

DES BORDS ET DÉBORDEMENTS : LA PENSÉE À LA LIMITE DE JACQUES RANCIÈRE

BORDES Y DESBORDES : EL PENSAMIENTO AL LÍMITE DE JACQUES RANCIÈRE

Lorena Ferrer Rey

Universidad Autónoma de Madrid

lorena.ferrer@uam.es

Fecha de recepción: 11-10-2019

Fecha de aceptación: 12-12-2019

doi : <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v3i1.11327>

Résumé : Dans l'un de ses ouvrages les plus récents, *Les Bords de la fiction*, Jacques Rancière reprend la question des limites et des débordements, qu'il avait examinée auparavant dans *Aux bords du politique*, un livre dont la première édition est parue en 1990. À ce moment-là, le philosophe s'intéressait surtout à la topographie métaphorique construite dans la pensée politique, c'est-à-dire à l'usage des métaphores spatiales, parmi lesquelles l'on trouve celle du *bord*. Presque trente ans plus tard, la réflexion s'est déplacée, par contre, au domaine de la fiction littéraire. Mon but dans cet article est de rapprocher ces deux moments de l'œuvre de Rancière afin d'y trouver un arrière-plan commun à partir duquel continuer à penser le nouage du littéraire et du politique. Pour ce faire, je propose d'analyser quelques œuvres littéraires écrites au fil des années 1990 (le moment clé autour duquel s'articule *Aux bords du politique*) dont les titres font référence à l'enjeu des bords ou des débordements : le *Journal du dehors* et *La vie extérieure* d'Annie Ernaux, ainsi que le roman *Vivir afuera*, de l'écrivain argentin Rodolfo Fogwill. Quel imaginaire topographique mettent-elles en place ? Et quelle est la signification politique des métaphores spatiales dont elles se servent ?

Paroles clé : Jacques Rancière ; partage du sensible ; pensée politique ; théorie de la fiction littéraire ; Annie Ernaux ; Rodolfo Fogwill ; métaphore spatiale.

Resumen: En una de sus obras más recientes, *Los bordes de la ficción*, Jacques Rancière retoma la cuestión de los límites y desbordamientos, que ya había examinado anteriormente en su libro *En los bordes de lo político*, cuya primera edición data de 1990. En aquel momento, al filósofo le interesaba sobre todo la topografía metafórica construida por el pensamiento político, es decir, el uso que este hacía de las metáforas espaciales, entre las cuales destaca la del *borde*. Casi treinta años más tarde, la reflexión se ha desplazado, en cambio, al ámbito de la ficción literaria. Mi objetivo en este artículo es el de hacer dialogar estos dos momentos de la obra de Rancière, con el fin de encontrar un trasfondo común a partir del cual seguir pensando la relación entre lo literario y lo político. Para ello, propongo analizar algunas obras literarias escritas en la década de los noventa (momento en torno al cual orbita *En los bordes de lo político*) cuyos títulos hacen referencia a la cuestión de los bordes o los desbordes: el *Diario de afuera* y *La vida exterior* de Annie Ernaux, y la novela *Vivir afuera*, del escritor argentino Rodolfo Fogwill. ¿Qué imaginario topográfico construyen y cuál es la significación política de las metáforas espaciales a las que recurren?

Palabras clave: Jacques Rancière; reparto de lo sensible; pensamiento político; teoría de la ficción literaria; Annie Ernaux; Rodolfo Fogwill; metáfora espacial.

« L'écriture, en somme, comme une jalousie du réel ». C'est ainsi que Annie Ernaux décrit sa tâche principale – sa forme de vie, on pourrait dire – dans son roman *L'Occupation* (42), une sorte d'aveu rédigé par une femme jalouse. La jalousie, ce désir de quelqu'un qui n'est pas là (ou pas tout à fait), ce manque qui débouche sur une recherche obsessionnelle, peut bien être évoquée en tant qu'image associée à l'action de déborder. Un débordement en double sens : vers l'intérieur, car d'un côté la jalousie est présentée dès le titre comme une « occupation », quelque chose venue du dehors qui s'installe dans l'individu, mais aussi vers l'extérieur, parce que la jalousie nous sort de nous-mêmes, de la même façon que l'écriture sort d'elle-même pour rencontrer le réel, ou en tout cas désire aller à sa rencontre et se laisser contaminer par lui. Autant l'écriture que la jalousie comportent donc un dépassement, voire un effacement, des bords.

Sur cette question des bords le philosophe Jacques Rancière a beaucoup écrit et ceci d'une manière remarquable. L'un de ses livres les plus récents, paru en septembre 2017, s'intitule *Les Bords de la fiction*. Ce travail poursuit le chantier ouvert par plusieurs de ses ouvrages antérieurs, comme *La Chair des mots*, *Politique de la littérature* et *Le Fil perdu*, tous consacrés à l'analyse des fictions littéraires, notamment aux transformations qu'elles ont subies dans

la modernité. Pourtant le titre ci-dessus rend hommage à un autre de ses livres, dont la nature est apparemment différente : *Aux bords du politique*. Publié juste au début des années 1990, il posait la question des « bords du politique » dans un moment où l'histoire, l'utopie et la politique elle-même semblaient avoir touché à leur fin. Pour un penseur obsédé, comme on le verra plus tard, par la notion de *partage*, l'apparition d'une telle clôture au sein de l'imaginaire collectif ouvrait la voie à une réflexion sur la topographie métaphorique construite dans la pensée politique, c'est-à-dire sur la manière dont la philosophie antique aussi bien que les discours des personnalités politiques contemporains ont recours aux métaphores spatiales pour conceptualiser le politique. Cependant, comme Rancière précise lui-même dans la préface augmentée de ce livre, publiée en 1998, huit ans après sa première édition, parler des bords du politique – ou parler plutôt *depuis* ces bords – signifie aussi un questionnement de sa condition clôturable, bien reconnue chaque fois que l'on parle de la politique en tant que « domaine »¹. *Aux bords du politique* récuse l'unité de ce concept et traverse les équivoques qui lui sont propres afin d'offrir une redéfinition qui soit plus consciente de la difficulté de poser ses limites. La politique, telle que conçue par Rancière, en tant qu'activité dissensuelle qui efface et retrace les frontières établies, est *déjà* et *toujours* placée à ses propres bords.

Quelques décennies après ce livre, en 2017, la question des bords est examinée par rapport à la littérature, ce qui n'implique pas que la politique soit hors-jeu. Tout au contraire, il s'agit toujours des débordements chez Rancière. Dans ses textes, la fiction n'est jamais que la fiction, car on la trouve indissociablement liée à la politique, avec laquelle elle partage une même tâche : construire les formes perceptibles et pensables d'un monde commun. Ce travail de construction, qui dans le cas de la littérature est mené « avec des phrases » (Rancière, *Les Bords de la fiction* 13), c'est-à-dire à travers l'écriture, ne se produit pas du tout à l'écart du réel ; il est le résultat de cette jalousie dont parlait Ernaux. Au lieu de considérer que ce qui distingue la fiction de l'expérience ordinaire, c'est un défaut de réalité, on pourrait mieux dire que ce qu'on appelle réalité ou réel se présente toujours sur la forme d'une certaine configuration fictionnelle. Ainsi, dans *Le Spectateur émancipé*, un livre de 2008 dans lequel Rancière interroge les relations qu'entretiennent l'art et la politique, il écrit ceci :

Il n'y a pas de monde réel qui serait le dehors de l'art. Il y a des plis et des replis du tissu sensible commun où se joignent et se disjoignent la politique de l'esthétique et l'esthétique de la politique. Il n'y a pas de réel en soi, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos

1 « Le titre *Aux bords du politique* ne désigne plus simplement alors le mouvement qui remonte des thèmes doxiques de la "fin de la politique" à l'exploration générale de la topographie métaphorique du politique. Il signifie aussi l'évolution d'une pensée contrainte de cheminer avec ce concept équivoque du politique et amenée, en cours de route, à récuser son unité pour tenter de penser les conditions d'apparition et de dissociation de ces formes de subjectivation spécifiques qui, de temps en temps, font exister, par-dessus les lois de la domination et les règlements des collectivités, cette figure singulière de l'agir humain » (Rancière, *Aux bords de la politique* 17).

interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable. [...] La fiction artistique comme l'action politique creuse ce réel, elles le fracturent et le multiplient sur un mode polémique. Le travail de la politique qui invente des sujets nouveaux et introduit des objets nouveaux et une autre perception des données communes est aussi un travail fictionnel. Aussi le rapport de l'art et de la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions (83-84).

Face à l'usage dominant, qui s'attache à opposer ces deux manières de produire des fictions, en disant que certaines en sont vraiment – les fictions « avouées » ou « déclarées », par exemple, la littérature –, tandis que des autres, provenant du discours politique, des sciences sociales ou du journalisme, n'en sont pas, Rancière essaiera de chercher dans toute son œuvre leurs points communs. Il conclut qu'elles fonctionnent d'une manière similaire : elles déterminent et encadrent des situations, ainsi que les acteurs qui y participent ; elles identifient des événements et établissent entre eux des liens de coexistence ou de succession, en leur donnant la modalité du possible, du réel ou du nécessaire. Par conséquent, dans *Les Bords de la fiction*, le but ne sera pas seulement d'interroger les débordements de la fiction vers le réel et vice-versa, mais aussi les co-infiltrations entre des fictions avouées, surtout littéraires, et des fictions inavouées qui font semblant de ne pas être fictionnelles. Il s'agira également d'examiner les façons dont la fiction moderne, en opérant toute une série de transformations sur la rationalité fictionnelle classique, a essayé de redessiner ses propres contours et, en même temps, ceux des communautés qui la peuplent, en accueillant des êtres ou des situations qui étaient auparavant en marge. Tout cela, à travers un imaginaire topographique qui repère constamment la question des bords et des frontières. En parcourant ses pages, on trouve des portes et des fenêtres, des seuils et des rivages, éléments dont Rancière se sert pour faire son analyse, toujours à mi-chemin entre la philosophie, la pensée politique et la critique littéraire.

Aux bords du politique et *Les Bords de la fiction*, deux livres écrits avec un décalage temporel de près de 20 ans, présentent donc des caractéristiques qui les rapprochent et qui permettent d'établir un dialogue entre eux. D'une part, leur construction autour d'un ensemble de métaphores spatiales, utilisées soit pour expliquer comment les fictions délimitent et peuplent un monde sensible spécifique, soit pour révéler les connotations topographiques impliquées dans un discours politique qui utilise normalement, sans intention symbolique manifeste, des termes comme *fin*, *frontière* ou *centre*. D'une autre part, l'attention aux bords présente dans ces deux ouvrages signifie l'intérêt à problématiser des concepts troubles, tels que *politique* ou *fiction*, à confronter les définitions établies et montrer finalement qu'elles posent des difficultés évidentes à être délimités, mais aussi qu'elles

accomplissent une tâche similaire. Comme le reconnaît Rancière dans l'introduction des *Bords de la fiction*, ce livre peut être considéré comme un nouvel épisode dans l'aventure intellectuelle à laquelle appartient aussi *Aux bords du politique*, puisque

ces enquêtes sur les aventures modernes de la rationalité fictionnelle entrent elles-mêmes de multiples façons en résonance avec celles que j'ai consacrées aux aventures sensibles par lesquelles des sujets nouveaux se constituent, des mondes communs se forment et des conflits de mondes adviennent (17).

Par conséquent, on essaiera de rapprocher ces deux moments de l'œuvre de Rancière afin d'y trouver un arrière-plan commun à partir duquel continuer à penser le nouage du littéraire et du politique, tel qu'il le décrit. Comment s'interpénètrent-ils, se contaminent et, en somme, débordent l'un sur l'autre ? Pour ce faire, j'ai choisi de me concentrer sur quelques livres écrits au fil des années 1990, le moment clé autour duquel s'articule *Aux bords du politique* ; c'est à ce moment-là que Rancière situe la naissance d'une certaine logique consensuelle, autrement dit, d'une hégémonie néolibérale². Il me semble donc intéressant d'interpréter d'après ce paradigme l'imaginaire topographique que ces œuvres mettent en place, c'est-à-dire les métaphores spatiales dont elles se servent, et la signification politique que celles-ci acquièrent, notamment en relation avec son contexte. D'un côté, je reprendrai Annie Ernaux, en particulier son *Journal du dehors* et la continuation de ce projet sept ans après dans *La vie extérieure*. De l'autre côté, j'introduirai brièvement quelques aspects d'un roman, malheureusement non traduit en français, qui s'intitule *Vivir afuera* (*Vivre dehors*), de l'écrivain argentin Rodolfo Fogwill, publié dans les derniers moments du gouvernement du président Carlos Menem. Comme on peut le voir, les titres de ces trois livres sont éloquentes par rapport à l'enjeu qui nous occupe : tous font référence au dehors ou à l'extériorité, ce qui veut dire que tous parlent d'une manière plus ou moins évidente d'un dépassement des bords. Du coup, je me servirai d'eux pour entreprendre un examen plus approfondi des contributions de Rancière à la question des débordements, en ouvrant un dialogue entre sa pensée et les ouvrages choisis.

Ne pas se tenir à la fenêtre

L'un des chapitres des *Bords de la fiction* commence avec une expression empruntée à Rilke : « Quelqu'un se tient à la fenêtre » (51). Avant d'arriver à Rilke, les trois textes précédents avaient été consacrés aux fenêtres, en tant qu'accessoires qui peuplent des

2 « Le consensus, j'ai essayé de le redéfinir, en partant d'une notion de l'opinion commune de la fin des années 1980, au moment du gouvernement Rocard, où il y avait l'idée que maintenant on allait définir un consensus national. [...] Je suis parti du mot "consensus" qui caractérisait cette conjoncture-là, le moment où on se rend compte que ce que veulent les socialistes et ce que veut le RPR n'est pas très différent, que cela renvoie à des analyses communes et à des programmes de formes de gouvernement sans beaucoup de différences » (Rancière, *La méthode de l'égalité* 57).

mondes fictionnels, souvent décrits dans des récits ou des poèmes, mais aussi en tant que métaphores de la visibilité et de la séparation. Les fenêtres symbolisent bien entendu un écart entre des mondes différents, entre classes sociales – les femmes et les hommes nobles « ne voyaient la campagne et les gens du peuple que de loin, par les fenêtres de leurs palais ou la portière de leurs carrosses » (21), nous rappelle Rancière –, mais en même temps, leur transparence permet au regard de circuler dans les deux sens et d'ouvrir donc la voie à une proximité, pas toujours souhaitée, entre des âmes éloignées. Ainsi, le passant peut jeter un œil curieux par la fenêtre et découvrir derrière les vitres ceux qui voulaient se retirer à l'écart du monde et qui cependant sont observés comme pièces de musée ou objets scientifiques. Dans la littérature moderne, les fenêtres se sont ouvertes, et depuis nous sommes tous exposés au spectacle des autres, invités à imaginer leurs vies et leurs pensées, qui ne se cachent plus derrière l'opacité d'un mur. Cette ouverture rend incertaines les frontières entre les groupes sociaux, mais aussi les partages mêmes de la contemplation et l'action, du fictif et du réel, de l'ignorance et du savoir, de l'apparence et la vérité.

Chez Rilke, montre Rancière, la fenêtre n'est plus l'ouverture par laquelle on s'approprie un monde visible ; elle est devenue la frontière qui sépare l'intérieur de l'extérieur et qui change le rapport entre ces deux éléments. Toutefois, la fenêtre reste un symbole d'un lien incomplet. Dans sa conférence de 1909, « Pont et porte », le sociologue allemand Georg Simmel fait une différence entre la fenêtre et ces deux autres métaphores de la limite ou de la frontière, de la liaison ou la séparation. Le pont réunit deux rives et la porte sépare et réunit à la fois, tandis que la fenêtre, contrairement à cette dernière, ouvre un chemin exclusif pour le regard – et presque toujours à sens unique – sur l'extérieur. Quand l'on se tient à la fenêtre, l'on se tourne bien sûr vers le dehors, mais ça ne suffit pas pour se l'approprier. « Les choses », dit Rancière, « ne nous atteignent que comme des rayons qui nous frappent » (53).

Or, le dehors que nous présente Annie Ernaux dans son journal n'est pas un dehors lointain, vu à travers les vitres. Le livre s'ouvre avec une annotation des graffitis sur le mur d'un parking. Dans ce parking, proche du supermarché Franprix, le « je » qui écrit, et dont l'identité semble coïncider avec celle de l'écrivaine elle-même, range les courses dans le coffre de sa voiture. La deuxième scène a lieu dans le train, la suivante au Super-M du centre commercial. Cette collection de décors quotidiens montre donc un sujet-écrivain qui regarde le spectacle devant ses yeux, qui l'écoute et l'enregistre, mais dont le corps est en même temps entouré par tout ce spectacle. Il n'y a ici aucune fenêtre par laquelle contempler les gens en se protégeant du contact avec eux ; à cet égard, le projet d'Ernaux se distingue, malgré les similitudes, de celui de Georges Perec dans sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Elle n'est pas une voyageuse essayant d'épuiser les perspectives sur un même lieu, une sorte d'ethnologue qui se poste sur une place pour contempler ce

qu'il s'y passe. Au contraire, elle observe en même temps qu'elle vit, au rythme où elle fait ses courses ou ses trajets de la maison au travail et de retour à la maison. Elle ne va pas à la rencontre du dehors, car elle est déjà y mêlée.

Le *Journal du dehors* est composé par une série de tableaux écrits tout au long de sept années, de 1985 à 1992. Après sa publication, Ernaux poursuit cette transcription de scènes fugitives prises au vol des paroles entendues dans la rue ou dans les transports en commun, et les publie sous le titre de *La Vie extérieure*, dont les annotations vont de 1993 à 1999. Les deux livres visent un même objectif, explicité par l'écrivaine dans l'avant-propos daté de 1996 qui précède les rééditions du *Journal du dehors* :

Il ne s'agit pas d'un reportage, ni d'une enquête de sociologie urbaine, mais d'une tentative d'atteindre la réalité d'une époque – cette modernité dont une ville nouvelle donne le sentiment aigu sans qu'on puisse la définir – au travers d'une collection d'instantanés de la vie quotidienne collective (Ernaux, *Écrire la vie* 500).

Pour cela faire, ces ouvrages mettent en œuvre une « écriture photographique du réel », de laquelle est supprimée toute introspection – le mot *journal* ne doit tromper personne : il est hors de question de parler de l'intimité, ce n'est pas du tout un « journal du dedans » au sens habituel – ; une écriture qui témoigne une sorte de débordement à différents niveaux. D'abord, un débordement par rapport à la topographie symbolique du sujet-écrivain. « Mais écrire, cela veut dire garder la fenêtre ouverte », disait Rancière (*Les Bords de la fiction* 56) dans le texte sur Rilke mentionné ci-dessus. L'écrivain qui ouvre la fenêtre en s'exposant au spectacle du dehors apprend à voir autrement ou apprend à désapprendre : « C'est là la vertu du réel : obliger à cesser d'imaginer. [...] Cesser d'imaginer, c'est cesser de détenir le schème qui connaît déjà ce qui se présente aux yeux le schème qui précède et ordonne toute rencontre » (58-59).

Même s'il y a une certaine volonté de connaissance, d'apprentissage chez Ernaux – elle veut arriver à mieux connaître une ville qui l'était étrange quand elle y déménageait, une époque toujours difficile à saisir – son écriture n'est pas fondée uniquement sur le regard, son corps y est aussi engagé. Elle ne se tient pas à la fenêtre, elle sort sur le terrain. Dans un entretien accordé à Michelle Porte pour son documentaire *Les mots comme des pierres, Annie Ernaux écrivain*, elle dit ce qui suit à propos du projet entrepris dans ces deux ouvrages :

Je me suis demandé, qu'est-ce que ça veut dire d'être là, à Cergy, et je me suis mise à écrire sur tout ce que je voyais et qu'il me paraissait important de dire, sur les gens que je rencontrais dans le RER, avec qui je me trouvais dans les grandes surfaces, Leclerc, Super-M, ensuite Auchan. Je n'avais pas une ambition d'ethnologue, pas du tout, simplement le désir de saisir en vivant, au jour le jour, des images que j'avais envie de garder. [...] Je crois que c'était aussi une façon de m'approprier le territoire, d'être plus proche d'une population à la fois extrêmement diverse et très éparpillée sur de grands

espaces. [...] Écrire sur Cergy, c'était une façon... oui... de dire que j'allais rester ici (Ernaux, *Le vrai lieu* 18).

La tâche de l'écrivain est moins topographique que colonisatrice. Elle engage un désir d'appropriation, une jalousie telle que mentionnée avant. Ernaux lie ce désir à sa propre situation dans le monde social, qu'elle décrit comme une situation liminale : « Je crois que j'ai toujours été entre deux et que ça a commencé tôt » (26). D'un côté, son lieu de naissance, le milieu rural et humble de sa famille qui configure son installation dans le monde ; de l'autre, les livres, la culture lettrée, tout un savoir dont les gens aisés sont entourés depuis leur naissance, mais qu'elle vit comme une séparation inscrite autant dans son corps que dans son langage. Cette « ascension sociale » est vécue comme un mouvement qui la dégonde, qui la sort d'où elle était, qui en fait la laisse orpheline d'un endroit à elle :

Je suis passée dans un monde qui n'a pas le même ethos, les mêmes façons d'être, les mêmes façons de penser. Ce bouleversement reste toujours en moi. Même physiquement. Il y a des situations où je me sens... Non, ce n'est pas de l'ordre de la timidité ni du mal-être. De la place. Comme si je n'étais pas à ma vraie place, que j'étais là sans être réellement là (64).

L'écriture devient donc une immersion capable d'effacer la distance entre l'écrivain et le réel, peut-être pour la reporter ailleurs. Il faut se souvenir de ce que disait Rancière à propos d'apprendre à désapprendre, de cesser d'imaginer. Le contact avec le réel permet de défaire le schème qui préconfigure le monde avant toute rencontre, c'est-à-dire, permet de reconfigurer les partages du sensible qui le précèdent. La notion de *partage du sensible*, l'une des plus invoquées par ce philosophe depuis qu'il la propose pour répondre à la question du potentiel politique de l'art, fait allusion au « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives » (Rancière, *Le partage du sensible* 12). Elle nous offre la clé pour établir un lien entre les pratiques esthétiques, qui bien entendu participent de ce partage, et la politique, dont la tâche est comparable. Ainsi, nous verrons que la politique est définie chez lui non comme l'art de diriger les communautés, de les gouverner, mais comme « une forme dissensuelle de l'agir humain, une exception aux règles selon lesquelles s'opèrent le rassemblement et le commandement des groupes humains » (Rancière, *Aux bords du politique* 16). Ça veut dire que la politique défie les bords qui contiennent une supposée communauté et les frontières internes, les découpages que délimitent ses parts. Cela est aussi ce qui fait l'écriture, du moins l'écriture littéraire. À cet égard, l'une comme l'autre s'opposent au consensus selon lequel les partages sont consentis, pas contestés.

Ernaux ne fait donc pas fausse route quand elle considère sa déchirure comme un enjeu politique. « La littérature », dit Rancière dans *Aux bords du politique*, « défait le consensus en faisant traverser le je qui consent, convient et contracte par un il » (195). C'est-à-dire que l'une des implications politiques de la littérature réside dans l'hétéronomie du sujet qui écrit. Même dans le cas de l'écriture de soi, dans le cadre de laquelle semble s'inscrire Annie Ernaux, il ne coïncide pas tout à fait avec le sujet qui raconte ; entre ces deux « je », nous explique Rancière, s'inscrit un « il » qui trouble le rapport de l'un à l'autre. Le *Journal du dehors* s'ouvre d'ailleurs avec une citation de Rousseau : « Notre vrai moi n'est pas tout entier en nous » (*Dialogues* 813). Ernaux a renoncé au récit intime en faveur d'une façon d'écrire qu'elle appelle « impersonnelle collective » ou plutôt « transpersonnelle ». Elle y efface son individualité et, dans une certaine mesure, sa propre voix – « j'entends des paroles et tout cela est hors de moi », dit-elle (*Le vrai lieu* 88) –, afin d'accéder aux autres, qui parcourent son écriture en se frayant un chemin grâce à la déchirure qui la traverse.

De la marge au centre

Par ailleurs, un autre débordement concerne les limites de la fiction. À quel genre appartiennent ces deux livres d'Ernaux ? Ils ne sont pas des romans bien entendu, non plus des journaux au sens habituel, et nous avons déjà vu que leur auteure se distancie aussi de la sociologie et marque sa volonté de faire de la littérature. Ils ne présentent aucun récit, aucun enchaînement des événements conformément à la causalité, bref, aucune rationalité narrative. Bien au contraire, on y trouve une juxtaposition de scènes décousues. Ce sont des œuvres qui, en utilisant les termes de Rancière, « ont perdu le fil ». Dans *Le Fil perdu*, le philosophe explique que nombre de grands romans de la modernité – de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert à *Lord Jim* de Conrad, parmi des autres – se sont vu reprocher en leur temps d'être des récits ayant perdu le fil, manquant de colonne vertébrale. C'était à cause d'une inflation de la description, de l'excès de détails qui semblaient sacrifier ce qui autrefois garantissait l'intelligibilité du récit : « l'ordonnance interne qui subordonne les détails à la perfection de l'ensemble » (10).

Les textes inclassables d'Annie Ernaux, dans le même esprit que des autres récits de l'infra-ordinaire, exacerbent ce parti-pris de la fiction moderne. Ce n'est pas tant une surcharge des passages statiques dans la narration qu'un renoncement presque absolu à cette dernière, ça veut dire un abandon des principes constitutifs de la raison fictionnelle. Dans l'un des chapitres à mon avis les plus intéressants des *Bords de la fiction*, Rancière parle du privilège que la littérature moderne donne au « moment quelconque » et des implications politiques qu'il comporte. Ce nouveau privilège, qu'il analyse à partir des commentaires d'Auerbach sur certains passages de *La Promenade au phare* de Virginia Woolf, consiste en la remise en cause d'une

vieille hiérarchie, voire en son renversement. Les grands événements, les actions se succédant dans le temps, en le faisant avancer selon une logique rationnelle, prévalaient sur les moments du temps vécu où prédomine la monotonie, la grisaille, l'uniformité des jours.

La fiction moderne par contre s'est déplacée à ses propres bords, aux éléments qui étaient censés être les moins importants du point de vue narratif, pour les exalter. Suivant cette tendance, Ernaux pousse à l'extrême le moment quelconque dans ses récits sans fil et puisqu'elle n'invente pas ce qu'elle raconte, sa trahison de la fiction est double. « Je ne suis qu'une caméra », dit-elle, « j'ai simplement enregistré. L'écriture consiste à aller à la recherche de ce qui a été enregistré pour en faire quelque chose » (*Le vrai lieu* 88)³. Mais ce qui se passe en plus, c'est que dans le miroir qu'elle promène le long d'un chemin il finit par s'y refléter tout : l'important et l'insignifiant, le grand et le petit, le solennel et l'absurde ; tout cela sur un pied d'égalité. Voilà en quoi consiste la démocratie en littérature, telle que la désigne Rancière. Ernaux est aussi consciente de cette qualité et n'hésite pas à lui attribuer une dimension politique, définie chez elle comme

un désir de bouleverser les hiérarchies littéraires et sociales en écrivant de manière identique sur des « objets » considérés comme indignes de la littérature, par exemple les supermarchés, le RER, et sur d'autres, plus nobles, comme les mécanismes de la mémoire, la sensation du temps, etc., en les associant (*L'écriture comme un couteau* 80-81).

Toutefois, il ne s'agit pas uniquement d'une entrée massive d'objets banals ou de scénarios de la vie quotidienne dans la fiction, ni même des changements concernant la temporalité narrative. Les deux hiérarchies bouleversées par la littérature moderne se fondent dans une autre hiérarchie : « la hiérarchie des formes de vie qui distingue les hommes 'actifs' des hommes 'passifs' par leur manière même d'habiter le temps, par le cadre sensible de leur activité et de leur inactivité » (Rancière, *Les Bords de la fiction* 149). Par exemple, les scènes du *Journal de dehors* et de *La vie extérieure*, composées à partir de ce que l'on peut voir et écouter dans le RER ou dans le métro parisien, témoignent de l'existence des êtres anonymes dont la vie est jalonnée par leurs trajets réguliers en transports en commun, dont la manière d'habiter le temps n'est pas celle de l'aventure, mais au contraire celle de la vie quelconque. Rancière explique que, tandis que le temps de la tradition représentative comportait une double exclusion, car « il excluait sur son axe horizontal en faisant disparaître

3 « Je suis une caméra braquée, absolument passive, qui enregistre et ne pense pas », affirmait aussi Christopher Isherwood au début de son roman *Adieu à Berlin*, publié en 1939. Il y inaugure une modalisation du discours narratif que l'on pourrait appeler « cinématographique », un point de vue qui semblait « the ultimate in authorial exclusion » (Friedman 1178). Isherwood continue en écrivant : « Un jour, il faudra développer tout cela, l'imprimer avec soin, le fixer » (*Adieu à Berlin* 19). Il faudra donc « en faire quelque chose », comme bien disait Ernaux en décrivant le but de l'écriture dans la citation ci-dessus.

chaque moment dans le suivant » et « sur son axe vertical en séparant ceux qui vivaient dans le monde de l'action de ceux qui vivaient dans l'inframonde de la répétition » (153), la nouvelle temporalité de la fiction est doublement inclusive. D'une part, parce qu'elle accueille la coexistence des moments quelconques ; de l'autre, parce qu'elle ne connaît plus de hiérarchie entre les êtres humains. La fiction moderne défie le partage platonicien entre les « les âmes d'or vouées aux sentiments exquis et les âmes de fer vouées aux activités prosaïques » (*Le Fil perdu* 25), dont les fonctions ont été longtemps distinguées, comme si elles appartenaient à des espaces naturellement séparés. La nouveauté qu'elle apporte n'est pas seulement l'inclusion des êtres « vulgaires » et leurs préoccupations quotidiennes dans le lieu auparavant réservé au déploiement de sentiments sublimes, mais aussi la rébellion contre les rôles ou formes de vies assignées à chacun et chacune.

Cette observation nous permet de faire la liaison avec le roman de Fogwill, *Vivir afuera*. Écrit dans l'essor du néolibéralisme en Argentine, ce roman est en même temps un portrait des années 1990 et un exercice de résistance, une opposition au consensus. Les politiques mises en œuvre par le gouvernement du président Menem, caractérisées fondamentalement par la libéralisation des marchés, la déréglementation et la privatisation des entreprises nationales, creusent les inégalités sociales, qui se matérialisent aussi dans l'espace urbain. L'image qui symbolise le mieux la spatialité de cette époque c'est la frontière (Filc 185), autrement dit, le bord : il y a une séparation plus nette, plus rigide et moins perméable, entre des classes sociales, et chacune s'enferme dans ses propres espaces clos. Pour les riches, il y a les *countries*, résidences fermées extrêmement sécurisées ; les pauvres ont leurs bidonvilles ou *villas miseria*. Les uns et les autres se situent en banlieue ; pour des raisons différentes, tant les riches que les pauvres vivent dehors.

La frontière qui joue le rôle principal dans ce roman est l'autoroute, lieu d'exclusion sociale, fréquenté par des prostituées et des toxicomanes, reliant la banlieue sud de Buenos Aires et le centre-ville. Trois couples de personnages issus de positions différentes, mais toutes plus ou moins marginales, de la société, prennent cette route pour arriver au centre. Rancière évoque, dans *Aux bords du politique*, l'utopie centriste d'Aristote que la pensée consensuelle de la fin du XX^e siècle vise à restituer. Le centre-ville devrait être occupé par la classe moyenne, disait Aristote dans le quatrième livre de la *Politique*, une idée qui dans le temps de la fin des idéologies est complétée par l'exaltation des valeurs du centrisme politique :

La coïncidence du centre et du milieu fait qu'il est « tout à fait facile » d'obéir au logos, un logos qui apparaît du même coup moins comme le lieu d'une discussion que comme une puissance à laquelle on obéit comme un vivant obéit à la loi de son organisme (39).

En quittant la place qui leur a été assignée par leur condition excentrique, les six personnages de *Vivre dehors* se rebellent contre l'ordre du logos. D'abord, parce que c'est leur marginalité qui nous indique l'existence d'un centre : la banlieue précède la ville, et non

l'inverse. Deuxièmement, parce que le mouvement jusqu'au centre ne constitue pas une vraie intégration dans l'ordre social ; ils continuent à habiter une position marginale par rapport au système. Face à la logique policière, qui « veut des noms 'exactes', marquant l'assignation des gens à leur place et à leur travail » (Rancière, *Aux bords du politique* 121), ils déniaient les identités imposées par les autres et organisent leur résistance depuis les interstices. Finalement, ils se rebellent contre l'ordre du logos du point de vue de la narration, car leurs histoires s'entrelacent dans un tissu narratif où l'aspect le plus pertinent n'est plus l'enchaînement des actions, mais la diversité des voix et façons de parler présentes dans l'Argentine des années 1990. En parlant de débordements, il ne faut pas oublier l'aspect qui nous met en contact avec le réel et dont Fogwill se souvenait dans l'avant-propos à la dernière édition de son roman : « Siempre el tema es la lengua, ese órgano anfibio que suele salir del cuerpo para gustar, explorar y significar, y que en las 'lenguas' latinas presta su nombre para referir al lenguaje, otra entidad que vive adentro y afuera » (8). Lire l'espace ainsi que la position que l'on y occupe requiert les deux dimensions impliquées dans le mot que l'écrivain souligne : la « langue » est au même temps organe et parole. Comment se trouver soi-même au-delà de la peau, au-delà des phrases ?

Conclusion : une pensée à la limite

Pour en finir avec ce parcours oblique à travers la pensée de Rancière, l'on fera simplement une dernière remarque. Lorsqu'il parle de la question des bords, soit à partir des discours et des actes politiques, soit à partir des ouvrages littéraires, il nous invite à repenser autant les débordements du littéraire sur le politique et vice-versa que le propre sens du débordement. Il ne s'agit pas de deux domaines indépendants qui se touchent, qui sont ponctuellement en contact, mais des activités dont la tâche est comparable, situées toujours au bord d'elles-mêmes. La difficulté c'est donc d'être capable de se situer, en tant que philosophe ou théoricien, dans ce lieu interstitiel. Alexandre Seurat fait un diagnostic très lucide quand il souligne que « l'exigence de la pensée ranciérienne est de se placer *à la limite*, de mettre en rapport des notions sans lien évident et de privilégier le *dissensus*, la disjonction, sur la réduction consensuelle des problèmes » (§3). Cela me semble aussi l'exigence difficile qui doit articuler et donner un sens à toute lecture de son œuvre.

Bibliographie

Ernaux, Annie. *Journal du dehors*. Paris, Gallimard, 1993.

- _____. *La vie extérieure*. Paris, Gallimard, 2000.
- _____. *L'Occupation*. Paris, Gallimard, 2002.
- _____. *L'écriture comme un couteau (Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet)*. Paris, Stock, 2003.
- _____. *Écrire la vie*. Paris, Gallimard, 2011.
- _____. *Le vrai lieu (Entretien avec Michelle Porte)*. Paris, Gallimard, 2014.
- Filc, Judith. « Textos y fronteras urbanas: palabra e identidad en la Buenos Aires contemporánea ». *Revista Iberoamericana*, vol. 69, no. 202, 2003, pp. 183-197.
- Friedman, Norman. « Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept ». *PMLA*, vol. 70, no. 5, 1955, pp. 1160-1184.
- Fogwill, Rodolfo. *Vivir afuera*. Buenos Aires, El Ateneo, 2012.
- Isherwood, Christopher. *Adieu à Berlin*. Paris, Hachette littératures, 2002.
- Perec, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris, Christian Bourgeois, 2008.
- Rancière, Jacques. *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*. Paris, Galilée, 1998.
- _____. *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique, 2000.
- _____. *Aux bords du politique*. Paris, Gallimard, 2004.
- _____. *Politique de la littérature*. Paris, Galilée, 2007.
- _____. *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique, 2008.
- _____. *La méthode de l'égalité*. Paris, Bayard, 2012.
- _____. *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris, La fabrique, 2014.
- _____. *Les bords de la fiction*. Paris, Seuil, 2017.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dialogues (Œuvres complètes, t. I)*. Paris, Gallimard, 1959.
- Seurat, Alexander. « Penser à la limite : pour une lecture critique de Jacques Rancière ». *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, n°1, 2005 [online]. URL : <http://journals.openedition.org/trans/96>
- Simmel, Georg. « Pont et porte ». *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988, pp. 161-168.