

**Manuel Joseph**

**Aubépine, Hiatus, Kremlin, Netflix & Aqmi  
ou les Baisetioles**

**Questions théoriques  
Collection Forbidden Beach**

## Science des spectres par Christophe Hanna

**Jean-Marie Cavada.** — *Nous avons besoin de la collaboration d'un certain nombre d'intellectuels qui, aujourd'hui, refusent la télévision pour des raisons de forme [...], mais pourquoi ? Quand vous acceptez de faire un livre, vous négociez la forme du livre adaptée au fond de votre pensée. Pourquoi donc ne faites-vous pas la même démarche vers la télévision ?*

**Pierre Bourdieu.** — *Ah oui*<sup>1</sup>...

### Magma production

J'ai encore assez nettement en mémoire les circonstances de mon premier contact avec l'écriture de Manuel Joseph. Dans un cours de licence consacré à Henri Michaux, Jean-Marie Gleize expliquait un extrait de *Passages* : « Le mal, c'est le rythme des autres. » Comment comprendre cette affirmation ainsi placée en exergue mais sans signature ? demandait-il. Comme une affirmation de celui qui écrit, « du poète », comme on dit encore, ou comme une citation, par ce poète lui-même, de ce que d'autres peuvent penser « des autres » ? Dans ce cas, comment cette citation entre-t-elle en tension avec le texte qu'elle précède, suite de vers énoncés à la première personne ? Ces questions, les discussions qu'elles entraînaient parmi les étudiants, constituaient alors l'étude de la poésie, sa pratique académique collective : on interrogeait la façon dont *une* écriture déplace les usages ordinaires et peut ainsi exprimer quelque chose de différent, suggérer une autre conception de l'existence. On conférait d'avance ce pouvoir-là à la poésie, souvent implicitement, et ce crédit *a priori* orientait le questionnement qu'on lui adressait.

Puis, un quart d'heure avant la fin de la séance, Jean-Marie Gleize sort un livre qu'il vient de recevoir. Il l'a feuilleté un peu dans le train, il n'en connaît pas l'auteur, probablement un jeune, peut-être un premier livre, mais ça semble vraiment très bien, exactement le genre d'écriture qui l'intéresse. Il se met à lire à haute voix (ce n'était pas la première fois qu'il procédait ainsi en cours, il l'avait fait avec Tarkos, avec Hocquard, Crozatier, Quintane...). Là, il découvre presque et donc lit ce qui se présente, la quatrième de couverture, les trois ou quatre premières pages, c'est tout. Il ne fait aucun autre commentaire, seulement répète : exactement le genre d'écriture qui m'intéresse.

1. « Arrêt sur images », La Cinquième, 23 janvier 1996, [www.youtube.com/watch?v=e3mcT5kyrGM](http://www.youtube.com/watch?v=e3mcT5kyrGM), vers 26'32.

S'il est relativement aisé d'expliquer pourquoi une écriture peut nous sembler exactement-ce-qui-nous-intéresse dans un genre que nous avons pu étiqueter et qui vient s'ajouter avec cohérence à ce que nous reconnaissons comme poésie ou écriture littéraire, Ponge, par exemple, dans le genre « nouvelle rhétorique », ou même Tarkos dans le genre « lyrisme minimaliste », il est plus difficile d'expliquer pourquoi une écriture nous donne l'impression d'être totalement en rupture et de faire basculer la poésie dans un tout autre régime, au point que les questionnements qu'on adresse habituellement aux œuvres paraissent hors sujet. C'était cette impression-là qu'avait produite la lecture par Jean-Marie Gleize de ces quelques pages du premier livre de Manuel Joseph.

Avec le recul, aujourd'hui, je me dis que certaines des causes de cette impression peuvent être indiquées. Les voici. À ce moment-là (nous étions au milieu des années 1990), la poésie, et quelle que fût la variété de ses pratiques, ne se *confondait* pas avec les médias. Elle restait en retrait, jalouse de l'indépendance de ses codes. Soit elle se tenait à distance, dans une posture de *résistance* (à un certain ordre des mots tenu pour vecteur d'un ordre des choses honni), soit elle réintérait *dans son ordre à elle* (par exemplifications diverses, citation, imitation de ton, allusions, etc.) certains aspects des usages médiatiques dont elle désamorçait la logique : elle les décontextualisait, *désactualisait*, réifiait, esthétisait... une fois dans l'œuvre, ces éléments ponctionnés étaient conduits à faire tout autre chose que ce qu'on en fait d'ordinaire.

L'écriture de Manuel Joseph, si elle la convoque abondamment, ne désactualise pas la langue de la presse. La première chose qui frappe est même à quel point l'actualité (au sens journalistique) la hante et, fait rare pour un poète des années 1990, devient son objet quasi exclusif. Elle se développe non seulement *avec*, mais *dans* le langage médiatique présent qu'elle ne cherche jamais à ramener à des logiques littéraires, afin de produire, par exemple, de la fiction ou d'exprimer de façon personnelle quelque chose d'allégorique. Elle évite ces régimes-là, n'exhibe, par ailleurs, aucune manière expressive ou traits de style : si son allure est si reconnaissable, c'est par défaut, dans un contexte où la plupart des autres tiennent le style et les formes de compréhension qu'entraîne son exhibition pour une valeur, et même la valeur principale. Son mode d'adresse n'est pas par essence radicalement différent de celui des journaux et des émissions de télé, elle vise un segment du même public et partage avec ce dernier le même genre d'attention : l'intéressent « les vérités » que disent les médias, ce qu'il y a de plus sensible ou sensationnel en eux, événements, catastrophes, scandales, violences. Il y a fort à parier qu'un « amateur » de poésie qui ignorerait FoxNews, Gérard de Villiers et son héros Malko Linge, Hot Video (ou son équivalent allemand, Magma Video), *France soir*, *The Wire*, etc., ne puisse comprendre quoi que ce soit aux pages de *Heroes are heroes are* ou des *Baisetioles*.

L'écriture de Manuel Joseph se distingue parce qu'elle développe et intensifie – parfois transpose dans le format texte imprimé – certaines

## Préface

techniques inventées et exploitées par les médias audiovisuels lorsqu'ils se relayent, s'entre-citent, en particulier lorsqu'ils tentent de procéder à leur autocritique : mise en boucle, résumé, compression, soulignement, zapping, ralenti, arrêt sur image, transfert de format, retour arrière, zoom, recadrage, cerclage des détails clés imperceptibles en direct, etc., parfois en les combinant.

Aucune de ces techniques ne peut brutalement se réduire aux procédés de collage ou de readymade utilisés en art et en poésie de plus en plus fréquemment depuis Apollinaire et Picasso. Leur logique est tout autre et mérite d'être redécrite. Certaines d'entre elles, peut-être les plus fréquentes chez Joseph, semblent tirées tout droit des méthodes d'analyse de la linguistique structurale, à quoi Joseph s'est formé lorsqu'il était étudiant en sciences du langage : suppression, commutation ou substitution d'éléments d'un énoncé afin d'établir leur nature et leur fonction syntaxiques dans une langue donnée. Voici deux exemples scolaires, pour ce qui est du français, que je reconstitue à partir de mes propres souvenirs d'étudiant :

- Syntaxe des épithètes : Je mange une pomme belle et violacée. VS \*Je mange une violacée pomme belle. VS Je mange une belle pomme violacée.
- Syntaxe des verbes de valence 3 : \*  
Il raconte à sa mère des mensonges.  
VS \*Il raconte à sa mère. VS Il raconte des mensonges.

Le pouvoir analytique de ces opérations repose sur ce que les linguistes nomment le « sentiment de la langue », ce savoir commun et intuitif, partagé par tous les locuteurs d'un langage dès lors qu'ils le parlent couramment, de ce qu'il est possible ou non de formuler dans ce langage. Les conclusions qu'elles permettent de tirer s'affirment, on le voit bien avec les deux exemples ci-dessus, par l'évidence de ce « sentiment » : « il raconte à sa mère », ça ne se dit pas, alors qu'« il mange une belle pomme violacée », oui, on n'a pas à expliquer pourquoi, ça se sent. C'est ainsi que commutation et substitutions rendent visibles et objectivent certaines règles d'une langue dont nous n'avons pas conscience quand nous en faisons un usage ordinaire : elles nous y rendent immédiatement sensibles.

Même si, chez Manuel Joseph, de telles manipulations se trouvent complexifiées, bricolées et surtout portées à d'autres échelles que celle de la phrase, leur emploi, plus tactique que systématique, a des conséquences sur la lecture de son texte, le mode de sa réception. Celui-ci, en effet, n'appelle pas tellement les discussions interprétatives (à quoi l'on cantonne souvent les usages académiques de la poésie), ni la recherche d'un sens qui serait comme « caché » dans la forme ou qu'il faudrait reconstruire ; il nous place immédiatement devant des « évidences » sensibles, des effets d'ostension concernant les langages médiatiques dont nous, qui y sommes continuellement exposés, avons nécessairement

développé le « sentiment » propre. De telles opérations sur la syntaxe pointent donc l'existence de règles larvées, dormantes, l'émergence de régularités temporaires, des effets d'époque auxquels nous sommes poreux et que nous relayons inconsciemment.

La logique du texte de Joseph n'est donc pas de suggérer une autre manière de voir l'existence, mais plutôt de donner à voir (de « désinvisibiliser ») comment se prescrivent et s'imposent, médiatiquement, nos modes d'existence actuels. Comment se met en place ce qu'un auteur comme Yves Citton a nommé les processus d'envoûtement médiatique<sup>2</sup> : par quel mécanisme tel sujet fait événement en obsédant les discussions et les commentaires, en provoquant la frénésie des reprises d'un média par l'autre en jouant de leur mise en concurrence, comment telle façon d'en parler et de voir devient hégémonique, comment telle forme de justification clôt automatiquement le débat et entérine le passage à l'action publique : c'est le cas de certains propos sur le terrorisme, ici, dans *Les Baisetiotes*, et des justifications concernant la mémoire des victimes du Bataclan, l'usage qu'on peut faire des lieux hantés par le souvenir de leur massacre.

Cette logique s'apparenterait par conséquent un peu à celle du *hacking*, si tant est qu'on puisse décrire une telle pratique (ou manière de vivre) par cette formule assez générale : extraire et faire circuler de l'information sur l'information par des moyens conférés par l'information elle-même. En cela, il n'est pas exagéré de dire que non seulement toute l'écriture de Joseph est de nature exploratoire, qu'elle constitue une forme neuve d'analyse des médias, mais aussi qu'elle réussit à être cela précisément en désancrant la poésie de sa position de retrait pour l'instituer en espace méta-médiatique *intégré* à la médiasphère.

### **Il ne faut pas jeter le bébé avec l'eau du bain**

Il y a quelque chose de paradoxal à associer la force d'une critique à son *assimilation relative* au langage sur lequel elle prétend porter. En 1996, deux ans après la scène de lecture évoquée plus haut, le sociologue Pierre Bourdieu, qui avait tenté de participer à l'émission télé de critique de la télé « Arrêt sur images », revenait sur le caractère décevant de cette expérience : « On ne peut pas dire grand-chose à la télévision, tout spécialement sur la télévision », écrivait-il, les contraintes imposées sur les

- 2 « Si les médias nous “informent”, c'est bien plutôt dans la mesure où ils donnent forme à une communion spirituelle relevant davantage de l'envoûtement que du savoir. L'ensemble de la circuiterie électronique et des radiations magnétiques à travers lesquelles nous communi(qu)ons quotidiennement sont la voûte qui constitue et limite notre horizon de pensée et de sensibilité. Les bribes de paroles, de sons, d'images qui nous parviennent du monde “réel” ressemblent aux voutils des sorciers (ces mèches de cheveux, ongles ou reliques à travers lesquelles ils espèrent affecter la vie de personnes distantes) – bien davantage qu'à des “faits” (“objectifs”) par l'accumulation desquels nous pourrions mieux “comprendre” notre monde. » Yves Citton, Frédéric Neyrat, Dominique Quessada, « Envoûtements médiatiques », *Multitudes*, 2012/4 (n° 51), p. 59. URL : [www.cairn.info/revue-multitudes-2012-4-page-56.htm](http://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-4-page-56.htm).

plateaux, le credo de l'audimat, l'attitude des journalistes empêchent tout discours un tant soit peu analytique ou démonstratif<sup>3</sup>. Il faut imaginer le fonctionnement de cette émission quasiment à l'inverse de ce qui peut se passer dans un texte de Joseph. Un auteur (« un intellectuel ») est invité sur le plateau pour commenter des *opérations critiques*, des retours et focalisations sur des moments clés de l'« information » : les interruptions partiales que s'autorise l'animateur des débats, les intrusions tactiques de pages de pub, etc. « L'intellectuel » intervient donc pour *dire* en direct ce que l'arrêt sur image vidéo ne *montre* pas de façon unanimement évidente et que vont lui contester sur-le-champ les journalistes présents à ses côtés en proposant une autre vision des choses. D'autre part, dans ce scénario, l'intellectuel se trouve (bien malgré lui) dans une position d'accusateur : c'est moins un langage, un format d'échange qu'il critique que l'usage qu'en font certains hommes, ce qui conduit fatalement ces derniers à adopter des postures défensives (personnelles ou de caste) et à développer leur rhétorique de récusation, plus habile car plus médiatique. La force des analyses qu'il mène en est diminuée d'autant.

De cela, Bourdieu tire la conclusion que l'idée même d'une vraie critique métamédiatique (des médias de masse par eux-mêmes) serait un leurre, et les émissions qui y prétendent, en réalité, d'illusoires cautions de sérieuses destinées à accréditer le contenu des chaînes d'information qui leur accordent une place dans leurs programmes<sup>4</sup>.

Cette position rejoint une idée bien établie dans le domaine de la théorie des arts et de la poésie : la puissance critique de la poésie (et de l'art en général) provient de sa position de retrait. La force de son questionnement, la pertinence de ses attaques, sa capacité à lancer des propositions utopiques radicales, elle les doit à son « désintéressement », son autonomie, et au relatif mépris avec lequel elle considère les valeurs dominant l'espace social. Cependant, ces trois dernières décennies, l'augmentation de la puissance de feu des médias, le caractère déterminant de leur position dans les démocraties modernes, conjugués à l'uniformisation des langages qu'ils articulent et des valeurs qu'ils promeuvent, ont conduit de nombreux intellectuels à souligner un paradoxe fort, que je résumerai comme suit.

Dans leur langage « pur », l'artiste, l'homme de science peuvent produire une critique valide des médias, mais alors cette critique, préservée des codes et des contraintes médiatiques, demeure peu médiatisable. Elle ne touche plus grand monde, perd son audience de non-initiés, mais, plus grave encore, son public potentiel, sa capacité à provoquer les discussions qu'aurait favorisées une bonne médiatisation et, en particulier,

- 3 Pierre Bourdieu reviendra sur ce sujet dans un article du *Monde diplomatique* : « On ne peut pas critiquer la télévision à la télévision parce que les dispositifs de la télévision s'imposent même aux émissions de critique du petit écran. » Pierre Bourdieu, « Analyse d'un passage à l'antenne », *Le Monde diplomatique*, avril 1996, p. 25.
- 4 Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Liber, 1996.

des dialogues interdisciplinaires<sup>5</sup>. C'est le syndrome de la tour d'ivoire<sup>6</sup>, lequel conduit à une dépolitisation de la critique, contradiction comparable à celle d'une médecine qui prétendrait soigner tout en n'étant pas assimilable par le corps affecté<sup>7</sup>. Inversement, un artiste, un scientifique qui chercherait à entrer dans le circuit médiatique et à en emprunter les langages et les codes verrait son pouvoir critique diminuer d'autant, voire disparaître, tant les traits principaux de ces langages sont leur essentielle non-criticité, leur superficialité et leur caractère résolument consensuel. Il se réduirait lui-même fatalement au rang de «*fast-thinker*», endosserait le rôle tout préparé pour lui de «*bon client*» des plateaux. Son travail, déconsidéré par ses pairs, deviendrait une sorte d'ersatz, ne valant finalement guère mieux que les produits de divertissement abondamment mis en circulation dans la médiosphère, qu'il valoriserait en leur conférant l'aura dont bénéficient toujours l'art ou la science, même quand ils cherchent à se rendre «*accessibles au public*<sup>8</sup>». Il ne trouverait alors en vérité qu'un public de naïfs, ou des personnes qu'au fond la critique n'intéresse guère<sup>9</sup>.

Cette situation de blocage a été décrite maintes fois, sous des formes légèrement variées. Soit dans le but de représenter l'impasse médiologique sans retour dans laquelle se trouverait la littérature actuelle, et annoncer sa mort, du moins sous sa forme institutionnelle établie<sup>10</sup>, soit encore pour proposer d'autres conceptions du littéraire, renouvelant les figures d'auteur et inventant des gestes d'écriture capables d'en sortir. Affronter les problèmes qu'elle pose constitue une des questions les plus

- 5 Alors que quantité de philosophes, d'anthropologues, de Fredric Jameson à Vinciane Despret, réfléchissent à partir du matériau mass-médiatique (séries télé, musiques pop, blockbusters), combien d'entre eux sont en mesure de penser avec les poésies, les musiques voire le cinéma expérimental d'aujourd'hui?
- 6 Roberta Dreon, *Sortir de la tour d'ivoire. L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui*, trad. Jérôme Orsoni, Questions théoriques, «Saggio Casino», 2017.
- 7 Richard Shusterman, dans «Somaesthétique et corps médiatique», montre comment la critique des médias reste tributaire, dans son vocabulaire et sa logique, de la critique du corps qu'a menée la philosophie depuis l'Antiquité. Il insiste sur le fait que bien des dysfonctionnements somatiques ne deviennent perceptibles et ne trouvent de remède que dans une activité intégrée, c'est-à-dire elle-même, au moins en partie, somatique. De même, l'amélioration des médias nécessite parfois une activité qui serait elle-même médiatique. *Le Style à l'état vif. Somaesthétique, art populaire et art de vivre*, trad. Thomas Mondémé, Questions théoriques, «Ruby Theory», 2015, p. 179-209.
- 8 Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Questions théoriques, «Saggio Casino», 2016.
- 9 «Faire la critique de la télévision à la télévision, c'est tenter de retourner le pouvoir symbolique de la télévision contre lui-même, cela en payant de sa personne, c'est le cas de le dire : en acceptant de paraître sacrifier au narcissisme, d'être suspect de tirer des profits symboliques de cette dénonciation et de tomber dans les compromissions de ceux qui en tirent des profits symboliques, c'est-à-dire les «médiatiques».» Pierre Bourdieu, «Analyse d'un passage à l'antenne», art. cit.
- 10 Vincent Kaufman, *Dernières nouvelles du spectacle (Ce que les médias font à la littérature)*, Seuil, 2017.

importantes des écritures actuelles, et apparaît certainement, de Manuel Joseph à Sylvain Courtoux, de Jean Gilbert à Natacha Guiller, comme l'enjeu principal des écritures dites de « post-poésie », celui qui peut-être les caractériserait le mieux. « Post », dans l'expression « post-poésie », pourrait désigner une posture ou position d'écriture typique, qui se tiendrait résolument *au-delà* du paradigme de la pureté critique et du paradoxe qui en découle.

Souvent inspirée de l'activisme politique, une première manière de concevoir un tel écrivain consiste à l'imaginer capable de franchir les défenses du monde médiatique. Par exemple, parce qu'il proviendrait d'un champ littéraire si archipellisé, dont les circuits de reconnaissance seraient tellement divers, divisés, isolés que ses acteurs auraient perdu toute forme de reconnaissabilité par les médias de masse<sup>11</sup>. Un auteur de ce genre pourrait exploiter des failles du système pour s'immiscer sur les « terrains » médiatiques sensibles, voire les infrastructures de production médiatique. En y perturbant le jeu, par exemple en introduisant un dispositif de captation/publication, ou en exploitant ceux qui s'y trouvent, il parviendrait à rendre perceptibles certaines réalités larvées et à leur donner une forme communicable (médiatisable). La liste commence à être longue des auteurs qui ont pu procéder ainsi, des artistes-activistes officiels du Critical Art Ensemble, voire des Yes Men, aux poètes-viraux semi-conscients d'un soir comme François Hollande, capable d'introduire, sur le plateau d'un duel de présidentielle où il était engagé, une litanie (« Moi, président de la République ») aussi stupéfiante que révélatrice.

Leur point commun est de développer des stratégies reposant sur le principe de l'infiltration/exfiltration ou de la « caméra cachée », d'opérer par opportunisme, ruse ou surprise<sup>12</sup>. Leur critique repose donc sur une poétique de la « fabrication » au sens qu'Erving Goffman donne à ce terme (l'instauration d'un faux cadre d'interaction entraînant des échanges de dupes, comme le font les protagonistes de Marivaux quand ils veulent espionner les gens qu'ils pourraient aimer mais dont ils ont peur) ou encore l'exploitation d'une « confusion de cadre<sup>13</sup> » (en jetant le doute sur la nature même de la communication établie avec les acteurs-cibles, de manière à tirer parti de leur stupeur : par exemple, en s'adressant à eux d'une façon imperceptiblement ironique ou – comme a pu le faire Hollande devant Sarkozy – soudainement esthétique). Ce qui me fait dire que, d'une certaine façon, on peut lire chacune des situations critiques créées par ces artistes comme une version « réussie » de l'expérience critique ratée menée par Bourdieu dans « Arrêt sur images », la « surprise »

- 11 Cyrille Martinez, *Le Poète insupportable*, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2017.
- 12 Yves Citton, *Médiarchie*, Seuil, « La Couleur des idées », 2017, en particulier « Surprendre la médiarchie », p. 345 et suivantes.
- 13 Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, trad. Isaac Joseph, avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph, Minuit, « Le Sens commun », 1991.



artistique permettant de neutraliser la méfiance des acteurs médiatiques, leurs réticences et leur riposte. Cependant, fondamentalement, créer de telles actions critiques repose sur une même idée de ce que seraient les médias : de l'information, diffusée par un groupe d'individus activant des infrastructures, vers d'autres individus, les premiers pouvant se tromper, ou abuser de leur pouvoir, inconsciemment ou non. Et, parce qu'elles restent aussi encastrées dans un territoire, elles demeurent soumises exactement au même genre de limites : elles touchent avant tout des individus, au mieux des groupes, mais pas des langages, les totalités qu'elles prétendent parfois affronter. Que répondre à celui qui dirait : Oui, ceux-ci (Cavada, Durand, etc.) commettent peut-être ces fautes que vous pointez avec votre art, mais ils ne sont pas représentatifs ! d'autres sont bien ! Il ne faut pas jeter le bébé avec l'eau du bain ! votre souci de transparence l'emporte sur celui du bien commun !

Manuel Joseph procède différemment et échappe à ce genre de riposte.

### Félicités médiatiques

J'ai essayé de montrer plus haut par quels moyens l'écriture de Joseph opérait des ostensions ou, pour le dire plus simplement, *montrait* les phénomènes langagiers sur lesquels porte sa critique. Reste à décrire ce qu'il montre, si l'on peut dire : l'objet de sa critique.

Bien des textes de Manuel Joseph, et c'est encore le cas des *Baisetioles*, s'articulent autour d'énoncés idéologiques tels que :

- « Les héros sont les héros » ;
- « Le savoir, c'est choisir » ;
- et, ici :
- « Il faut chasser les fantômes » ;
- « L'art est le rempart contre la barbarie » ;
- « Le sens de l'art se voit » ;
- « Avoir toujours pensé que c'était ce qu'il fallait faire » ;
- etc.

Il s'agit d'énoncés creux, impersonnels, tautologiques, de poncifs usés jusqu'à la corde, de raisons sans aucune force logique. Pourtant, proférés dans la presse au bon moment, ils semblent posséder un fort pouvoir performatif. Leur performativité se déduit même précisément du fait que, bien que dénués de sens, ils sont couramment audibles, acceptés par tout le monde et ont des conséquences bien concrètes<sup>14</sup> : sans qu'on

**14** Pour employer le vocabulaire d'Austin, leur force illocutoire se mesure au fait que, vides ou insignifiants sur le plan locutoire, ils ont des effets perlocutoires notables, ce qui est certainement un des symptômes les plus courants de la performativité : ils fonctionnent comme les signaux conventionnels destinés à déclencher de l'action quasi automatiquement, ou disons, comme un feu rouge, un mot de passe sans grande signification intrinsèque.

comprene bien pourquoi, ils closent le débat de façon automatique et définitive, tiennent lieu d'explication acceptable pour des choix politiques coûteux, suffisent à la justification d'actions symboliquement chargées, telles que, pour une salle de spectacle, le fait de reprendre son activité, dans un lieu hanté par le souvenir d'un massacre terroriste d'à peine un an. Plus que comme des propositions, des arguments, des affirmations, ces énoncés fonctionnent comme des signaux, comme le coup de marteau qui lève une séance de débat ou acte un achat, ou encore comme les formules d'un sorcier ou d'un prêtre qui ordonne les actes collectifs au cours d'un rituel. Ils sont typiquement aussi le genre d'énoncés qui envoûtent la médiasphère, que les journaux vont reprendre, citer à l'envi.

Une des lacunes de la philosophie du langage ordinaire, et notamment de la théorie des actes de langage d'Austin, provient du caractère exclusivement synchronique de ses analyses. La force illocutoire des énoncés semble ne dépendre que de conventions dont la nature est atemporelle (les mariages, les baptêmes) ou de conditions relationnelles quasi anhistoriques (le sérieux indispensable aux promesses et aux compliments, par exemple). Lorsque je parle, ces conditions sont réunies, ou pas : si elles le sont, mon énoncé possédera cette force performative (je suis sérieux en promettant, je fais une promesse et elle me contraindra), sinon (si je plaisante), il ne la possède pas. Tellement bien qu'à lire Austin, il semble que ce genre de conditions ne puisse pas émerger accidentellement, localement ou se constituer progressivement : elles ne peuvent être autre chose que là ou pas, que préexister aux actes de langage<sup>15</sup>. Moyennant quoi la théorie d'Austin fait plutôt obstacle à l'idée que puissent se créer de nouvelles formes de performativité<sup>16</sup>. En cela, elle ne nous permet évidemment pas de concevoir comment l'évolution des usages dans la médiasphère pourrait faire émerger des conditions de félicité nouvelles, propres à des performatifs d'un nouvel ordre, spécifiquement médiatiques, alors même que nous en faisons l'expérience lorsque nous subissons ces phénomènes d'envoûtement.

Pourtant, une théoricienne comme Barbara Cassin a défendu l'hypothèse que des formes de performativité pouvaient apparaître et

- 15 Raison pourquoi cette théorie des actes de langage n'a jamais vraiment permis de renouveler la théorie littéraire. Tout énoncé littéraire est par Austin d'emblée considéré comme « non sérieux » donc, pour ainsi dire, hors performativité ou du moins cantonné *a priori* dans une performativité simulée et sans rapport avec les formes de performativité à l'œuvre dans le monde social « réel ».
- 16 Je veux dire de vraies nouvelles manières de faire quelque chose en disant, nécessitant des conditions de félicité spécifiques, et non pas la simple invention de formules brillantes, équivalents des énoncés performatifs types qu'on connaît déjà, comme celle de Nabilla « Non mais allô, quoi ! » (assez proche, finalement, d'un « Nom d'un chien ! ») Quand on invente de nouvelles insultes, on ne fait jamais qu'insulter, et les conditions de félicité sont en gros toujours les mêmes que celle d'un « Casse-toi pauvre con ! »

disparaître selon les « âges<sup>17</sup> ». Victor Klemperer (une référence importante pour Manuel Joseph) a décrit rétrospectivement comment, à l'occasion de manipulations politiques, dans le contexte de propagande intense du Troisième Reich, les règles de la performativité pouvaient changer voire s'inverser : un terme injurieux pouvait devenir un compliment, par exemple<sup>18</sup>. Mais comment montrer un performatif en acte quand il émerge dans des conditions inédites, liées à l'*actualité*? quand le système de ses conventions n'est ni vraiment nommé ni totalement clarifié, qu'il se met en place en même temps que les manières verbales de l'activer, en même temps que nous en subissons les effets? Rien n'est plus difficile. La compréhension d'un performatif implique une connaissance très fine du contexte dans lequel il se joue, époques, milieux sociaux. Or nous jouons sans arrêt approximativement des jeux de langage que nous découvrons progressivement, parce qu'ils s'imposent à nous. Il est rare qu'on nous donne le mode d'emploi des codes verbaux (les bonnes conventions, le bon manuel de savoir-vivre) quand nous allons quelque part. Tout le monde a fait cette expérience d'entrer dans des coteries, des lieux « réservés », et d'avoir le sentiment de passer totalement à côté de ce qui se joue vraiment dans les échanges de paroles, *alors même que nous entendons parfaitement ce qui s'y prononce, que le sens d'aucun mot ne nous fait défaut*. C'est même l'un des thèmes centraux du roman de Marcel Proust : comment nous pouvons passer à côté d'insinuations, de déclarations, voire d'injures larvées lorsque nous ne « maîtrisons pas les codes » de communautés fermées, de milieux où existent des conventions que nous découvrons à peine et partiellement, soit qu'elles nous sont étrangères, soit que nous les saisissons à l'état naissant, en cours d'autorégulation. Proust observe ces expériences comme un signe du temps, il se plaît à confronter les moments où elles sont vécues de l'intérieur, sur le vif et dans une certaine confusion, au moment rétrospectif au cours duquel la règle est soudain comprise et la force performative, enfin saisie.

- 17 Barbara Cassin suggère qu'il a existé (au moins) trois âges du performatif. Le nôtre, moderne, celui d'Austin, serait caractérisé par le fait que la force performative est conférée par des conventions sociétales. Mais il a existé un « performatif chrétien », durant lequel la force illocutoire était conférée par Dieu, et surtout un « performatif païen ». L'âge païen se caractériserait par le fait que les hommes pouvaient « apparaître comme des dieux », c'est-à-dire créer quasi de toute pièce des jeux de langage immédiatement jouables (et les performativités qui vont avec). Ce serait le cas d'Ulysse qui proférerait un « je te genouille » à Nausicaa et qui serait immédiatement compris. Barbara Cassin, *Quand dire c'est vraiment faire. Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, Fayard, 2018, p. 72 et suivantes. C'est en lisant son texte que je me suis dit qu'une « performativité médiatique ou médiarchique » pouvait devenir l'objet d'une recherche et qu'il fallait commencer par en trouver les traces dans notre littérature.
- 18 Victor Klemperer, *LTI. La langue du Troisième Reich* (1947), trad. Élisabeth Guillot, Pocket, 1996. Par exemple, les articles « Aufziehen » et « Fanatique ».

## Préface

Si Austin ne nous dit jamais vraiment comment voir (quand on l'ignore ou n'en connaît pas d'avance les codes) la performativité en acte d'un énoncé, il me semble qu'on peut montrer celle-ci par l'écriture. Je m'explique.

Quand j'écrivais mon livre sur l'argent<sup>19</sup>, j'ai constaté ceci, que la théorie des performatifs, à ma connaissance, n'a pas exploré : un performatif n'existe jamais seul. Il ne peut exister, réussir en tant que performatif qu'inscrit dans une chaîne d'autres performatifs, différents, qui le rendent possible (et légitime). Voici un exemple bien concret pour rendre cela clair : Anne-Laure, l'éditrice en chef des Questions théoriques, apprécie mes préfaces, elle m'envoie un mail pour me faire la demande d'écrire ce texte qu'on lit maintenant (performatif 1) > je réponds que j'accepte à certaines conditions (performatif 2) > je promets que je terminerai avant septembre (performatif 3) > une fois le texte écrit, je le lui propose à la publication (performatif 4) > plus tard, après l'avoir corrigé et amélioré, elle m'envoie un BAT que je signe (performatif 5) > suivi d'un contrat de publication à signer aussi (performatif 6) > bientôt, 500 euros apparaissent sur mon compte en banque (performatif 7). C'est ainsi que, très schématiquement ici, j'analyserai le performatif « 500 euros » (inscrit sur mon compte Boursorama), en essayant d'observer comment il entre en relation avec ces autres performatifs sans lesquels il ne serait pas. Il existe évidemment bien d'autres performatifs « accrochés » à lui, disposés sur d'autres chaînes que je passe sous silence (demande d'aide au CNL > refus formel de l'aide par cette institution, etc.) et qui pourraient être rapportés à ce performatif-nœud pour en affiner la compréhension. On pourrait ainsi construire autour de lui tout un écosystème de performativité, ramifier tant qu'on estime que c'est utile afin de donner une image aussi fine que souhaité de ce qu'on peut bien appeler son *spectre illocutoire*.

De même, l'énoncé performatif « Je vous déclare mari et femme » (typique d'Austin) ne peut exister et réussir que relié à la résolution qu'Amélie et moi avons prise, cet été-là, à la rédaction d'un contrat retourné à un fonctionnaire de mairie, au choix d'un rendez-vous à l'hôtel de ville un samedi à 11 heures, etc. *De l'intérieur* d'un contexte où il est actif, je peux toujours spectraliser un performatif de cette façon : je n'ai pas besoin de pouvoir être capable de le rapporter (comme le fait Austin) à un système de conventions net dont je connaîtrais le nom et posséderais la supervision. Bien souvent, ce qu'Austin nomme « conditions de félicité », et qu'il s'acharne à décrire par le menu comme des conditions d'ordre social ou psychologique, se décompose en fait en concaténations de performatifs de ce genre<sup>20</sup>. Quel rapport avec les *Baiseties* ?

**19** Christophe Hanna, *Argent*, Éditions Amsterdam, « L'Ordinaire du capital », 2018.

**20** Il suffirait d'étendre la chaîne ou l'écosystème pour analyser « avoir l'autorité de maire » comme un chaînage de performatifs, tout comme le sérieux se manifeste sérieusement en protestations et garanties de sérieux.

Ce livre, comme d'autres livres de Joseph, analyse d'une façon comparable les performatifs qui envoûtent la médiasphère : il en démonte l'écosystème illocutoire, donne à voir dans quelle gamme de performativité soudain ils prennent place, montre à quels autres genres de paroles efficaces, mais moins stupéfiantes, ils peuvent se rattacher. Bref, il rend perceptible dans quelle mesure des formes de performativité médiatique neuves s'articulent à du code ordinaire.

Les textos que l'auteur échange au cours d'épisodes de sa vie sentimentale, les mails qu'il rédige avec ses collaborateurs pour finaliser ses interventions, jusqu'à ce texte, « Synaptic chick », au départ présenté pour être publié dans un catalogue d'expo et finalement écarté, tout cela constitue le matériau dans lequel l'écriture des *Baisetioles* effectue comme un carottage médiologique, perçant la matière communicationnelle, des couches les plus privées aux plus publiques. La médiasphère n'est plus conçue comme un espace polarisé d'émetteurs-récepteurs, les uns pouvant tromper, influencer les autres, largement réduits à un rôle de consommation passive. Elle est saisie comme une nappe collaborative où chaque sujet est un acteur pluriel capable de jouer non seulement le rôle d'envoûté et de propagateur de formules envoûtantes, mais aussi de contribuer, par ses paroles même les plus personnelles, à construire les conditions de possibilité d'envoûtement et à en favoriser certaines conséquences idéologiques et sociales.

**Manuel Joseph**

**Aubépine, Hiatus, Kremlin, Netflix & Aqmi  
ou les Baisetioles**

*When you walk through the garden  
You gotta watch your back (...)*