

NE TRAVAILLEZ
JAMAIS

La tribune du Printemps

**Les 10 et 11 mai 2014
Une édition publiée
pour Le Printemps
des Laboratoires #2**

**Ne
travaillez
jamais !**

**LES LABORATOIRES 
 D'AUBERVILLIERS**

Sommaire

Ouverture :

Pour qui travaillent les artistes ?	1
Maurizio Lazzarato, Le refus du travail aujourd'hui	3
Frantz Kafka, "Josephine la cantatrice ou le peuple des souris"	16

Section 1 : Refus du travail

Lars Bang Larsen, "The paradox of art and work: an irritating note"	37
Francesco Matarrese, Passage au travail vivant.	49
Rencontre entre Dora García et Francesco Matarrese	59
Rencontre entre Dora García et Francesco Matarrese, REFUS - Sur l'art, le travail et la politique.	62
Robert Filliou, Enseigner et apprendre, arts vivants	69
Art Strike Handbook	81

Section 2 : Le travail de l'art

Mikkel Bolt Rasmussen, L'art interventionniste entre réforme et révolution : l'Internationale situationniste, l'Artist Placement Group, l'Art Workers' Coalition	97
ENSBA Lyon (France) et HEAD Genève (Suisse) répondent à trois questions	117
Romana Schmalisch et Robert Schlicht, Labour Power Plant	129

Section 3 : Les artistes, collaborateurs du capital, cinquième colonne, ou résistance ouverte ?

Åbåke, My Lunch with Bianca	133
Andrea Fraser, Le 1%, c'est moi	142
Guillaume Désanges, Tractatus logico-artisticus	148

Section 4 : Le Printemps #2

Le programme	157
Les intervenants / auteurs	162
Les chansons	169

Pour qui travaillent les artistes ?

Cette deuxième édition du Printemps des Laboratoires se déploie pendant deux jours autour de l'art et du travail. Elle met particulièrement l'accent sur le refus du travail en tant que remise en question des systèmes de production et de la valeur de l'art, sur le rapport entre artiste, fabrique de l'art et institution, et sur la figure de l'artiste en tant que travailleur. Ce Printemps #2 reviendra également sur la formation des groupes d'artistes impliqués dans des formes d'action politique qui subvertissent la relation entre produit artistique et capital.

La question "pour qui travaillons-nous ?" continue à se poser. Elle a déjà été, à plusieurs reprises, abordée et discutée aux Laboratoires d'Aubervilliers¹, polarisée sur celle des publics et des négociations qui se jouent entre auteur/ institution/ public, sans qu'il ne soit possible de la résoudre autrement que par l'énonciation d'une relation créée entre et par ces trois acteurs. Les publics ne préexistent pas aux projets, ils s'inventent en relation avec eux. Nous travaillons donc pour et avec un public temporaire, mobilisé dans le temps restreint du travail et de la production artistique et non dans celui de la seule restitution du travail.

Mais cette question pourrait être reformulée d'une autre manière, signifiant tout à fait autre chose : qu'est-ce qui se trouve à l'origine de la demande générant le travail des artistes ? De quelle façon les artistes répondent à cette demande, et avec quoi ? Cette question ne peut être tributaire d'une seule réponse mais de plusieurs, ouvrant en retour sur de nouvelles interrogations : à quel endroit se situe l'artiste dans le système de production ? Davantage du côté du capital ou de celui des travailleurs, dépossédés, victimes du capital ? En quoi consiste le travail d'un artiste ? Pourquoi l'artiste est-il aujourd'hui souvent désigné comme le modèle qui dans sa pratique incarne le mieux les formes et les usages du "travail immatériel" du néolibéralisme ? Les artistes eux-mêmes se retrouvent-ils dans cette dénomination ? L'artiste est-il par nature un entrepreneur en concurrence permanente avec les autres artistes, et qui serait, en tant que tel, incapable de mener une action de groupe cohérente ? Quels exemples d'actions politiques menées collectivement par des artistes peut-on observer dans l'histoire de l'art de ces dernières décennies ? Et, bien sûr, l'éternelle question : jusqu'à quel point l'art peut-il être politique sans perdre son essence, sans se dissoudre dans quelque chose d'autre ?

1 in "Ces Laboratoires situés à Aubervilliers", p.1, cahier A, *Journal des Laboratoires*, 2013.

Est-ce que, en amont de toutes ces questions, de ces tentatives d'approcher des définitions et de les circonscrire tels des modèles politiques et sociaux, ne demeurent-ils pas avant tout le travail, la pratique, l'activité des artistes, qui eux jamais n'admettront de définitions *a priori* ?

Enfin une autre question sous-tend la première (pour qui travaillons-nous ?) : Si on doute de ce en quoi consiste l'activité et le travail des artistes, comment, alors, peut-on rêver enseigner l'art ? Questionner la nature du travail artistique et la position de l'artiste en tant que travailleur c'est inéluctablement interroger la formation artistique en général et les écoles d'art en particulier. Les écoles d'art aujourd'hui se construisent pour la plupart sur un modèle d'artiste ou de travailleur de l'art certainement contestable, parce que souvent obsolète et inoffensif, et implicitement redevable aux structures qui détiennent le pouvoir politique et économique.

Nous sommes conscientes que nous ne parviendrons jamais à des conclusions pleinement satisfaisantes. Pour autant, personne ne peut nous enlever le plaisir de s'y essayer.

Alexandra Baudelot, Dora García, Mathilde Villeneuve

Maurizio Lazzarato, Le refus du travail aujourd'hui.

1 L'opéraïsme est un courant marxiste italien "ouvriériste" apparu en 1961 autour de la revue *Quaderni Rossi*. *Operaio*, mot italien, vient du latin et signifie "ouvrier". Mario Tronti et Toni Negri en furent les principaux théoriciens. Ils créent une nouvelle revue en 1963, *Classe Operaia* (signifiant Classe ouvrière en italien).

Le "refus du travail" est peut être la catégorie politique la plus importante de l'opéraïsme¹ italien. Il renvoie aux pratiques des luttes des ouvriers des grandes usines du fordisme qui, avec leurs chaînes de montage, représentaient l'exploitation du capitalisme industriel. De quelle façon peut-on utiliser le refus du travail aujourd'hui ?

La situation : L'espace public, complètement privatisé, désamorcé, colonisé, ne reprend vie, de façon intermittente, que lorsque des luttes ouvrent des îles de non-communication, de non-réponse, de non-parole, de refus de la "mobilisation générale", seuls à même de créer les conditions de nouvelles possibilités d'expression, de nouvelles paroles, de pratiques démocratiques.

La grève était efficace non seulement parce qu'elle bloquait la valorisation du capital, mais aussi parce qu'elle rendait les ouvriers "égaux" en les faisant sortir d'une division du travail dans laquelle ils étaient assignés à des fonctions et des places différentes et concurrentes.

Il faut retrouver cette double condition, arrêter la valorisation et sortir des flux de communication/consommation/production et, dans cet arrêt ou cette sortie, retrouver l'égalité, condition de l'organisation politique. Pour qu'une subjectivation puisse émerger, nous n'avons pas besoin d'accélération, mais de ralentissement. Nous avons besoin de "temps", mais d'un temps de rupture, d'un temps de blocage de la "mobilisation générale", qui fera émerger un temps de suspension des dispositifs d'exploitation et de domination, un "temps paresseux".

La paresse : Avec un peu d'humour et en hommage à Paul Lafargue et à sa réfutation du "dogme du travail", j'appelle "paresseuse" l'action politique qui, à la fois, refuse et fuit les rôles, fonctions et significations de la division sociale du travail et qui, par cette mise en suspens, crée de nouveaux possibles. Pourquoi ressortir la paresse des limbes où le mouvement ouvrier l'avait reléguée ? Parce qu'elle permet de penser et de pratiquer le "refus du travail" en partant d'un principe éthico-politique qui nous fait, peut-être, sortir du cercle enchanté de la production, de la productivité et des producteurs ("c'est nous les vrais producteurs !"). Le travail, la production,

les producteurs ont été à la fois la force et la faiblesse de la tradition communiste. Émancipation du travail ou émancipation à travers le travail ? Ambiguïté sans issue. Il ne faut pas partir du travail, quel qu'il soit, mais toujours du refus du travail.

Le socialisme : Les artistes sont les seuls à avoir donné une suite au Droit à la paresse. Kasimir Malevitch, dans son petit livre *La Paresse comme vérité effective de l'homme*, dénonce le socialisme qui opère "pour que l'humanité tout entière suive un seul chemin laborieux et qu'il ne reste plus un seul inactif"². Aujourd'hui, ce programme est celui de l'ultralibérale Commission Européenne. Malevitch pense encore que c'est par le travail (il écrit pendant les premières années de la révolution soviétique) que l'on aboutira à la paresse, alors que si l'on part du travail, on arrivera toujours au travail (ou, pire encore, à l'emploi).

² Kasimir Malevitch,
La paresse comme vérité effective de l'homme,
Paris, Allia, 2000 p. 14.

Le refus du travail, I : L'action paresseuse n'est pas un "non-agir" ou un "agir minimum". C'est d'abord une prise de position par rapport aux conditions d'existence dans la société capitaliste. Elle exprime un refus subjectif qui vise le rapport de pouvoir dominant dans le capitalisme : le travail (salariné). "Il est honteux que nous soyons encore obligés de travailler simplement pour vivre (...), être obligé de travailler afin d'exister, ça, c'est une infamie", disait un autre artiste, Marcel Duchamp, resté toute sa vie fidèle au livre de Lafargue. C'est encore vrai aujourd'hui, malgré le capitalisme cognitif, les nouvelles technologies, le "capital humain", Facebook, Google, etc.

Le refus du travail ne concerne pas que les ouvriers, puisqu'il signifie surtout et d'abord ne pas vouloir être assigné à une fonction, à un rôle, à une identité établis à l'avance dans et par la division sociale du travail. De ce point de vue, ouvrier, artiste, femme ou "travailleur cognitif" sont exactement la même chose : des assignations. Avec ou sans un patron direct, tous sont pris dans des rapports d'exploitation et de domination. La production pour le marché les soumet tous, de manière différente, à un appauvrissement économique et subjectif, à une expropriation, une normalisation et une standardisation de leurs savoirs, de leurs savoir-faire et de leur vie.

Le refus du travail, II : Le néolibéralisme s'est construit comme une réponse au refus du travail de l'ouvrier des chaînes de montage de la grande industrie. Il promettait la réalisation de soi dans le travail à travers l'entreprise individuelle, l'accomplissement de la liberté à travers la consommation personnalisée, une socialisation assurée par une connectivité généralisée. Ces promesses impliquaient des choses non énoncées, mais qui ont été découvertes au fur et à mesure : d'un côté, de nouvelles formes d'assujettissement et d'asservissement, et, de l'autre côté, précarité, pauvreté, individualisation et inégalité. Elles ont révélé leur véritable nature, en débouchant sur l'homme endetté, la récession, les sacrifices, l'austérité, l'autoritarisme de l'état de crise permanent.

Le refus que l'on voit s'exprimer dans les révoltes qui secouent le capitalisme depuis 2007 contient une nouvelle radicalité, car il s'agit à la fois d'un refus de travailler selon les règles du "capital humain", d'un refus de travailler en tant que consomma-

teur, communicateur, usager, chômeur, d'un refus de l'identité sexuelle normalisée, c'est-à-dire de la panoplie des techniques de gouvernementalité qui constituent des techniques de valorisation et des techniques d'assujettissement/asservissement.

Le refus du travail, III : Il faut mettre l'accent autant sur le "refus" que sur le "travail", peut-être, encore plus sur le premier car si le travail a changé, la rupture subjective qui exprime le refus reste fondamentale pour définir l'action politique. Le refus rompt le cours du temps (ou de l'histoire), établissant un avant et un après qui concernent d'abord la subjectivité. Entre cet avant et cet après (mai 68), les subjectivités se font et se défont.

Travaux forcés : Depuis que l'humanité existe, les générations qui ont sacrifié le plus de temps au travail sont celles qui ont eu le malheur de naître sous le capital. Toute augmentation de productivité, toute découverte ou invention de la science et de la technique, au lieu de libérer du temps, l'ont enchaîné plus fortement encore au capital, puisque c'est la multiplicité des temporalités qui s'est vue transformer en profit. Le refus du travail contemporain ébranle plus profondément le capital que n'a pu le faire le refus ouvrier, car l'exploitation concerne la société dans son ensemble et la subjectivité dans toutes ses dimensions. Ce qui est en jeu, c'est l'"anthropologie" de la modernité (le sujet, l'individu, la liberté, l'universalité, tous mis au masculin).

Entre vitesse et immobilité : Ces nouvelles modalités du refus du travail sont des formes d'action spécifiques qui, entre le faux infini de l'accumulation capitaliste et la stabilité immuable des sociétés traditionnelles, entre la vitesse accélérée des flux d'argent et la répétition frustrante du travail, de la consommation, de la communication, découvrent la temporalité du "possible", la durée relâchée et dilatée d'un présent à étendues multiples, un autre espace-temps animé de la plus grande vitesse et de la plus grande lenteur. Cette durée "entre", il faut la transformer en temps de l'organisation à l'aide des machines et de la technologie. Aucune technophobie, donc, puisque la plus grande vitesse et la plus grande lenteur sont bien des vitesses des machines, une fois soustraites à l'emprise de la valorisation³.

Comme la grève, ce refus détermine une suspension de la mobilisation générale décrétée par le capital, qui fait sortir le temps chronologique de ses gonds et émerger d'autres mouvements, vitesses et rythmes. Pour Gilles Deleuze, l'accès à cette temporalité est le privilège du "voyant", tandis que pour Marcel Duchamp, c'est celui du paresseux. Comment transformer ces personnages conceptuels et existentiels en personnages politiques ?

Le temps : Nous avons besoin d'une autre façon de vivre le temps. Si pour le capitaliste, le temps est de l'argent, pour le paresseux ou le voyant, leur "capital est le temps". Le capital est en train de reprendre tous les temps que le refus du travail ouvrier avait "libéré". La nouvelle lutte sur le temps qui se profile doit aller de pair avec l'appropriation de la richesse sociale accumulée. Pour retransformer

³ Je me permets de renvoyer à un livre que j'ai écrit il y a long-temps, *Videophilosophie*, Berlin, b-books, 2002.

l'argent en temps disponible, pour transformer la richesse en possibles, il faut non seulement des luttes, mais aussi de nouveaux processus de subjectivation.

Masculin/féminin : L'action "paresseuse" est un opérateur de désidentification. Son introduction dans un monde organisé autour de l'activité ébranle jusqu'aux identités, notamment sexuelles.

Depuis l'Antiquité, l'activité (sexuelle, politique, productive) est identifiée à l'homme. La femme est, au contraire, l'inactivité et la passivité incarnées. La démocratie grecque célèbre l'action politique comme un domaine exclusivement réservé aux hommes. La "démocratisation de l'esclavage" opérée par le capitalisme met au centre non plus l'action politique, mais la production. Néanmoins, les producteurs sont encore et toujours des hommes et le travail encore une manifestation de la virilité. La distinction entre activité (masculine) et inactivité (féminine) se retrouve dans les nouvelles sciences sociales qui s'affirment entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècles, comme la psychanalyse. Chez Freud, l'activité est représentée par la bite de papa, donc c'est embêtant si vous n'en avez pas, parce qu'il vous manque quelque chose. L'action paresseuse suspend les identités et s'ouvre aux devenir. Elle ébranle la virilité de l'action et du travail et interroge la domination de la femme, mais aussi de la nature.

Perception et sensibilité : L'action du capital, dont le but est la production d'argent, n'a pas que des effets économiques. Le capital nous équipe d'une perception et d'une sensibilité, parce que percevoir et sentir sont des fonctions de l'action. On voit et on sent ce qui est nécessaire à l'accomplissement de l'action. Pour changer de perception et de manière de sentir, il faut changer de manière d'agir, c'est-à-dire en dernière instance, de manière de vivre. L'action paresseuse est aux antipodes de l'action finalisée de la production capitaliste, pour laquelle la fin (l'argent) est tout et le processus n'est rien. Ce dernier, littéralement, n'existe pas s'il ne produit pas de l'argent. Le refus du travail, au contraire, est tout entier concentré sur le processus, sur le devenir, sur les modalités de singularisation collectives.

La paresse et le chômage : Le chômeur n'est pas un "paresseux", car le chômage est encore et toujours une temporalité du capital. Le chômeur peut devenir un paresseux, mais, comme tout le monde, au prix d'un travail sur soi, d'un changement radical de perspective sur soi, sur les autres et sur le monde.

La vie : Que le capital exploite la vie ne signifie pas que la vie coïncide avec le capital. Il est toujours possible de séparer la vie de ses œuvres, comme dans le salariat on peut distinguer le travail du travailleur. Même chez l'artiste, qui pourrait être considéré comme le prototype du capital humain, on peut séparer les œuvres de la vie. "J'ai voulu me servir de la peinture, me servir de l'art comme pour établir un *modus vivendi*, une sorte de façon de comprendre la vie, c'est-à-dire probablement d'essayer de faire de ma vie elle-même une œuvre d'art, au lieu de passer ma vie à faire des œuvres d'art sous forme de tableaux [...]. La chose importante, c'est de

vivre et d'avoir un comportement. Ce comportement a sous ses ordres la peinture que j'ai faite, les jeux des mots que j'ai faits et tout ce que j'ai fait, au point de vue public en tout cas" (Duchamp). Cette séparation est toujours possible car le processus de subjectivation est toujours à faire. Avec la crise, l'adhésion au néolibéralisme extorquée par la promesse de donner à chacun la possibilité de se fabriquer une vie "authentique" est en train de se déliter. Qu'est-ce que cela signifie de concevoir non plus la vie individuelle, mais la vie collective, comme une œuvre d'art ?

Le processus démocratique : Ce n'est pas le cognitif ou l'immatériel ou toute autre définition tirée de la production qui qualifie l'action politique, mais le refus et la capacité de fuir les catégories, les identités et les rôles de la division sociale du travail et d'ouvrir des possibles. Le refus et son potentiel d'action politique ne sont pas directement déductibles du "travail", de la place et des fonctions auxquelles nous sommes assignés⁴. Le refus implique une action qui se détourne de la division du travail et ouvre sur ce qui est impossible en elle. L'action paresseuse ne requiert aucune virtuosité, aucun savoir-faire spécialisé, cognitif ou professionnel. Elle peut être exercée par tout le monde. Mais de quelle façon peut-elle devenir le moteur d'un processus collectif d'organisation ? Le temps de l'organisation est spécifique. Ma dernière expérience politique dans *La Coordination des Intermittents et Précaires d'Ile de France* m'a appris qu'un processus démocratique qui s'installe sur un arrêt, sur une démobilisation demande du temps, et beaucoup de temps, pour que la découverte des forces subjectives, leur production, organisation et recomposition, soit possible. Ce ne sont ni la vitesse et les simplifications du centralisme démocratique, ni celles de réseaux sociaux cotés en bourse qui résoudront ce problème. La condition pour utiliser et agencer les vitesses hétérogènes dont une lutte a besoin, c'est de développer ce qui est impliqué dans le non-mouvement de la démobilisation.

Machine de guerre : Et pourtant il faut défaire les dualismes du capital. Sans la capacité d'établir et de tenir des rapports de force, impossible de déployer les implications et les singularités contenues dans le refus du travail. Le refus du travail (métropolitain) ne renvoie pas à autre chose. Il ne renvoie pas au parti ou à l'État comme chez les théoriciens du refus du travail ouvrier. Il est difficile de penser un devenir-parti ou un devenir-État des mouvements féministes (ou des précaires), qui ont, au contraire, exprimé d'autres choix stratégiques : rester sur le refus du travail et sur son potentiel politique, en déployant tous ses possibles. Mais la nécessité de découvrir, produire et recomposer des temporalités, des subjectivités hétérogènes et leurs institutions implique de se soustraire continuellement aux techniques d'assujettissement et d'asservissement de la gouvernementalité.

Marcel Duchamp et le refus du travail

Lorsque nous avons élaboré la catégorie de travail immatériel, nous avons abandonné le "refus du travail", car il nous semblait non plus à même de décrire les compor-

⁴ Le refus a des causes et des buts, mais la rupture qu'il exprime vient à l'existence par un désir sans but et sans cause. Sa véritable cause est la rupture de la causalité (de la division du travail, de la production, de la valorisation) et ses buts ne préexistent pas à la rupture qui force à inventer de nouvelles manières d'être et d'agir. Impossible dans l'ordre des causes (de la division du travail), la rupture crée un possible intempêtif, condition de toute nouvelle subjectivation.

tements de ce type de travailleurs. Marcel Duchamp nous permet, peut-être, de revenir sur cet abandon.

Marx avait dit que les révolutions sont la locomotive de l'histoire mondiale. Mais peut-être les choses se présentent-elles tout autrement. Il se peut que les révolutions soient l'acte par lequel l'humanité qui voyage dans ce train tire le frein d'urgence.

Walter Benjamin

*On ne peut plus se permettre d'être un jeune homme qui ne fait rien. Qui est-ce qui ne travaille pas ? On ne peut pas vivre sans travailler, c'est quelque chose d'affreux. Je me rappelle un livre qui s'appelait *Le droit à la paresse* ; ce droit n'existe plus.*

Vous préférez la vie au travail d'artiste ? "Oui", répondit Marcel.

Marcel Duchamp

"John Cage se vante d'avoir introduit le silence dans la musique, moi je me targuais d'avoir célébré la paresse dans les arts", dit quelque part Marcel Duchamp. La "grande paresse" de Marcel Duchamp a bouleversé l'art de façon plus radicale et durable que la débauche d'activité et de productivité d'un Picasso avec ses 50 000 œuvres.

Duchamp pratique un refus obstiné du travail, qu'il s'agisse du travail salarié ou du travail artistique. Il refuse de se soumettre aux fonctions, aux rôles et aux normes de la société capitaliste. Ce refus n'interroge pas seulement l'artiste et l'art car en se différenciant du "refus du travail des ouvriers" théorisé par l'opéraïsme italien dans les années soixante, l'attitude de Duchamp peut nous aider à interroger les refus qui s'expriment depuis 2008 sur les places et dans les rues de la planète (Turquie, Brésil, Espagne, États-Unis, etc.).

D'une part, il élargit son domaine d'action, puisqu'il concerne non seulement le travail salarié, mais toute fonction ou rôle auquel nous sommes assignés (femme/homme, consommateur, usager, communicateur, chômeur, etc.). Comme la grande majorité de ces fonctions, l'artiste n'est pas subordonné à un patron, mais à une panoplie de dispositifs de pouvoir. De la même manière que le "capital humain" ; dont l'artiste est devenu le modèle dans le néo-libéralisme, il doit se soustraire non seulement à ces pouvoirs "externes", mais aussi à l'emprise de son "égo" (créateur pour l'artiste ou entrepreneur pour le capital humain) qui donne à l'un et à l'autre l'illusion d'être libres. D'autre part, il permet de penser et de pratiquer un "refus du travail" en partant d'un principe éthico-politique qui n'est pas le travail. Il nous fait ainsi sortir du cercle enchanté de la production, de la productivité et des producteurs. Le travail a été à la fois la force et la faiblesse de la tradition communiste. Émancipation du travail ou émancipation par le travail ? Ambiguïté sans issues.

Le mouvement ouvrier a existé seulement parce que la grève était, en même temps, un refus, un *non-mouvement*, un désœuvrement radical⁵, une inaction, un arrêt de la production qui suspendait les rôles, les fonctions et les hiérarchies de la

⁵ Le désœuvrement du refus du travail n'est pas

le “désœuvrement” tel que Giorgio Agamben l’entend. Ce dernier renvoie à la “nature humaine”, tandis que le refus du travail renvoie à la lutte (politique) contre les assignations capitalistes à occuper une place et une fonction. Le “rien faire”, comme démontre le Jacques Rancière (*Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l’art*, Galilée, 2011) à propos de Stendhal, est un produit de la Révolution, l’autre face de “l’agir” révolutionnaire, “pouvoir tout et, en conséquence, ne rien faire”. Selon Rancière l’art est obligé de se confronter à ce nouveau “principe plébéen”, ce qui pourrait constituer une généalogie possible de la paresse duchampienne qui le déplace de la littérature à l’art.

6 Toutes les citations dont n’est pas nommé l’auteur sont de Marcel Duchamp.

division du travail dans l’usine. Le fait de problématiser un seul aspect de la lutte, la dimension du mouvement, a été un grand handicap qui a fait du mouvement ouvrier un accélérateur du productivisme, un accélérateur de l’industrialisation, le chantre du travail. L’autre dimension de la lutte, impliquant le “refus du travail”, le non-mouvement ou la démobilisation, a été délaissée ou insuffisamment problématisée dans le néolibéralisme.

Le refus du travail ouvrier renvoie toujours, dans la perspective communiste, à quelque chose d’autre que lui-même. Il renvoie au politique, selon une double version, le parti ou l’État, tandis que Duchamp suggère de nous arrêter sur le refus, sur le non-mouvement, sur la démobilisation et de déployer et expérimenter tout ce que l’action paresseuse crée comme possibles pour opérer une reconversion de la subjectivité, en inventant des nouvelles techniques d’existence et des nouvelles manières d’habiter le temps. Les mouvements féministes, après le refus d’exercer la fonction (et le travail de) “femme”, semblent avoir suivi cette stratégie, plutôt que l’option politique classique.

L’anthropologie du refus ouvrier reste de toute façon une anthropologie du travail, la subjectivation de la classe est toujours une subjectivation des “producteurs”, des “travailleurs”. L’action paresseuse ouvre à une toute autre anthropologie et à une tout autre éthique. En sapant le “travail” dans ses fondements, elle ébranle non seulement l’identité des “producteurs”, mais aussi leurs assignations sexuelles. Ce qui est en jeu, c’est l’anthropologie de la modernité : le sujet, l’individu, la liberté, l’universalité tous conjugués au masculin.

Le mouvement communiste a eu la possibilité de produire d’autres anthropologies et d’autres éthiques que celles de la modernité travailleuse et d’autres processus de subjectivation que ceux centrés sur les producteurs. “Le droit à la paresse”, rédigé par Paul Lafargue, gendre de Marx, répondait au “Droit au travail” de Louis Blanc, et puisait sa source dans l’“Otium” des anciens, qu’il cherchait à repenser en rapport avec la démocratisation de l’esclavage opéré par le travail salarié. Mais les communistes n’y ont pas vu les implications ontologiques et politiques auxquelles ouvrait la suspension de l’activité et du commandement. Ils ont ainsi perdu la possibilité de sortir du modèle de l’*homo faber*, de l’orgueil des producteurs et de la promesse prométhéenne de maîtrise de la nature qu’il contenait. Il revient à Duchamp de développer sa radicalité car le droit à la paresse, “un droit qui n’exige ni justification ni rien en échange”⁶, s’attaque aux trois fondements de la société capitaliste. D’abord à l’échange : “Qui a inventé l’échange à égalité de valeur qui est devenu une loi avec gendarmes dans les relations d’individu à individu dans la société actuelle?”. Ensuite, plus profondément encore, il s’attaque à la propriété, condition préalable de l’échange : “Possession — D’ailleurs l’idée d’échange présuppose la possession au sens propriétaire du mot”. Et enfin au travail. Chez Marx le travail est le fondement vivant de la propriété, cette dernière n’étant que du travail objectivé. Si on veut porter un coup mortel à la propriété, dit Marx, il faut la combattre non seulement comme condition objective, mais aussi comme activité, comme travail. Le droit à la paresse défait l’échange, la propriété et le travail, mais en faisant un pas de côté par rapport à la tradition marxiste.

1. Le refus du travail

L'action paresseuse duchampienne se prête à une double lecture, elle fonctionne à la fois comme critique du domaine socio-économique, et comme une catégorie "philosophique" qui permet de repenser l'action, le temps et la subjectivité, en découvrant de nouvelles dimensions de l'existence et des formes de vie inédites.

Commençons par sa fonction de "critique socio-économique" :

La paresse n'est pas simplement un "non-agir" ou un "agir minimum". Elle est une prise de position par rapport aux conditions d'existence dans le capitalisme. Elle exprime d'abord un refus subjectif qui vise le travail (salaré) et tout comportement conforme que la société capitaliste attend de vous.

Le refus de "toutes ces petites règles qui décident que vous n'aurez pas à manger si vous ne montrez pas de signes d'une activité ou d'une production, sous une forme ou une autre". Beuys a dénoncé le "silence surévalué" de Duchamp quant aux questions sociales, politiques et esthétiques. La plupart des critiques considèrent que Duchamp n'est pas à une contradiction près. Lui même, d'ailleurs, affirme qu'il n'a pas arrêté de se contredire pour ne pas se figer dans un système, un goût, une pensée établis. Mais s'il y a quelque chose qui revient systématiquement et à laquelle il est resté fidèle toute sa vie c'est le refus du travail et l'action paresseuse qui, ensemble, ont constitués le fil rouge éthico-politique de son existence.

Serait-il possible de vivre en locataire seulement ? Sans payer et sans posséder ? (...) Ceci nous ramène au droit à la Paresse suggéré par Paul Lafargue dans un livre qui m'avait beaucoup frappé vers 1912. Il me semble encore aujourd'hui très valable de remettre en question le travail forcé auquel est soumis chaque nouveau né.

Dans l'histoire de l'humanité aucune génération n'a sacrifié autant de temps au travail que les générations qui ont eu la malchance de naître sous le régime capitaliste. Dans le capitalisme, l'humanité est condamnée aux travaux forcés quelque soit le niveau de productivité atteint. Toute invention technique, sociale et scientifique, au lieu de libérer du temps, ne fait qu'étendre l'emprise du capital sur nos temporalités.

Sans être fasciste, je pense que la démocratie n'a pas apporté grand chose de sensé (...) Il est honteux que nous soyons encore obligés de travailler simplement pour vivre (...) être obligé de travailler afin d'exister, ça, c'est une infamie.

L'Hospice pour paresseux ("Hospice des grands paresseux / Orphelinat des petits paresseux") que Duchamp voulait ouvrir et "où bien entendu il serait interdit de travailler", présuppose une reconversion de la subjectivité, un travail sur soi, car la paresse est une autre manière d'habiter le temps et le monde.

Je crois d'ailleurs qu'il n'y aurait pas autant de pensionnaires qu'on pourrait l'imaginer", car, "en fait, ce n'est justement pas facile d'être vraiment paresseux et de ne rien faire.

Malgré une vie très sobre, quelque fois à la limite du dénuement, Duchamp a pu vivre sans travailler parce qu'il a bénéficié d'une petite rente (anticipation de sa partie d'héritage familial), de l'aide occasionnelle de riches bourgeois collectionneurs, de quelques petits commerces d'œuvre d'art et d'autres arrangements, toujours précaires. Duchamp est donc tout à fait conscient de l'impossibilité de vivre en "paresseux", sans une organisation de la société, radicalement différente.

Dieu sait qu'il y a assez de nourriture sur Terre pour que tout le monde puisse manger sans avoir à travailler (...) Et ne me demandez pas qui va faire le pain ou quoi que ce soit, parce qu'il y a assez de vitalité chez l'homme en général pour qu'il ne reste pas paresseux. Il y aurait très peu de paresseux chez moi, parce qu'ils ne supporteraient pas de rester paresseux trop longtemps. Dans une société comme celle-ci, le troc n'existerait pas, et les habitants les meilleurs ramasseraient les ordures. Ce serait la forme d'activité la plus élevée et la plus noble (...) J'ai peur que ça ressemble un peu au communisme, mais ce n'est pas le cas. Je suis sérieusement et profondément issu d'une société capitaliste.

L'art est pris dans la division sociale du travail comme toute autre activité. De ce point de vue, être artiste est une profession ou une spécialisation comme une autre, et c'est précisément cette injonction à occuper, avec son corps et avec son âme, une place, un rôle, une identité, qui fait l'objet du refus catégorique et permanent de Duchamp. Avec l'artiste, seules les techniques de subordination changent, elles ne sont plus disciplinaires. Mais les dispositifs des sociétés de contrôle sont autant, sinon plus chronophages que les techniques disciplinaires même lorsqu'il s'agit de l'activité artistique.

"Il n'y a pas le temps nécessaire pour faire du bon travail. Le rythme de la production est tel que cela devient une autre forme de course effrénée" qui renvoie à la "foire d'empoigné" de la société en général.

L'œuvre "doit être produite lentement ; je ne crois pas à la vitesse dans la production artistique" qui est introduite par le capitalisme. Teeny, la deuxième épouse de Duchamp, relate qu'"il ne travaillait pas comme un ouvrier", mais en alternant, dans la même journée, de courtes périodes d'activités à des longues pauses.

Je ne pouvais pas travailler plus de deux heures par jour. (...) Aujourd'hui encore, je ne peux pas travailler plus de deux heures par jour. C'est vraiment quelque chose de travailler tous les jours.

Plus en général, le refus du travail “artistique” signifie refus de produire pour le marché, pour les collectionneurs, pour satisfaire les exigences esthétiques d’un public de regardeurs de plus en plus nombreux, refus de se soumettre à leurs principes d’évaluation, et leur exigence de ‘quantité’ et de ‘qualité’ ”.

Le danger c’est de rentrer dans les rangs des capitalistes, de se faire une vie confortable dans un genre de peinture qu’on recopie jusqu’à la fin de ses jours.

Duchamp décrit de façon très précise et percutante le processus d’intégration de l’artiste à l’économie capitaliste et la transformation de l’art en marchandise, “on achète de l’art comme on achète des spaghettis”.

L’artiste est-il compromis avec le capitalisme ?, lui demande William Seitz (Vogue) en 1963 :

C’est une capitulation. Il semble aujourd’hui que l’artiste ne puisse vivre sans un serment d’allégeance au bon vieux tout puissant dollar. Cela montre jusqu’où l’intégration est allée.

L’intégration dans le capitalisme est aussi et surtout subjective. Si l’artiste n’a pas, comme l’ouvrier, un patron direct, il est toutefois soumis à des dispositifs de pouvoir qui ne se limitent pas à définir le cadre de sa production, mais l’équipent d’une subjectivité. Dans les années 80, l’artiste est devenu le modèle du “capital humain”, parce qu’il incarne la “liberté” de créer.

Courbet a été le premier à dire “accepte mon art ou ne l’accepte pas. Je suis libre.” C’était en 1860. Depuis cette date, chaque artiste a eu le sentiment qu’il devait être encore plus libre que le précédent. Les pointillistes plus libres que les impressionnistes, les cubistes encore plus libres, et les futuristes et les dadaïstes, etc. Plus libre, plus libre, plus libre — ils appellent cela de la liberté. Pourquoi l’égo des artistes devrait-il être autorisé à dégorger et à empoisonner l’atmosphère ?

Une fois libéré de la dépendance des commandes du roi, des seigneurs, l’artiste pense être libre, alors qu’il passe d’une subordination à l’autre. L’artiste, comme l’ouvrier, est exproprié de son “savoir-faire”, car la production est standardisée et elle perd, même dans l’art, toute singularité. “Depuis la création d’un marché de la peinture, tout a été radicalement changé dans le domaine de l’art. Regardez comme ils produisent. Croyez vous qu’ils aiment cela, et qu’ils ont du plaisir à peindre cinquante fois, cent fois la même chose ? Pas du tout, ils ne font pas des tableaux, ils font des chèques”.

L’affirmation du refus est sans ambiguïté :

Je refuse d’être un artiste tel qu’on l’entend aujourd’hui”, “je voulais transformer complètement l’attitude à l’égard de l’artiste”, “j’ai vraiment essayé de tuer le petit dieu que l’artiste est devenu au cours du dernier siècle”, “vous savez je ne voulais pas être un artiste”, etc.

Le refus du travail "artistique", n'est pas une simple opposition. Il ne constitue pas la négation d'un couple de termes solidaires (art/non art) s'opposant à cause même de leur ressemblance. Duchamp est très clair sur ce point, son refus n'exprime pas l'opposition dadaïste qui "en s'opposant, devenait la queue de ce à quoi il s'opposait (...) Dada littéraire, purement négatif et accusateur c'était faire la part trop belle à ce que nous étions déterminés à ignorer. Un exemple, si vous voulez : avec le stoppage étalon, je souhaitais donner une autre idée de l'unité de longueur. J'aurais pu prendre un mètre en bois et le briser en un point quelconque : c'eut été dada.

Le refus introduit à une hétérogénéité radicale. Rien n'est plus loin du travail capitaliste que l'action paresseuse, dont le déploiement du potentiel politico existentiel doit défaire aussi bien l'art que sa simple négation.

Je suis contre le mot "anti", parce que c'est un peu comme "athée", comparé à "croyant". Un athée est à peu près autant religieux qu'un croyant, et un anti-artiste à peu près autant artiste qu'un artiste" [...]. "Anartiste" serait beaucoup mieux, si je pouvais changer de terme, que "anti-artiste".

Si Duchamp refuse l'injonction à être artiste (il se définit comme un "défroqué de l'art"), il n'abandonne pas pour autant les pratiques, les protocoles, les procédures artistiques. L'"anartiste" demande un redéploiement des fonctions et des dispositifs artistiques. Il s'agit d'un positionnement subtil dont le refus ne s'installe ni à l'extérieur, ni à l'intérieur de l'institution art, mais à sa limite, à ses frontières, et qui, à partir de cette limite et de ces frontières, essaie de faire déplacer l'opposition dialectique art/anti-art.

2. Le Moulin à café entre le mouvement (futuriste) et le statique (cubiste)

Essayons maintenant ce comprendre comment l'action paresseuse et son non-mouvement permet de repenser l'action, le temps et la subjectivité.

Duchamp a déclaré à plusieurs reprises l'importance d'un tout petit tableau, *Moulin à café*, peint en 1911 ("Vous avez déclaré que le *Moulin à café* était la clé de toute votre œuvre." Duchamp : "Oui. (...) Ça remonte à la fin 1911.") qui lui a permis, très tôt, de sortir des avant-gardes auxquelles il n'avait jamais totalement adhéré. Duchamp, comme beaucoup de ses contemporains, était fasciné par le mouvement et la vitesse, symboles de la modernité rugissante.

Le Nu descendant un escalier avait essayé de représenter le mouvement en s'inspirant des techniques chronocinématographiques d'Etienne-Jules Marey, mais il s'agissait d'une représentation indirecte du mouvement. À travers le *Moulin à café* il trouve une manière de sortir de l'opposition entre le mouvement et sa célébration moderniste par les futuristes et l'esthétique statique des cubistes ("Ils étaient

fiers d'être statiques, d'ailleurs. Ils n'arrêtaient pas de montrer des choses sous des facettes différentes, mais ce n'était pas du mouvement") en découvrant une autre dimension du mouvement et du temps.

Il décompose le *Moulin à café* dans toutes ses composantes et dans ce que les historiens d'art considèrent comme la première toile "machiniste" ; il introduit le premier signe diagrammatique de l'histoire de la peinture : la flèche qui indique le mouvement du mécanisme.

J'ai fait une description du mécanisme. Vous voyez la roue dentée, et vous voyez la poignée rotative au-dessus ; je me suis aussi servi de la flèche pour indiquer dans quel sens la main tournait. Ce n'est pas un moment seulement, ce sont toutes les possibilités du moulin. Ce n'est pas comme un dessin.

Avec cette petite peinture, Duchamp fait un premier pas vers la découverte non pas de la vitesse, mais du possible, non pas du mouvement, mais du devenir, non pas du temps chronologique, mais du temps de l'événement.

Le possible, le devenir et l'événement ouvrent à des "régions que ne régissent ni le temps, ni l'espace", animées par d'autres vitesses (des vitesses infinies dirait Guattari), ou par la plus grande vitesse et de la plus grande lenteur (Deleuze).

Ce que la philosophie est en train de théoriser à son époque (Bergson), le renversement de la subordination du temps au mouvement, Duchamp le découvre pendant la réalisation de cette peinture, mais en ajoutant une condition fondamentale, négligée par les philosophes : la paresse comme une autre façon de vivre ces temps et l'action paresseuse comme une nouvelle manière d'explorer un présent qui est durée, qui est possible, qui est événement⁷. Pour Deleuze l'accès à cette temporalité, aux mouvements qui découlent du temps, est le privilège du "voyant", pour Duchamp, du "paresseux".

Il reste et restera toujours intéressé par le "mouvement", mais cette nouvelle façon de le concevoir est, à proprement parler irréprésentable, et seulement rendue par les Notes qui accompagnent *Le Grand Verre* et qui constituent une partie de l'œuvre :

À chaque fraction de la durée se reproduisent toutes les fractions futures et antérieures (...) Toutes ces fractions passées et futures coexistent donc dans un présent qui n'est déjà plus ce qu'on appelle ordinairement l'instant présent, mais une sorte de présent à étendues multiples.

"Le temps c'est de l'argent" dit le capitaliste, "mon capital n'est pas l'argent, mais le temps" dit Duchamp. Et le temps dont il s'agit n'est pas le temps chronologique qu'on peut mesurer et accumuler, mais ce présent qui, contenant à la fois le passé, le présent, le futur, est un foyer de production du nouveau.

"Fini le mouvement, fini le cubisme", dira-t-il dans une interview en 1959 en parlant de cette époque. Dans son premier *Readymade* il y a encore du mouvement, mais la roue de bicyclette qui tourne "était un mouvement qui me plaisait, comme du feu dans la cheminée". Serguei Eisenstein explicite de quel genre de mouvement

⁷ "L'événement vient comme une rupture par rapport aux coordonnées de temps et d'espace. Et Marcel Duchamp pousse le point d'accommodation pour montrer qu'il y a toujours en retrait des rapports de discursivité temporelle, un index possible sur le point de cristallisation de l'événement hors temps, qui traverse le temps, transversal à toute les mesures du temps". Félix Guattari.

il s'agit : "Le feu est susceptible de susciter dans sa plus grande plénitude le rêve d'une multiplicité fluide de formes". L'attrait du feu est dans son "éternelle variabilité", dans la modulation de "ses incessantes images en devenir".

Le feu représente "une contestation originale de l'immobilité métaphysique", sans rien concéder à la vitesse futuriste. "Le refus de la forme figée une fois pour toute, la liberté par rapport à la routine, la faculté dynamique de prendre n'importe quelle forme" qu'Eisenstein nommera "plasmaticité" s'adapte parfaitement à la conception de Duchamp.

Le possible, découvert grâce au *Moulin à café*, Duchamp lui donne aussi un autre nom : "L'inframince".

L'inframince est la dimension du moléculaire, des petites perceptions, de différences infinitésimales, de la co-intelligence des contraires où ne valent pas les lois de la dimension macro et notamment celle de la causalité, de la logique de la non contradiction, du langage et ses généralisations, du temps chronologique. C'est dans l'inframince que le devenir a lieu, c'est au niveau micro que se font les changements. "Le possible implique le devenir — le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'inframince". Et pour avoir accès à cette dimension la condition est toujours la même, inventer une autre manière de vivre : "L'habitant de l'inframince fainéant".

Ce texte est composé d'extraits de deux livres à paraître prochainement : *Gouverner par la dette* (sortie le 15 mai) et *Marcel Duchamp et le refus du travail* (sortie prévue en octobre 2014) aux Prairies ordinaires.

* JOSÉPHINE LA CANTATRICE OU LE PEUPLE DES SOURIS

'aurai^A
moins
trages;
que lui
a-t-elle
n et se
lement,
idra un
i-même
x cas il
sistence
semble
le, bien
cevable,
nements
tant que
e, car je
eux que
us nous
ensuite,
il aurait
de forer
it réelle-
arqué, il
cours de
gement^D.

nité dans
d il était
livrer au
ance dans
mentale-
proposais
ie peut se
t dans le
ans même
nchée sur
son avan-
en préten-

Notre cantatrice s'appelle Joséphine^A. Qui ne l'a pas entendue ignore la puissance du chant. Il n'est personne que le sien ne transporte, ce qui est d'autant plus remarquable que notre espèce ne témoigne en général d'aucun penchant pour la musique. Le silence et la paix sont notre plus chère musique; notre vie est pénible : en vain tâchons-nous de secouer les soucis du jour, notre âme ne peut plus s'élever jusqu'à des préoccupations aussi éloignées de notre vie courante. Pourtant^A nous ne nous en plaignons guère; nous n'allons même pas jusque-là : une certaine ruse, un certain tour d'esprit pratique, dont nous avons d'ailleurs le plus pressant besoin, voilà, croyons-nous, nos principales qualités, et c'est avec le sourire malicieux qui nous vient de ce tour d'esprit que nous nous consolons de tout; c'est avec lui que nous nous consolerions, si jamais le cas se présentait, d'éprouver cette nostalgie du bonheur que répand peut-être^B la musique. Joséphine seule fait exception : elle aime la musique et elle sait la transmettre, elle^C est la seule : quand elle ne sera plus, la musique disparaîtra de notre vie, et qui sait pour combien de temps ?

Je me suis souvent demandé ce qu'il en était au juste de cette^D musique. Car nous n'avons aucun sens musical : comment se fait-il donc que nous comprenions le chant de Joséphine, ou, puisque Joséphine dit que nous ne comprenons pas, comment se fait-il du moins que nous croyons comprendre ? Le plus simple serait de dire que la beauté de ce chant est si grande qu'il parle aux sens les plus obtus, mais^E cette explication n'est pas satisfaisante. En l'écoutant, s'il en était ainsi, nous devrions surtout et toujours éprouver la sensation de l'extraordinaire, le sentiment que ce qui sort de ce gosier est quelque

* Traduction Alexandre Vialatte.

chose que nous n'avions jamais perçue et que nous n'avons pas non plus la faculté de percevoir, quelque chose que ce soit. Seule Joséphine nous rend capables d'entendre. Mais ce n'est justement pas le cas, à mon avis : je ne sens pas cela et je n'ai jamais remarqué non plus que les autres le sentissent. En petit comité^A, nous avouons franchement que le chant de Joséphine n'a rien d'extraordinaire si on ne l'envisage que comme chant.

Est-ce même du chant ? Malgré notre manque d'oreille nous possédons des traditions musicales : le chant^B a existé chez nous dans l'ancien temps, nos légendes en font mention ; il nous reste même des textes de ces chansons d'autrefois, quoique personne ne puisse plus les chanter^C. Nous nous faisons donc une idée de ce que peut être le chant ; [or,] l'art de Joséphine ne correspond précisément pas à cette idée. Est-ce du chant ? N'est-ce pas plutôt un simple sifflement ? Nous savons tous ce que c'est que siffler ; c'est^D le talent particulier de notre peuple ; disons mieux, ce n'est pas un talent, mais une caractéristique de notre race. Nous^E sifflons tous, sans que personne, évidemment, songe à donner cela pour un art, [nous sifflons] sans y penser, sans [même] nous en apercevoir. Que dis-je ? nombre d'entre nous ignorent même que ce sifflement est l'une de nos particularités. Se peut-il que Joséphine ne chante pas, mais qu'elle siffle simplement ? et ne siffle peut-être même (c'est du moins mon impression) pas autrement qu'un quelconque siffleur ? (Pour tout dire, j'incline à croire qu'elle n'est pas de taille à siffler couramment, alors que le moindre campagnard le fait sans peine tout le jour sans abandonner son travail.) Dans ce cas, l'art de Joséphine n'existe pas ; mais il n'en reste que plus difficile d'expliquer l'énigme de son grand effet.

D'ailleurs ce n'est pas un simple sifflement qu'elle émet. Si on l'écoute^F de très loin, ou, mieux encore, si l'on opère une expérience, si on la fait chanter, par exemple, avec d'autres en tâchant de distinguer sa voix, on n'entend indiscutablement rien de mieux qu'un sifflement ordinaire qui se fait tout au plus légèrement remarquer par sa faiblesse et sa gracilité. Pourtant si l'on se rapproche, si l'on se met devant elle, ce n'est plus tout à fait un simple sifflement : il est nécessaire^G, pour comprendre l'art de Joséphine, non seulement de l'entendre,

nous n'avons
ue chose que
s d'entendre.
is : je ne sens
que les autres
ions franche-
extraordinaire

nque d'oreille
: le chant^B a
: légendes en
s de ces chan-
nisse plus les
ée de ce que
re correspond
ant ? N'est-ce
avons tous ce
ulier de notre
nt, mais une
ns tous, sans
ier cela pour
[même] nous
ous ignorent
particularités.

mais qu'elle
ême (c'est du
n quelconque
: qu'elle n'est
le le moindre
ans abandon-
phine n'existe
e d'expliquer

ement qu'elle
eux encore, si
chanter, par
guer sa voix,
x qu'un siffle-
ment remar-
ant si l'on se
est plus tout
^G, pour com-
de l'entendre,

Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris 775

mais encore de la voir. Même s'il ne s'agissait là que de notre banal sifflement, l'affaire présenterait déjà cette particularité qu'elle nous montrerait quelqu'un se campant solennellement^A pour ne rien faire que d'ordinaire. Casser une noix n'est vraiment pas un art, aussi personne n'osera-t-il jamais convoquer un public pour le distraire en cassant des noix. S'il le fait cependant, et que son intention se voie couronnée de succès, c'est qu'il s'agit au fond d'autre chose que d'un simple cassement de noix. Ou bien, s'il ne s'agit que d'un cassement de noix, c'est qu'il est apparu que nous n'avions jamais pensé à cet art parce que nous le possédions à fond, et que le nouveau casseur de noix nous en a révélé la véritable essence, et pour cela il peut être nécessaire qu'il soit un peu moins adroit que nous.

En irait-il ainsi du chant^B de Joséphine ? Nous admirons en elle ce que nous n'admirons pas en nous ; et c'est en quoi elle nous imite. Je me trouvais présent un jour où quelqu'un — comme il est fréquent — lui faisait remarquer la façon dont le peuple siffle en général, et cela très modestement ; mais c'en était déjà trop pour elle. Je n'ai encore jamais vu sourire si impertinent ni si hautain que celui qu'elle eut alors : elle qui, extérieurement, est la délicatesse même, elle dont la délicatesse tranche jusque dans notre peuple qui abonde pourtant en femmes distinguées, elle apparut dans cet instant vraiment vulgaire ; elle dut d'ailleurs, avec son grand tact, le sentir immédiatement et se maîtriser aussitôt. Quoi qu'il en soit, elle nie toute espèce de relation entre son art et le sifflement. Pour^C ceux qui sont d'opinion opposée elle ne nourrit que du mépris et [probablement] une haine invouée. Ce n'est pas vanité ordinaire, car [l']opposition, à laquelle j'appartiens moi-même [pour une part], ne l'admire certainement pas moins que ne le fait la foule, mais Joséphine ne veut pas être seulement admirée, elle veut l'être exactement de la façon qu'elle décide : l'admiration tout court lui est indifférente. Et quand on est assis devant elle on la comprend ; l'opposition, on ne s'y livre que de loin : quand on est assis devant elle, on sait que ce qu'elle siffle n'est pas un sifflement.

Comme nous sifflons par habitude, sans y songer, on pourrait croire que l'auditoire de Joséphine siffle aussi : quand elle chante, nous nous sentons bien, et quand

nous nous sentons bien, nous sifflons; mais son auditoire ne siffle pas : il observe un silence de mort : nous nous taisons, comme si nous avions atteint cette paix de nos rêves dont notre propre sifflement suffirait à nous éloigner. Est-ce^A son chant qui nous ravit, ou n'est-ce pas plutôt le silence solennel dont s'entoure sa voix pâlotte ? Un jour, un petit étourdi s'est mis à siffloter pendant le chant de Joséphine. C'était, ma foi, exactement pareil à ce que nous entendions de la bouche de la cantatrice : là-bas, devant nous, un timide sifflet, timide malgré tout l'entraînement de l'artiste, et ici, dans le public, un petit sifflement enfantin : il eût été impossible d'établir une différence; mais nous n'en consuâmes et sifflâmes pas moins le trouble-fête, sanction superflue d'ailleurs, car il serait allé se cacher^C de honte et de peur sous le sol, tandis que Joséphine entonnait son sifflement de triomphe et se livrait à de grands transports, les bras au ciel et la tête renversée.

Elle est d'ailleurs toujours ainsi : un rien, un incident, une mutinerie, un craquement^D du parquet, un grincement de dents, un dérangement de l'éclairage, tout lui paraît propre à rehausser l'effet de son chant : ne chante-t-elle pas à son avis devant des sourds ? on ne lui refuse ni l'enthousiasme ni les applaudissements : mais il y a longtemps pense-t-elle, qu'elle n'a plus à attendre de nous une véritable compréhension. Aussi tous les incidents lui sont-ils bienvenus; ce sont pour elle autant de triomphes sans combat, autant de faciles victoires obtenues par simple contraste, et qui ne peuvent moins faire que de susciter dans la foule un peu d'amour de l'art, pas de la compréhension, non, mais enfin je ne sais quelle respectueuse attention. Si les petites choses la servent tant, combien, à plus forte raison, les grandes choses ne lui profitent-elles pas ! Notre vie^E est très agitée, chaque jour nous apporte des surprises, des [inquiétudes], des espoirs, des effrois que l'individu ne pourrait supporter s'il n'avait en tout temps, de jour et de nuit, le soutien de ses compagnons; mais, même dans ces conditions, la situation est souvent très pénible, mille épaules tremblent parfois sous le fardeau qui n'en menaçait qu'une. Et c'est alors que Joséphine estime son moment venu. Elle est déjà là, frêle femme, vibrante, le sein palpitant d'une façon qui nous effraie, on dirait^F qu'elle a ramassé toutes

fs

mais son auditoire mort : nous nous cette paix de nous irait à nous éloi- t, ou n'est-ce pas : sa voix pâlotte ? siffloter pendant exactement pareil de la cantatrice : mide malgré tout le public, un petit ble d'établir une s et sifflâmes pas ie d'ailleurs, car il peur sous le sol, ment de triomphe ; bras au ciel et la

rien, un incident, arquet, un grince- éclairage, tout lui chant : ne chante- ? on ne lui refuse ients : mais il y a dus à attendre de aussi tous les inci- pour elle autant de iles victoires obt- euvent moins faire d'amour de l'art; afin je ne sais quelle choses la servent grandes choses ne très agitée, chaque [inquiétudes], des pourrait supporter de nuit, le soutien is ces conditions, le épaules trembla- çait qu'une. Et c'est- nent venu. Elle est ein palpitant d'une elle a ramassé toutes

Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris 777

ses forces [dans] [son] chant, que tout en elle a disparu de ce qui n'est pas [immédiatement] au service du chant, toute vigueur, toute possibilité de vie : on dirait qu'elle est dépouillée, livrée, abandonnée à la seule protection de ses bons anges; tandis qu'entièrement hors d'elle, elle n'habite plus que dans le chant, on dirait qu'un souffle un peu froid va la tuer pour peu qu'il l'effleure au passage : mais c'est justement à cet aspect que nous, les membres de la prétendue opposition, nous nous disons en général : « Elle^A ne sait même pas siffler : quelles contorsions pour arriver à s'arracher non pas un chant^B — ne parlons même pas de chant — mais notre simple sifflement traditionnel ! » Voilà ce que nous croyons penser, mais, comme je l'ai déjà dit, cette inévitable impression n'est que passagère, elle ne tarde pas à s'effacer. Et déjà nous nous enfonçons dans le flanc à flanc de la foule chaude qui prête l'oreille en respirant timidement.

Pour réunir cette foule, pour grouper ce peuple presque toujours en mouvement, qui passe son temps en randonnées, en courses et en incursions, sans bien savoir lui-même à quelles fins, pour grouper ce peuple, Joséphine n'a le plus souvent qu'à renverser sa petite tête, à ouvrir à moitié la bouche, à lancer les yeux vers le ciel et à prendre la position qui indique^C qu'elle a l'intention de chanter. Elle peut faire cela où elle veut. Il n'est pas nécessaire qu'on la voie de bien loin, n'importe quel recoin obscur choisi dans le caprice du moment peut faire l'affaire. La nouvelle qu'elle va chanter se répand immédiatement et on ne tarde pas à voir processionner les auditeurs. Évidemment^D, certains obstacles se mettent parfois à la traverse; Joséphine chante avec prédilection dans nos périodes les plus troublées; les misères et les soucis nous poussent alors sur bien des routes et nous ne pouvons, malgré la meilleure^E volonté, nous réunir aussi rapidement qu'elle le désire; il lui arrive de rester figée dans sa grande attitude devant un public insuffisant; naturellement cela la rend furieuse, elle se met à taper des pieds, elle jure sans féminité, il lui arrive^F aussi de mordre. Mais cette conduite elle-même ne nuit pas à sa réputation; au lieu de chercher à [réfré-] ses prétentions exagérées, on s'efforce d'y satisfaire, on dépêche des envoyés pour racoler des auditeurs en cachette de la cantatrice; on peut voir alors à la ronde,

sur tous les chemins, des estafettes qui font signe aux nouveaux venus de se hâter, jusqu'à ce qu'on ait réuni un nombre passable d'[auditeurs].

Quel mobile pousse [notre] peuple à se donner tant de mal pour Joséphine ? C'est une question à laquelle il n'est pas plus facile de répondre qu'à celle que pose son chant; elles sont liées toutes deux; la première n'existerait pas, elle se confondrait entièrement avec la seconde si l'on pouvait affirmer que le peuple s'est fait l'esclave de Joséphine pour l'amour de son chant. Mais ce n'est justement pas le cas; notre peuple ne connaît pas de dévouement sans restriction; ce peuple qui aime par-dessus tout la ruse (la ruse innocente, les chuchotements puérils, les petits potins — sans méchanceté! — qui^A se susurrent du bout des lèvres), ce peuple ne peut pas se donner sans réserve, Joséphine le sent bien elle-même; c'est ce qu'elle combat de tout l'effort de son faible gosier.

Évidemment, dans ces jugements généraux il ne faut pas aller trop loin : le peuple est malgré tout dévoué à Joséphine, je dis seulement qu'il ne l'est pas sans restriction. Il ne serait pas capable, par exemple, de rire [à son propos]. On peut bien se l'avouer, il y a chez Joséphine des choses qui en donneraient envie, et, d'une façon générale, nous sommes toujours prêts à [rire]; en dépit de notre misère, un léger rire trouve toujours sa place chez nous; mais de Joséphine, nous ne rions pas. J'ai parfois l'impression que le peuple pense qu'il doit se comporter avec cet être fragile qui a besoin de protection, cet être en quelque sorte distingué — distingué par le chant selon son propre avis — comme si notre cantatrice lui avait été confiée et qu'il eût à prendre soin d'elle; les raisons de cette attitude ne sont claires pour personne, le fait seul semble positif. Or, on ne rit pas de ce qui vous est confié, ce serait contraire au devoir; la pire^B méchanceté que les plus méchants d'entre nous puissent se permettre à l'égard de Joséphine est de dire parfois : « Rien que de la regarder, cela nous coupe le rire^C. »

C'est ainsi que notre peuple veille sur Joséphine et s'occupe d'elle comme un père fait d'un enfant qui tend ses menottes vers lui sans qu'on sache bien nettement si c'est pour l'ordre ou la prière. On pourrait penser qu'il n'est pas apte à remplir des devoirs si paternels, mais en réalité, tout au moins dans ce cas, il s'en tire à la per-

font signe aux
qu'on ait réuni

se donner tant
ion à laquelle il
le que pose son
mière n'existe
avec la seconde
fait l'esclave de
is ce n'est juste-
pas de dévoue-
par-dessus tout
nts puérils, les
i^A se susurrent
se donner sans
c'est ce qu'elle
r.

raux il ne faut
tout dévoué à
as sans restric-
de rire [à son
hez Joséphine
né façon géné-
]; en dépit de
; sa place chez
is. J'ai parfois
se comporter
ction, cet être
le chant selon
trice lui avait
le; les raisons
sonne, le fait
e qui vous est
B méchanceté
se permettre
: « Rien que

Joséphine et
fant qui tend
nettement si
t penser qu'il
nels, mais en
tire à la per-

Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris 779

fection; nul d'entre nous ne saurait faire isolément ce que le peuple réalise là dans son ensemble. C'est que la différence de force entre le peuple et l'individu est immense, il suffit que le peuple mette son protégé dans la chaleur de son ambiance pour le placer parfaitement à l'abri^A. On n'ose naturellement pas parler de [ces] choses à Joséphine. « Je me moque, dit-elle, de votre protection. Chansons que votre protection! » « Oui, oui, pensons-nous, chante-les. » D'ailleurs ses protestations ne réfutent vraiment rien, elles sont bien dans le ton des enfants, c'est là la gratitude des petits, et le rôle du père est de n'en pas tenir compte.

Mais il est un autre fait qui s'explique plus difficilement par la nature de ces rapports entre le peuple et Joséphine. Car Joséphine est d'un avis tout opposé, elle croit^B que c'est elle qui protège le peuple. Ce serait son chant qui nous sauverait dans nos périodes de crise politique ou économique, il n'obtiendrait pas moins que ce grand résultat et, s'il ne chassait pas le malheur, il nous donnerait du moins^C la force de le supporter. Ce n'est pas ainsi qu'elle le dit, ni autrement d'ailleurs; car elle parle peu, elle se tait au milieu des commères, mais l'éclair de ses yeux proclame sa pensée et on la lit sur sa bouche fermée — bien peu de nous peuvent tenir la bouche fermée, elle, elle le peut. À la moindre des mauvaises nouvelles — et certains jours elles se suivent sans arrêt, les vraies, les fausses et les demi-vraies — elle se redresse soudain — alors que, lasse d'ordinaire, elle fléchit languissamment — elle se redresse, lève le menton et domine des yeux son troupeau, comme le berger avant l'orage. Évidemment les enfants ont aussi, farouches qu'ils sont, et sans frein, des prétentions de ce genre-là, mais celles de Joséphine ne sont pas mal fondées. Sans doute ne nous sauve-t-elle pas et ne nous donne-t-elle pas de force; il est trop facile^D de se poser en sauveur de ce peuple qui, habitué à la souffrance et ne s'épargnant jamais, prompt dans ses décisions et connaissant bien la mort, ne vit heureusement qu'en apparence dans l'atmosphère de folle témérité où il se plonge constamment — et avec autant de succès que^E de hardiesse; il est facile, dis-je, de se poser après coup en sauveur de ce peuple qui s'est toujours sauvé lui-même, plus ou moins, fût-ce au prix de sacrifices devant lesquels les historiens

— nous négligeons en général les historiens complètement — restent^A pétrifiés d'épouvante. Et cependant il n'en est pas moins vrai que c'est précisément dans nos périodes de détresse que nous prêtons le mieux l'oreille à la voix de Joséphine. Les menaces qui pèsent sur nous nous rendent alors plus calmes, plus modestes, plus dociles à sa tyrannie; nous aimons à nous rassembler, nous aimons à nous sentir coude à coude, surtout quand le sujet de nos rassemblements est complètement étranger à la terrible affaire qui nous préoccupe; il semble, en ces instants, que nous vidions d'un trait — oui, il faut se presser, Joséphine l'oublie trop souvent — une dernière coupe^B de paix avant le combat. Il s'agit moins, alors, d'une audition de chant que d'une réunion publique et d'une réunion où le silence est complet, à un petit sifflement près; l'heure^C est beaucoup trop grave pour qu'on la gaspille en bavardages. De tels rapports avec le public ne sauraient évidemment satisfaire Joséphine. Mais, malgré le malaise nerveux dont cette situation toujours mal définie ne cesse de la tracasser, son amour-propre l'aveugle et lui dissimule bien des choses, et on peut sans grand effort lui en cacher encore plus; nous possédons à cet effet, c'est-à-dire, au fond, pour le bien public, un essaim de flatteurs constamment en action; elle est trop vaine cependant pour accepter de chanter à titre de comparse ou de simple choriste dans un coin de réunion publique; quoique ces rôles aient leur mérite, elle ne gaspillerait pas son chant^D à de si pauvres conditions.

Rien ne l'y oblige d'ailleurs [, car] son talent ne reste pas inaperçu. Bien que nous soyons préoccupés, au fond, de choses toutes différentes et que le silence ne règne pas seulement en l'honneur du chant, que maint auditeur, loin de lever les yeux, appuie sa tête sur la fourrure de son voisin et que Joséphine, là-bas, semble donc s'épuiser en vain, quelque chose de son sifflement — cela ne saurait être nié — arrive pourtant jusqu'à nous. Ce sifflement qui s'élève en un temps où le silence est imposé à tous les autres, arrive presque à chacun comme un message du peuple; le grêle sifflet de^E Joséphine, au milieu de nos lourds soucis, n'est-ce pas approximativement comme la pauvre existence de notre peuple dans le tumulte d'un univers ennemi? Joséphine s'affirme, ce néant de voix, ce record du rien, s'affirme et s'ouvre un chemin

iens complè-
Et cependant
ent dans nos
ieux l'oreille
sent sur nous
odestes, plus
s rassembler,
surtout quand
ment étranger
emble, en ces
oui, il faut se
- une dernière
moins, alors,
n publique et
un petit siffle-
re pour qu'on
avec le public
ne. Mais, mal-
tion toujours
amour-propre
s, et on peut
; nous possé-
le bien public,
ction; elle est
hanter à titre
n coin de réu-
r mérite, elle
es conditions.
talent ne reste
upés, au fond,
ence ne règne
e maint audir
sur la fourrure
semble donc
lement — cela
qu'à nous. Ce
nce est imposé
omme un mes-
sine, au milieu
ximativement
dans le tumulte
e, ce néant de
re un chemin

Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris 781

jusqu'à nous, c'est un bien-être d'y penser. Si jamais^A il devait se trouver parmi nous un véritable artiste, nous ne le supporterions certainement pas dans ces moments-là et nous repousserions d'une voix unanime l'insanité d'une telle audition. Puisse Joséphine être préservée de connaître que notre attention témoigne contre son chant^B. Elle en a bien une vague intuition; sans cela, pourquoi apporterait-elle une telle passion à nier que nous l'écouterions ? Mais elle recommence toujours, elle étouffe cette intuition sous le poids de ses chants.

Il lui resterait^C cependant une dernière consolation : car nous l'écoutons réellement dans une certaine mesure, probablement de la même façon qu'on écoute un [vrai] chanteur; mieux, elle [obtient] des effets qu'un [vrai] chanteur s'efforcerait probablement en vain d'obtenir avec nous et qui ne sont dus, précisément, qu'à l'insuffisance de ses moyens. Cela tient sans doute surtout [principalement] à notre façon de vivre. Notre peuple ignore la jeunesse, c'est à peine s'il connaît une très brève enfance¹, on voit bien, à la vérité, les mêmes revendications se renouveler régulièrement : il faudrait donner aux enfants une certaine liberté, leur accorder une certaine protection, reconnaître leurs droits à un peu d'insouciance, à des ébats qui n'aient pas besoin de sens, à quelques jeux, aider ces droits à s'exercer; ces revendications sont souvent formulées, et presque^D tout le monde les approuve; car il n'est rien qui mérite mieux l'approbation, mais il n'est rien non plus qui s'accorde moins bien avec les nécessités de notre vie; on approuve, les revendications, on fait des essais dans leur sens, mais on en revient bientôt aux anciennes habitudes. Notre vie est telle en effet^E qu'un enfant, dès qu'il peut courir et discerner un peu les objets qui l'entourent, doit pourvoir à tous ses besoins comme le ferait un adulte. Les domaines dans lesquels les nécessités économiques nous obligent à vivre dispersés sont trop vastes et nos ennemis trop nombreux, trop de dangers nous menacent de toutes parts. Nous ne pouvons éloigner les enfants de la bataille de la vie; si^F nous le faisons, ce serait leur fin prématurée. À ces tristes raisons s'ajoute [, il est vrai,] un motif encourageant : la fécondité de notre espèce. Une génération pousse l'autre — et chacune est nombreuse — les enfants n'ont pas le temps d'être enfants. Que d'autres

peuples élèvent leurs fils dans du coton, qu'ils leurs bâtissent des écoles, que les enfants, espoir de la nation, en sortent par milliers, ce ne sont jamais de longtemps que les mêmes. Nous n'avons pas d'écoles, mais notre peuple répand à tout instant sur son empire les flots innombrables de ses enfants : couinant, piaulant tant qu'ils ne peuvent pas siffler, culbutant et roulant à la moindre poussée tant qu'ils ne peuvent pas marcher, entraînant tout lourdement tant qu'ils ne peuvent pas encore voir, voilà les enfants que nous avons! Et non pas comme dans vos écoles les mêmes enfants, non, des nouveaux, toujours des nouveaux^A, sans arrêt, sans interruption : à peine l'un d'entre eux est-il là, qu'il n'est déjà plus un enfant et que déjà de nouveaux visages viennent se presser derrière lui, impossibles à distinguer dans leur hâte et dans leur mêlée, roses de bonheur. Évidemment, si beau que soit ce fourmillement et si jalousement que d'autres aient le droit de nous l'envier, nous ne pouvons pas accorder d'années d'enfance à nos enfants. Et ce n'est pas sans conséquences. Notre peuple reste la proie d'une puérité qui n'a pas eu le temps de s'éteindre, d'une indéclinable puérité; en complète contradiction avec notre plus belle vertu, un infailible sens pratique, nous agissons parfois follement; et de la façon précisément dont les enfants agissent follement : comme des petit sots, de petits gâcheurs, de petits prétentieux : et cela pour une babiole. Si la joie que nous en éprouvons n'a pas toute la force de celle des enfants, il lui en reste cependant les caractères. C'est de cet enfantillage^B propre à notre nation que Joséphine profite depuis toujours.

Mais notre peuple n'est pas seulement enfantin, il est aussi précocement vieux : l'enfance et la vieillesse [évoquent] chez nous autrement que chez les autres. Nous n'avons pas d'adolescence, nous sommes immédiatement adultes, et nous sommes alors adultes trop longtemps; aussi notre peuple, si confiant dans l'avenir en général, est-il ravagé par une certaine lassitude, par une sorte de désespoir; c'est à cela que tient^C sans doute [aussi] notre absence de sens musical : nous sommes trop vieux pour la musique; son enthousiasme et ses élans ne conviennent pas à nos tristesses, nous l'écartons d'un air lassé, Nous nous sommes rabattus sur le sifflement; un petit coup de

qu'ils leurs
de la nation,
de longtemp
s, mais notre
pire les flots
piaulant tant
roulant à la
pas marcher,
peuvent pas
ons! Et non
nts, non, des
s arrêt, sans
là, qu'il n'est
eaux visages
s à distinguer
de bonheur.
llement et si
ous l'envier,
enfance à nos
Notre peuple
i le temps de
en complète
un infaillible
ment; et de la
it follement :
de petits pré
oie que nous
e des enfants,
C'est de cet
éphine profite

nfantin, il est
ieillesse [évo
autres. Nous
immédiatement
p longtemp
ir en général,
: une sorte de
: [aussi] notre
op vieux pour
e conviennent
ir lassé. Nous
petit coup de

Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris 783

sifflet de temps en temps, voilà^A juste ce qu'il nous faut. Qui sait s'il n'y [a] pas parmi nous [des] talents musicaux? S'il y en avait, le caractère de notre peuple les étoufferait fatalement dans l'œuf. Joséphine, au contraire, peut à sa fantaisie siffler, ou chanter comme elle dit, cela^B ne nous gêne pas, cela convient à notre tempérament, c'est une chose que nous pouvons supporter; s'il y a, par impossible, un peu de musique là-dedans, elle y est réduite à son extrême néant : nous sauvons une certaine tradition musicale, mais sans en souffrir aucunement.

D'ailleurs Joséphine apporte davantage à^C un peuple de notre humeur. Dans ses concerts, surtout en période critique, il n'y a plus que les tout jeunes qui s'intéressent encore à [la cantatrice] elle-même, il n'y a plus qu'eux pour contempler [avec étonnement] sa façon d'avancer les lèvres et de souffler l'air entre ses mignonnes incisives; ils sont seuls à voir encore son attitude quand elle se pâme en admirant les sons qu'elle fait jaillir de son propre gosier et profite de cette pâmoison pour s'exciter à fournir des records de plus en plus incompréhensibles à ses yeux; la vraie foule, elle — on le voit nettement — s'est déjà repliée sur elle-même. Ici, pendant ces maigres entractes qui séparent pour nous un combat d'un combat, le peuple rêve; il semble à chacun que ses muscles se dénouent et qu'après tant d'agitations il puisse enfin s'étendre et se détendre à son gré dans le lit chaud de la masse. Et c'est au milieu de nos rêves que le sifflement de Joséphine se rappelle à nous de loin en loin; elle le dit^D perlé, nous le jugeons saccadé; quoi qu'il en soit, il trouve ici son emploi idéal, il ne pourrait pas mieux tomber, jamais musique n'a pu venir à un moment qui la réclamât mieux. Il y a en elle quelque chose de notre pauvre et courte enfance, quelque chose du bonheur perdu qu'on ne retrouvera jamais, et quelque chose aussi de notre vie présente, de nos activités du jour, de leur petite gaillardise inexplicable, et qui est réelle cependant, et qui résiste à tous les maux. Et tout cela s'exprime vraiment sans grands accents, mais légèrement, dans un murmure, en confidence, avec un peu d'enrouement même quelquefois. C'est un sifflement, bien sûr. Comment n'en serait-ce pas un? Le sifflement est la langue^E de notre peuple; seulement nombre d'entre nous sifflent

toute leur vie sans le savoir, tandis qu'ici le sifflement apparaît libéré des chaînes de l'existence quotidienne et nous libère, nous aussi, pour un instant. Il nous serait certes cruel d'être privés de ces auditions.

Mais^a de là à prétendre comme Joséphine qu'elle nous donne en période critique de nouvelles forces, etc., il y a fort loin. Pour le public ordinaire, s'entend, pas pour les flatteurs de Joséphine. « Comment ne serait-ce pas ? » disent-ils avec la plus candide fatuité. « Comment pourrait-on expliquer différemment ce grand concours d'auditeurs qui se forme surtout aux moments où le péril est^b le plus pressant et qui nous a même déjà maintes fois empêchés de repousser le danger à temps ? » Ils ont raison, hélas ! sur ce dernier point, mais ce n'est pas un titre de gloire pour Joséphine, surtout si l'on ajoute que, quand ses réunions sont inopinément troublées par une attaque de l'ennemi et que bon nombre d'entre nous y laissent leur vie, Joséphine, qui est cause de tout, et qui a peut-être attiré l'adversaire par son sifflement, se trouve la première à fuir, séance tenante et sans trompette, sous la protection de ses gardes du corps. Au fond tous le savent bien, ce qui ne les empêche pas de revenir en hâte dès qu'elle se dresse n'importe où pour^c chanter. On en pourrait conclure qu'elle est presque au-dessus des lois, qu'elle peut faire ce qu'elle veut, même au péril de la communauté, et qu'on lui passe tout. S'il en était ainsi, les prétentions de Joséphine seraient parfaitement compréhensibles, on pourrait même voir, en quelque sorte, dans cette liberté que le peuple lui donnerait, dans ce droit contraire à la loi qu'il ne concéderait à nul autre qu'à elle, on pourrait voir là un aveu : le peuple semblerait dire que, comme Joséphine le prétend, il ne la comprend pas en effet, que, du sein de son ignorance, il admire l'art de Joséphine, qu'il ne se sent pas digne d'elle, qu'il cherche à compenser par des faveurs désespérées la peine qu'il fait à Joséphine, et que, tout comme l'art de la grande cantatrice échappe à l'esprit du public, sa personne échappe elle aussi à l'autorité populaire. Or^d ce n'est pas du tout exact ; peut-être le peuple consent-il trop vite à Joséphine certaines petites concessions, mais, comme il ne capitule à fond devant personne, elle ne fait pas exception.

Joséphine s'escrime depuis longtemps déjà, disons

fs

ici le sifflement
de quotidienne et
nt. Il nous serait
ns.

hine qu'elle nous
s forces, etc., il y
entend, pas pour
e serait-ce pas ? »
« Comment pour-
concours d'audi-
ts où le péril est^B
déjà maintes fois
ps ? » Ils ont rai-
; ce n'est pas un
si l'on ajoute que,
troublées par une
re d'entre nous y
se de tout, et qui
flement, se trouve
is trompette, sous

Au fond tous le
as de revenir en
ù pour^C chanter.
resque au-dessus
ut, même au péril
tout. S'il en était
vient parfaitement
voir, en quelque
ai donnerait, dans
édérat à nul autre
le peuple semble
prétend, il ne la
de son ignorance,
se sent pas digne
des faveurs déses-
: que, tout comme
l'esprit du public,
ité populaire. Or^D
peuple consent-
concessions, mais
personne, elle ne

mps déjà, disons

Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris 785

depuis le début de sa carrière artistique, à se faire exemp-
ter de toute sorte de travail en considération de son
chant; il faudrait lui supprimer le souci du pain quotidien
et des charges qu'entraîne notre lutte pour l'existence, il
faudrait donc probablement faire assumer tous ces devoirs
par le peuple entier^A. Un esprit prompt à l'enthousiasme
— on en a vu — pourrait conclure, de la seule étrangeté
de cette prétention et de l'attitude qu'elle dénote, qu'elle^B
est intérieurement fondée. Mais notre peuple n'adopte
pas ces conclusions et repousse carrément les exigences
de sa cantatrice. Il^C ne se donne d'ailleurs pas grand mal
pour réfuter les motifs de la requête. Joséphine explique,
par exemple, que le genre d'effort que nécessite le travail
nuît à sa voix, qu'il est faible, sans doute, auprès de
celui du chant, mais qu'il lui ôte la possibilité^D de se
reposer suffisamment après ce chant et de prendre les
forces nécessaires pour recommencer; qu'avec le travail
et le chant elle s'épuise complètement et ne peut quand
même jamais parvenir à donner toute sa mesure. Le
peuple l'écoute et passe. Ce peuple^E si facile à émouvoir
reste parfois aussi impassible qu'un caillou. Son refus est
souvent si dur que Joséphine elle-même en reste tout
interdite; elle semble obéir, travaille^F comme il convient,
et chante aussi bien qu'elle peut, mais ce n'est que pour
un temps; elle reprend le combat avec de nouvelles
forces, car elle en a une réserve intarissable quand il
s'agit de ce débat.

Il est bien sûr qu'au fond Joséphine elle-même ne
prend pas à la lettre ses revendications. Elle est raison-
nable: elle ne redoute pas le travail — c'est une crainte
que nous ignorons tous —, si l'on faisait droit à ses
prétentions elle ne changerait pas de vie, le travail ne
gènerait pas son chant, et ce chant, disons tout, n'en
serait pas plus beau: ce qu'elle recherche c'est seulement
un témoignage officiel, une approbation catégorique, un
certificat d'admiration qui survive au temps et dépasse
tout ce qu'on avait déjà vu. Mais^G, alors que [presque]
tout le reste lui semble facile à obtenir, elle voit cette
seule satisfaction se refuser opiniâtement. Peut-être
aurait-elle dû changer la direction de ses batteries dès
le début; peut-être^H reconnaît-elle maintenant son
erreur, mais elle ne peut plus reculer, ce serait se trahir
elle-même, elle est forcée de vaincre ou de mourir.

Si elle avait [vraiment] des ennemis comme elle le dit, ils pourraient s'amuser à la voir batailler sans remuer eux-mêmes un doigt. Mais^A elle n'a pas d'ennemis, et même si certains d'entre nous ont quelque chose à lui reprocher à l'occasion, cette guerre ne les divertit pas, ne serait-ce que parce que le peuple se fait voir ici sous son jour le plus froid (dans un rôle de juge qu'on n'assume que très rarement chez nous), et que la seule idée qu'il pût un jour adopter la même attitude à l'égard des censeurs présents de Joséphine empêcherait ceux-ci de se réjouir franchement. C'est qu'à propos du refus comme de la prétention, il ne s'agit pas de la chose elle-même. Le fait important est que le peuple puisse former aussi impénétrablement bloc contre l'un de ses membres, et d'autant plus impénétrablement qu'il veille par ailleurs plus humblement, plus paternellement, plus archipaternellement sur ce membre.

S'il s'agissait^B d'un individu et non du peuple, on pourrait penser que cet homme n'[avait] si longtemps cédé à Joséphine qu'avec l'ardent et constant désir de mettre enfin un terme à tant de longanimité, qu'il n'[avait] surhumainement cédé que dans la ferme conviction que sa docilité trouverait enfin sa limite, et qu'il n'[avait] même cédé plus qu'il ne le fallait que pour hâter le résultat, pour gêner Joséphine et la pousser sans cesse à émettre de nouveaux vœux jusqu'à ce qu'elle formulât sa suprême prétention; à ce moment-là, évidemment, il aurait prononcé le refus définitif séance tenante, parce qu'il y eût été préparé depuis longtemps. Mais^C il n'en est certainement pas ainsi; le peuple n'a pas besoin de telles ruses; de plus, son admiration pour Joséphine est si violente que le plus candide enfant lui en eût prédit la faillite; il se peut cependant qu'étant donné son point de vue, Joséphine se livre à de ces suppositions et qu'elles ajoutent une^D amertume de plus à la douleur de son échec.

Quoi qu'il en soit, même si elle s'abandonne à de telles spéculations, elles ne la font pas reculer devant la bataille. La guerre vient de s'envenimer ces derniers temps; si elle ne l'a menée jusqu'ici^E qu'en paroles, elle commence à employer d'autres moyens, plus efficaces à son avis, plus dangereux pour elle au nôtre.

Bien des gens pensent que si Joséphine insiste tant,

me elle le dit, r sans remuer d'ennemis, et ue chose à lui s divertit pas, it voir ici sous le juge qu'on et que la seule itude à l'égard cherait ceux-ci opos du refus s de la chose euple puisse re l'un de ses ent qu'il veille ellement, plus

du peuple, on si longtemps istant désir de , qu'il n'[avait] onviction que qu'il n'[avait] pour hâter le er sans cesse à r'elle formulât videmment, il tenante, parce Mais^c il n'en pas besoin de : Joséphine est en eût prédit onné son point ions et qu'elles ouleur de son

andonne à de uler devant la r ces derniers en paroles, elle plus efficaces à re. re insiste tant,

Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris 787

c'est parce qu'elle se sent vieillir, que sa voix accuse des faiblesses et qu'il lui semble, en conséquence, hautement urgent de livrer le suprême combat pour s'installer définitivement dans l'admiration du peuple. Je ne le crois^A pas. Joséphine ne serait pas Joséphine, s'il en était ainsi. Il n'est pour elle ni vieillesse ni voix qui faiblisse. Si elle exige quelque chose, elle n'y est pas poussée par des raisons d'ordre extérieur, mais par conséquence d'esprit. Si elle veut décrocher la merveilleuse timbale, ce n'est pas parce qu'en ce moment cette timbale est plus près de sa main, mais parce que Joséphine se trouve en haut du mât; si Joséphine en avait le pouvoir, elle accrocherait la timbale encore^B plus haut.

Ce mépris des difficultés extérieures ne l'empêche pas, à vrai dire, d'employer les plus indignes moyens. Son droit lui paraît hors de doute; peu lui importe dès lors comment elle l'exigera; d'autant plus que les moyens corrects sont condamnés à échouer en ce monde tel qu'elle se le représente. C'est peut-être la raison pour laquelle elle a transporté le combat sur un autre terrain que celui du chant, [sur] un domaine qui lui est moins cher. La cohorte de ses admirateurs a fait circuler des bruits d'après lesquels elle aurait dit qu'elle se sentait parfaitement capable de chanter de telle sorte que tout le peuple en fût ravi sans distinction, y compris les pires opposants, et qu'il en fût ravi non point au sens du peuple qui a de toujours éprouvé, puisqu'il le dit, ce ravissement en l'écoutant, mais ravi dans le sens où le désire Joséphine. Cependant^C, ajouterait-elle, comme elle ne peut falsifier le grand art pour flatter le vulgaire, la situation est obligée d'en rester là. Il en va autrement de la guerre qu'elle^D mène pour se faire exempter du travail; sans doute son chant est-il aussi l'enjeu de cet autre combat, mais là elle ne peut pas lutter directement avec l'arme précieuse de la musique et tous les moyens lui sont bons.

C'est ainsi qu'on a répandu le bruit qu'elle avait l'intention d'écourter les roulades si on ne lui cédait pas. J'ignore tout des roulades; je n'ai jamais remarqué de roulades dans son chant. Mais Joséphine veut écourter les roulades; non pas encore les supprimer, mais les écourter seulement. Elle a mis, paraît-il, sa menace à exécution; quant à moi, je n'ai remarqué aucune diffé-

rence avec ses autres auditions. Le peuple a écouté comme toujours, sans exprimer son opinion sur les roulades, et le sort de la réclamation de Joséphine ne s'est pas modifié non plus. D'ailleurs, tout comme dans son port, Joséphine possède parfois dans sa pensée quelque chose d'indiscutablement gracieux^A. C'est ainsi, qu'après cette audition, jugeant sans doute que sa décision au sujet des roulades avait été trop sévère ou trop [soudaine] pour le peuple, elle a déclaré qu'à l'avenir elle recommencerait quand même à les chanter entièrement. Mais, après le premier concert, elle a encore changé d'idée; c'en était fait définitivement des grandes roulades, nous ne devions plus en avoir avant que Joséphine eût obtenu gain de cause. Le peuple laisse passer toutes ces explications, ces décisions et ces modifications de décisions comme un adulte laisse dire un enfant : bienveillance systématique, inébranlable décision.

Pourtant^B Joséphine ne cède pas. Récemment elle a prétendu qu'elle s'était blessée au pied en travaillant et qu'il lui était difficile de rester debout pour chanter; ne pouvant chanter que debout, elle se verrait obligée maintenant d'écourter jusqu'au chant. Bien qu'elle boite et se fasse soutenir par ses adorateurs, personne^C ne croit qu'elle se soit vraiment fait mal. Je sais bien que son [petit] corps est particulièrement délicat, mais nous sommes un peuple de travailleurs, et Joséphine elle-même est de chez nous; si nous voulions boiter à la moindre égratignure, le peuple entier ne cesserait de claudiquer. Elle a beau se faire promener comme une paralytique et se montrer dans ce triste état plus souvent que d'ordinaire, le peuple, qui écoute toujours ses chants avec la même reconnaissance et le même ravissement, ne prend guère garde à ces raccourcissements.

Comme^D elle ne peut boiter tout le temps, elle a inventé autre chose, elle s'excuse sur sa fatigue, son manque d'entrain, sa faiblesse^E. Maintenant, outre l'audition, nous avons aussi un spectacle. Nous voyons derrière Joséphine sa cour qui^F la supplie et la conjure de chanter. Elle voudrait bien, mais elle ne peut. On la console, on la flatte, on la porte presque sur le théâtre de son chant — c'est un endroit, d'ailleurs, savamment calculé. Elle cède finalement avec des larmes indicibles. Mais quand elle veut commencer, dans un effort visiblement

suprême, jours, m geste fait trop cou s'aperçoi sa tête l' s'effondr elle se re: comme t: les nuan accents u fication r même me ferme, au tinement de ses ad foule^B qu

Voilà c y a encor l'on atten et ne s'y : en quête, veut pas c elle nous :

Il est ét point qu'c se laisse s qui, dans : C'est elle-elle-même (comment les connaît le peuple, le peuple, donner et : quoi qu'en son chemi

Et Josép dra bientôt qu'un peti peuple et : pas chose : les réunio

: a écouté
 on sur les
 séphine ne
 omme dans
 sa pensée
 C'est ainsi,
 ue sa déci-
 ère ou trop
 u'à l'avenir
 iter entière-
 e a encore
 des grandes
 at que José-
 laisse passer
 modifications
 un enfant ;
 ision.
 iment elle a
 travaillant et
 : chanter; ne
 obligée main-
 elle boîte et
 ine^c ne croit
 rien que son
 , mais nous
 séphine elle-
 s boiter à la
 : cesserait de
 : comme une
 : plus souvent
 urs ses chants
 : ravissement.
 ents.
 , elle a inventé
 son manque
 re l'audition,
 oyons derrière
 ure de chanter.
 On la console
 théâtre de son
 nment calculé-
 dicibles. Mais
 ort visiblement

suprême, lasse, les bras non pas déployés comme tou-
 jours, mais pendant sans vie le long du corps — son
 geste fait toujours penser qu'ils sont peut-être un peu
 trop courts —, quand elle veut commencer ainsi, elle
 s'aperçoit une fois de plus qu'elle n'y est réellement pas,
 sa tête l'indique d'un sursaut involontaire... Joséphine
 s'effondre à nos yeux^A. À ce moment-là, malgré tout,
 elle se ressaisit et chante, à peu près — il me semble —,
 comme toutes les autres fois; peut-être ceux qui sentent
 les nuances les plus ténues surprennent-ils dans ses
 accents une légère émotion de plus, mais cette modi-
 fication ne peut que profiter à la chose. À la fin elle est
 même moins fatiguée qu'avant, elle prend une démarche
 ferme, autant qu'on puisse appeler ainsi son petit trot-
 tinement furtif, et elle s'éloigne en refusant tout secours
 de ses admirateurs et en scrutant d'un regard froid la
 foule^B qui s'écarte devant elle avec respect.

Voilà comment elle opérait tout récemment; mais il
 y a encore plus nouveau : elle a disparu au moment où
 l'on attendait sa chanson. Son cortège va la chercher
 et ne s'y applique pas seul, une foule de gens se mettent
 en quête, tout est vain^C; Joséphine a disparu, elle ne
 veut pas chanter, elle ne veut même pas qu'on l'en prie,
 elle nous a cette fois-ci abandonnés complètement.

Il est étrange qu'elle, si rusée, calcule si faux; c'est au
 point qu'on croirait qu'elle ne calcule même pas, qu'elle
 se laisse simplement pousser par son destin, un destin
 qui, dans notre monde, ne peut devenir que très triste^D.
 C'est elle-même qui se dérobe au chant; elle anéantit
 elle-même la puissance qu'elle s'est acquise sur les esprits
 (comment a-t-elle pu acquérir cette puissance quand elle
 les connaît si peu ?). Elle se cache et ne chante pas, mais
 le peuple, qui reste calme et ne marque pas sa déception,
 le peuple, maître souverain et qui ne peut jamais que
 donner et non recevoir, même de la cantatrice Joséphine
 quoi qu'en puissent dire les apparences, ce peuple passe
 son chemin.

Et Joséphine^E ne pourra que décliner. Le temps vien-
 dra bientôt où son dernier accent s'éteindra. Elle^F n'est
 qu'un petit épisode dans l'histoire éternelle de notre
 peuple et notre peuple surmontera sa perte. Ce ne sera
 pas chose aisée; comment, au sein d'un silence complet,
 les réunions seront-elles possibles ? À vrai^G dire, avec

Joséphine n'étaient-elles pas muettes aussi ? Son sifflement réel était-il notablement plus fort et plus vivant que n'en sera le souvenir ? Si le peuple, dans sa sagesse, a placé si haut le chant de Joséphine, n'était-ce pas précisément pour ne rien perdre en le perdant ?

Peut-être donc ne serons-nous pas très privés, mais Joséphine, délivrée du tourment de cet exil terrestre qui est pourtant, à son avis, un apanage des élus^A, ira se perdre joyeusement dans l'innombrable foule des héros de notre peuple, et, de plus en plus délivrée, comme nous ne faisons pas d'histoire, se verra bientôt enfouie dans le même oubli que tous ses frères^B.

