce que nous avons reçu. Oublier ou excommunier notre passé, ce n'est pas nous ouvrir à la dimension de l'avenir : c'est nous soumettre, sans résistance, à la force des choses »²⁷⁸. Bien se penser aujourd'hui suppose un dialogue avec le passé. C'est ce dialogue seulement qui rend possible la rupture avec le passé. « Nous avons peur de notre ombre et nous avons raison »²⁷⁹, écrit Finkielkraut en se référant au passé sinistre de la France impérialiste. Il ne cherche donc pas à nier le passé ; il dit simplement qu'il est aujourd'hui nécessaire de se penser à travers l'idée d'une rupture avec le passé, tout en prenant en compte celui-ci, et qu'une telle pensée n'implique pas ipso facto le désir d'un rétablissement d'un ordre antérieur. Et à travers cette réflexion, les Français doivent se libérer de la captivité de leur mauvaise conscience²⁸⁰.

L'essai de Finkielkraut mérite quelques commentaires supplémentaires en rapport avec la théorie zizékienne. Si le concept d'objet sublime de l'idéologie a convenu à l'analyse jusqu'ici, c'est notamment parce que j'ai pris en compte le renversement à travers lequel l'idéologie dominante a pris la position de l'objet méprisé. Cette position, dans la théorie zizékienne, est occupée par la figure bien plus délimitée, du juif. En revanche, dans la société dépeinte par Finkielkraut, l'idéologie nationaliste est devenue l'objet sublime d'une autre idéologie : celle du multiculturalisme. Finkielkraut diagnostique avec regret une France où se déploie une idée idéologique selon laquelle le multiculturalisme est menacé par la nation et par la culture française. Mais de ce fantasme, profondément ancré dans une peur liée à la conscience de l'histoire impérialiste de la France, il résulte en même temps que certains groupes de la société française prennent eux-mêmes la position d'objets sublimes de l'idéologie nationaliste. Ainsi, l'on ne peut donc pas récuser les porte-paroles de cette idéologie de leur avoir imposé cette position. Des objets sublimes de l'idéologie surgissent donc à la fois du discours idéologique multiculturel et de son pendant nationaliste. Finkielkraut souligne, en effet, que la puissance opprimante de l'idéologie nationaliste n'est aujourd'hui plus aussi grande que ne le craignent certains groupes de la société. C'est pourquoi il n'est pas justifiable de s'opposer à ce que l'on parle de culture française. L'idée de culture française ne constitue pas forcément un obstacle à la réalité multiculturelle, et elle ne la refoule pas. Plus encore, l'idéal multiculturaliste fait même partie de l'idéologie nationaliste de Finkielkraut. Il souhaite humblement que les groupes de cultures différentes s'efforcent de découvrir un fond commun de valeurs à travers le dialogue, au lieu de s'enfermer dans leur propre culture, et il désire qu'une certaine idée d'une culture française ait toujours une place dans ce dialogue. S'il y a de véritables objets sublimes de l'idéologie pour Finkielkraut dans son essai, ce sont les personnes qui s'opposent au dialogue et à la libre parole, et qui refusent d'admettre que la France ait un passé qui peut

278. *Ibid.*

279. *Ibid.*, p. 183.

280. *Ibid.*, p. 134.

servir à la compréhension du temps présent, sans pour autant l'égaliser. Zizek évoque les objets sublimes d'une idéologie comme des obstacles qui, d'après le porte-parole de cette idéologie, empêchent un monde parfait de s'épanouir. Il n'y a rien de tel à trouver chez Finkielkraut. Au contraire, il tente d'aborder la société multiculturelle dans toute sa réalité conflictuelle, en prenant bien soin de ne pas exprimer d'aspiration utopique qui impliquerait la disparition de tel ou tel groupe d'une culture particulière. La seule utopie perceptible chez lui est donc celle d'un monde sans « bobos » contestant l'idée de *culture française*. Reste à savoir ce que Finkielkraut comprend lui-même par cette idée complexe ; c'est une tâche que je laisse à d'autres le soin de mener à bien.

AFFECT DANS L'IDENTITÉ MALHEUREUSE

Lorsque Massumi décrit la culture néo-libérale de l'Occident comme une culture de la peur, il lie cette peur à l'incertitude, cette dernière étant la prémisse du risque. En évoquant à la fois l'incertitude et le risque, le texte de Finkielkraut ouvre sur un espace affectif où réside une intensité pouvant potentiellement susciter de la peur chez le lecteur. Considérons d'abord le titre : *L'identité malheureuse*. Sur un fond affectif, ce titre est émotivement chargé par le mot « malheureuse » et met potentiellement le lecteur dans un état d'esprit négatif dès le début de la lecture. Le titre est également révélateur de l'approche déductive des analyses de l'essai ; celles-ci partent du constat qu'il y a un mal dans la société française, et ce constat est donc leur prémisse ; le mal est tenu pour certain, et le mal va de pair avec la peur. Finkielkraut cible d'abord la crise du vivre-ensemble, mais il va ensuite bien au-delà ; dans son discours se mélange toutes sortes de crises : celles de la nation, de l'art, de la pensée et de la mémoire collective, pour n'en citer que quelques exemples. C'est donc l'image d'une culture française qui est menacée dans d'innombrables domaines qui émerge du texte. Et dans un tel temps de crise, qui est un temps d'incertitude, une peur du présent comme de l'avenir peut surgir.

Souvent, dans le discours de Finkielkraut, l'affectivité réside dans l'insinuation. C'est le cas, par exemple, lorsqu'il écrit que « Le phénomène n'est pas anodin »²⁸¹ en faisant mention de la libération des mœurs qui a suivi les événements de mai 68. Il introduit ainsi dans son discours un danger potentiel et incertain, qui peut faire germer la peur. De même, il souffle sur le feu de l'incertitude, lorsqu'il dépeint l'image d'une immigration qui n'est plus sous le contrôle des autorités²⁸². La perte de contrôle de la société renforce le risque et inspire la peur d'un avenir incertain. « Le changement est ce qui nous arrive »²⁸³, écrit-il d'ailleurs sur les Français et, ce faisant, il souligne davantage l'idée d'une perte de contrôle qui aggrave le risque et la peur. Et quand il fait référence à l'effondrement de la société et des valeurs après mai 68²⁸⁴ c'est l'image

281. Alain Finkielkraut, *L'identité malheureuse*, op. cit., p. 14.

282. *Ibid.*, p. 21.

283. *Ibid.*

284. *Ibid.* p. 9.

d'une France instable et chaotique qui surgit. La seule certitude est pour lui l'effondrement culturel de la France. Il ne se propose pas non plus de tourner le regard vers le temps à venir. Il aurait pu faire un essai sur une France en route pour une nouvelle forme de société, mais, au lieu de cela, il fait une description d'un pays qui n'est plus celui qu'il était autrefois. De cette manière, l'incertitude de l'avenir, telle que l'expose le texte, génère une peur qui grandit au fil de la lecture. La formulation « Le temps presse »²⁸⁵, qui a un caractère paradoxal si l'on considère l'absence de visions sur l'avenir dans l'essai, manque de précision, ce qui permet l'ouverture d'une lacune idéologique dans laquelle il est possible de projeter les pires fantasmes apocalyptiques. Et cette lacune est donc un mobilisateur potentiel d'affect.

La potentialité affective ne découle pas seulement de l'écriture de l'essai mais aussi de l'objet dont il traite, c'est-à-dire de la société française. À travers l'essai surgit l'image d'une société où les émotions sont en jeu dans des situations où elles n'avaient autrefois pas de place. Dans le système scolaire, par exemple, les élèves, selon Finkielkraut, se sentent aujourd'hui insultés s'ils reçoivent une mauvaise note²⁸⁶, celle-ci étant considérée comme l'expression d'un manque de respect de la part du professeur envers l'élève. De l'idée d'une tension qui se crée ainsi entre le professeur et l'élève, Finkielkraut passe – sans pourtant présenter d'arguments bien clairs – à celle d'un déclin général du système scolaire français. Cette idée généralisatrice est renforcée par l'évocation d'une montée de la violence dans les écoles des banlieues parisiennes²⁸⁷. Cela ne démontre pas seulement la peur dont souffrent les professeurs en raison de la tension et de la violence ; ces exemples instaurent aussi la possibilité d'une réaction émotive fondée sur l'affect de la part du lecteur qui risque d'être entraîné lui-même dans un état de peur.

Dans l'essai de Finkielkraut l'affect est donc en jeu sur plusieurs niveaux. C'est surtout l'idée d'une menace fondamentale et omniprésente à laquelle la société française fait aujourd'hui face, qui attribue à l'essai son affectivité, c'est-à-dire sa capacité à susciter de la peur chez son lecteur. Et je crois désormais pouvoir dire que cette affectivité joue un rôle important quant à l'impact potentiel et la capacité à convaincre des analyses que fait Finkielkraut de la crise du vivre-ensemble.

IDÉOLOGIE DANS *LANGUE FANTÔME* – SUIVI DE : *ÉLOGE LITTÉRAIRE D'ANDERS BREIVIK*

Dans son essai *Langue fantôme – suivi de : Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Richard Millet examine la société multiculturelle d'aujourd'hui, comme le fait Finkielkraut, en déplorant le déclin de la culture française face aux cultures venues de l'extérieur de la France. Les deux intellectuels partagent donc un intérêt pour certains thèmes de prédilection.

285. *Ibid.*, p. 216.

286. *Ibid.*, p. 47.

287. *Ibid.*, p. 170-171.

Mais la similitude ne va pas plus loin. Le discours de Millet est bien plus radical que celui de Finkielkraut, car celui-là est un discours contre le multiculturalisme et l'immigration en France, dans lequel les figures de l'immigré et de l'étranger prennent manifestement la position d'objets sublimes de son idéologie. La radicalité de Millet se dessine à travers les idées qu'il exprime aussi bien qu'à travers son style. Le caractère littéraire même de son texte – distinct par l'emploi plus prononcé que chez Finkielkraut de figures de styles tels que l'hyperbole et la métaphore – favorise une capacité affective élevée par rapport à celui de *L'identité malheureuse*. Rappelons-nous que, selon Massumi, l'art peut créer des affects et les faire circuler. Le caractère littéraire du texte de Millet, dans ce sens, est un caractère artistique ; il puise par là sa force de persuasion dans une capacité affective qui suscite potentiellement encore plus de peur que ne peut le faire la lecture du texte de Finkielkraut.

Millet présente ses points de vue comme un savoir reconnu de tous. Partant d'une forte critique de la littérature française contemporaine qu'il étend ensuite à de nombreux domaines de la culture, il mentionne « cette régression littéraire [...] que la postmodernité a tenté de légitimer par le biais du relativisme culturel »²⁸⁸. Pour lui, le relativisme, ou son analogue, le multiculturalisme, sont donc ce que l'on pourrait appeler des « phénomènes de bouc-émissaire », en ce sens qu'ils sont inséparables de leurs défenseurs qui, eux, tiennent dans son discours la position d'objets sublimes d'une idéologie profondément nationaliste. Car il regrette ce qu'il considère comme l'expansion d'une haine de l'Histoire, de la tradition et de la culture françaises²⁸⁹. La France n'est plus ce qu'elle était autrefois, dit-il en utilisant la formulation « naguère la nation littéraire par excellence »²⁹⁰. À travers le déclin de la littérature, il voit la chute d'une culture entière et, ce faisant, il glorifie le passé. En contraste avec ce passé il place une France contemporaine qui n'est plus qu'une « république bananière de la littérature »²⁹¹, ce qu'il ne cesse de répéter avec des formulations diverses à travers l'essai entier, comme si cela allait de soi. Il mentionne également le « reniement de soi qu'est le renoncement à l'héritage »²⁹². En employant ce « soi » anonyme il introduit dans son discours l'idée abstraite de la séparation entre le moi et l'Autre. De même, lorsqu'il évoque l'idée de la grandeur culturelle comme d'un phénomène en voie de disparition, la nullité de l'art et la haine de la profondeur, il le fait sans en même temps définir des critères de qualité qui pourraient rendre ses idées plus palpables. La quasi-absence d'exemples concrets sert ainsi à maintenir dans son discours une image abstraite du déclin de la culture française au sein de la société multiculturelle.

288. Richard Millet, *Langue fantôme – suivi de : Éloge littéraire d'Anders Breivik*, op. cit., emplacement 54.

289. *Ibid.*, emplacements 54, 189.

290. *Ibid.*, emplacement 176.

291. *Ibid.*, emplacement 176.

292. *Ibid.*, emplacement 186.

Pour expliquer ce déclin, Millet, comme le fait Finkielkraut, tourne son regard vers les événements de mai 68 qui, pour lui, ont constitué le comble d'une réaction peureuse fondée sur la surestimation des systèmes d'oppression. Autrement dit, les actions des soixante-huitards étaient pour lui le résultat d'une crainte d'un pouvoir qui n'était réellement plus à l'ordre du jour à ce moment-là. On peut comparer cette crainte au sentiment paranoïaque et anti-nationaliste qui selon Finkielkraut affecte aujourd'hui la société française. Pour Millet, mai 68 a marqué le passage à une ère de relativisme qui a eu un grand et impitoyable impact sur la culture française. Un autre phénomène qui, selon lui, a contribué au refoulement de la culture française, est la globalisation. Le caractère idéologique du discours de Millet se dévoile surtout à travers une tendance à montrer ainsi du doigt tout ce qui a nui ou qui nuit toujours, selon lui, à la grandeur culturelle de la France. Entre les lignes, il dit que si seulement il n'y avait pas de multiculturalisme ou de globalisation, et si seulement les événements de mai 68 n'avaient pas eu lieu, tout serait mieux ; c'est-à-dire que la culture française aurait eu la possibilité de s'épanouir dans toute sa grandeur d'antan. C'est pourquoi le discours de Millet est idéologiquement plus fermé que celui de Finkielkraut, qui, lui, fait face à la réalité multiculturelle et globalisatrice en l'acceptant.

De plus, la critique idéologique de Millet se révèle paradoxale lorsqu'il évoque comme un des grands ennemis de la culture française celle des États-Unis²⁹³. Car, l'on peut se demander si, en cherchant à faire accroire que cette nation étrangère dicte aujourd'hui la vie et la culture des Français, il ne commet pas précisément une erreur de surestimation d'un système d'oppression comme celle qu'il dénigre en évoquant les événements de mai 68. En tout cas, les raisons de sa crainte de l'invasion culturelle américaine de la France ne sont pas clairement articulées.

Le discours de Millet montre un manque fondamental d'introspection. Est menace pour lui tout ce qui vient de l'extérieur de la France. Il évoque ainsi les populations « dont la culture est la plus étrangère à la nôtre »²⁹⁴. Ainsi, il agrandit constamment l'abîme qui sépare la culture française des autres cultures, en construisant l'image des étrangers avec qui il est impossible de communiquer à cause de la grande différence culturelle. Finkielkraut, au contraire, fait appel à la communication. En même temps, Millet, en se nommant porte-parole d'une culture française, crée l'idée abstraite de « notre culture »²⁹⁵ sans pour autant approfondir ce qu'il veut dire par cette notion. La seule chose certaine est que les cultures d'origine extra-française ne font pas, pour Millet, légitimement partie de la nation française.

Millet cherche aussi à déculpabiliser les Européens²⁹⁶. Comme Finkielkraut, il souhaite que l'on impose des limites à la mauvaise conscience de l'Europe face au monde qui a autrefois dû subir son impérialisme. Et pourtant, dans la plus grande partie de son essai, il

293. *Ibid.*, emplacements 300, 711.

294. *Ibid.*, emplacement 531.

295. *Ibid.*, emplacement 920.

296. *Ibid.*, emplacement 702.

maintient une arrogance envers les cultures extra-européennes, ce qu'indique aussi bien son insistance sur la grandeur culturelle française que son emploi du verbe « tiers-mondiser » pour désigner le processus de déclin culturel qui a lieu selon lui en France aujourd'hui²⁹⁷. Millet voit ce déclin dans de nombreux domaines de la culture mais avant tout dans la littérature et la langue. Il considère ainsi comme barbares ceux qui ne maîtrisent pas bien le français²⁹⁸. Là, il s'attaque non seulement aux peuples venus de l'extérieur de la France qui, évidemment, se heurtent à la difficulté de bien adopter la langue française, mais aussi – pour reprendre ici l'expression litigieuse de Finkielkraut – aux « Français de souche » qui ne connaissent ou ne comprennent plus les grands classiques de la littérature française. La France est ainsi, selon lui, en train de perdre connaissance à la fois de son Histoire et de sa langue.

Les objets sublimes de l'idéologie nationaliste de Millet, sans lesquels la grandeur de la culture française ne serait pas empêchée de se dévoiler, sont donc à la fois les immigrés, les étrangers, les soixante-huitards, les Américains, les défenseurs du multiculturalisme et du relativisme et les Français de souches qui ont tourné le dos à leur passé culturel. L'idée maîtresse du discours de Millet se résume ainsi :

Nous qui mesurons chaque jour l'inculture des indigènes tout comme l'abîme qui nous sépare des populations extra-européennes installées sur notre sol, nous savons que c'est avant tout la langue qui en fait les frais, et avec elle la mémoire, le sang, l'identité.²⁹⁹

Millet prend ici la liberté de parler au nom d'un groupe indéfinissable de gens qui, comme lui, aurait une lucidité particulière quant à l'état prétendument pitoyable de la France contemporaine. Ce faisant, il se fait porte-parole d'un discours fondé sur une distinction cruciale entre le Français et l'Autre qui met en avant l'idée que le vivre-ensemble est une impossibilité. Il n'existe donc pour Millet pas de sortie de crise qui passe par la voie de l'idéologie multiculturaliste, le pire ennemi de ce penseur fondamentalement décliniste qui exprime sa crainte de « la ruine de la valeur et du sens en occident »³⁰⁰.

AFFECT DANS *LANGUE FANTÔME* – SUIVI DE : *ÉLOGE LITTÉRAIRE* D'ANDERS BREIVIK

Le discours de Millet est un discours de sortie de l'Histoire. À cause de la perte de conscience historique en France, il n'est plus possible aujourd'hui de parler d'ère moderne, ni d'ère postmoderne, écrit-il³⁰¹. Ne reste qu'un état d'instabilité et d'incertitude. Il s'agit donc de l'idée d'une rupture historique. L'interruption qui est considérée selon Massumi comme un danger dans la société néo-libérale, introduit le

297. *Ibid.*, emplacement 280.

298. *Ibid.*, emplacement 178.

299. *Ibid.*, emplacement 887.

300. *Ibid.*, emplacement 815.

301. *Ibid.*, emplacement 698.

désordre dans le cadre sur lequel on s'appuie normalement pour tenter d'anticiper l'avenir. Sans le support de ce cadre il est difficile de savoir comment s'apprêter à de futurs dangers potentiels, et cette incertitude peut provoquer de la peur. Le discours de la sortie de l'Histoire est donc un discours affectif. Cet effet est renforcé dans l'essai de Millet par l'emploi de mots affectivement chargés, tels que « ruine », « paupérisation de la littérature », « fin de la littérature », « décomposition de l'Europe », « désastre », « mort littéraire », « catastrophe » de « la mondialisation », etc.³⁰². Ces mots constituent un vocabulaire apocalyptique qui fait appel aux émotions du lecteur. De la même manière, l'expression « Le multiculturalisme qui ronge »³⁰³ charge l'idée de ce phénomène d'une puissance affective négative. Un autre exemple se trouve dans la phrase « La langue fait songer à une forêt rongée par les pluies acides »³⁰⁴, dans laquelle c'est le langage métaphorique qui fait appel aux émotions. En outre, Millet évoque la « guerre civile »³⁰⁵, l'« écrivain [...] en guerre »³⁰⁶ et les écrivains qui sont des « soldats perdus d'une guerre sans nom »³⁰⁷. Ce vocabulaire guerrier ouvre un espace affectif dans lequel le lecteur risque de puiser malgré lui une émotion peureuse. Même la figure hyperbolique de Satan entre à un moment dans le discours, lorsque Millet évoque « [L]'ordure romanesque » qui n'est rien d'autre qu'une « collaboration avec le démon »³⁰⁸. L'image de la France qui surgit de ce discours est celle d'une culture française menacée par un danger inconnu et abstrait. Millet ne cesse de répéter sous des noms différents un danger omniprésent sans réellement argumenter ni exemplifier. Ainsi, l'idée du danger devient dans son discours ce qui, dans la terminologie de Massumi, est appelé un *fait affectif*. Peu de mots, en effet, justifient rationnellement la théorie décliniste de Millet, mais par le renvoi répété au danger s'ouvre la voie vers la capture affective du lecteur.

Le discours de Millet actualise également sa potentialité affective en s'appuyant sur des références à des personnes à qui l'on peut attribuer une certaine affectivité négative, telles qu'Anders Breivik, Pol Pot et quelques autres criminels bien connus³⁰⁹. Évoquant ces personnages, *de facto* considérés par beaucoup comme les représentants du mal, Millet renforce d'autant plus l'image d'un danger omniprésent auquel la France fait face. De même, il fait référence à la fusillade de Colombine de 1999, à l'accident nucléaire de Fukushima de 2011, donc à des événements qui évoquent la mort et la souffrance, et, par conséquent, la peur. En même temps, par un accouplement surprenant, il lie la crise des livres au réchauffement climatique³¹⁰ ; et il évoque la crise financière de 2008 comme une crise de valeurs et une défaite du spirituel³¹¹.

302. *Ibid.*, emplacements 91, 299, 580.

303. *Ibid.*, emplacement 869.

304. *Ibid.*, emplacement 175.

305. *Ibid.*, emplacement 304.

306. *Ibid.*, emplacement 623.

307. *Ibid.*, emplacement 730.

308. *Ibid.*, emplacement 222.

309. *Ibid.*, emplacements 724, 756.

310. *Ibid.*, emplacement 712.

311. *Ibid.*, emplacement 867.

Toutes sortes de crises se mélangent ainsi dans son discours, comme s'il n'était plus possible de maintenir des distinctions claires dans la critique de la culture, et par là il laisse surgir l'image du déclin de toute une civilisation. Autrement dit, Millet évoque un danger omniprésent qui touche à tous les domaines de la culture et il instaure un espace très chargé d'affect.

Le danger qui introduit l'affect dans le discours vient selon Millet à la fois de l'intérieur et de l'extérieur de la France. Il évoque, comme nous l'avons vu, l'image des Français qui ne connaissent plus ou qui ne s'intéressent plus à leur Histoire ni à leur culture. En même temps, le pire danger pour Millet semble venir de l'extérieur de l'Europe, ce que l'on voit clairement lorsqu'il évoque « les immigrés » qui « s'installent [...] sur les ruines de la littérature européenne »³¹² et lorsque - en faisant allusion au multiculturalisme - il mentionne « le "Mal qui ronge nos sociétés" »³¹³. Par ce discours qui sépare le nous de l'Autre, Millet évoque finalement, comme un coup de grâce, la mort de la chrétienté et des nations européennes³¹⁴. Avec ces formulations, l'affectivité du discours vient renforcer l'idée de l'impossible coexistence des cultures différentes sur le même sol. La possibilité que la France, d'une façon ou d'une autre, ait toujours été multiculturelle ne vient jamais à l'esprit de Millet. Il est obsédé par ses idées pessimistes sur le présent et sur l'avenir d'une culture française tombant en ruine, et le lecteur qui le suit risque de se noyer dans une amertume profonde et un état de peur qui ne peuvent que contribuer à aggraver la crise du vivre-ensemble de la société multiculturelle contemporaine.

CLÔTURE

Des analyses que j'ai faites des textes intellectuels sur la crise du vivre-ensemble, il est possible d'extraire deux conceptions différentes de la société multiculturelle française. D'un côté, il y a celle proposée par Alain Finkielkraut qui reconnaît la raison d'être de cette société en invitant à chercher un juste milieu entre un nationalisme xénophobe et un communautarisme empêchant le véritable dialogue entre les cultures différentes. De l'autre côté, il y a la conception de Richard Millet qui s'oppose au multiculturalisme et qui, se sentant menacé par un Autre abstrait, relève l'impossibilité fondamentale du vivre-ensemble. Ces deux conceptions sont liées à deux sortes de nationalismes. Alors que pour Finkielkraut l'idée de la nation, et ainsi celle d'une culture française, peut servir à unir les groupes de cultures différentes et donc aider à la résolution de la crise du vivre-ensemble, le nationalisme de Millet est incompatible avec le multiculturalisme.

*Nils Voisin Schultz
(Université de Copenhague)*

Bibliographie

- BECH, Ulrich, *Risk Society : Towards a New Modernity*, London, Sage, 1992.
- FINKIELKRAUT, Alain, *L'identité malheureuse*, Paris, Stock, 2013.
- MASSUMI, Brian, *Fear*, The Spectrum Said, 2005.
- MASSUMI, Brian, *The Future Birth of the Affective Fact*, de la conférence : Genealogies of Biopolitics, 2005, (<http://www.radicalempricism.org/biotextes/textes/massumi.pdf>).
- MASSUMI, Brian, *Parables for the Virtual*, Duke University Press, 2002.
- MILLET, Richard, *Langue fantôme – suivi de : Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, édition Kindle.
- MYERS, Tony, *Slavoj Zizek (Routledge Critical Thinkers)*, Routledge, 2003, Édition Kindle.
- ZIZEK, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Verso Books, 1989.
- ZIZEK, Slavoj, *Ideologiens sublime objekt*, (traduction de Morten Visby), Copenhague, Hans Reitzels Forlag, 2010.
- ZIZEK, Slavoj, *Que veut l'Europe ?*, Paris, Flammarion, 2007.

Pour citer cet article : Nils Voisin-Schultz, « La crise du vivre-ensemble : idéologie et affect dans la critique intellectuelle du multiculturalisme contemporain en France », *Revue Ad hoc*, n° 3, « La crise », publié le 26/11/2014 [en ligne], URL : <<http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>>

312. *Ibid.*, emplacement 536.

313. *Ibid.*, emplacement 868.

314. *Ibid.*, emplacement 906.

Entre crise et langage : analyse des discours du président Moubarak pendant la révolution égyptienne de 2011

« Nous approchons de l'état de crise et du siècle des révolutions. »
Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*

C'est en partant de cette citation visionnaire du XVIII^e siècle que nous tenterons de questionner les trois discours du président égyptien Hosni Moubarak pendant le soulèvement populaire de 2011. Jusque-là, les peuples arabes, et plus particulièrement en Égypte, notre terrain d'étude, étaient souvent marginalisés par leurs régimes politiques. La réussite de la révolte tunisienne, qui a abouti au départ de Ben Ali au pouvoir depuis 1987, a fortement encouragé les Égyptiens à emprunter la même voie. En Égypte comme dans les autres pays touchés par le « Printemps arabe », les propos du président ont joué un rôle primordial dans le maintien du rapport de force entre le peuple et son régime politique. « Violence, anarchie et complot étranger » : tels sont les mots qui ont été ancrés dans les différentes déclarations présidentielles pour formuler leurs idées. Langage d'angoisse ou angoisse du langage ? Cette question nous conduit à en poser d'autres : comment un chef d'État se définit-il par rapport à son peuple dans un discours politique, notamment en période de crise ? En quoi l'éloquence et les figures de style aident-elles à légitimer son message ? En somme, questionner les allocutions du président permettrait peut-être de voir leur degré d'adéquation avec la colère montante des manifestants : nous nous pencherons alors sur le bien-fondé de ces discours pour savoir s'ils répondent aux attentes du peuple ou, au contraire, s'ils semblent omettre ce qui est en train de se passer.

Le 28 janvier 2011, le raïs s'exprime sur les émeutes qui entravent le pays depuis trois jours, après avoir commencé le 25 janvier. Ensuite, le 1^{er} février 2011, Moubarak prononce un deuxième discours très émouvant qui a failli retourner l'opinion en sa faveur. Enfin, le 10 février 2011, il insiste une fois de plus sur son maintien à la présidence, une dernière prise de parole avant qu'il soit obligé de démissionner le lendemain sous la mobilisation massive du peuple. Diffusés sur la première chaîne publique en arabe classique, il s'agit de discours enregistrés le jour même d'une durée de 11 minutes 31 secondes, pour le premier, 10 minutes 44 secondes pour le deuxième et 16 minutes 54 secondes

pour le dernier. Finalement, en déléguant l'intégralité de ses pouvoirs au Conseil Suprême des Forces Armées, Moubarak a enfin « dégage ».

Notre article se propose, dans un premier temps, d'examiner les différentes capacités des mots dans un contexte égyptien contemporain à l'aide des trois discours. À travers une approche linguistique et sociopolitique, nous essayerons de déterminer leur statut dans une lutte dont le verbal était un facteur non-négligeable. Les paroles présidentielles, les déclarations ministérielles et le média étatique d'une part, les chants des manifestants ainsi que leurs banderoles d'autre part, étaient les deux combattants qui se disputaient la rue égyptienne. Le niveau suivant de notre analyse sera de confronter les « mots du pouvoir » aux slogans des jeunes révolutionnaires avec leur « pouvoir des mots ». Notre étude se divisera en deux parties : la première explicitera le contenu des trois discours du président en mettant l'accent sur une (auto)présentation de ce dernier, la deuxième s'attachera à démontrer la technique discursive générale de Moubarak à l'appui de son choix de registre linguistique³¹⁵.

PRÉSENTATION DES DISCOURS ET DE LEUR ÉNONCIATEUR

Bien qu'ils constituent notre corpus, les trois discours de Moubarak ne forment pas un ensemble univoque en termes de signifiants, ni de signifiés. Achever la réforme politique, opter pour un transfert pacifique du pouvoir ou bien réconcilier les différentes catégories sociales peuvent être le signifié de la « stabilité » chez le président. La notion de stabilité reste, comme bien d'autres concepts au sein des paroles présidentielles, indéterminée avec précision. Ainsi, nous évoquerons d'abord le contenu des trois discours en insistant sur les impacts de chacun sur un public révolté. Nous examinerons par la suite l'image du président que ce contenu était censé propager auprès de son peuple.

CONTENU DES TROIS DISCOURS

Pour commencer, une brève mise en contexte paraît indispensable pour comprendre les raisons de la révolte. Elle commença le 25 janvier 2011 par une série d'événements sans précédents : manifestations massives, grèves, occupation de l'espace public, destruction des bâtiments et symbole du pouvoir. Cette révolte dura dix-huit jours et conduisit à la démission du président Hosni Moubarak, au pouvoir depuis 1981, et au transfert de la gouvernance à l'armée. Le choix du jour n'est pas anodin. Étant la Fête de la police, le 25 janvier est un jour férié en Égypte depuis 2009³¹⁶. Le recours à des solutions sécuritaires était de plus en plus fréquent sous Moubarak. Le ministère de l'Inté-

315. Les citations présentées entre guillemets sont des extraits des trois discours.

316. En 1952, les policiers de la ville d'Ismaïlia ont repoussé l'attaque des forces coloniales britanniques contre l'Hôtel de ville. La police égyptienne a refusé de remettre ses armes aux Britanniques et s'est obstinée à les combattre. Une bataille qui fit 50 morts et 80 blessés égyptiens. En commémoration de l'événement, l'Égypte célèbre le 25 janvier de chaque année. Cette date devient un jour férié à partir de 2009.

rieur et les différentes divisions de la police disposaient d'un véritable arsenal interne, lourdement armé³¹⁷.

Le premier discours s'ouvre sur la sérieuse inquiétude de Moubarak vis-à-vis des événements des trois jours précédents. En insistant sur le fait que ces manifestations sont le produit du climat démocratique existant dernièrement en Égypte, le président refuse qu'elles se transforment en mouvement qui vise à diviser le tissu égyptien. Ensuite, il avertit ses « frères compatriotes » des dangers imminents des manifestations : « heurter l'ordre public » et « menacer la paix sociale ». Pour renforcer son argument, Moubarak fait allusion à quelques peuples voisins qui sont tombés dans « l'anarchie et l'échec ». Puis, il appelle les Égyptiens et notamment les jeunes au calme et au raisonnement rationnel « j'incite nos jeunes à tenir compte de l'intérêt de la patrie ». Car l'avenir de l'Égypte ne se réalisera pas en « pillant les biens publics et privés, incendiant les bâtiments ». C'est pourquoi Moubarak propose sa feuille de route qui se base sur « le dialogue et le travail sincère » afin de construire « une société égyptienne libre et démocratique qui embrasse les valeurs modernes et s'ouvre sur le monde ». Les deux décisions importantes viennent dans la dernière minute du premier discours : remaniement ministériel avec son ancien collègue de l'aviation militaire – Ahmed Shafiq³¹⁸ – comme Premier ministre, nomination d'un vice-président – Omar Soliman³¹⁹ – qui avait jusqu'à ce moment-là une certaine popularité dans la rue égyptienne.

Le deuxième discours, quant à lui, commence par affirmer le droit de protester de tout citoyen : « ces manifestations sont une figure élégante et civilisée de notre liberté d'expression ». Ensuite, le président justifie les pratiques violentes qui ont accompagné cette *figure élégante* par le complot que l'Égypte subit depuis le 25 janvier 2011. Et il résume la mise en œuvre de la feuille de route : « je viens de former un nouveau gouvernement avec des priorités et des missions nouvelles » et « j'ai chargé le vice-président de dialoguer avec les différentes forces politiques ». Puis Moubarak consacre une bonne partie du deuxième discours à retracer son passé glorieux de militaire et de chef d'État. En

317. Tarek Osman, *Révolutions égyptiennes de Nasser à la chute de Moubarak*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le bruit du monde », 2011, p. 7.

318. Ahmad Shafiq, né le 25 novembre 1941 au Caire, est un général d'aviation et homme politique égyptien. Après une école de guerre, il participe à la guerre du Kippour sous les ordres d'Hosni Moubarak. Après une longue carrière, il accède en 1996 au poste de chef d'état-major de l'armée de l'air égyptienne. En 2002, il est nommé ministre de l'Aviation, avant d'être le Premier ministre pendant la révolution de 2011 après six jours de manifestations, dans une tentative d'apaiser l'opposition et les manifestants.

319. Omar Soliman, né le 2 juillet 1936 en Haute-Égypte et mort le 19 juillet 2012 à Ohio aux États-Unis, est un officier général égyptien, spécialiste du renseignement. Par ailleurs il a reçu à l'Université du Caire une licence et une maîtrise en science politique. Il combat ensuite deux fois contre Israël, lors de la guerre des Six Jours (1967) et lors de la guerre du Kippour (1973). En 1993, il est nommé à la tête du service de renseignements militaires égyptien, avec rang de ministre (sans portefeuille). Il est ainsi en contact avec de nombreux hauts responsables occidentaux, notamment américains et israéliens, et est chargé de mener des négociations entre Palestiniens et Israéliens. Après la démission de Moubarak, il annonce le 6 avril 2012, sa candidature à l'élection présidentielle qui doit se tenir en juin. Sa candidature a cependant été refusée, faute d'avoir pu réunir les 30 000 signatures requises.

faisant allusion à l'assassinat de son prédécesseur Sadate, le président revient sur les « circonstances délicates » lors desquelles il est arrivé à la tête de l'Égypte. Moubarak explicite qu'il ne se présentera pas pour un nouveau mandat tout en étant satisfait de toutes ces années au service du pays. Pour ce faire, il appelle le Parlement à débattre sur l'amendement aux articles 76³²⁰ et 77³²¹ de la Constitution. Cela « réajustera les conditions de candidater à la présidentielle et limitera les mandats de président ». Moubarak termine ce discours en soulignant que l'Égypte reste sa chère patrie : « j'y suis né et j'y mourrai ».

Le troisième discours est amorcé par les condoléances du raïs aux familles des victimes et des blessés de la veille³²² « j'ai été autant touché qu'attristé en voyant ces victimes innocentes tomber ». Moubarak promet de poursuivre les responsables de ce désastre et de les punir sévèrement. En même temps, il tend la main au dialogue en avouant avoir commis des erreurs comme tout régime politique « Étant le président de la République, je ne trouve aucune gêne à écouter les jeunes de mon pays ». Cependant, le raïs répète, une fois de plus, le maintien à la présidence jusqu'à la fin de son mandat « d'ici septembre prochain, nous avançons jour après jour sur le chemin de transition pacifique du pouvoir ». Moubarak multiplie les démarches établies pour sortir de la « crise » : formation de deux comités, le premier constitutionnel et le deuxième exécutif, pour mettre en place les mesures présidentielles. Il élargit l'amendement constitutionnel pour toucher six articles : 76, 77, 88, 93, 189 ainsi que la suppression de l'article 179. Moubarak en explicite les finalités ainsi : « amplifier la surveillance des élections », « affirmer l'exclusivité du pouvoir judiciaire dans la validation ou non des résultats des législatives ». Quant à abolir l'article 179³²³, cela « équilibrera entre la protection des citoyens contre le terrorisme et la garantie des droits civils ». Par ailleurs, le président pointe du doigt la priorité comme « reprendre la confiance entre Égyptiens » parce que « le moment actuel n'est plus lié à Hosni Moubarak, mais plutôt au présent et à l'avenir de l'Égypte ». Au terme du troisième discours, il déclare à nouveau rester au pays jusqu'à la fin de ces jours : « [l'Égypte] demeurera un cher territoire que je ne quitterais jamais et qui en retour ne le fera pas non plus ».

320. L'article 76, déjà amendé en 2007, était toujours controversé. Il établissait des conditions strictes pour se présenter à la présidentielle, notamment pour les indépendants qui doivent réunir le parrainage de 250 élus émanant de trois institutions différentes, toutes dominées par le parti au pouvoir.

321. L'article 77 précisait la durée du mandat présidentiel à six ans pour un nombre illimité de renouvellement.

322. Surnommée la « bataille des chameaux », elle s'est déroulée le 2 février 2011 sur la place Tahrir au Caire. Des malfaiteurs pro-Moubarak sont rejoints par les chameliers et les loueurs de chevaux des pyramides, qui débarquent à leur tour, juchés sur leurs bêtes. Ils foncent dans la foule, provoquent la panique. Ils avaient été rapidement encerclés par la foule, désarçonnés et battus tandis que leurs montures s'enfuyaient. La journée fait au moins huit morts et neuf cent quinze blessés, selon le ministère de la Santé.

323. L'article 179 stipule que l'État doit tout mettre en œuvre pour préserver la sécurité et la stabilité du territoire national sous la surveillance de la justice. Le président peut transmettre un quelconque crime terroriste à un quelconque corps judiciaire cité dans la Constitution ou dans le code pénal.

Remarquons que les trois discours s'organisent essentiellement autour de la menace du chaos et de l'appel au calme. Ces thèmes principaux viennent dans des discours diffusés tard la nuit : à minuit et demi pour le premier et à vingt-trois heures environ pour les deux autres. Ce retardement du président dans un tel contexte d'attente et d'épuisement de ses interlocuteurs mérite d'être explicité. D'une part, les manifestants ont passé la journée dans des confrontations sanglantes aux forces de l'ordre. Des millions d'Égyptiens étaient dans les rues attendaient l'allocution de Moubarak dans l'hiver du mois de janvier. D'autre part, les discours étaient enregistrés et diffusés plus tard que les horaires annoncés officiellement. Nous pouvons y voir une tentative de manipulation du peuple. Moubarak lui demande : regardez-vous les conséquences de vos manifestations à la fin de la journée ? Sont-elles le changement que vous souhaitez ? Si le présent est aussi anarchique après trois (ou huit) jours de votre rébellion, comment sera donc l'avenir ?

Nous relevons quelques observations concernant chaque discours. Commençons par le premier du 28 janvier 2011. Moubarak y lisait ses notes tout au long du discours. Il n'a jamais regardé la caméra, ou presque. Son indifférence provient de l'état de coupure entre Moubarak et les Égyptiens pendant trente ans de règne. Une caractéristique fondamentale des trois dernières décennies que nous analyserons dans la prochaine sous-partie. Et lorsque les yeux de Moubarak croisaient la caméra, ils ne dégageaient aucune affection aux Égyptiens, ni conscience de la gravité de la situation. En revanche, le ton de Moubarak contenait une colère contre ce mouvement révolutionnaire qui était en train de menacer sérieusement son régime. Mais le deuxième discours du 1^{er} février 2011 est radicalement différent du premier. Il se distingue par son ton excessivement émouvant et par son choix de mots sensibles. Pour la première fois, le président se montre détaché du pouvoir en se présentant simplement par son nom « Hosni Moubarak qui vous parle aujourd'hui est fier de ses années passées au service et de l'Égypte et de son peuple ». Par ailleurs, nous voyons un inversement de rôles entre le peuple et son président : ce dernier supplie et sollicite humblement les citoyens pour le laisser terminer dignement son mandat « [...] ceci est ma promesse au peuple dans les mois restant de mon actuelle présidence ». Moins qu'un président, tel était le statut que ce discours cherchait à cultiver parce que « la patrie est éternelle tandis que les personnages sont éphémères ». Grâce aux yeux battus de Moubarak et son ton implorant, ce discours a eu des échos non pas chez les jeunes « révolutionnaire », mais plutôt chez « l'Égyptien moyen » qui n'était pas forcément engagé dans la révolte. La majorité silencieuse y a trouvé une grande satisfaction. Mais les impacts favorables au président ont été balayés le lendemain après la « bataille des chameaux »³²⁴. Le troisième et dernier discours du 10 février 2011 paraît extrêmement narcissique : le pronom *anā* (Je) est employé dix fois. De même, de nombreux verbes qui devraient être attribués aux institutions gouvernementales ont été suivis par Moubarak comme seul exécuteur

324. Ahdaf Soueif, *Cairo: My City, Our Revolution*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1^{re} éd, 2012, p. 132.

« j'ai ordonné aux autorités de terminer au plus vite les enquêtes sur ce qui s'est passé la semaine dernière », « j'ai déposé une demande d'amender six articles de la Constitution », « j'ai décidé de déléguer les pouvoirs du président de la république au Vice-président ». Les effets du troisième discours étaient d'enfoncer le pays dans des crises. Plus précisément, en s'agrippant à la présidence, Moubarak a mis l'armée devant un choix difficile : soit affronter le peuple égyptien, soit désobéir au président et à sa garde républicaine³²⁵.

Mais pourquoi autant d'orgueil et d'entêtement ? L'analyse suivante de la construction par Moubarak de son image d'énonciateur, de son éthos de personnalité politique pourrait nous fournir des éléments de réponse.

AUTO PORTRAIT DE L'ÉNONCIATEUR

Une précision méthodologique nous paraît nécessaire : nous nous appuyons sur les attributs que Moubarak se donne dans ses discours plutôt que d'établir sommairement une biographie. Il ne s'agit pas de présenter le locuteur, mais de présenter et analyser son autoportrait. L'héroïsme et la gloire constituent les grandes lignes du tableau dont Moubarak se trouve au centre. Autrement dit, le raïs est le héros militaire en cas de guerre, et il devient le sage politique en cas de paix.

Le passé glorieux dans l'armée de l'air est évoqué à plusieurs reprises. Sa longue carrière militaire en participant à quatre guerres contre Israël : « j'ai dépensé ma vie pour cette patrie » (1^{er} discours), « j'ai fait la guerre pour l'Égypte, j'ai défendu son territoire et sa souveraineté » (2^e discours), « je suis satisfait de ce que j'ai donné à la patrie pendant plus de soixante ans » (3^e discours). Rappelons que Moubarak fut le commandant en chef de l'armée de l'air pendant la guerre contre Israël en 1973³²⁶. L'armée égyptienne traversa le canal de Suez et détruisit la ligne Bar-Lev à l'aide de la couverture fournie par l'aviation militaire. Des moments que Moubarak décrit dans un long passage : « j'étais jeune quand j'ai appris l'honneur militaire égyptien, la loyauté pour la patrie et le sacrifice pour elle. J'ai assisté à toutes ses guerres en vivant la défaite et la victoire. J'ai vécu l'époque de la réfraction et de la colonisation, mais également la Traversée, la victoire et l'indépendance » (3^e discours). Cet argument du héros national pourrait faire allusion à Ben Ali, président tunisien en fuite, Moubarak dit « Moi, héros de guerre, je ne fuirai pas ».

325. *Ibid.* p. 174.

326. La guerre du Kippour, aussi appelée guerre du Ramadan dans le monde arabe, ou encore guerre d'Octobre 1973 opposa, du 6 au 24 octobre 1973, Israël à une coalition menée par l'Égypte et la Syrie. Le jour du jeûne de *Yom Kippour*, férié en Israël, qui coïncidait avec la période du Ramadan, les Égyptiens et les Syriens attaquèrent par surprise simultanément dans la péninsule du Sinaï et sur le plateau du Golan, territoires respectivement égyptien et syrien occupés par Israël depuis la guerre des Six Jours. Cette guerre mène aux accords de Camp David en 1978. Contre l'engagement de ne plus attaquer Israël (engagement tenu jusqu'à aujourd'hui), l'Égypte récupéra la péninsule du Sinaï. La frontière entre l'Égypte et Israël fut rouverte et les populations des deux pays peuvent maintenant voyager chez leur ancien ennemi.

Quant à la sagesse du président, elle se déploie dans les trois discours en deux niveaux : intérieure et extérieure. La sagesse intérieure ou nationale, réside dans le fait d'accepter de diriger l'Égypte après l'assassinat de son prédécesseur Sadate³²⁷ « je m'adresse à vous non plus en tant que président de la République mais en tant que simple Égyptien, désigné par le destin pour assumer la charge de cette patrie » (1^{er} discours), « chacun sait les circonstances difficiles pendant lesquelles je suis devenu responsable » (2^e discours). Une fois président, Moubarak a empêché l'entrée en guerre pendant tout son règne, soit trente ans. Cela a permis à l'Égypte d'éviter l'épuisement des conflits militaires consécutifs contre l'ennemi israélien³²⁸. Pendant cette période de "paix", Moubarak lança un programme d'ajustements structurels pour renforcer les sources de devises, améliorer les conditions de vie, développer les secteurs les plus créateurs d'emplois et réduire la pauvreté³²⁹. Des étapes que Moubarak résume « nous ne reculerons pas de la voie de réforme » (1^{er} discours), « je veillerai au travail du nouveau gouvernement pour satisfaire les demandes légitimes du peuple » (2^e discours), « ayez confiance que nous continuerons le changement et la transformation » (3^e discours). Le capitalisme libéral a réalisé des progrès significatifs en Égypte, mais son étroite association avec le régime en place et le brouillage des frontières entre pouvoir et richesse le désignait à la vindicte populaire après la révolution de 2011³³⁰. De l'autre côté, se présenter auprès de l'Occident, notamment les USA, comme parrain du processus de paix entre Palestiniens et Israéliens incarne la sagesse extérieure ou régionale de Moubarak. Ce dernier la résume ainsi « l'Égypte est le plus grand pays de sa région en termes démographiques, mais aussi de rôle et d'influence » (1^{er} discours). Les chefs d'États étrangers voyaient en Moubarak le signe d'une sagesse rassurante³³¹.

Toutefois, le président égyptien avait eu recours, dans le deuxième et le troisième discours, à une technique discursive de son prédécesseur Sadate. Il s'agit de se présenter comme *le père de la nation* « je vous parle par une parole du cœur, l'échange du père avec ses fils et filles » (3^e discours) ou *le chef du village* « aujourd'hui, je m'adresse directement au peuple dans son intégralité, ses cultivateurs et ses ouvriers, ses musulmans et ses coptes, ses vieux et ses jeunes » (2^e discours). Ici il invoque le respect des vieillards qui caractérise les mœurs villageoises. Un tel discours rend les interlocuteurs nostalgiques à leur racine profonde : la campagne. Mais, pourquoi le village est-il un espace si cher aux Égyptiens ? Selon Dominique Maingueneau, la classe sociale est perçue comme un sujet collectif socle de vision du monde³³². En effet,

327. Claude Guibal et Tangi Salaun *L'Égypte de Tahrir, Anatomie d'une révolution*, op. cit., p. 92.

328. *Ibid.*, p. 91.

329. Tarek Osman, *Révolutions égyptiennes de Nasser à la chute de Moubarak*, op. cit., p. 115.

330. *Ibid.*, p. 126.

331. Claude Guibal et Tangi Salaun, *L'Égypte de Tahrir, Anatomie d'une révolution*, op. cit., p. 89.

332. Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 9.

au début du siècle dernier, les intellectuels égyptiens considéraient le paysan comme le vrai héritier de l'Égypte pharaonique. Le lien qu'entretient le paysan avec la terre, l'agriculture et le Nil fait sa singularité au sein de la société égyptienne. Le fellah est effectivement en contact quotidien avec ces éléments sacrés chez les pharaons. En somme, le paysan incarne dans une certaine mesure l'appartenance au pays au sens strict du terme³³³.

Cela pose pour nous une seconde question : pourquoi Moubarak jongle-t-il entre plusieurs figures différentes dans l'espace de seulement trois discours prononcés pendant une courte durée, soit dix-huit jours ? Un ouvrage historique l'a qualifié de dirigeant très médiocre, mais d'être un excellent exécutant³³⁴. Contrairement à ses prédécesseurs, Moubarak n'a présenté ni projet pan-arabe comme Nasser, ni ouverture économique comme Sadate. En outre, le raïs ne possède ni le charisme du premier, ni la capacité de séduire du deuxième. La coupure entre Moubarak et son peuple était évidente et l'autoportrait du président, analysé plus haut, en est un exemple flagrant. À un niveau plus profond, l'absence du projet national se combinait avec les frustrations socio-économiques pour créer un cocktail détonant : conditions économiques déplorables, corruption omniprésente³³⁵. Ces raisons faisaient monter la colère contre le régime surtout pendant la dernière décennie où le fossé entre riches et pauvres devenait plus creux. Bien qu'il n'ait laissé aucune marque sur la société égyptienne, Moubarak comme le parti PND au pouvoir, prétendaient mieux connaître l'intérêt du peuple³³⁶. Quelles étaient donc les ingrédients de la persuasion politique dans un tel contexte de connaissances prétendues ?

STRATÉGIES DÉSIGNATIONNELLES ET RÔLE DE L'ÉLOQUENCE

Dans cette deuxième partie, nous examinerons les trois discours de Moubarak en fonction de la notion de crise. Ensuite, nous verrons comment le président propose sa vision de l'avenir comme issue de la crise.

MOTS DE CRISE OU CRISE DES MOTS ?

Dans l'enregistrement des discours diffusé à la télévision étatique, nous avons observé que le deuxième discours s'intitulait en bas de l'écran : *Le discours du président Hosni Moubarak dans le huitième jour de la crise*. Le régime politique, représenté ici par l'appareil médiatique, avoue l'existence d'un état délicat et exceptionnel qui englobe le pays depuis le 25 janvier 2011. Cet état est désigné clairement en tant que « crise ». En revanche, le premier discours, diffusé quelques jours plus tôt sur la même chaîne, s'intitulait : *Le président adresse une*

333. Ahmed Galal [mémoire de Master 2], *L'univers romanesque de Manṣūra 'izz al-dīn : essai sur Warā' al-Firdaws*, Inalco, 2012, p. 157.

334. Tarek Osman, *Révolutions égyptiennes de Nasser à la chute de Moubarak*, op. cit., p. 146.

335. *Ibid.*, p. 160.

336. Ahdaf Soueif, *Cairo: My City, Our Revolution*, op. cit., p. 10, 160.

déclaration importante à la nation. Entre les deux intitulés, nous voyons une prise de conscience progressive de la situation et de sa dégradation d'un discours à l'autre. À ce titre, l'étymologie du terme se révèle instructrice dans la mesure où elle décrit, d'une part, la difficulté d'une période donnée et d'autre part, l'attachement du président au pouvoir même pendant cette période épineuse ou « crise ». Dans le dictionnaire arabe le plus exhaustif, *Lissan al-Arabe*³³⁷, le linguiste Ibn-Saïda définit une *azmah* (crise) comme l'« embarras » et la « sécheresse ». Le mot *azmah* vient de la racine *azim* qui signifie la morsure intense avec toutes les dents, notamment avec les canines³³⁸. Le paradigme du mot représente un tableau plus riche et plus diversifié qu'il paraît dans les exemples précités. Étudier toutes les significations d'*azmah* serait un travail, certes intéressant, mais qui dépasserait notre propos. Cependant, et pour rester dans le contexte du soulèvement égyptien, nous nous intéressons à la pensée de Rousseau qui attribue à la crise un sens politique lié à la réalité des conflits³³⁹. Plus précisément, il perçoit la crise en tant qu'antagonisme entre deux ou plusieurs acteurs ayant un certain rapport de force. En analysant plus le mal que son remède, Rousseau se penche plutôt sur le diagnostic que sur le pronostic, « [...] pour que l'Égypte surmonte sa *crise* actuelle », dit Moubarak dans une des trois occurrences du mot *azmah* (crise). Or ce sens politique proposé par Rousseau pourrait dramatiser la crise en apportant sa connotation médicale : son pouvoir révélateur à l'égard d'un mal profond et surtout son effet de décision entre l'aggravation et l'amélioration³⁴⁰. Ainsi la crise devient un terme ambivalent : il comporte à la fois les bonnes et les mauvaises solutions du conflit. Moubarak n'utilise le terme *azmah* qu'à trois reprises, regroupées toutes dans le dernier discours, qui précède son départ définitif du pouvoir le lendemain. Toutefois, le vocabulaire du président et ses attributs s'inscrivent dans la description d'un état catastrophique, anarchique et inhabituel pour le pays sous son règne. Après avoir cerné par la parole, le président discerne devant son peuple le bien et le mal en l'invitant à choisir entre les deux. « Des événements difficiles », « des tristes événements dramatiques », « des moments difficiles », « des jours douloureux », « une circonstance délicate », « des épreuves dures » : telles étaient les définitions de la révolte dans les trois discours présidentiels. Par la suite, Moubarak associe la situation de crise à la nécessité du discernement. Il le fait avec des termes généraux comme « le carrefour sensible », « le moment crucial » ou encore « un arrêt avec soi-même » avant d'explicitier les choix que le peuple possède : « il y a une ligne

337. Écrit par l'érudit et juriste arabe Ibn-Manzur (1232 – 1311), il est l'un des dictionnaires les plus complets de la langue arabe. L'ouvrage contient 80 000 racines *Lissan al-Arabe est le dictionnaire le plus riche en exemples et il montre les versions contradictoires des termes. Le lexique est dérivé de la prononciation des noms des tribus, des gens, des lieux etc. Ce dictionnaire vaut une encyclopédie linguistique, littéraire, scientifique en étudiant et assimilant le vocabulaire de la quasi-totalité de la langue.*

338. Ibn-Manzur, *Lisān al-'Arabe al-Muḥīṭ*, Beyrouth, Dār lisān al-'arabe, 1980, vol. 1, p. 57.

339. *Ibid.*

340. Paul Ricœur, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ? », *Revue de théologie et de philosophie*, [En ligne], 2008, n° 120, consulté le 1^{er} septembre 2013, URL : <<http://www.fondsriceur.fr/photo/crise%284%29.pdf>>

fine qui sépare la liberté de l'anarchie », « nous devons choisir entre la stabilité et l'anarchie ». Remarquons qu'à la fin du dernier discours, le rais change de stratégie. Le passage emphatique de « Je » à « Nous » quand il s'agit de privilégier l'unification du peuple comme seule issue de la crise « *nous repousserons* la malveillance des malveillants, *arrêterons* la jubilation des jubilants ». Là, Moubarak transforme le discours en un appel d'enrôlement sous son leadership avant d'annoncer qu'il ne partira pas ; car le Moi du sujet a besoin de se retrouver dans le Nous de la communauté.

Le verbe arabe *yanfariġ* annonce le fait de trouver une issue à une crise (*tanfariġ al-azmah* – la crise est désamorcée). Ce verbe est dérivé du substantif *al-faraġ* qui renvoie tantôt à la guérison d'une tristesse ou d'une maladie, tantôt au soulagement progressif d'un supplice³⁴¹. La crise aurait tendance à correspondre dans les discours de Moubarak non pas à une durée, comme le verbe l'indique, mais à un point, celui de choisir. Nous pouvons penser que les multiples désignations temporelles de la crise, citées plus haut, privilégient l'idée que la révolte populaire contre le régime ne représente qu'un simple point sur l'axe du temps. Or l'agitation sociale et politique s'est intensifiée en Égypte durant la dernière décennie. La crise devrait correspondre plutôt à une durée qu'à un point. Les pressions et la résistance indiquaient que la tactique du régime – endiguement, coercition, affrontement – atteignait ses limites³⁴². Les forces de l'ordre employaient près de deux millions de personnes, mais l'indignation de la population ne cessait de croître. Cela nous conduit à un point fondamental des trois discours : ils fonctionnent comme un avertissement aux manifestants, aux menaces ponctuelles que pourraient engendrer leur mouvement révolutionnaire. Plus de chômage, un déficit budgétaire, suspension de réforme économique, fuite du tourisme et des investissements étrangers ou installation de l'insécurité étaient les arguments de Moubarak afin de ne pas céder à la demande du peuple : le départ. Or c'est ici l'erreur principale du président. Pour lui, les protestations et les manifestations massives sont une affaire de *vitesse*, de ralentissement du mouvement vers davantage de croissance³⁴³. Tandis que pour les jeunes égyptiens, acteurs principaux de la révolte, la question cruciale n'est pas d'aller plus ou moins vite, mais de décider en quelle direction ramener le pays dans ses années futures. Il s'agit donc d'une affaire d'*orientation*³⁴⁴.

L'urgence de se rebeller contre le présent afin de changer l'avenir est apparue évidente dans les slogans et les chants des jeunes pendant les dix-huit jours de révolte. Ahdaf Soueif définit les jeunes révolutionnaires principalement par leur action langagière en tant que « voix des

341. Ibn-Manzur, *Lisān al-'Arabe al-Muġīb*, Beyrouth, Dār lisān al-'arabe, 1980, vol. 2, p. 1065-1066.

342. Tarek Osman, *Révolutions égyptiennes de Nasser à la chute de Moubarak*, op. cit., p. 166.

343. Guillaume Mazeau et Jeanne Moisand, « Révolution et crise de la temporalité », dans *La Vie des idées*, 12 mars 2013, URL : <<http://www.laviedesidees.fr/Revolution-et-crise-de-la.html>>

344. *Ibid.*

citoyens, le bruit de la révolution »³⁴⁵. Nous voyons que les exigences des Égyptiens sont divisées en deux grandes catégories. La première proteste l'orientation générale du régime avec sa corruption et son État policier. Les slogans cités dans l'ouvrage *Cairo : My city, Our Revolution* de Soueif en sont significatifs :

« Pas de Moubarak, non Soliman [Vice-président], non plus des agents pour les Américains »
« Vos autorités, votre police, ont tué nos frères à Suez »
« *Irhal* c-à-dire Dégage »
« Lui, il part, nous ne partirons pas ».

Par contre, la deuxième catégorie offre une nouvelle orientation basée sur :

« Pain, liberté, égalité sociale »,
« Pain, liberté, dignité humaine »,
« La légitimité vient d'al-Tahrir ».

Soulignons que l'expression verbale des jeunes incarnait la force populaire contre celle de Moubarak. Les trois discours présidentiels, exprimant les mots du pouvoir s'opposaient aux pancartes des manifestants avec son pouvoir des mots. Ahdaf Soueif explique fort justement la réussite de la jeunesse égyptienne en ces termes : « Ils ressemblent à une équipe de football ; ils se réunissent et confèrent rapidement, ils passent de l'un à l'autre par un regard ou un hochement de tête »³⁴⁶.

Le mot *šabāb*, jeunes au pluriel, est repris quinze fois dont sept fois dans le dernier discours. La jeunesse n'est peut-être qu'un mot³⁴⁷, mais ceci est bien utile pour comprendre son intense utilisation. En effet, le mot permet de dépasser les catégories sociales et partisanes habituelles. Les *šabāb* sans distinction de classes, de religions et de milieux professionnels se trouvent considérés en bloc. Premièrement, Moubarak désigne d'emblée ses interlocuteurs en inaugurant son dernier discours ainsi : « j'adresse la parole d'aujourd'hui aux jeunes d'Égypte, dans la place Tahrir mais également à tout le pays dans son immensité ». Cette nette désignation forme une rupture radicale avec la définition du jeune tel que l'entendait le politique égyptien. Pour lui, le jeune est suffisamment vierge politiquement pour devoir être formé, et suffisamment dépendant pour être contrôlable³⁴⁸. Deuxièmement, l'omniprésence du mot «jeunes» dans le dernier discours, à la veille du départ, est une reconnaissance de leur puissance et de leur capacité de changement. Le vocable pourrait révéler des manipulations de la nouvelle communication. En effet, le sens du paternalisme y est fortement présent³⁴⁹. Moubarak tente de toucher l'affect du peuple,

345. Ahdaf Soueif, *Cairo: My City, Our Revolution*, op. cit., p.139.

346. Ahdaf Soueif, *Cairo: My City, Our Revolution*, op. cit., p. 47.

347. François Ireton et Vincent Battesti (dir.), *L'Égypte au présent, inventaire d'une société avant révolution*, Paris, Sindbad Actes Sud, coll. « Bibliothèque arabe : Hommes et société », 2011, p. 746.

348. *Ibid.*, p. 742.

349. Cf. *supra* «1.2. Autoportrait de l'énonciateur ».

notamment les jeunes grâce au ton et langage émotionnel. Puisque, selon le président, l'avenir du pays réside dans sa jeunesse, comment Moubarak concevait-il cet avenir ?

L'IMAGE DU FUTUR CHEZ MOUBARAK ?

L'image du futur se compose de nombreuses promesses réparties sur les trois discours. Elles sont plus dignes d'un candidat à la présidentielle que d'un chef d'État depuis trente ans : « entraver le chômage », « améliorer le niveau de vie », « lutter contre la pauvreté et la corruption », « limiter les mandats présidentiels », « supprimer l'état d'urgence », « poursuivre la réforme économique ». Paradoxalement, Moubarak exalte l'avenir comme perspective pour aller de l'avant à travers une prise de parole extrêmement figée. Outre la langue de bois, le raïs apparaît dans les trois discours vêtu d'un costume et d'une cravate noirs accompagnés d'une chemise blanche. Quant au décor, il ne change pas : une tribune noire avec le logo doré *République Arabe d'Égypte – présidence de la République* –, deux microphones et une lampe, le même logo en format plus grand accroché aux rideaux bleus constituant le fond de l'écran, drapeau tricolore égyptien – rouge, blanc, noir – à droite du président. « Il n'a toujours pas compris »³⁵⁰ explique Ahdaf Soueif commentant l'inexpressivité du président. Une *nokta* (blague) explique pertinemment l'époque Moubarak : au premier jour de sa présidence, son chauffeur, hérité de ses prédécesseurs, lui demande quel chemin emprunter pour se rendre au palais présidentiel. « Que faisait Nasser ? » s'enquiert alors Moubarak. « Nasser prenait toujours à gauche », répond le chauffeur. « Que faisait Sadate ? – il prenait toujours à droite » Hosni Moubarak réfléchit alors un moment, et dit : « Mets le clignotant un coup à gauche, un coup à droite et gare-toi »³⁵¹. L'incapacité du président à regarder en face l'état de son peuple est flagrante. L'inadéquation discursive de Moubarak est, encore une fois, la marque de l'immobilisme qui l'a caractérisé depuis toujours. Moubarak paraissait pragmatique, soucieux des problèmes économiques du pays, héritage d'*al-infitāh* (l'ouverture) économique sous Sadate. Cette politique économique menée en Égypte pendant les années 1970 a abouti à des impacts négatifs : pression sur la classe moyenne, apparition d'une nouvelle classe supérieure composée de marchands et de nouveaux riches, alliance dangereuse entre monde politique et argent. Le pragmatisme de Moubarak, son désir de maintenir la stabilité nationale et régionale et sa concentration sur la réforme économique l'ont rendu prudent face aux possibles changements. Comme Ben Ali en Tunisie, Kadhafi en Lybie ou bien Saleh au Yémen, Moubarak a tenté d'atténuer la colère contre lui, sans comprendre que le régime qu'il dirigeait était le cœur-même de la crise. « *Irhal* signifie Dégage, si vous ne comprenez pas ! » criaient ainsi les jeunes à la fin de chaque discours.

350. Ahdaf Soueif, *Cairo: My City, Our Revolution*, op. cit., p. 174.

351. Claude Guibal et Tangi Salaun, *L'Égypte de Tahrir, Anatomie d'une révolution*, op. cit., p. 89.

EN GUISE DE CONCLUSION

Notre questionnement nous a d'abord mené vers un ensemble de paroles au sein desquelles la crise est implicitement présente. Nous avons pu constater que ces trois prises de paroles, prononcées dans un moment historique fort délicat, n'offraient aucun éclairage pertinent. Tout au long des dix-huit jours de révolte, Hosni Moubarak est apparu comme le vestige d'un pharaon qui parlait au nom de la masse, victime d'un complot mesquin contre son trône. Il s'est basé sur des définitions redondantes pour qualifier la révolte populaire de 2011 : œuvre de malfaisance, tentative de renversement du régime ou bien démarche inconsciente de destruction. Façonné par un processus de sagesse, le ton paternaliste n'était guère efficace à ce stade de la crise. Privé de toute crédibilité auprès de la population, le président incarnait désormais l'ennemi, et non plus le père de la nation. Il croyait savoir quelles cordes délicates faire vibrer : celle du sentimentalisme et celle de la peur du lendemain. En plaçant la crise au cœur de son rapport avec tel ou tel propos, nous avons pu poser la question du rôle de l'éloquence dans un « discours de crise ». Mais comment la parole inexpressive peut-elle convaincre ? Étonnement, les mots de Moubarak tentent sans cesse de dénouer le fil du lien entre l'événement et le langage. Minimiser la portée de l'événement révolutionnaire et tourner l'attention vers d'autres problèmes semblent le processus du dé-tissage de ce lien. Alors que propose-t-il à son peuple révolté ? Là où la crise nous apparaît négligée, le raïs présente un bon nombre de concessions significatives afin de satisfaire les manifestants. Les réformes politiques sont des médicaments longuement attendus par les Égyptiens pour soigner le corps malade du pays. Une fois de plus, Moubarak pense aux remèdes trop tard. Ces propositions étaient des médicaments périmés qui n'ont fait qu'aggraver la maladie au lieu de la guérir. Ainsi, ces discours ont fait partie du problème et non pas de la solution. Il s'est adressé aux Égyptiens à trois reprises pour maintenir la présidence et le pouvoir. Mais à cause d'un langage fade, d'un ton glacé et d'un registre archaïque, ces discours ont abouti à un effet contraire : accélérer sérieusement sa chute.

Une des finalités de cette contribution pourrait être de placer la thématique de la crise dans le contexte post-Moubarak. Comment la chute d'un régime doté de 30 ans de longévité modifie-t-elle la relation entre le chef de l'État et la population ? Il semblerait que l'arrivée de la « rue » et la mobilisation populaire comme un nouvel acteur a changé la donne au sein de l'équation politique égyptienne. Il serait tout à fait intéressant d'examiner les discours de Morsi³⁵², successeur de Moubarak, à la lumière de la notion de crise : a-t-il retenu la leçon ?

Ahmed Galal
(INALCO)

352. Mohamed Morsi, né en 1951, est un homme d'État égyptien. Il fut président du parti Liberté et Justice, une formation politique issue des Frères musulmans. Avec 52 % des voix, il remporta en 2012 l'élection présidentielle qui suit la révolution de 2011. Le président Morsi fut déchu en juillet 2013 par l'armée à la suite d'un vaste mouvement populaire contestataire.

Bibliographie

Discours télévisés du président Hosni Moubarak sur la chaîne satellitaire étatique *Al-Masrya*, 28 janvier 2011, 01 et 10 février 2011.

GALAL, Ahmed [mémoire de Master 2], *L'univers romanesque de Maṣūra 'izz al-dīn : essai sur Warā' al-Firdaws*, Inalco, 2012.

GUIBAL, Claude et SALAUN, Tangi, *L'Égypte de Tahrir, Anatomie d'une révolution*, Paris, Seuil, 2011.

IBN-MANZUR, *Lisān al- al-'Arabe al-muḥīṭ*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 1980, 1913.

IRETON, François, BATTESTI, Vincent (dir.), *L'Égypte au présent, inventaire d'une société avant révolution*, Paris, Sindbad Actes Sud, collection Bibliothèque arabe : Hommes et société, 2011.

MAZEAU, Guillaume, MOISAND, Jeanne, « Révolution et crise de la temporalité ». Entretien avec Yves Citton et Myriam Revault d'Alonnes », *La Vie des idées*, [En ligne], mis en ligne le 12 mars 2013, consulté le 29 août 2013, URL : <<http://www.laviedesidees.fr/Revolutions-et-crise-de-la.html>>

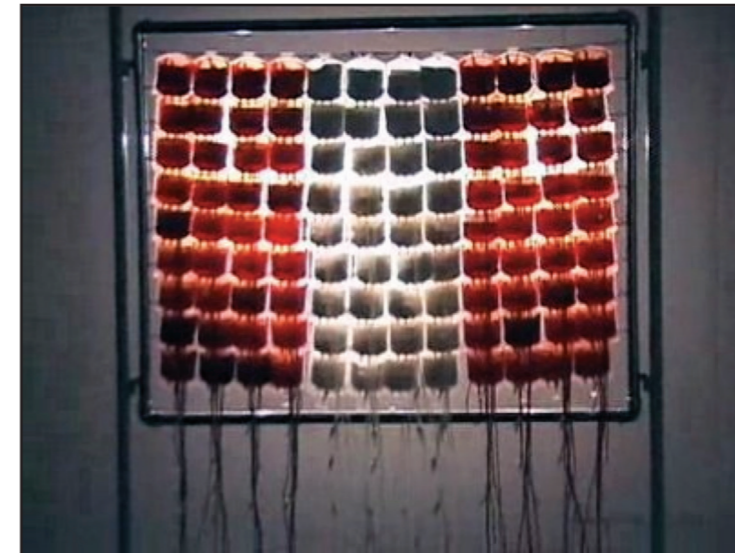
OSMAN, Tarek, *Révolutions égyptiennes de Nasser à la chute de Moubarak*, Paris, Les Belles Lettres, collection Le bruit du monde, 2011.

RICOEUR, Paul, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ? », *Revue de théologie et de philosophie*, [En ligne], 2008 n° 120, consulté le 01 septembre 2013, URL : <<http://www.fondsriceur.fr/photo/crise%284%29.pdf>>

SOUEIF, Ahdaf, *Cairo: my city, our revolution*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1^{re} éd. 2012.

Pour citer cet article : Ahmed Galal, « Entre crise et langage : Analyse des discours du président Moubarak pendant la révolution égyptienne de 2011 », *Revue Ad hoc*, n° 3, « La Crise », publié le 26/11/2014 [en ligne], URL : <<http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>>

La crise péruvienne en représentation



Bandera VIII, Eduardo Tokeshi.

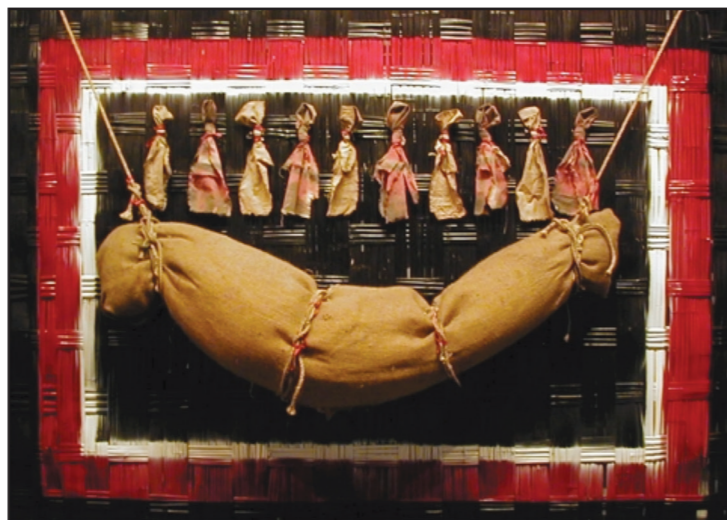
À contre-courant : *Guide de survie pour artistes au Pérou* d'Ann Kaneko est un documentaire qui relate les expériences de quatre artistes péruviens exerçant leur art durant les pires années du Fujimorisme et tentant de proposer une réponse à la violence et aux excès politiques. Cette violence politique et ces excès du gouvernement de Fujimori ont amené une poignée d'artistes à exprimer leur rejet en se réappropriant un symbole bafoué par ceux qui défendaient un gouvernement autoritaire : le drapeau péruvien. Selon Eduardo Tokeshi, l'histoire, le contexte politique et social, ont obligé les artistes à travailler des thèmes qui reflétaient la société dans laquelle ils vivaient ; un pays qui leur appartenait mais dont ils ne pouvaient pas être fiers.

L'exposition historique à la Galería Fórum « Les signes messianiques. Ballots et drapeaux dans l'oeuvre d'Eduardo Tokeshi (1985-2000) » réunit une grande partie des œuvres qui ont mis Tokeshi au centre de la réflexion artistique sur la situation du Pérou ces dernières décennies. « Face au déracinement, tu t'accroches souvent à des couleurs comme à une bouée de sauvetage ». Tokeshi reprend ainsi les deux couleurs du drapeau péruvien pour affirmer son patriotisme, sa péruanité. Cet impressionnant drapeau péruvien (*Bandera VIII*, 2000), fait de poches de sang, est le miroir d'une époque et une véritable métaphore de l'état passif, attentiste, comateux du Pérou à cause de la violence politique et sociale vécue entre 1980 et 2000.

« Chacun possède, aime et vit sa propre image du drapeau, peut-être en le lavant, en se mettant à courir avec lui ou en montant à cheval nu, l'amour dans ce cas est un mystère. Pour moi, c'était une manière de me réaffirmer en tant que Péruvien » . Pour Tokeshi, dans le contexte péruvien de l'époque, il était indispensable que des images et des expressions reproduisant la réalité apparaissent pour connecter l'artiste et la société à leur patrie. La série de drapeau traduit ainsi la terreur du Sentier Lumineux, les massacres, les disparus, les bombes qui explosaient dans les rues. Son premier drapeau enveloppe un corps anonyme, victime d'une guerre obscure ; le second drapeau est le symbole des déplacés qui fuyaient la violence pour trouver la paix à Lima, mais qui se retrouvèrent marginalisés et livrés à eux-mêmes.



Bandera I, Eduardo Tokeshi.



Bandera II, Eduardo Tokeshi.

Les œuvres d'Eduardo Tokeshi se voulaient donc à cette époque le fidèle reflet de ce mécontentement, de cette colère, de cette indignation, de ce questionnement permanent.

J'ai vécu cette transition dans les années 1980. Mon enfance, je l'ai passée à jouer dans le Parc Universitaire, mais ensuite vint une

période de transition où tout est devenu beaucoup plus violent. Au début des années 1980 par exemple. Quand le gouvernement militaire prend fin, cette espèce de refoulement du moment s'élève. Tout ce que le gouvernement militaire ne souhaitait pas montrer est apparu. Avec Belaúnde, avec García, il y a eu tout ça. Mais ce que moi j'ai vécu ces années-là, ce fut cette sensation d'usure, de désagrégation. Lima était le parfait bouillon de culture pour le chaos. Comme je vivais là, petit à petit, je me suis moi aussi habitué. Comme j'ai assisté à ce processus de décomposition plusieurs fois à Lima, je me demande comment on a pu vivre à cette époque, cela m'interpelle.³⁵³

Lima est ainsi un parfait bouillon de culture pour le chaos, un espace de crise et de destruction où règnent la peur, l'insécurité et le mal-être. Le phénomène de la violence et l'augmentation de la criminalité sont le lot quotidien que connaissent les habitants de la ville. Lima devient ainsi la représentation d'une société en crise, encline à la pauvreté, la marginalité, à l'émergence du secteur informel et de l'économie souterraine.

En 1993, la publication du roman d'Oscar Malca, *Al final de la calle*, initie ce que Velásquez Castro appelle la fiction JUM (Jeune Urbain Marginal), un nouvel univers narratif qui va constituer un topique de la littérature péruvienne des années 1990 : le monde adolescent urbain marginal de la classe moyenne péruvienne et liménienne. Ce cycle, achevé en 2001 avec l'œuvre de Max Palacios, *Con el diablo adentro*, selon ses propres dires, a permis de canaliser les désirs et les frustrations d'une jeunesse marquée par la violence, la perte de repères et l'absence de perspectives d'avenir. Ils sont en effet nés dans un pays gangréné par la violence terroriste, la corruption politique et policière. Ces jeunes représentent cette génération perdue qui erre dans les rues ; ces « enfants de la violence » pour paraphraser Enrique Planas (2007).

Un groupe d'écrivains commence alors à recréer ce monde juvénile, tant de la haute société que de la classe moyenne, tel le porte-parole de certains secteurs de la jeunesse liménienne, cette jeunesse qui a grandi au milieu de la violence, du racisme, de la discrimination, de la musique underground, de l'alcool et des drogues³⁵⁴. Ces écrivains commencent

353. « Yo viví esa transición en los ochentas. Mi infancia la pasé jugando en el Parque universitario, pero luego hay un periodo de transición en donde todo se va volviendo mucho más violento. A comienzos de los ochentas, por ejemplo. Cuando termina el Gobierno militar, esta especie de represión que había en ese momento se levanta. Todo lo que el Gobierno militar no quería mostrar, apareció. Con Belaúnde, con García, hubo todo eso. Pero lo que viví yo en aquellos años fue esa sensación de desgaste, esa sensación de cómo las cosas se iban corroyendo. Una sensación de desmoronamiento. Que Lima era el perfecto caldo de cultivo para el caos. Como yo vivía ahí, poco a poco, también, me fui acostumbrando. Como he visto todo este proceso de descomposición muchas veces en Lima me asombra cómo pudimos haber vivido en esa época », Gianmarco Farfán Cerdán, Entrevista de Eduardo Tokeshi, *Entrevistas desde Lima*, 11/12/2012 : http://entrevistasdesdelima.blogspot.fr/2012_12_01_archive.html.

354. C'est le cas de Jaime Bayly, *Ne le dis à personne (No se lo digas a nadie)*, 1994 ; *La nuit est vierge (La noche es virgen)*, 1997), de Jorge Eduardo Benavides, *Les années inutiles (Los años inútiles)*, 2002 ; *L'année où j'ai rompu avec toi (El año que rompí contigo)*, 2003), et plus récemment de Martín Mucha, *Tes yeux dans une ville grise (Tus ojos en una ciudad gris)*, 2011.

à regarder la violence quotidienne de Lima – « avec ces 70 000 morts, presque une guerre civile entre le groupe terroriste Sentier Lumineux et l'Armée »³⁵⁵ –. Et, « la littérature observe cette réalité, comme un exercice d'expiation qu'impose le fait d'écrire sur ce thème »³⁵⁶.

Rocío Silva Santisteban, dans un article intitulé « Pas de place pour l'erreur dans le chaos », signale l'émergence de nouveaux thèmes littéraires suite à l'effondrement des utopies et l'instauration d'un « désordre mondial » :

[...] la peur du futur, le désintérêt du passé dans la mesure où il ne donne pas de clés pour articuler le présent et le goût pour la fragmentation, selon une sensibilité elle aussi fragmentée qui assoit ses bases sur une accumulation de frustrations, sur la déstructuration de la famille et des possibilités de sentiment, ajoutés à une analyse lucide de tous ces interdits, ainsi qu'une grande connaissance de la culture des médias, notamment le cinéma et le rock.³⁵⁷

OSCAR MALCA ET LES PRÉMISSSES DE LA *NARRATIVA JUM* (JEUNE URBAIN MARGINAL)

La *narrativa JUM* tente de représenter la réalité complexe, chaotique et fragmentée de la société péruvienne ainsi que des personnages urbains cosmopolites, cyniques, hédonistes et nihilistes. Littérature désidéologisée qui utilise un langage clair et simple, elle pourrait être résumée par le titre d'une chanson du groupe de rock « Leusemia » : *No hay futuro*, « Il n'y a pas de futur ». Ce manque de perspectives donne la sensation d'un vide créatif. La *narrativa JUM* prend le parti de faire le constat de la situation immédiate sans la critiquer.

Oscar Malca est connu dans le milieu underground de Lima. Il a écrit des essais, des articles de journaux, a dirigé des revues de musique rock. Il est un cas à part dans la *narrativa* péruvienne puisqu'il n'a publié qu'un seul roman et son propos est le plus radical de cette lignée d'écrivains qui décrivent les bas-fonds de la société. Jorge Eslava parle de « réalisme sale », de « malédiction littéraire ». Le roman d'Oscar

355. « con 70.000 muertos, casi una Guerra civil, entre Sendero Luminoso y el Ejército », Plaza Caridad, « Diálogo de la Lengua. Mano a mano entre el escritor y guionista argentino Marcelo Figueras y el novelista peruano Jorge Eduardo Benavides, sobre la situación de la literatura en sus respectivos países y sobre el compromiso con el lector: la necesidad de contar la realidad en la que uno está viviendo », *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, n° 17, Universidad de Alcalá, España, 2007, p. 75.

356. « Y la literatura empieza a observar esa realidad de otra forma, como una especie de ejercicio de expiación que impone escribir sobre eso », *Ibid.*, p. 75.

357. « [...] el horror al futuro, desinterés en el pasado en la medida que no propone pautas para articular el presente y un gusto por lo fragmentado en función de una sensibilidad también fragmentada que sienta sus bases en la acumulación de frustraciones, en la desestructuración de la familia y de las posibilidades del sentir, sumados a un análisis bastante desapasionado y lúcido de todas estas limitaciones así como a un gran manejo de la cultura massmediática, sobre todo del cine y del rock », Rocío Silva Santisteban, « En el caos, no hay error. El fin de la historia y la historia en las novelas de cuatro jóvenes hispanoamericanos », *Historia, Memoria, Ficción*, Lima, SIDEA/ Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1996.

Malca Al final de la calle possède tous les ingrédients d'un « bouillon de culture » : rock peu commercial, drogue pas chère, sexe, bars, films d'action ; tous les ingrédients pour faire de cet ouvrage une œuvre culte, « un livre stimulant et précis dans lequel la drogue, la violence sexuelle, le football et la rue constituent les principaux chapitres dans la mythologie personnelle d'un groupe de jeunes »³⁵⁸. Le roman raconte la conduite délictueuse qu'adopte un groupe de jeunes liméniens issus d'une classe moyenne en pleine décadence et habitant le quartier Magdalena del Mar ; une véritable représentation du naufrage généralisé du Pérou des années 1990 ; « une peinture précise et dépouillée de la société liménienne actuelle qui scrute les relations sociales décomposées »³⁵⁹.

Quand cela lui arrivera-t-il ? se demanda-t-il. Parce que, parfois, il suffisait d'observer attentivement le comportement des gens des alentours pour se convaincre que faire quelque effort que ce soit pour échapper à la vie qui l'attendait était inutile. A ces moments-là, il ne ressentait qu'un profond sentiment de ridicule et d'ennui. Sans argent, sans travail, la seule chose qu'il avait à faire était de boire un coup. Les femmes pouvaient elles-aussi aller se faire voir. Il n'avait besoin de personne.³⁶⁰

La structure désorganisée du roman empêche la lecture d'une histoire : dix-neuf chapitres sans ordre logique ni chronologique et trois vignettes qui créent une sensation de déséquilibre qui envahit également les personnages. Cette discontinuité des chapitres reflète le manque de perspectives des personnages. La quatrième de couverture annonce le but de l'écrivain « plus qu'un roman, *Al final de la calle* est ce qu'il reste d'un roman ». Raconter une histoire semble être secondaire, le lecteur assiste plutôt à un assemblage, une succession d'actions et de faits, une série de séquences narratives, des fragments de la réalité qui créent une image de la société liménienne. Le roman capture le mal-être des jeunes Liméniens pris au piège dans cette ville. Le protagoniste M montre un vaste inventaire d'actions : ses errances, ses disputes, ses égarements dans la drogue et l'alcool et ses réflexions. Le personnage se décompose comme la ville dans laquelle il erre. Dans le chapitre « Violetas », le narrateur relate le viol en bande organisée d'une jeune fille dans une voiture qui roule sur l'avenue. Au même instant, les personnages errent dans des zones sinistres de la ville à la recherche de drogue ; dans une ruelle, un vendeur sort des sous-vêtements de sa fille les sachets de drogue ; véritable tableau apocalyptique : « M avait l'impression d'être un ange survolant l'Enfer »³⁶¹. Le

358. Oscar Malca, *Al final de la calle* [1993], Lima, Ediciones El Santo Oficio, 4ta edición, marzo de 1997, Quatrième de couverture: propos d'Alonso Cueto dans le journal *Expreso*.

359. *Ibid.* Quatrième de couverture : propos de Luis Pásara dans la revue *Caretas*.

360. « ¿Cuándo le tocaría a él?, se preguntó. Porque a veces bastaba observar detenidamente el comportamiento de la gente de los alrededores para convencerse de la inutilidad de cualquier esfuerzo por escapar de la vida que le esperaba. En esos momentos, lo único que tenía para sí era una profunda sensación de ridículo y aburrimiento. Sin plata ni trabajo, lo único que podía hacer era tomarse un trago. Las mujeres también podían irse a la mierda. No necesitaba a nadie », *Ibid.*, p. 41.

361. « M se sentía como un ángel sobrevolando el infierno », *Ibid.*, p. 79.

fantôme du Sentier Lumineux hante les pages du livre, augmentant la violence de ces jeunes marginaux : règlements de compte, viols.

Le langage est un écho à l'Apocalypse : emploi de phrases et d'adjectifs courts, d'un langage cru de la rue, d'un vocabulaire précis et détaillé des différentes appellations de la drogue par exemple, des descriptions efficaces, de nombreuses suggestions du narrateur. « Un des aspects les plus inquiétants du roman est la forme impavide et neutre avec laquelle sont relatées des scènes d'une cruauté saisissante : la violence ne semble pas être un problème à affronter mais un habitat, un environnement naturel »³⁶².

Comme l'affirme Romeo Grompone, « dans notre société, un groupe significatif de personnes pense qu'elles ne sont pas en condition pour changer leur vie pendant une période plus ou moins longue »³⁶³. Les jeunes du roman *Al final de la calle* sont donc arrivés « au bout de la rue » et dans une impasse, sans autre alternative, comme la majorité des Liméniens à cette époque qui ne trouvent aucune issue de secours pour se libérer de la pression de la ville et de la violence politique.

LIMA, UN PROTAGONISTE EN CRISE. LA REPRÉSENTATION D'UNE SOCIÉTÉ

Jorge Eduardo Benavides est, entre autres, l'auteur de deux romans publiés aux débuts des années 2000 : *Los años inútiles* (2002) et *El año que rompí contigo* (2003). Ces œuvres décrivent le naufrage de la société péruvienne à travers des personnages dont les existences et aventures s'imbriquent : sans parvenir à une solution dans *Los años inútiles* ; ne parvenant qu'à ouvrir la boîte de Pandore dans *El año que rompí contigo*. Dans ces romans, la ville apparaît comme un espace contradictoire et labyrinthique. « ¿ En qué momento se jodió el Perú ? », cette question de Zavalita, personnage de *Conversación en la Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, résonne encore et toujours dans ce premier roman de Jorge Eduardo Benavides dont les personnages se demandent aussi quand leurs propres vies ont basculé. *Los años inútiles* est un roman politique narrant les dernières années du gouvernement d'Alan García dans les années 1980, la décadence des protagonistes, issus de différentes classes sociales, la détérioration progressive de leur existence et une confusion psychologique qui conduira les personnages à prendre conscience de la situation : cette impasse dans laquelle leur existence se trouve, une société en pleine crise.

Son second roman *El año que rompí contigo* relate le parcours de vie de quatre jeunes amis qui vivent à Miraflores (Anibal, chauffeur de taxi ; María Fajís, passionnée de musique ; Chata et Mauricio, jour-

362. *Ibid.* Quatrième de couverture : propos de Pedro Cornejo dans le journal *El comercio*.

363. « Un grupo significativo de personas en nuestra sociedad siente que no está en condiciones de ordenar sus trayectorias de vida a lo largo de un período más o menos extendido », Romeo Grompone, *Las nuevas reglas del juego. Transformaciones sociales, culturales y políticas en Lima*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1999, p. 26.

nalistes à la radio) et qui croient qu'ils peuvent vivre en marge de la réalité, feignant de ne pas voir les problèmes, mais qui finissent par se rendre à l'évidence. « Lorsqu'ils observent les problèmes en plein essor de la violence ; lorsque les prix augmentent sans mesure, tout affecte ta vie quotidienne, l'amour, l'amitié, et les piliers de ton existence se retrouvent sous tension »³⁶⁴ affirme Benavides. La ville de Lima s'érige en authentique protagoniste ; elle apparaît comme une ville omnivore qui dévore et régurgite ses enfants, comme une sorte de placenta à l'intérieur duquel les personnages se débattent. « A Lima, capitale mondiale du désespoir, le temps avait commencé à agiter doucement ses doigts nonchalants de bruine et de brouillard en déposant des flaques d'eau et de boue, et un doux voile de mélancolie sur les rues... »³⁶⁵. Le roman s'ouvre en ces termes et s'ensuit une description de la ville de trois pages avant même que ne soit présenté le personnage principal, Anibal. L'ouverture du roman est assez révélatrice de la place qu'occupe la ville de Lima dans l'œuvre de Jorge Eduardo Benavides.

Lors d'un entretien, Washington Delgado avait affirmé que « Le Pérou est le pays des espoirs frustrés en perpétuel recommencement »³⁶⁶. La ville de Lima semble épouser le destin des personnages, elle organise l'évolution de chacun d'entre eux et donc, par la même occasion, le roman. Le lien qu'entretiennent les personnages avec la ville est affectif et peut être caractérisé par une relation ambiguë d'amour et de haine : « Lima, Lima, Lima. Putissime, horripilante, écœurante Lima. Lima, ma bien-aimée »³⁶⁷. C'est ainsi que Mauricio – journaliste et personnage cynique qui tente de vivre en marge de la réalité qui l'entoure – décrit la ville dans laquelle il réside. Italo Calvino dans *Les villes invisibles* illustre cette relation : « La ville pour celui qui y passe sans entrer est une chose, et une autre pour celui qui s'y trouve pris ». Il existe un rapport mystérieux entre l'homme et la ville ; les villes hantent ceux qui décident d'y entrer³⁶⁸. De plus, c'est la nuit que la ville livre ses secrets.

La ville nocturne est l'envers d'elle-même, [...] l'émolliente au bord de tant de ruelles grises et un chien triste reniflant les pisses qui représentaient les gueules de bois de la nuit où vieillissent les putes, les mendiants, les petits soldats en permission et les ivrognes transhumants comme lui, enfin, pourquoi compter des images que

364. « Cuando acechan los problemas, en pleno auge de la violencia ; cuando suben los precios sin medida, todo afecta a tu vida cotidiana, al amor, a la amistad, y los pilares de tu existencia caen en la tensión », José Ruiz Mantilla, « Benavides recrea en su segunda novela los años ochenta en Lima », *El país*, 4/01/2003, http://elpais.com/diario/2003/01/24/cultura/1043362805_850215.html.

365. « En Lima, capital mundial de la desesperanza, el tiempo había empezado a remover despacio sus dedos lentos de garua y niebla depositando charcos, fangos y una suave patina de melancolía sobre las calles... », Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 11.

366. « El Perú es el país de las esperanzas frustradas que se renuevan continuamente » (Washington Delgado, « Estamos en los umbrales de otra República Aristocrática », entrevistado por Marcos Matos, Abelardo Sánchez León et Juan Larco, dans *Quehacer*, n° 90, Agosto de 1994, Lima, Perú, p. 67.

367. Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, op. cit., p. 103.

368. Yves-Henri Bonello, *La ville*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3047, 1996, p. 99.

López Albújar avaient déjà décrites. Oui, Lima la nuit continuait d'être étrangement Martín Adán, Eguren, Diez Canseco et Valdelomar ; ces nouvelles d'une beauté phisique et tourmentée qu'il avait connues et détestées au collège étaient le fantôme insomniaque de la ville chaque fois plus avilie, livrée à la passion trouble de son sort trompé [...].³⁶⁹

La ville nocturne terrifie les habitants et est propice à la violence puisqu'elle est la métaphore du mal³⁷⁰, à l'image des romans d'Oscar Malca et de Jaime Bayly. Toutefois, à la différence de la *narrativa JUM*, Jorge Eduardo Benavides ne renie pas son héritage littéraire péruvien, il l'insère au contraire dans son roman pour mieux permettre au lecteur de se représenter cette Lima horrible. Pour ceux qui osent s'y aventurer, il faut s'abandonner totalement dans cette faune nocturne pour y trouver les clés. Mieux vaut toutefois ne pas s'aventurer seul dans ses rues en pleine nuit, comme le confirme Anibal, lorsque sa voiture tombe en panne et qu'il craint de ne pas la retrouver intacte parce qu'il a dû l'abandonner dans une ruelle sombre³⁷¹. Anibal nous fait parcourir les rues de Lima ; depuis la fenêtre de son taxi, le lecteur découvre des fragments de société et de ville en décomposition. La vision panoramique que nous offre Anibal, depuis l'intérieur de son taxi, nous procure une certaine image de Lima. En attendant les clients, il regarde la ville, ses coins et ses recoins, « du Rimac turbulent et noir de monde [...] au pauvre mais honorable Lurigancho ; du pointilleux San Isidro de vieille souche au Surquillo déconcerté et populacier : se formait ainsi le Meccano psychédélique des contrastes qui organisaient Lima comme si c'était le jouet absurde d'un bébé lunatique »³⁷². En suivant le parcours d'Anibal, et par ce biais la description de la ville qui l'entoure, le lecteur se rend compte de la dégradation des bâtiments, de la laideur et de la froideur des rues – « Dans les rues, à peine praticables à cause de ce monde gris de zombies, un paysage inextricable d'odeurs violentes flottait » ; « [...] cette tramontane affaiblie qu'est le vent liménien » ; « des artères grièvement blessées de la ville » ; « cette avenue horrible, longue et anarchique, pleine d'édifices à moitié construits et à moitié détruits » ; « chaos, trafic, sordidité »³⁷³. Le lecteur

369. « La ciudad nocturna era el reverso de sí misma, [...] el emoliente a la vera de tanta callejuela gris y un perro triste olfateando los meados que eran la resaca de la noche donde envejecen las putas, los mendigos, los soldaditos con día libre y los borrachos trashumantes como él, en fin, para qué contabilizar imágenes que ya había descrito López Albújar. Sí, Lima de noche seguía siendo extrañamente Martín Adán, Eguren, Diez Canseco y Valdelomar; esos cuentos de hermosura física y atormentada que él había conocido y odiado durante la secundaria eran el fantasma insomne de la ciudad cada vez más envilecida, más entregada a la turbulenta pasión de su sino equivocado [...] », Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, op. cit., p. 103-104.

370. *Ibid.*, p. 173.

371. *Ibid.*, p. 195.

372. « del Rimac bullanguero y populoso [...] al pobre pero honrado Lurigancho ; desde el San Isidro quisquilloso y con abolengo hasta el Surquillo desconcertado y populachero : formaba así el mecano psicodélico de los contrastes que armaban Lima como si fuera el juguete absurdo de un bebé lunático », *Ibid.*, p. 14.

373. « En las calles, apenas transitables por culpa de un gentío gris de zombies, flotaba un paisaje inextricable de olores violentos » ; « [...] esa tramontana depau-

se rend ainsi compte de la pauvreté, de la misère qui l'envahit. Dans ce lieu, le terrorisme règne, l'atmosphère est pesante, le mal-être prédomine. La ville est ainsi un être grièvement blessé, affaibli, tourmenté, sans avenir, un survivant dans le chaos de l'existence.

Jorge Eduardo Benavides utilise le tempérament, la mobilité et les propres sentiments des personnages pour les convertir en « porte-regard » de Lima³⁷⁴. En effet, Mauricio dévoile sa relation ambiguë avec sa ville, entre amour et haine ; María Fajís révèle la peur qui l'envahit lorsqu'elle marche seule dans les rues de Lima, sa peur des autres et de la nuit ; Elsa est l'incarnation de l'insouciance, elle paraît loin de tout, rien ne la touche, rien ne l'indigne. Anibal, quant à lui, s'indigne en observant les différences sociales qui existent à Lima : « depuis des points de la ville si peu nombreux et choisis dans lesquels il était magnifique et conséquent de crier pourquoi tant d'inégalité si nous sommes tous égaux, bordel, protégés, évidemment, par la confiance inavouable de nous savoir différents de tous les autres [...] »³⁷⁵. Le paysage liménien est donc celui d'un « habitat discriminatoire, signe de l'appartenance sociale »³⁷⁶.

Dans les romans urbains, les personnages hantent les carrefours, les terrains vagues, tous les lieux publics qu'offre la ville et qui prennent une curieuse coloration lorsque la drogue, le sexe et l'alcool y sont utilisés pour les transformer en paradis ou en enfer.

Jaime Bayly fait irruption sur la scène littéraire avec la publication de son premier roman *No se lo digas a nadie* en 1994. Son œuvre se caractérise par le rejet délibéré de l'histoire littéraire, de toute influence littéraire possible, par une prose et des structures narratives simples, héritage de la *narrativa JUM*. Comme son quatrième roman, *La noche es virgen* (1997), ces romans racontent l'histoire d'un personnage homosexuel/bisexuel, en conflit perpétuel avec lui-même et sa famille, qui nous fait découvrir le Lima nocturne où tous les excès sont permis. Les romans de Jaime Bayly offrent une vision de Lima qui transgresse toutes les règles, où la cocaïne et les discothèques jouent un rôle central, où l'auteur explore l'homosexualité ou, plus précisément, la bisexualité.

Le lecteur a ainsi une description de Lima à travers le regard et le sentiment pessimiste des jeunes. Il ressort du roman *La noche es virgen*, l'idée que Lima est la punition de celui qui n'a pas pu partir, et ce dès les premières pages : « tout ça pour être stones, pour oublier que la vie à Lima est une belle merde », « mais nous sommes à Lima,

perada que es el viento limeño » ; « malheridas arterias de la ciudad » ; « esa avenida horrible, larga y anárquica, llena de edificios a medio construir o a medio destruir » ; « caos, trafico, sordidez », *Ibid.* p. 11, p. 27 et p. 193.

374. Françoise Aubès, « Points de vues et perspectives : le paysage liménien dans la narrativa péruvienne (1948-1998) », *América*, cahier du CRICCAL « paysage I », n° 26, 2001, p. 153.

375. « desde tan escasos y escogidos puntos de la ciudad en los que resultaba magnifico y consecuente exclamar por qué tanta desigualdad si todos somos iguales, carajo, parapetados, claro, en la confianza inconfesable de sabernos distintos a todos [...] », Jorge E. Benavides, *El año que rompí contigo*, op. cit., p. 14.

376. Françoise Aubès, « points de vues et perspectives : le paysage liménien dans la narrativa péruvienne (1948-1998) », op. cit., p. 157.

alors que demander de plus, si tu n'aimes pas l'horrible, part à Miami [...] »³⁷⁷. Il se crée alors très vite une comparaison, voire même une confrontation entre Lima et Miami, notamment au sujet de l'homosexualité. Lima est la définition par excellence de l'incompréhension des valeurs homosexuelles, la saleté, la médiocrité, alors que Miami est perçue comme la « terre promise » pour sa tolérance sexuelle, lieu des vêtements de qualité et des beaux garçons, d'un certain équilibre émotionnel. Le constat amer que la vie à Lima est signe de déchéance personnelle fait référence à la fracture sociale du protagoniste qui ne peut pas se réaliser pleinement en tant que personne dans la ville de Lima à cause de son identité sexuelle. Lima et le protagoniste principal se confondent au fil des pages au point parfois de ne faire qu'un.

Le regard du personnage principal, Gabriel Barrios, met en exergue l'aspect négatif de Lima et par la même occasion dévoile la propre frustration qu'il connaît de vivre dans cette ville – « il faisait un froid de canard, les matins gris liméniens »; « asphalte liménien froid »; « ville infâme »; « les ruelles infâmes sans paillettes de miraflores » ; etc. L'auteur utilise une technique traditionnelle, la posture immobile, la mise à distance ; en effet, à plusieurs reprises, Gabriel regarde la ville depuis la fenêtre de son appartement³⁷⁸ – cet autre être, perdu et sans futur comme lui –, tout comme Anibal regardait la ville par la fenêtre de son taxi. Image immobile, image en mouvement, dans les deux cas, la fenêtre permet une mise à distance de la réalité. De cette contemplation, il ressort, comme dans les œuvres de Jorge Eduardo Benavides, qu'une relation ambiguë d'amour et de haine entre le personnage et sa ville se tisse. Il aime et déteste à la fois Lima. C'est la ville où il est né mais Lima semble le rejeter à cause de son identité sexuelle. Gabriel se sent mal-aimé ; le mal-être l'envahit, « un horrible matin de merde de plus. un matin qui me rapproche encore de l'idée de mettre fin à mes jours [...] particulièrement si tu es cocaïnomane et pédé, et si pour comble de malheur tu vis dans une ville comme lima »³⁷⁹. À travers le mal-être et le regard pessimiste de Gabriel, le lecteur découvre la réalité liménienne ; celle assaillie par le terrorisme perpétré par le Sentier Lumineux ; une ville en pleine dégradation qui rejette sa propre population. Gabriel évoque la fuite des cerveaux, cette hémorragie que connaît le continent latino-américain tout entier³⁸⁰.

Gabriel est également assailli par la peur, notamment à cause de la décomposition de la ville et du fait que, la nuit, Lima change de visage. Cet envers d'elle-même se retrouve particulièrement dans le roman *El*

377. « todo sea por estar estones, por olvidarnos que la vida en lima es una puta mierda. / pero estamos en lima, pues, qué más se puede pedir, y si no te gusta como es la horrible, arráncate a miami [...] », Jaime Bayly, *La noche es virgen*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, p. 17 et p. 23.

378. « [...] miro miraflores de noche. todo tranquilo y dormido y triste. todo muy melancólico : sabes que es una ciudad perdida y sin futuro, pero es tu ciudad y la quieres así. me acaricia, eso sí, un vientecillo fresco y risueño. porque no hay como el clima delicioso de mi lima natal. qué nostalgia [...] », *Ibid.*, p. 83.

379. « una horrible mañana de mierda más. una mañana que me acerca de nuevo a la idea de matarme [...] especialmente si eres coquero y maricón y para colmo de males te toco vivir en una ciudad como lima », *Ibid.*, p. 89.

380. « uno siente que vivir en lima es una puta mierda porque ya no queda gente con un poquito de cultura en esta triste ciudad », *Ibid.*, p. 79.

año que rompí contigo. Le monde de la nuit, pour la jeunesse liménienne, est celui des discothèques, de l'alcool et de la drogue – « c'était jeudi, la nuit, [...] nous avons l'habitude de fumer beaucoup de marijuana ensemble. Nous fumons en faisant des tours de miraflores et san isidro en voiture »³⁸¹ – mais également celle de la réalité nocturne, de la présence des rats³⁸², des prostitués et des mendiants dans les rues et les parcs³⁸³ ; image que reflète également *No se lo digas a nadie* : « Je descends au parc universitaire, dans le centre de Lima. J'erre entre les fous, les bandits, les putes et les mendiants »³⁸⁴.

Dans les deux romans de Jaime Bayly, le lecteur découvre une vision négative de la réalité liménienne ; le monde de la nuit, de la drogue et de l'alcool, le mode de vie des homosexuels et bisexuels à Lima. Dans *No se lo digas a nadie*, un court passage fait également allusion à la prostitution enfantine lors d'une conversation entre deux adolescents de quatorze et dix-sept ans qui se sont enfuis de chez leurs parents et qui, pour survivre, dans cette jungle qu'est la ville, se prostituent³⁸⁵. Plus personne ne semble choqué par le phénomène de la prostitution. On remarque plutôt un certain dégoût ainsi qu'une certaine discrimination à l'égard des prostitués, des travestis, des homosexuels. La prostitution et la mendicité sont la gangrène qui envahit et salit les rues et les parcs de Lima ; raison pour laquelle elles sont d'ailleurs associées à tous ceux qui traînent dans les rues, comme les rats. Les personnages n'hésitent pas à « faire des descentes » dans les parcs pour les faire fuir, pour les agresser : « Tuons un pédé, faisons preuve de patriotisme – cria Juan Carlos, et il commença à frapper la femme »³⁸⁶. Cette citation met en avant l'intolérance des jeunes face à ce mode de vie. Ils n'hésitent pas à le faire savoir et à se faire justice eux-mêmes. Ils semblent ainsi décider de ce qui est convenable ou non pour le pays.

LA CRISE DE LA JEUNESSE

Romeo Grompone affirme qu'au Pérou, et ailleurs en Amérique Latine, les jeunes sont perpétuellement en quête de leur identité, intériorisant les stigmates avec lesquels on les qualifie et qui pourtant les identifient³⁸⁷. Bien souvent, les jeunes sont perçus comme une menace pour la société parce qu'ils remettent en question le système établi. À Lima, ils se sont appropriés les rues et, de cet endroit, revendiquent

381. « era un jueves en la noche [...] solíamos fumar harta marijuana juntos. fumábamos dando vueltas en su carro por miraflores y san isidro », Jaime Bayly, *La noche es virgen*, op. cit., p. 13.

382. *Ibid.* p. 92.

383. La vision nocturne de Lima est identique dans les romans de Malca et de Benavides.

384. « Bajó en el parque Universitario, en el centro de Lima. Caminó a ninguna parte entre locos, rateros, putas y mendigos », Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie* [1994], Barcelona, Editorial Seix Barral, colección Booket, 2003, p. 95.

385. « - ¿En qué trabajas? / - Soy flete / - ¿Flete? ¿Qué es eso? [...] / - ¿No sabes? – dijo – Trabajo en el parque. / — ¿Qué haces? / — Tengo mis clientes [...] », *Ibid.*, p. 102.

386. « Matemos un cabro, hagamos patria – grito Juan Carlos, y empezó a patear a la mujer », *Ibid.*, p. 230.

387. Romeo Grompone, *Las nuevas reglas de juego*, op. cit., p. 43.

le droit à la liberté. Ils font ainsi perdurer l'image de la rue comme lieu privilégié des manifestations, des revendications, le lieu où l'on va pour se faire entendre. Gabriel Barrios, dans *La noche es virgen*, a l'impression de s'approprier la rue lorsque les citoyens dorment, parce que, à cet instant, le monde est à lui, la nuit est à lui. Plus personne n'est là pour le juger, il peut enfin « être ».

Le monde de la nuit est très présent dans l'univers de la jeunesse, notamment à travers l'ambiance festive. D'ailleurs, le roman *La noche es virgen* s'ouvre et s'achève sur la présence de Gabriel dans le bar *El Cielo*, la nuit ; ceci marque l'importance de la vie nocturne chez notre personnage principal. En effet, c'est la nuit qu'il fait des rencontres amicales et amoureuses, dans les discothèques; c'est la nuit qu'il peut s'affirmer, c'est la nuit qu'il vit...³⁸⁸. L'identité sexuelle de Gabriel le condamne à s'épanouir dans une vie nocturne puisque, à Lima, les homosexuels se regroupent au cœur de la nuit.

Les jeunes cherchent à se divertir en discothèque, enveloppés par l'air de démocratisation que la nuit semble créer et dans lequel la propre individualité s'affirme tout comme celle du groupe, on regarde du coin de l'œil ou en souriant les différences avec les autres, tout en préservant son individualité propre.³⁸⁹

Dans les romans de Jaime Bayly, l'identité sexuelle isole l'individu ; il est rejeté non seulement par la société mais également par sa propre famille. « Un fils pédé – murmura Luis Felipe en faisant un geste de mépris –. J'aurai préféré un mongol, bordel »³⁹⁰. L'homosexualité est donc considérée comme une maladie par la famille et les amis, voire même, plus qu'une maladie, c'est une honte dans la mesure où le fils homosexuel rejette le modèle familial. C'est, comme le signale Pierre Bourdieu, la « misère de position »; pour expliquer ces dires, il aborde la nouvelle de Patrick Süskind, *La contrebasse*.

[Elle] fournit une image particulièrement réussie de l'expérience douloureuse que peuvent avoir du monde social tous ceux qui, comme le contrebassiste au sein de l'orchestre, occupent une position inférieure et obscure à l'intérieur d'un univers prestigieux et privilégié.³⁹¹

Selon Didier Eribon, dans *Réflexions sur la question gay*, l'homosexualité serait l'une de ces « positions » sociales qui engendrent une

388. « Me digo anda al cielo, chino, en el cielo siempre la pasas de putamadre. porque la verdad es que sí, me gusta ir al cielo, me gusta esa cosa negra y desalmada donde a veces se reúne la gente bonita y confundida de la ciudad », *Ibid.*, p. 60.

389. « Los jóvenes buscan divertirse en las discotecas, envuelta por el aire democratizador que parece crear la noche, en el que se afirma la propia individualidad y la del grupo, y se mira de soslayo o risueñamente las diferencias con las demás personas, preservando al mismo tiempo la propia individualidad », Romeo Grompone, *Las nuevas reglas de juego*, *op. cit.*, p. 311.

390. « Un hijo maricón – murmuró Luis Felipe haciendo un gesto de desprecio –. Hubiera preferido un mongolito, carajo », Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie*, *op. cit.*, p. 94.

391. Pierre Bourdieu, *La misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 10-11.

forme de souffrance psychologique³⁹². L'affirmation et la reconnaissance d'un enfant homosexuel iraient à l'encontre de l'image d'une famille de la bourgeoisie aisée de Lima et sonneraient le glas d'une vie familiale sereine et d'un statut social respecté. Être incompris dans une société intolérante : la ville de Lima n'accepte pas la différence. Pourtant, la ville a toujours été le refuge des homosexuels, « cette fantasmagorie de "l'ailleurs" chez les homosexuels, un "ailleurs" qui offrirait la possibilité de réaliser des aspirations que tant de raisons semblaient rendre impossibles, impensables, dans leur propre pays »³⁹³. C'est l'image qu'offre *No se lo digas a nadie*, roman au sein duquel le personnage principal quitte le Pérou et se rend à Miami dans le but de pouvoir vivre pleinement son homosexualité. On demande donc à l'enfant de partir : « parce que mon vieux sait que je suis lesbienne, et pour éviter le scandale, il m'a envoyé ici »³⁹⁴ affirme une jeune fille que Joaquín a rencontré dans une discothèque de Madrid.

Au contraire, Gabriel Barrios, personnage principal du roman *La noche es virgen*, présentateur connu et reconnu – « parce qu'à Lima, même les aveugles me reconnaissent, je suis foutu à vie au pérou »³⁹⁵ – met en avant le fait que sa vie privée doit être tue car cela détruirait sa carrière. Ainsi,

Les gays, ou comme dit Proust, les "invertis", savent jouer de ce que Erving Goffman a nommé la "présentation de soi". Dans des situations sociales différentes, ils présentent des images différentes d'eux-mêmes. C'est vrai pour toute personne bien sûr. On n'est pas le même lorsqu'on est dans le bureau de son patron ou à la table de ses amis. Mais c'est tout particulièrement vrai pour les homosexuels. Goffman parle à leur propos de «double biographie». Les vies homosexuelles sont souvent des vies dissociées qui produisent des personnalités elles-mêmes dissociées.³⁹⁶

Selon la famille de Joaquín, et notamment selon sa mère Maricucha, il est inconcevable de tolérer un tel affront ; c'est contraire à la religion³⁹⁷. C'est une perversion de l'âme. Pourtant, cela fait parti de son « être »³⁹⁸. Pour assumer la réalité de son existence, Gabriel choisit

392. Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.

393. *Ibid.*, p. 43.

394. « Porque mi viejo sabe que soy lesbiana, y para evitar el escándalo me mandó aquí », Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie*, *op. cit.*, p. 282)

395. « porque a mí en lima me reconocen hasta los ciegos, ya estoy jodido de por vida en el Perú », Jaime Bayly, *La noche es virgen*, *op. cit.*, p. 169.

396. Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, *op. cit.*, p. 14.

397. « [...] para mí los maricones no son personas normales, son personas super traumadas y super infelices, Joaquín. Además, su Santidad el Papa ha dicho bien claro que la Iglesia está en contra de los maricones, y que todos los maricones se van de frente al infierno (...) Por eso ahora tienes esas ideas absurdas que no sé quién te ha metido en la cabeza. Pero no te preocupes, mi vida, estás pasando por una crisis de identidad que ya vas a superar », Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie*, *op. cit.*, p. 118.

398. « Ahora Joaquín también estaba llorando. Lloraba porque tenía ganas de decirle a su madre "tienes que entender que soy homosexual, mamá, siempre fui homosexual, probablemente cuando estaba en tu barriga ya me estaba haciendo homosexual, pero no por eso soy una mala persona, no por eso dejo de quererte, si sólo pudieras entender que no soy maricón para fregarte, para vengarme de tí, que soy

la nuit, la drogue, et des lieux « marginaux » réservés aux homosexuels. Les romans de Jaime Bayly illustrent et confirment ce cliché – « parce que tu sais que quand je fume de la marijuana je me sens supergay »³⁹⁹ ; « je fume parce que la marijuana me fait me sentir pédé à cent pour cent, me fait me sentir comme je suis vraiment »⁴⁰⁰ – ; pour accepter leurs vies, les personnages se droguent et boivent de l'alcool ; cela désinhibe, puisque « être gay ou bi à lima, c'est du délire ! »⁴⁰¹.

La consommation croissante d'alcool et de drogues est une des expressions de ce processus chaque fois moins associé à l'expérimentation d'autres expériences, au fait de vivre des moments de libération dans une fête ou lors d'une célébration collective. C'est une manière assumée de vivre la réalité sans grand questionnement ; un style qui semble inévitable une fois immergé dans le quotidien.⁴⁰²

La fête et la drogue sont donc le quotidien des jeunes à Lima ; elles font partie intégrante de leur vie. La drogue reflète une certaine liberté, et la jeunesse d'aujourd'hui semble vouloir être protagoniste d'expériences de liberté face aux exigences du monde moderne, du marché, en essayant notamment de vivre l'instant présent, sans penser à l'avenir. Le quotidien est ainsi dédramatisé, parce que la nuit tout est permis. La loi de la rue y règne car, selon Gabriel, sniffer de la cocaïne est autorisé après deux heures du matin⁴⁰³. La drogue se révèle également être une solution de facilité dans la mesure où on en trouve facilement « quel délice ! rien ne vaut lima, dans cette horrible, on vend de la coke à tous les coins de rue »⁴⁰⁴, à l'image du dealer dans le roman d'Oscar Malca.

Les œuvres qui constituent notre corpus s'achèvent de façon ouverte. En effet, on reste sur une impression de doute, d'inachève-

homosexual porque ésa es mi naturaleza y porque yo no la puedo cambiar, y por favor, no veas mi homosexualidad como un castigo de Dios, no lo veas como algo terrible, porque no lo es, míralo más bien como una oportunidad para entender mejor a la gente, para entender que las cosas son más complejas de lo que a veces parecen, que las cosas no siempre son blancas o negras, comprende, por favor, mamá, que al final lo único importante es que yo también te quiero [...] pero yo no puedo dejar de ser quien soy, no puedo ni quiero dejar de ser quien soy, y tengo que aprender a quererme, y a respetarme, y a no traicionar mi orientación sexual, y a decirle a la gente que soy homosexual, y soy una buena persona, y si Dios existe, Él te contará algún día en el cielo por qué le provocó hacerme homosexual », *Ibid.*, p. 357.

399. « porque tú sabes que cuando fumo marijuana me siento supergay », Jaime Bayly, *La noche es virgen*, op. cit., p.20.

400. « Fumo porque la marijuana me hace sentir muy maricón, me hace sentir como soy de verdad », *Ibid.*, p. 129.

401. « porque ser gay o bi en lima es una cosa muy fuerte », *Ibid.*, p. 64.

402. « El creciente consumo de alcohol y drogas es una de las expresiones, entre otras, de este proceso cada vez menos asociado a la exploración de otras experiencias, a la vivencia de momentos de liberación en una fiesta o en una celebración colectiva. Es una manera asumida sin mayores cuestionamientos de vivir la realidad; un estilo que inmerso en las rutinas se percibe inevitable », Romeo Grompone, *Las nuevas reglas de juego*, op. cit., p. 302.

403. « [...] porque en esa hora ya la gente jala sin disimulos en lima después de las dos de la mañana está permitido por ley jalar coca en lima, y si no lo está, debería estarlo, digo yo [...] », Jaime Bayly, *La noche es virgen*, op. cit., p. 83.

404. « qué rico, no hay como lima, en esta horrible ciudad venden coca en todas las esquinas », *Ibid.*, p. 180.

ment ; les personnages des romans se retrouvent face à l'incertitude de leur avenir. Gabriel Barrios, dans *La noche es virgen*, se retrouve, à la fin du roman, confronté au fait qu'être homosexuel à Lima est une situation invivable⁴⁰⁵ et semble affirmer, en pleurs, que sa vie ne peut pas continuer ainsi. Le roman s'achève en ces termes : « ne pleure pas, gabriel. Les larmes, quand tu es drogué, ont mauvais goût. Elles sont amères. Je sèche mes larmes amères alors que le taxi avance lentement et bruyamment en direction de la jetée »⁴⁰⁶. Vers où va-t-il ? Vers quoi court-il ? À la fin du roman, on peut tout imaginer sur son avenir : il va peut-être se décider à quitter Lima, à vivre son homosexualité au grand jour, à affronter sa famille...

Quant à Joaquín, dans *No se lo digas a nadie*, il a quitté Lima et vit aux Etats-Unis, mais il est constamment confronté au rejet de ses parents. « Alors qu'il montait le Pont de Key Biscayne, il s'arrêta, descendit de la voiture et s'approcha de la rambarde métallique à côté de l'autoroute. Il regarda la mer. Il rompit la carte de son père et la jeta en l'air. Ensuite, il se mordit les lèvres pour ne pas pleurer »⁴⁰⁷. Ainsi s'achève le roman, Joaquín est face à la mer comme s'il se retrouvait face à son avenir. Le fait de déchirer la carte de visite de son père est symbolique : décide-t-il enfin de vivre sa vie ? De prendre sa vie en main ? Le choix semble laissé au lecteur ; on est face à l'avenir incertain de nos personnages et à leur peur de faire des choix.

Le personnage principal du roman de Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, ne semble jamais vouloir prendre parti ; à vouloir toujours tout connaître sur tout, il finit pour mener sa vie à l'échec : « Devant soi, c'est vers où ? »⁴⁰⁸. Telle est la phrase récurrente d'Anibal, personnage en questionnement et en doute permanents, comme le confirme son ami Mauricio : « Les éternels doutes de mon compère [...]. Douter de tout pour se libérer de tout doute »⁴⁰⁹. Anibal représente la confusion, le chaos face à un destin incertain, trouble. C'est un personnage tellement confus qu'il finit par tout perdre et lorsque la réalité lui saute aux yeux, c'est le choc : son histoire d'amour avec María Fajís s'achève, sa désillusion pour la politique et le futur du pays augmente à mesure qu'avance le roman plongeant Anibal dans la plus grande impuissance. Il semble avalé par la société, il finit happé par le côté néfaste de cette société liménienne – le terrorisme – ; il est considéré comme un subversif. On assiste donc au fil du roman à la détérioration progressive de l'existence d'Anibal : tout se dissipe comme les

405. « no puedo seguir siendo gay y coquero en lima. me estoy matando. lima me está matando », *Ibid.*, p. 189.

406. « no llores, gabriel. las lágrimas, cuando estás armado, saben feo. son amargas. chupo mis lágrimas amargas mientras el taxi avanza lenta y ruidosamente camino al malecón », *Ibid.*, p. 189.

407. « Subiendo por el puente de Key Biscayne, se detuvo, bajó del carro y se acercó a la baranda metálica al lado de la autopista. Miró al mar. Rompió la tarjeta de su padre y la lanzó al viento. Luego se mordió los dientes para no llorar », Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie*, op. cit., p. 358.

408. « ¿Adelante es hacia dónde? », Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, op. cit., p. 334.

409. « Las eternas dudas de mi compadre [...]. Dudar de todo para liberarse de toda duda », *Ibid.*, p. 264-265.

cendres d'une cigarette qui se consume lentement⁴¹⁰. L'échec d'une histoire d'amour, l'échec d'une vie, l'échec d'un pays...

Délaissé contre le mur froid, il écoutait de loin une radio allumée, les dernières informations sur Fujimori vainqueur des élections, la voix du commentateur qui parlait avec enthousiasme du triomphe populaire, la consolidation du système démocratique dans un pays déchiré par la haine et la violence. La porte s'ouvrit à nouveau et les deux hommes réapparurent. Anibal sut que le pire arrivait maintenant : je dois seulement supporter encore un peu, pensa-t-il les muscles subitement contractés en voyant comment l'un des deux ôtait sa veste et la pliait soigneusement sur le lit. María Fajís ne devrait plus tarder. Supporter un peu plus, se répéta-t-il en sentant la première gifle.⁴¹¹

Ce paragraphe clôt le roman et nous informe de l'élection d'Alberto Fujimori et de l'espoir de la population. Anibal a été arrêté par la police, soupçonné d'être un subversif. Il est au commissariat et n'a qu'une seule idée en tête, supporter l'interrogatoire, supporter les coups.

Le roman s'achève tout de même sur un sentiment de doute : qu'advient-il de notre personnage ? La libération, la mort ? Quelqu'un va-t-il venir le chercher ? Le lecteur a tous les choix, il peut laisser aller son imagination à sa guise et définir le destin de ce personnage.

Une seule chose ressort de manière évidente de notre corpus littéraire : l'existence de nos personnages se révèle être un échec.

LIMA ET SON LANGAGE

La majorité de nos grandes villes [...] sont de grands espaces de parole, de recensement, de conversation avec lesquels nous construisons des espaces de communication qui sont un droit citoyen, un acte de fondation, une voie d'accès au lieu, sinon central du moins décisif pour, dans le discours de notre époque, grever l'endroit des articulations, des identifications, de l'auto-reconnaissance. Il n'est pas anodin que nous en sachions plus sur nos villes grâce au dialogue entre celles-ci et des romans.⁴¹²

410. « "Allí empezó todo", se dijo ridículamente satisfecho, como si encontrarle epitafios a los muertos pudiera devolverlos a la vida. Así, buscar frases que explicarán lo ya acabado era como enfrascarse en un ejercicio de bicicleta estacionaria y nada más, porque no sirven ni para avanzar ni para retroceder, sino tan sólo para hacernos sentir felices con esa estúpida ficción de ruta que proporcionan durante un momento », *Ibid.*, p. 331-332.

411. « Arrinconado contra la pared fría escuchaba como desde lejos una radio encendida, los últimos datos sobre Fujimori como vencedor en las elecciones, la voz del comentarista que hablaba con entusiasmo del triunfo popular, la consolidación del sistema democrático en un país desgarrado por el odio y la violencia. Se abrió la puerta nuevamente y aparecieron otra vez los dos hombres. Anibal supo que ahora venía lo peor: sólo tengo que aguantar un poco más, pensó con los músculos súbitamente tensos, viendo como uno de ellos se quitaba el saco y lo doblaba cuidadosamente sobre el catre. María Fajís ya no podría tardar. Aguantar un poco más, se repitió al sentir la primera bofetada », *Ibid.*, p. 343.

412. « La mayoría de nuestras grandes novelas [...] son grandes espacios del habla, del recuento, del coloquio con que construimos espacios de comunicación que son un derecho de ciudad, un acta de fundación, una vía de acceso al lugar, si no central

Cette théorie sur le langage de la ville, Julio Ortega l'explique et la développe dans un article intitulé « Voix d'accès à la ville postmoderne ». Selon lui, Lima est une ville purement discursive de laquelle se dégage une certaine typologie. En effet, nous pouvons percevoir le discours de Lima comme « centre » où la mythologie coloniale a son importance dans la mesure où le facteur principal de ce discours est la nostalgie comme source légitimatrice de la tradition. Cela suppose que la modernisation se substitue à la tradition ; la ville devient alors un problème. Il y a également le discours de Lima comme « centre vide, vacant » qui suppose un discours critique de la ville de Lima : c'est « Lima, l'horrible », le problème de la migration. Enfin, le discours spécialisé, *especializado*, suppose la notion permanente de « crise urbaine » et la reconstruction du vieux Lima au nom de l'histoire et de la culture citadines. On nous propose donc des images alternatives au thème constant de la perte de Lima, une perception de l'actualité qui s'inscrit dans les modèles politiques du pays. Il y a enfin le discours littéraire, le Lima inventé par Ricardo Palma par exemple, le premier à vivre tous les dilemmes de la ville parlée face à la ville écrite. Le discours permet de reconstruire la mémoire, un espace diachronique où les langages permettraient la reconnaissance d'un sujet envers l'autre, la différence comme source d'enrichissement. La mémoire servirait à rechercher la citoyenneté culturelle « [...] et ouvre dans la ville non plus le centre qui ordonne mais le seuil du présent, du recommencement de la voix qui explore sa propre durée, sa texture temporelle d'idée convoquante et de concurrence célébrante »⁴¹³. Un espace problématique se forme, qui remet en question la matière même de la littérature, et s'informe, non seulement sur la légitimité du discours, mais également sur ses articulations avec le locuteur et son univers de références.

La représentation de la crise, par sa texture complexe, est non seulement problématique mais affecte le discours lui-même à tel point que la rationalité du langage impose ordre et distance face à cette désarticulation : « Comment, en effet, représenter ce spectacle urbain actuel des voix en mouvement, cette matérialité changeante et réverbérante qu'est l'horizon ouvert du quotidien ? »⁴¹⁴. Au sein du discours « spécialisé », la crise représentée (la corruption du pouvoir, le mal-être citoyen, la drogue, la perte du destin social) est parfois simplifiée et les langages se multiplient, allant parfois jusqu'à la caricature.

Le roman de Jaime Bayly, *La noche es virgen*, se caractérise par la présence constante de l'oralité et de ses différentes expressions : des phrases courtes et un emploi de pauses qui donnent au roman un rythme vertigineux ; une absence de lettre majuscule ; une prédo-

si decisivo para cargar, en el discurso de nuestro tiempo, el sitio de las articulaciones, de las identificaciones, del autorreconocimiento. No es casual que de nuestras ciudades sepamos más gracias a la interlocución de éstas y otras novelas », Julio Ortega, « Voces de acceso a la ciudad post-moderna » en *Socialismo y participación*, n° 71, 1995, Lima, Perú, p. 75-76.

413. « [...] y abre en la ciudad ya no el centro ordenador sino el umbral del presente, del recomienzo de la voz que explora su propia duración, su textura temporal de ocurrencia convocante y concurrencia celebrante », *Ibid.*, p. 83.

414. « ¿Cómo, en efecto, representar ese espectáculo urbano actual de las voces en flujo, esa materialidad cambiante y reverberante que es el horizonte abierto de lo cotidiano? », *Ibid.*, p. 79.

minance d'augmentatifs, de diminutifs et de termes péjoratifs sous forme de substantifs (« *cholón* », « *culito* », « *paisucho* ») et d'adjectifs (« *tristón* », « *pendejito* », « *timiducha* ») ; l'insertion de phrases et de mots en anglais ; le maniement parfait du parler des jeunes Liméniens et d'autres registres verbaux. À la lecture de ce roman, l'aspect le plus marquant est l'absence totale de majuscule, ce qui lui donne une forme télégraphique à l'image des « textos » et « sms » que les jeunes s'envoient.

La noche es virgen est censé refléter la vie de la jeunesse aisée liménienne, le côté populaire et festif de Lima. Néanmoins, la vulgarité prédomine ; « *mierda* », « *conchasumadre* », « *carajo* », etc. sont des termes constamment employés, présents pratiquement dans chaque élocution de la jeunesse liménienne : « putain, malédiction, quand est-ce que je vais partir de ce pays délirant, quand est-ce que je vais avoir les couilles de me tirer de la télévision et vivre pénard, sans avoir à faire le clown dans les rues »⁴¹⁵. Tel sont les propos de Gabriel Barrios, fils maudit d'une famille de la bourgeoisie aisée et très catholique. Il y a également un manque total de pudeur chez ce personnage ; en effet, Gabriel ne se préoccupe pas du politiquement correct, il dit ce qu'il pense, ce qu'il ressent sur l'instant sans y mettre les formes et de manière vulgaire : « même moi, qui suis gay, quand je vois un vrai mec je perds la tête et je veux me le faire sans préservatif »⁴¹⁶. Ou encore : « parce qu'il n'y a rien de plus beau que voir deux beaux garçons danser ensemble, se regarder, flirter et se dire en langage corporel donne-moi ta queue, rends-moi heureux, fais-moi sentir que je suis gay et que, pour toi, je supporte la douleur de me faire prendre par derrière »⁴¹⁷. Ces propos reflètent très précisément le manque de pudeur du personnage et une certaine volonté de choquer, ainsi que la propre réputation de Jaime Bayly ; en effet, pour la majorité des gens « bien pensants » du Pérou, Jaime Bayly est un pervers qui a exprimé et publié dans quelques-uns de ses romans son propre côté obscur : la drogue, la bisexualité et la rébellion. Jaime Bayly est un provocateur, il recherche le scandale, la polémique. C'est ce que nous remarquons dans son roman *No se lo digas a nadie* mais également dans *La noche es virgen*, romans utilisant le même langage et la même thématique.

Pour sa part, Jorge Eduardo Benavides a choisi l'engagement des personnages dans la politique du pays et donc le langage approprié. *El año que rompí contigo* est souvent caractérisé comme un roman s'inscrivant dans le réalisme social puisque l'auteur prétend illustrer la vie de la classe moyenne péruvienne. Ce roman semble également, par moment, se rattacher au réalisme critique parce qu'il en ressort

415. « [...] conchasumadre, maldición, cuando me voy a ir de este delirante país, cuando voy a tener los cojones para largarme de la televisión y vivir tranquilo, sin tener que andar gritando por las calles como un payaso [...] », Jaime Bayly, *La noche es virgen*, op. cit., p.91.

416. « [...] incluso a mí, que soy gay, pero que cuando veo a un hembrón pierdo la cabeza y me la quiero tirar sin condón [...] », *Ibid.*, p. 25.

417. « [...] porque no hay nada más lindo que ver a dos chicos guapos bailando juntos y mirándose y coqueteándose y diciéndose con el cuerpo dame tu pinga, hazme feliz, hazme sentir que soy gay y que por ti aguanto el dolor de recibir de atrás », *Ibid.*, p. 77).

une volonté évidente de dépeindre une partie déterminée de la société, notamment à travers les conversations des personnages. Ces conversations mettent en avant l'ambiance préélectorale des élections de 1990, à laquelle s'ajoutent les problèmes personnels, l'amitié ainsi qu'une infinité de références littéraires et musicales qui vont de Cortázar à George Benson, en passant par Cervantès et Coleman Hawkins ; érudition qui échappe parfois au portrait de la classe moyenne péruvienne.

À travers les conversations des jeunes universitaires, le lecteur remarque un langage de plus en plus engagé au fil du roman, notamment envers le contexte préélectoral. Notons tout de même que le langage oral, populaire tourne parfois à la vulgarité au sein des conversations : « l'Apra, c'est de la merde », « putain »⁴¹⁸. En effet, le roman reflète, d'une certaine manière, le langage de la jeunesse : « Pinochet est une ferrade et un fils de pute, cette suspicieuse tranquillité qui soi-disant existe là ne semble pas avoir atteint beaucoup de monde, mais, vous pouvez me dire quelle est la différence avec Fidel Castro ? »⁴¹⁹.

Dans ce roman, on ne met aucune forme pour exprimer son sentiment, mais l'emploi de cette vulgarité semble plus révéler l'engouement des personnages ; l'engagement se mêle au sentiment :

Vous savez comment sont ces choses-là et, en plus, celui qui nous a ruiné comme personne, Alan García, va prendre la parole, diable !, c'est le peuple qui paie les pots cassés, qui aurait pu croire que l'Apra allait être un tel repaire de voleurs.⁴²⁰

Les personnages ont plus d'une raison d'être engagés de par leur profession et leurs études ; en effet, Anibal est étudiant en Sciences Politiques et Mauricio est journaliste. Ces deux centres d'intérêt sont ancrés dans l'actualité préélectorale et nos deux protagonistes sont donc très impliqués et intéressés par l'évolution des sondages.

Le langage a donc son importance ainsi qu'une influence sur l'œuvre et sur l'histoire qu'il raconte. La façon de la décrire et le discours employé peuvent modifier dans sa totalité la perception d'un roman. Selon Julio Ortega, « reproduire le vernaculaire, écrire comme parle le peuple, ne suffit évidemment pas pour rendre compte de la crise, du manque, ni pour représenter les pratiques de résistance, les nouvelles négociations et médiations de la modernité populaire. En vérité, les langages publics sont en décalage avec la pratique sociale »⁴²¹. La

418. « El Apra es una mierda » ; « Con-cha-de-su-ma-dre », Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, op. cit., p. 79 et 82.

419. « [...] Pinochet es una hierra y un hijo de puta, esa sospechosa bonanza de la que tanto se dice que existe allí parece no haber alcanzado a muchos, pero ¿quiere decirme cuál es la diferencia con Fidel Castro? », *Ibid.*, p. 275.

420. « ya usted sabe cómo son estas cosas y además va a hablar Alan García que nos ha hundido como nadie, caray, el pueblo es el que paga los platos rotos, quién hubiera creído que el Apra iba a resultar siendo semejante cueva de ladrones [...] », *Ibid.*, p. 190.

421. « Reproducir el vernáculo, escribir como habla el pueblo, no basta, evidentemente, para dar cuenta de la crisis, de la carencia, pero tampoco para representar las prácticas de resistencia, las nuevas negociaciones y mediaciones de la modernidad popular. En verdad, los lenguajes públicos están desfasados de la práctica social », Julio Ortega, « Voces de acceso a la ciudad post-moderna », en *Socialismo y participación*, op. cit., p. 80.

nouvelle génération d'écrivains a néanmoins cette volonté délibérée de recréer une fiction dans un temps présent, sans histoire à expurger ni vision à prouver : le discours endosse la responsabilité de la vie qu'il décrit. « C'est la première génération d'écrivains péruviens de l'intempérie, qui exerce la transhumance de l'époque, sa température émotive et sa joie d'hybridité féconde »⁴²². Cette valeur émotive donne la dimension des personnages ; ceux-ci se cherchent à travers les rencontres et les séparations des uns et des autres, qui explorent des ouvertures, de nouveaux sentiments grâce au langage et au récit, à la communication à travers laquelle ils s'inscrivent comme maître du discours. À travers ces œuvres, nous remarquons qu'à Lima, les héros n'existent plus ; ce sont des gens qui désirent vivre le moment présent avec intensité, et la jeunesse péruvienne en est le grand exemple.

L'espace urbain apparaît ainsi comme une composante romanesque essentielle, à la fois cadre et protagoniste des romans. Comme l'affirme Julio Ortega, ville et parole sont deux espaces entremêlés, exhibés dans leur proximité. La littérature péruvienne de ces dernières décennies analyse alors des espaces fragmentés, hétérogènes et violents. La nouvelle génération représente l'écriture de l'incertitude dans la mesure où les écrivains emploient un discours démotivé, immédiat et dénudé, capable de rendre compte des passions rigoureuses, de la communication, etc. Cette nouvelle génération se situe entre la tendresse et la violence de la reconnaissance mutuelle, entre les problèmes sociaux et les paradoxes de la politique péruvienne.

Nelly André
(Université Paris IV-Sorbonne)

422. « Son la primera generación de escritores peruanos de la intemperie, que ejerce la trashumancia de la época, su temperatura emotiva y su gozo de hibridez fecunda », Julio Ortega, « Hacia el XXI : las nuevas lecturas del Perú » en *Primer encuentro internacional de peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*, Universidad de Lima, 1998, Perú, p. 468.

Bibliographie

AUBES, Françoise, « points de vues et perspectives : le paysage liménien dans la narrativa péruvienne (1948-1998) », *América*, cahier du CRICCAL « paysage I », n° 26, 2001.

BAYLY, Jaime, *No se lo digas a nadie* [1994], Barcelona, Editorial Seix Barral, colección Booket, 2003.

BENAVIDES, Jorge Eduardo, *El año que rompí contigo*, Madrid, Alfaguara, 2003.

BONELLO, Yves-Henri, *La ville*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3047, 1996.

CERDAN, Gianmarco Farfán, Entrevista de Eduardo Tokeshi, *Entrevistas desde Lima*, 11/12/2012 : http://entrevistasdesdelima.blogspot.fr/2012_12_01_archive.html

DELGADO, Washington, « Estamos en los umbrales de otra República Aristocrática », entrevistado por Marcos Matos, Abelardo Sánchez León et Juan Larco, in *Quehacer*, n° 90, Agosto de 1994, Lima, Perú.

ERIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.

GONZALES, María Isabel, « Nuestra historia en una bandera », periódico *La República*, 25/07/2010 : <http://www.larepublica.pe/25-07-2010/nuestra-historia-en-una-bandera>

GROMPONE, Romeo, *Las nuevas reglas del juego. Transformaciones sociales, culturales y políticas en Lima*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1999.

JACOME, Selenco Vega, « Cuál narrativa de los noventa ? », desco.org, Revista *Quehacer*, n° 122 / Ene. – Feb. 2000.

KRISTAL, Efraín, « La violencia política en la narrativa peruana : 1848-1998 », p.337-343, dans BELAY Raynald, BRACAMONTE Jorge , DEGREGORI Carlos Iván (et al.), *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*, Travaux de l'IFEA, Institut français d'études andines, Embajada de Francia en el Perú, 2004 : <http://books.openedition.org/ifea/888?lang=fr>

MALCA, Oscar, *Al final de la calle* [1993], Lima, Ediciones El Santo Oficio, 4ta edición, marzo de 1997, Quatrième de couverture : propos d'Alonso Cueto dans le journal *Expreso*.

MANTILLA, José Ruiz, « Benavides recrea en su segunda novela los años ochenta en Lima », *El país*, 4/01/2003,

http://elpais.com/diario/2003/01/24/cultura/1043362805_850215.html

ORTEGA, Julio, *Voces de acceso a la ciudad post-moderna in Socialismo y participación*, n° 71, Lima, Perú, 1995.

ORTEGA, Julio, « Hacia el XXI: las nuevas lecturas del Perú » in *Primer encuentro internacional de peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*, Universidad de Lima, Perú, 1998.

PIKE, Burton, *The image of the city in modern literature*, Princeton University Press, New Jersey, United States, 1981, p. 6.

SANTISTEBAN, Rocío Silva, «En el caos, no hay error. El fin de la historia y la historia en las novelas de cuatro jóvenes hispanoamericanos», *Historia, Memoria, Ficción*, Lima: SIDEA/ Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1996.

Pour citer cet article : Nelly André, « La crise péruvienne en représentation », *Revue Ad hoc*, n° 3, « La crise », publié le 26/11/2014 [en ligne], URL : <<http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>>

Entretien avec Antonio Gamoneda

APPROCHE BIOGRAPHIQUE⁴²³

Antonio Gamoneda est un poète espagnol dont l'œuvre occupe une des places les plus importantes dans la poésie espagnole actuelle. Il naît à Oviedo en 1931. À l'âge d'un an, il perd son père. Trois années plus tard, en 1934, sa mère décide d'installer la famille à León, où Gamoneda connaît une existence faite de privations et de pauvreté, marquée par la guerre civile espagnole. En plein conflit, l'unique livre dont il dispose, et qui lui servira pour apprendre à lire, est un livre de poésie dont l'auteur n'est autre que son propre père. Cette expérience fut décisive pour lui dans sa façon de percevoir le monde : la charge symbolique du langage littéraire, et notamment poétique, produisait dans l'esprit de l'enfant un effet mystérieux qui n'existait pas dans les livres de l'école primaire.

Antonio Gamoneda vit et écrit en marge des rivalités des groupes influents sans jamais adhérer à un *credo* esthétique générationnel. Son œuvre est longtemps passée inaperçue sous le franquisme. C'est pourquoi les historiens hésitent à le citer parmi les poètes de la génération de 1950, groupe poétique très important en Espagne, auquel Gamoneda pourrait appartenir d'un point de vue chronologique.

Malgré cette solitude, Gamoneda jouit aujourd'hui d'une reconnaissance tardive ; reconnaissance affirmée une première fois en 1985 avec le prix Castille-León des lettres, puis en 1988 avec le prix national de poésie, et surtout en 2006 avec le prix Cervantès, véritable couronnement de Gamoneda.

Cet entretien traduit en français (suivi de la version originale espagnole) a été réalisé chez le poète à León, en Espagne, le 27 août 2013. Il s'agit d'un choix d'extraits inédits d'une conversation de plus de trois heures. Gamoneda nous y parle de son expérience intellectuelle, son dialogue permanent, conscient ou inconscient, avec les influences

423. La petite biographie ici reconstituée est librement inspirée de l'ouvrage de Claude Le Bigot, *Libro del frío de Gamoneda, une poétique de la discontinuité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009. Il s'agit de l'une des études françaises les plus importantes portant sur l'œuvre du poète.

poétiques possibles dans son œuvre, en particulier françaises. Il évoque également sa conception de la poésie comme poésie écrite dans la « perspective de la mort », ainsi que de l'intensification de la vie que la parole poétique peut impliquer dans le contexte actuel de crise socio-économique, en nous communicant malgré tout un message et un sentiment d'espoir sur le présent et le futur.



Antonio Gamoneda. Photographie : Rubén Pujante Corbalán.

Rubén Pujante : Monsieur Gamoneda, une des choses que j'aspire à étudier, parce que sur votre œuvre il y a déjà des thèses, et également beaucoup d'articles, beaucoup de spécialistes, c'est une perspective plus ou moins nouvelle en considérant les relations, les résonances avec les autres poètes, d'autres littératures, par exemple la littérature française. Nous avons parlé il y a un instant de Mallarmé, de Rimbaud, de Baudelaire, de René Char ou de Saint-John Perse...

Antonio Gamoneda : Oui. Je ne suis pas tout à fait sûr de ça dans le lien à mon écriture, mais c'est vrai que, même si je lis le français et toutes les langues... enfin, pas toutes, deux ou trois langues, très moyennement, voire assez mal... Mais de toute manière j'ai l'impression,

sans grandes certitudes, que cette série de grands poètes français a eu beaucoup d'importance pour moi, plus encore que la poésie en castillan, quoique mon amour, par exemple, pour César Vallejo et pour Garcia Lorca soit énorme. C'est vrai. C'est certain. C'est possible que je m'identifie, que je me sente plus proche de cette tradition qui peut englober plus ou moins le symbolisme.

R.P. : Et parmi tous les poètes français, lequel ressortirait plus que les autres ?

A.G. : Dans des termes que l'on pourrait appeler passionnels, à Rimbaud. Et dans un ordre plus en relation avec le langage poétique, y compris avec la structure poématique, peut-être Mallarmé.

R.P. : Vous avez même osé une traduction d'*Hérodiade*⁴²⁴ avec votre fille Amelia.

A.G. : Oui, avec Amélia j'ai fait une traduction. Celle qui connaît le français, c'est elle, moi je suis celui qui dynamite un peu ses connaissances. On a également fait *L'après-midi d'un faune*⁴²⁵. Peut-être qu'on en fera davantage à l'avenir. Je ne sais pas.

R.P. : Et dans *Chanson erronée*⁴²⁶, par exemple, la simple présence du concept de chanson, du thème de la chanson, a aussi un lien avec Saint-John Perse.

A.G. : Oui, sans doute. Saint-John Perse appelle *chanson* un recueil de poèmes en prose. Bon, la prose poétique est toujours plus ou moins questionnable, non ? On peut remonter au génie d'Aristote, qui nous dit déjà dans sa *Poétique* que, d'une certaine manière, l'origine du langage poétique est rythmique ; ou à Eliot⁴²⁷ qui nous dit que la poésie c'est une appréhension sensible de la pensée. À quelle sensibilité fait-il référence ? À une sensibilité d'ordre musical, à la rythmique. À rien d'autre. Il est impossible qu'elle soit autre chose. Et néanmoins elle semble être telle, et je serais plutôt d'accord, avec toute l'humilité nécessaire, certainement, qu'elle est la condition rythmique du mot laquelle est indifférenciable, consubstantielle avec la pensée.

[...]

424. *Mallarmé, Herodías*, Madrid, Abada, 2006. Édition bilingue français-espagnol. Traduction d'Antonio Gamoneda et Amelia Gamoneda. Cette traduction d'*Hérodiade* reflète parfaitement les préoccupations formelles de Gamoneda.

425. *La siesta del fauno*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012. Il s'agit d'une série de lithographies créées par le peintre Francisco Bores (1898-1972) autour du célèbre poème de Mallarmé *L'après-midi d'un faune*, accompagnant la traduction en espagnol d'Antonio et Amelia Gamoneda.

426. *Canción errónea*, Barcelona, Tusquets Editores, 2012. C'est le dernier recueil de poésies publié par l'auteur à ce jour. L'intitulé, comme le souligne Gamoneda ensuite, est en lien direct avec Saint-John Perse et sa « Chanson » d'*Anabase*.

427. Gamoneda fait mention du poète anglo-américain T.S. Eliot (1888-1965) et son essai *The Use of Poetry and the Use of Criticism*.

R.P. : J'aimerais continuer avec une petite anecdote pour parler de ces influences, ou échos, ou résonnances, parce que vous racontez dans vos mémoires que, bien que vous soyez né un 30 mai, parfois l'administration judiciaire vous avait donné pour date de naissance, le jour d'après, le 31 mai.

A.G. : Oui, oui, j'ai écrit sur cela.

R.P. : Mais l'intéressant dans cette anecdote c'est que, précisément, c'est aussi un 31 mai que sont nés Saint-John Perse et Walt Whitman.

A.G. : Oh !

R.P. : Nous avons parlé de Saint-John Perse, mais Whitman...

A.G. : Bon, la coïncidence me plaît bien, même si c'est la seule.

R.P. : Alors à propos du « *viejo hermoso Whitman* »⁴²⁸ comme disait Lorca, n'a-t-il pas influencé votre œuvre ? Parce que dans certains passages je trouve un écho, surtout dans la relation avec la nature, dans la relation avec l'humanité.

A.G. : Non, je ne pense pas et mes raisons pour penser ça sont que je ne connais pas suffisamment la poésie et moins encore la valeur et le sens de la poésie de Whitman. Je me méfie beaucoup des traductions. Il faut traduire, je le sais bien. Bon... Par exemple, dans mon cas les traductions qui me plaisent le plus sont celles pour lesquelles je ne comprends pas le moindre mot : arabe, japonais, coréen... elles doivent être magnifiques, mais pour celles où je parviens à comprendre quelque chose, elles m'inquiètent. Et par rapport aux autres poètes, pour ce qui nous intéresse ici, j'ai peur des traductions. Quand la traduction ne parvient pas à être dans cette deuxième langue un poème mais seulement une version lexicale, littérale, informative, c'est un texte uniquement informatif duquel normalement les charges poétiques ont été déplacées, parce que les charges poétiques, normalement, se livrent dans une langue et pas dans une autre. Tout ceci paraît ne pas avoir de sens étant donné que, bon, moi j'ai essayé quelques solutions, mais j'ai essayé ces traductions en avouant que le poème réside dans la langue originale et que, dans le cas où ce serait moi qui le fournirait, ou Amelia et moi qui le fournirions, il peut avoir dans le meilleur des cas une certaine proximité et il peut avoir ou non la condition poématique. Elle peut l'avoir ou ne pas l'avoir, je le fais donc avec de grandes incertitudes. Mais tout cela est en lien avec Whitman. Parce que l'on ne faisait guère de traductions en Espagne dans les années 1950 et qu'en outre presque tous les auteurs étaient censurés – c'était l'époque la plus dure de la dictature, certes elle l'a toujours été, mais à ce moment elle l'était encore plus dans ce domaine – il fallait tant bien que mal lire dans d'autres langues, avec l'aide d'un ami, si l'on pouvait. Mais moi, je n'ai jamais lu Whitman, il n'y

428. Le « beau vieillard Whitman », la citation est tirée d'un vers de l'Ode à Walt Whitman, de Federico García Lorca, appartenant au recueil *Le Poète à New York*.

a donc aucune chance que Whitman ait eu une influence sur moi. Ce qui peut en revanche arriver, avec toutes les différences de degré et de qualité, c'est ce que j'appelle des cultures simultanées, des poétiques simultanées, simultanées non pas exactement dans le temps mais des coïncidences, d'une certaine façon des associations par paires : ainsi, il pourrait arriver qu'on trouve une sculpture totémique ou un outil en Indochine datant de 3000 ans, et que l'on trouve quelque chose de très similaire en Afrique ou je ne sais où, et qu'ils n'aient, à notre connaissance, aucune relation ; et bien, je pense que peuvent alors apparaître – après tout nous vivons sur la même planète, nous vivons dans le même malheur ou le même bonheur –, pourquoi pas, des élans proches chez des gens qui ne se connaissent pas entre eux, et c'est là que se situeraient les choses. Notons le cas de Saint-John Perse, que tu as également cité tout à l'heure. Ici, je crois que Saint-John Perse, d'une manière individuelle et consciente, a réellement eu une influence – petite, grande, moyenne ou infime, peu m'importe – sur moi. Pourquoi ? Parce que, non sans difficulté, je l'ai lu dans sa langue d'origine.

[...]

R.P. : À propos de votre œuvre, on a parlé d'une poétique de la neige, d'une poétique de la colère, d'une poétique de l'oubli et de la mémoire. Certains écrivains disent que tout cela peut finalement être intégré dans une « poétique de la mort », tout s'intégrerait dans cette « poétique de la mort ». Tout le reste serait un vase communicant et tout tournerait autour d'elle, bien que l'on essaie de parler de ce type de sous-poétiques.

A.G. : En tout cas, la perspective de la mort englobe ces éléments, qui peuvent être de nature symbolique, à titre occasionnel. Je ne sais pas. Mais, en tout cas, ils appartiennent à ce qui s'écrit nécessairement dans la perspective de la mort, même quand j'ai fait en sorte de ne pas expliciter cette perspective de manière brute, de la contourner. Eh bien, il semble que je n'ai pas essayé de l'oublier. Rien de plus.

R.P. : De fait, vous avez affirmé que la poésie ne serait pas possible, ou n'existerait pas, si nous ne savions pas que nous allons mourir.

A.G. : Que cela soit certain ou incertain, je le crois sérieusement parce que sans la connaissance de notre finitude, il n'y aurait pas de temporalisation, c'est-à-dire que cette vie n'aurait pas de fin, et le début est quelque chose de plus mystérieux encore que la fin. Je dis donc que, dans la mesure où nous savons que nous allons mourir, nous pouvons temporaliser, nous pouvons avoir une mémoire.

R.P. : Et par conséquent, votre poésie s'est toujours faite à partir de la conscience d'une avancée vers la mort.

A.G. : Oui. Je dirais même que ceux qui refusent de contempler cette perspective de mort, qu'ils le veuillent ou non, vont fonctionner dans la perspective de la mort.

[...]

R.P. : J'aimerais terminer par quelques questions plus contemporaines, deux questions qui, me semble-t-il, peuvent être intéressantes pour leurs résonances avec le contexte actuel.

A.G. : Allez-y !

R.P. : Si l'on paraphrase Sartre⁴²⁹, la poésie, subjective par nature, ne peut pas transformer ou changer la réalité, elle ne peut pas modifier les faits objectifs. Cette idée a été commentée à plusieurs reprises. Toutefois, l'histoire démontre que les grands idéaux, ceux qui sont capables de se transposer dans le champ de la *praxis*, se caractérisent généralement par une expression poétique ou, du moins, très proche de la poésie. Par exemple, les slogans de mai 1968. Ne pensez-vous pas que la poésie, outre qu'elle intensifie la vie et la conscience des lecteurs, peut avoir une implication, une responsabilité, sur la réalité des faits ?

A.G. : La poésie ne peut pas modifier directement les réalités objectives. *Directement*. La poésie peut accompagner, elle peut intensifier les consciences. Et ces consciences peuvent générer une idéologie, une praxis et une opérativité, pour le dire ainsi, sur les circonstances objectives. Alors, la réponse se précise si l'on dit que la poésie ne peut pas modifier la réalité directement. Elle peut néanmoins agir dans un autre sens.

R.P. : Et finalement, par rapport au moment que nous vivons, quel message transmettriez-vous aux membres de ma génération, celle qui se définit parfois comme perdue, dans l'actuel contexte de crise systémique ? Devons-nous assumer d'une certaine façon, nous aussi, une « fraternité sans espoir »⁴³⁰, si vous me permettez le jeu de mot, ou existe-t-il d'autres options ?

A.G. : Tiens compte du fait que, si jamais j'étais capable de transmettre des messages, il s'agit d'une zone très douteuse à mes yeux au sens de la portée morale de ce message, de la condition en lien avec la dynamique historique, c'est-à-dire : comme tout message, ne peut pas relever exclusivement de la poésie, parce que nous entrerions dans un message de type formaliste ou quelque chose par le style, alors qu'il est inséparable des circonstances historiques, de la morale, des composantes de la vie et, bien entendu, nous avons plus ou moins déduit que la poésie a une fonction immédiate et vitale. Tout message est plein d'absences, plein de contradictions. En tout cas, il ne peut pas

429. Jean-Paul Sartre, à qui Gamoneda renvoie souvent pour ses réflexions sur la poésie, développe cette idée dans *Qu'est-ce que la littérature ?*

430. La « fraternidad sin esperanza » est la conclusion du poème intitulé « ¿Ocultar esto? », appartenant à *Blues castillan* (cf. Gamoneda, 2004). Cette image exprime le désenchantement existentiel que le poète éprouvait lors du processus de création de ce recueil.

être un message immédiatement relatif à la poésie. Le message est que l'on essaie de changer la vie, qu'on essaie de réorienter l'histoire, notre histoire contemporaine. Ensuite, nous commencerons à savoir, peut-être, quasiment de manière automatique, quelle est la direction, mais un conseil ou un message de ce genre serait une proposition littéraire. Cela me semble bien peu de chose. Le message, d'une manière plus précise, est de réorienter la vie, qui a été désorientée par la situation actuelle, par les régimes, les pouvoirs que l'on appelle économiques – puisqu'ils le sont en réalité, bien que la charge économique soit fautive dans la plupart des cas. Mais avant de penser à une poétique, il faut penser à la réorientation de la vie.

R.P. : Bien que cela me soit difficile, je veux croire que ce n'est pas impossible et que cette crise économique servira à aiguïser les consciences.

A.G. : Il y a de petits signes positifs, infimes même, mais ils existent. De petits groupes coopératifs, des gens qui se détachent de la surconsommation, qui font des dons, des gens qui pratiquent des petits marchés d'échange, des formes primitives de commerce. Ce sont des petits gestes, organisés tout au plus autour d'une douzaine ou d'une cinquantaine de gens... mais ce sont les signes d'un instinct de réorientation ou d'une nécessité de réorientation. Finalement, je ne veux pas parler d'une poétique tant que je pense qu'elle ne tient pas compte de notre conception historique du moment.

R.P. : Merci beaucoup, Monsieur Antonio.

A.G. : De rien, Rubén.

ENTRETIEN EN VERSION ORIGINALE :

Rubén Pujante : Don Antonio, una de las cosas que pretendo estudiar, porque sobre su obra ya hay tesis doctoral, también muchos artículos, muchos especialistas, es un enfoque que sea más o menos nuevo considerando las relaciones, las resonancias con otros poetas, otras literaturas, por ejemplo la francesa. Hemos hablado hace un momento de Mallarmé, de Rimbaud, Baudelaire, René Char o Saint-John Perse...

Antonio Gamoneda : Sí. Yo no tengo demasiada seguridad de eso en relación con mi escritura, pero sí es verdad que, aunque leo francés y todas las lenguas... vamos, no todas, dos o tres lenguas, muy medianamente tirando a mal... Pero de todas maneras tengo la sensación, sin grandes seguridades, de que en mí haya pesado más esta tremenda serie francesa de poetas, más incluso que la poesía en castellano, aunque mi amor, por ejemplo, por César Vallejo sea tremendo y por García Lorca. Es verdad. Es cierto. Es posible que me sienta así como más identificado, más cercano, con esta tradición que más o menos puede englobar el simbolismo.

R.P. : Y de entre todos los poetas franceses, ¿a quién destacaría por encima de los demás?

A.G. : En términos que podríamos llamar pasionales, a Rimbaud. Y en un orden más relacionado con el lenguaje poético, incluso con la estructura poemática, quizá Mallarmé.

R.P. : Incluso se ha atrevido con una traducción de *Herodías*⁴³¹ con su hija Amelia.

A.G. : Sí, con Amelia he hecho una traducción. La que sabe francés es ella, yo soy el que dinamita un poco ese conocimiento. Hemos hecho también *L'après-midi d'un faune*⁴³². Quizá hagamos más con el tiempo. No sé.

R.P. : Y en *Canción errónea*⁴³³, por ejemplo, el simple hecho del concepto de canción, del tema de la canción, también tiene una vinculación con Saint-John Perse.

431. *Mallarmé, Herodías*, Madrid, Abada, 2006. Edición bilingüe francés-español. Traducción de Antonio Gamoneda y Amelia Gamoneda. Esta traducción de *Hérodade* de Stéphane Mallarmé da buena cuenta de las inquietudes poético-formales de Gamoneda.

432. *La siesta del fauno*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012. Se trata de una serie de litografías creadas por el pintor Francisco Bores (1898-1972) en torno al célebre poema de Mallarmé *L'après-midi d'un faune*, acompañada de la traducción al español de Antonio y Amelia Gamoneda.

433. *Canción errónea*, Barcelona, Tusquets Editores, 2012. Es el último poemario publicado por el poeta hasta el momento. El título evidencia, como indica a continuación

A.G. : Sí, sin duda. Saint-John Perse llama canción a un libro de poemas en prosa. Bueno, la prosa poética es un poco cuestionable siempre, ¿no? Podemos remontarnos a la genialidad de Aristóteles, que ya nos dice en su *Poética* que, en cierto modo, el origen del lenguaje poético es rítmico; o a Eliot⁴³⁴, que nos dice que la poesía es una aprehensión sensible del pensamiento. ¿A qué sensibilidad se puede referir? A una sensibilidad de orden musical, a la rítmica. No a otra. Es imposible que sea otra. Y sin embargo parece ser, y yo estoy bastante de acuerdo, con toda la humildad necesaria, en que, ciertamente, es la condición rítmica de la palabra la que es indiferenciable, consustancial con el pensamiento.

[...]

R.P. : Me gustaría continuar con una pequeña anécdota para hablar de esas influencias, o ecos, o resonancias, porque cuenta en sus memorias que, aunque usted nació un treinta de mayo, la administración le daba a veces como fecha de su nacimiento un día después, el treinta y uno de mayo.

A.G. : Sí, sí, he escrito sobre eso.

R.P. : Pero lo anecdótico es que, precisamente, un 31 de mayo de otros años nacieron también Saint-John Perse y Walt Whitman.

A.G. : ¡Oh!

R.P. : Hemos hablado de Saint-John Perse, pero Whitman...

A.G. : Bueno, la coincidencia me parece bien, aunque sea la única.

R.P. : Entonces del «viejo hermoso Whitman»⁴³⁵, como decía Lorca, ¿no hay un peso en su obra? Porque en algunos pasajes sí encuentro un eco, sobre todo en esa relación con la naturaleza, esa relación con la humanidad.

A.G. : No, yo pienso que no y mis razones para pensar eso son que yo no conozco suficientemente la poesía y menos aún el valor y el sentido de la poesía de Whitman. Yo desconfío mucho de las traducciones. Hay que traducir, ya lo sé. Bueno. Por ejemplo, en mi caso las traducciones que más me gustan son aquellas en las cuales no puedo entender ni una palabra : árabe, japonés, coreano... deben ser magníficas, pero aquellas en las que alcanzo algo, me inquietan. Y en relación con otros poetas, que es lo que nos interesa aquí, yo tengo miedo a las traducciones. Cuando la traducción no consigue ser en

Gamoneda, una vinculación explícita con Saint-John Perse y su «Chanson» de *Anabase*.

434. Gamoneda alude al poeta angloamericano T.S. Eliot (1888-1965) y su ensayo *The Use of Poetry and the Use of Criticism*.

435. La cita está entresacada de un verso de la « Oda a Walt Whitman » de Federico García Lorca, dentro de la obra *Poeta en Nueva York*.

la segunda lengua un poema, sino que es una versión léxica, literal, informativa, es un texto informativo únicamente del cual normalmente han sido desplazadas las cargas poéticas, porque las cargas poéticas normalmente se dan en una lengua y no en otra. Todo esto parece que no tiene sentido dado que yo, bueno, he intentado alguna solución, pero he intentado esas traducciones confesando que el poema está en la primera lengua y que, en el caso de que yo lo proporcione, o Amelia y yo lo proporcionemos, puede tener en el mejor de los casos alguna cercanía y puede tener o no la condición poemática. Puede tenerla o no, o sea que lo hago con grandes inseguridades. Pero todo esto viene a cuento de Whitman. Entonces, si bien allá en los años cincuenta en España apenas se hacían traducciones y además estaban muy censurados casi todos los autores – era la época más dura de la dictadura, que siempre lo fue, pero, bueno, entonces lo era más todavía en este terreno, sobre todo –, mal o bien había que leer en otras lenguas, con la ayuda de un amigo, como fuese. Pero yo a Whitman no lo he leído nunca, no hay elementos para que Whitman tenga algún peso en mí. Lo que sí puede ocurrir, con todas las diferencias de grado normales y de calidad, es lo que yo llamo culturas simultáneas, poéticas simultáneas, simultáneas no en el tiempo exactamente, sino coincidentes, emparejables en algún sentido, es decir, que de la misma manera que nos encontramos un volumen totémico o una herramienta en Indochina referible a hace tres mil años, y nos encontramos algo muy semejante en África o en no sé dónde y no han tenido, que se sepa, ninguna relación, bueno, pues yo pienso que también pueden aparecer – al fin y al cabo vivimos en el mismo planeta, vivimos en la misma desdicha o en la misma dicha –, también pueden aparecer, no sé, impulsos próximos en gentes que se desconocen entre sí, y por ahí habría que situar las cosas. Otro caso es el de Saint-John Perse, que has citado tú también. Ahí pienso que sí, que realmente Saint-John Perse de una manera individual y percibida por mí ha tenido, pequeño, grande, mediano o chiquitín, me da igual, algún peso. ¿Por qué? Porque, con alguna dificultad, yo lo he leído en su lengua.

[...]

R.P. : En relación con su obra, se ha hablado de poética de la nieve, poética de la ira, poética del olvido y la memoria. Algunos escritores dicen que todo eso se puede insertar finalmente en la «poética de la muerte», todo quedaría insertado en esa «poética de la muerte». Todo lo demás sería un vaso comunicante y todo giraría en torno a ella, aunque se intente hablar de este tipo de subpoéticas de alguna manera.

A.G. : En todo caso la perspectiva de la muerte engloba esos datos, que pueden estar ahí a tipo simbólico, a título ocasional. No sé. Pero, en todo caso, pertenecen a eso que yo digo que necesariamente se escribe en la perspectiva de la muerte, aunque sea haga tratando de no explicitar esa perspectiva en bruto, de obviarla. Bueno, yo parece que no he intentado olvidarla. Nada más.

R.P. : De hecho, ha afirmado que la poesía no sería posible, o no existiría, si no supiéramos que vamos a morir.

A.G. : Con independencia de que eso sea cierto o incierto, yo lo creo seriamente porque sin el conocimiento de la muerte no habría temporalización, es decir, esta vida no tendría un final, y ya el principio es algo más misterioso que el final todavía. Entonces digo que, como sabemos que vamos a morir, podemos temporalizar, podemos tener memoria.

R.P. : Y su poesía se hizo, por tanto, siempre desde la conciencia de ir hacia la muerte.

A.G. : Sí. Y digo incluso que quienes se nieguen a contemplar esa perspectiva mortal, es igual, van a funcionar en la perspectiva de la muerte.

[...]

R.P. : Me gustaría acabar con un par de preguntas más contemporáneas, dos preguntas que creo que pueden ser interesantes en consonancia con el contexto actual.

A.G. : ¡Adelante!

R.P. : Parafraseando a Sartre⁴³⁶, la poesía, siendo subjetiva por naturaleza, no puede transformar o cambiar la realidad, no puede modificar hechos objetivos. Lo ha comentado muchas veces. Sin embargo, demuestra la historia que los grandes ideales, aquellos que son capaces de trasladarse al campo de la práctica, suelen caracterizarse por contener una expresión poética o, al menos, muy cercana a la poesía. Por ejemplo, los lemas del Mayo del 68. ¿No cree que la poesía, más allá de intensificar la vida y la conciencia de las personas, sí puede tener una implicación, una responsabilidad, en el plano de los hechos?

A.G. : La poesía no puede modificar directamente las realidades objetivas. *Directamente*. La poesía puede acompañar, puede intensificar las conciencias. Y esas conciencias pueden generar una ideología y una praxis y una operatividad, por decirlo así, sobre las circunstancias objetivas. Entonces, la respuesta se concreta diciendo que la poesía no puede modificar la realidad directamente. Puede, sin embargo, actuar en ese otro sentido.

R.P. : Y, finalmente, de acuerdo con el momento en que vivimos, ¿qué mensaje transmitiría a los integrantes de mi promoción existencial, la que se ha tachado a veces de perdida, en el actual contexto de crisis sistémica? ¿Hemos de asumir en algún sentido, también

436. Jean-Paul Sartre, a quien Gamoneda suele citar en sus reflexiones sobre poesía, desarrolla esta idea en su clásico *Qu'est-ce que la littérature ?*

nosotros, una «fraternidad sin esperanza»⁴³⁷, si me permite el juego de palabras, o hay otras opciones?

A.G. : Ten en cuenta que, en el caso de que yo fuese capaz de transmitir mensajes, se trata de una zona muy dudosa para mí mismo en el sentido de la carga moral de ese mensaje, de la condición relacionada con la dinámica histórica, es decir, como cualquier mensaje, no puede tratarse exclusivamente de poesía, porque entraríamos en un mensaje de tipo formalista o algo por el estilo, sino que es inseparable de la circunstancia histórica, de la moral, de los componentes que están en la vida y, claro, la poesía hemos más o menos deducido que es una función inmediata y una función vital. Cualquier mensaje está lleno de ausencias, lleno de contradicciones. En todo caso, no puede ser un mensaje inmediatamente relativo a la poesía. El mensaje es que traten de cambiar la vida, que traten de reorientar la historia, su historia contemporánea. Después empezaremos a saber, quizá, de manera automática casi, cuál es la dirección, pero un consejo o un mensaje de ese tipo sería una propuesta literaria. A mí eso me parece poca cosa. El mensaje, ya de una manera atinada, es reorientar la vida, que ha sido desorientada por la situación, por los regímenes, por los poderes que llaman económicos, que sí lo son aunque la carga económica sea falsa en muchos casos. Pero antes de pensar en una poética hay que pensar en la reorientación de la vida.

R.P. : Se me antoja difícil, pero quiero creer que no es imposible y que esta crisis económica servirá para agudizar las conciencias.

A.G. : Hay pequeñas señales positivas, pequeñísimas, pero sí las hay. Grupos cooperativos pequeñitos, gente que va deponiendo consumismo, que van donando, gente que practica pequeños mercados de intercambio, una primitivización de los mercados. Son pequeños gestos, además en núcleos de una docena o cincuenta... pero son signos de un instinto de reorientación o de la necesidad de una reorientación. En fin, yo no quiero hablar de una poética mientras piense que no puede estar en función del diseño histórico que tenemos en este momento.

R.P. : Muchas gracias, don Antonio.

A.G. : De nada, Rubén.

Publications de référence d'Antonio Gamoneda

ŒUVRES POÉTIQUES :

Blues castellano, Gijón, Noega, [1961-1966], 1982. *Blues castillan*, Jacques Ancet (trad.), Paris, José Corti, coll. « Ibériques », 2004.

Descripción de la mentira, León, Diputación Provincial, 1977. *Description du mensonge*, Jacques Ancet (trad.), Paris, José Corti, coll. « Ibériques », 2004.

Libro del frío, Madrid, Siruela, 1992. *Livre du froid*, Jean-Yves Bériou et Martine Joulia (trads.), Paris, Antoine Soriano Éditeur, 1996.

Esta luz. Poesía reunida (1947-2004), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2004.

ESSAI :

El cuerpo de los símbolos, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 1997.

AUTOBIOGRAPHIE :

Un armario lleno de sombra, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2009.

Rubén Pujante Corbalán
(*Doctorant en cotutelle de thèse, Universidad de Murcia / Université Rennes 2*)

Traduction en français pour l'association Ad hoc :
Clément Auger, Romain Courapied, Aurélie Palud,
Rubén Pujante Corbalán

Pour citer cet entretien : Rubén Pujante Corbalán, « Entretien avec Antonio Gamoneda », *Revue Ad hoc*, n° 3, « La Crise », publié le 25/11/2014 [en ligne], URL : <<http://www.cellam.fr/?p=5053>>

437. « Me dispuse / a una fraternidad sin esperanza » es la conclusión del poema titulado « ¿Ocultar esto? », incluido en *Blues castellano* (Gamoneda 2004 : 109), versos que expresan parte del desencanto vital que el poeta sentía durante el proceso de creación de dicho poemario.

