



LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE : RANCIÈRE ET LE PARTAGE DU SENS

LITERATURA Y FILOSOFÍA: RANCIÈRE Y EL REPARTO DEL SENTIDO

LITERATURE AND PHILOSOPHY: RANCIÈRE AND THE DISTRIBUTION OF THE SENSE

Marie de Gandt

Université Bordeaux Montaigne

marie.de-gandt@u-bordeaux-montaigne.fr

Fecha de recepción: 29/09/2023

Fecha de aceptación: 05/12/2023

DOI : <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.29118>

Résumé : Si la politique consiste à rouvrir l'ordre des places assignées aux êtres et aux idées, alors philosopher avec la littérature, en défaisant le partage des domaines et des disciplines, est un acte politique. Pratiquant cette indistinction des domaines, Jacques Rancière semble toutefois négliger dans sa pratique de lecture ce qui engage une différence : il fait de l'œuvre philosophique le fragment d'une pensée univoque, dont la citation pourrait résumer le sens, mais il néglige la pluralité des identifications qu'appelle la littérature, qui pourrait compter parmi les moyens politiques que le philosophe lui attribue par ailleurs. Outre la subjectivation complexe et le travail narratif de la causalité, l'œuvre littéraire se caractérise par la désidentification, non seulement celle qu'elle offre aux personnages et aux lecteur·ice·s, mais aussi celle qui la caractérise elle-même. Ne doit-on pas alors tracer une distinction entre la « rigueur » philosophique évoquée dans *Le Maître ignorant*, et la potentialisation d'une œuvre littéraire ouverte à des lectures

infinies ? Que la littérature soit espace de déhiscence à vertu politique implique que sa lecture suspende non seulement les sens habituels, comme le désigne le « partage du sensible », mais aussi l'assignation définitive d'un sens, pour faire reconnaître cette radicale altérité qui résiste à une identification, celle de l'œuvre comme sujet. C'est aussi en ce sens que l'œuvre littéraire est un modèle de singularité politique.

Mots clés : Hegel ; lecture ; littérature ; McCullers ; philosophie ; queer ; Rancière ; romantisme ; Schlegel.

Resumen: Si la política consiste en reabrir el orden de los lugares asignados a los seres y a las ideas, entonces filosofar con la literatura, al deshacer el reparto de campos y disciplinas, es un acto político. Al practicar esta indistinción de dominios, Jacques Rancière parece sin embargo descuidar en su práctica lectora lo que implica una diferencia: hace de la obra filosófica el fragmento de un pensamiento unívoco, cuya cita podría resumir el significado, pero descuida las identificaciones plurales que exige la literatura, la cual podría, por otra parte, ser uno de los medios políticos que el propio filósofo le atribuye. Además de la compleja subjetivación y el trabajo narrativo de la causalidad, la obra literaria se caracteriza por la desidentificación, no solo ante los personajes y lectores, sino también la que la caracteriza a sí misma. ¿No deberíamos entonces trazar una distinción entre el “rigor” filosófico evocado en *El maestro ignorante* y la potencialización de una obra literaria abierta a infinitas lecturas? Que la literatura sea un espacio de dehiscencia con virtud política implica que su lectura suspende no solo los sentidos habituales, tal como los designa el “reparto de lo sensible”, sino también la asignación definitiva de un sentido, para reconocer esa alteridad radical que se resiste a una identificación, la de la obra como sujeto. También en este sentido la obra literaria es un modelo de singularidad política.

Palabras clave: Hegel; lectura; literatura; McCullers; filosofía; queer; Rancière; romanticismo; Schlegel.

Abstract: If politics consists in reopening the order of the places attributed to beings and ideas, doing philosophy with literature by undoing the distribution of fields and disciplines is a political act. While erasing the boundaries between disciplinary fields, Jacques Rancière seems, however, to forget a basic difference in his reading practice: he transforms philosophical works into the fragment of a univocal avenue of thought whose citation could summarize its sense, but is unable to take into account the plurality of identifications evoked by literature. This may be considered as one of the political

means which Rancière attributes to literature. The literary work does not only display a complex subjectivation and a complex narration of causality, as Rancière has argued, but it is also characterized by a process of disidentification. This disidentification applies not only to characters and readers, but also to the literary work itself. In this case, it is pertinent to trace a distinction between philosophical “rigor” evoked in *Le maître ignorant* and the potentialization of a literary work open to infinite readings. The fact that literature is a space of political contradiction implies that its reading suspends not only our senses, as is implied in the “distribution of the sensible”, but also the final attribution of sense to make room for a radical alterity which resists the identification of the literary work as a subject. In this sense, the literary work is a paradigm of political singularity.

Keywords: Hegel; Reading; Literature; McCullers; Philosophy; Queer; Rancière; Romanticism; Schlegel.

Que dans l'œuvre de Jacques Rancière, philosophie et littérature soient entremêlées est en soi une position politique, puisque pour l'auteur, « la philosophie n'est pas un discours *sur*, mais un discours *entre*, un discours qui remet en question les partages entre les territoires et les disciplines » (*Et tant pis pour les gens fatigués* 577). Derrière l'indistinction revendiquée il semble toutefois que certaines différences subsistent, esquissant la possibilité que la littérature et la philosophie n'impliquent pas le même partage du sens.

Nombreux sont les critiques, qui cherchent à prendre le « maître ignorant » en défaut d'égalité pour réaffirmer l'égale dignité d'une littérature qui ne servirait que de moyen ou d'arrimage à la démonstration philosophique. C'est ainsi un certain épuisement de la littérature par la philosophie que fait apparaître Jacques-David Ebguy dans l'œuvre de Badiou et celle de Rancière. Mais ces tentatives négligent un apport crucial de Jacques Rancière à la pensée de la littérature : il est l'un des rares philosophes à avoir explicitement identifié les moyens stylistiques qui font la puissance politique de la littérature, par exemple la complexité de l'énonciation, le déploiement narratif de la causalité ou encore la temporalité du récit. Son analyse des œuvres littéraires fournit les preuves concrètes des formes politiques que la littérature propose en propre, au lieu d'en rester à un argument d'autorité sur l'existence d'une « pensée » de la littérature qui reste, chez d'autres penseurs, éternellement brandie comme un vague mantra.

Toutefois son apport si essentiel à la pensée de la littérature laisse de côté un élément crucial pour la littérature, et pour sa portée politique, l'idée de l'œuvre et de la lecture qu'elle implique, absence d'autant plus étonnante que le philosophe adosse sa propre œuvre à de nombreuses lectures, philosophiques et littéraires.

1. L'œuvre de Rancière, « maitresse ignorante »

Certains commentaires du travail de Jacques Rancière visent à faire apparaître une contradiction entre ses déclarations démocratiques et son usage des références¹. Ce faisant, il semble que la critique reflète une part d'incompréhension. Certes, les ouvrages de Jacques Rancière font très souvent appel à la citation ou au commentaire d'un canon philosophique qui peut sembler élitiste, mais cette pratique s'accompagne d'une attention à la pédagogie : les références sont toujours explicitées, et toujours utilisées pour la même ligne, sans contradiction, donc clairement lisibles, notamment si on compare la pratique intertextuelle de Rancière avec celle de la plupart des philosophes contemporain·e·s. De plus, les auteur·ice·s cité·e·s sont toujours présenté·e·s avec le résumé de la pensée que le philosophe leur attribue, et qui est toujours la même au fil de ses différents livres. Enfin, ce sont rarement des auteur·ice·s inconnu·e·s, comme si n'était convoquée qu'une culture collective, destinée à faire jouer des figures populaires devenues incarnations d'idées à discuter, et toujours de la même façon. Simplicité, clarté, invariabilité caractérisent cet usage de la référence, qui participe au partage du sens à double titre.

D'abord, l'usage des références permet de gagner en rapidité dans la démonstration : un nom de penseur évoque une idée ; avec une fiction philosophique, c'est tout un socle qui vient ; une démonstration faite dans un précédent ouvrage peut être convoquée à demi-mot parce que la construction théorique de Rancière n'a pas varié et qu'elle s'étaye progressivement au fil des ans et des ouvrages, comme par superposition autour d'éléments présents dès le début. Ensuite, Rancière semble composer sa démonstration sous la forme d'un collage : son travail des références disjoint la culture académique, dans des assemblages hétéroclites, qui leur rendent leur force perdue et devenue, ou restée, inaperçue au fil des siècles – dans *Le Partage du sensible*, par exemple, Platon et Flaubert participent à l'analyse de « la démocratie en littérature » (16). Cette pratique évoque la « fragmentation romantique qui défait les anciens poèmes pour en faire les germes de poèmes nouveaux » (Rancière, *La Fable cinématographique* 15). Mais loin du noyau d'obscurité recherché par les philosophes

1 Voir l'analyse des critiques que formulent Alain Badiou et Yves Michaud dans Pasquier.

de Léna, Jacques Rancière nourrit un rapport à la culture populaire et à la « prose du monde » (depuis les analyses de films jusqu'à la critique des *topoi* du discours politique ambiant, comme la notion de consensus), qui rappelle des pratiques modernistes de partage du sens, non seulement l'art du montage cinématographique – revendiqué par le philosophe – mais aussi un modèle que Rancière mentionne peu : l'appariement iconoclaste des références, cher aux poètes modernistes.

Comme eux, le philosophe élabore au fil de son discours philosophique une sorte d'imagier de la culture scolaire, qui n'implique pas une révérence académique, mais, au contraire, une portée révolutionnaire. Visant à la fois l'efficacité discursive et le partage collectif d'une pensée nouvelle sur un socle familier, l'intertextualité mobilisée sert à libérer la puissance de déflagration méconnue des références stabilisées, à les arracher aux lectures installées et à révéler leur caractère dérangeant pour l'ordre qui s'en est paradoxalement nourri.

Ce travail de révélation par la référence déplacée s'arrime à différentes « œuvres-maîtresses » parmi lesquelles trois semblent d'importance capitale pour penser les rapports entre littérature et philosophie. La première est la *République* de Platon, qui sert à Rancière de matrice pour penser à la fois le désordre d'une assignation première des êtres à des places, et le désordre littéraire ouvert par la théorie platonicienne de la lettre muette qui peut se partager sans contrôle auctorial. C'est ce dérangement fondamental d'un ordre des places et des destinations que Rancière a nommé « partage du sensible ». La notion a connu un immense succès critique, non dénué de malentendus ou de contre-sens, au point de devenir un concept-image servant tantôt à résumer l'œuvre de Rancière, tantôt à introduire tout travail portant sur l'effet de la littérature.

Or la reconfiguration du partage repose justement sur le fait que la littérature a un rapport particulier avec l'ordre. C'est ce que prouve Jacques Rancière en étudiant une autre œuvre centrale pour sa pensée du littéraire, la *Poétique* d'Aristote. Celui-ci, comme le rappelle Rancière, oppose l'événementialité granulaire telle que la déploie l'histoire, qui présente sans logique les faits survenant l'un après l'autre, à la narration par laquelle la littérature déploie une causalité : « Aristote fondait la supériorité de la poésie, racontant “ce qui pourrait se passer” selon la nécessité ou la vraisemblance de l'agencement d'actions poétiques, sur l'histoire, conçue comme succession empirique des événements, de ce qui “s'est passé” » (*Le Partage du sensible* 59). La littérature n'est donc pas une copie de l'événementialité, mais de sa structure d'intelligibilité, comme l'écrit le philosophe : « feindre ce n'est pas élaborer des leurres, c'est élaborer des structures intelligibles » (56). C'est la raison pour laquelle « les dérèglements de

la fiction », selon l'expression de Rancière, permettent de penser d'autres formes du temps, d'autres états du monde.

Nous n'avons pas ici le loisir de développer les formes de cette invention, tout juste soulignera-t-on qu'elle peut se traduire en tous points du récit de fiction, depuis l'échelle d'une œuvre tout entière, comme dans les *Guérillères* de Monique Wittig, où la structure narrative en cycle rend impossible de placer l'origine de la violence première, ce qui conduit à déjouer l'opposition binaire entre femmes et hommes, nous invitant à penser une égalité féministe autrement que dans la binarité², jusqu'à l'échelle d'une phrase, par exemple lorsque Marguerite Duras ponctue ainsi l'errance de la mendicante dans le *Vice-Consul* : « Un jour, il y a dix ans qu'elle marche » (67). Dans cet exemple, la discordance entre les deux notations temporelles et l'incohérence de leur usage conjoint fait de cet énoncé une sorte d'« *unspeakable sentence* », une « phrase imprononçable », selon l'expression qu'Ann Banfield utilise pour désigner les phrases propres à la littérature, qui sortent du langage communicationnel et appartiennent des formes grammaticales impossibles à faire jouer ensemble ailleurs que dans l'écriture romanesque, comme la forme du style indirect libre par exemple. Ainsi le roman peut instaurer une nouvelle logique du sens, en rouvrant les catégories habituelles. Cette « reconquête du temps » (Rancière, *Les Temps modernes* 33) se produit notamment dans les passages où le « cours normal des choses » (47) s'interrompt justement parce que l'œuvre le fait apparaître en son point de contradiction.

Mais ce dérangement d'un ordre installé s'opère de façon variable selon les périodes de l'art, et il n'est le but explicite des œuvres qu'à partir de l'époque moderne. Sur ce point, la théorie littéraire de Rancière se révèle une histoire littéraire, et qui emprunte à une troisième œuvre maîtresse : *l'Esthétique*.

À la suite de Hegel, Jacques Rancière dessine dans l'histoire des arts et de la littérature, un tournant particulier : le romantisme, qu'il appelle « régime expressif des arts ». Celui-ci marque l'invention conjointe du sujet démocratique et de la littérature —en ce sens, la Révolution a bien été littéraire. Toutefois, le romantisme constitue une rupture différente pour Hegel et pour Rancière. Pour ce dernier, le romantisme n'est pas un moment au sein d'une téléologie continue mais une autre façon de penser la forme de l'histoire, inscrivant des replis, des retours, des discordances dans la ligne historique, voire, esquissant la possibilité d'une histoire non linéaire. Pour Hegel, au contraire, le romantisme marque la fin de l'histoire esthétique

2 Comme l'autrice s'en explique elle-même dans « Quelques remarques sur *Les Guérillères* », publié initialement dans *L'Esprit créateur* en 1994 et republié dans *La Pensée straight* en 2007.

entendue comme dévoilement des finalités de l'art : désormais replié sur lui-même, celui-ci ne reflète plus que l'enfermement dans l'arbitraire du Moi et la négation du monde. Mais Jacques Rancière propose une lecture de ce repli réflexif qui est tout sauf hégélienne.

Loin de partager la critique de l'égotisme romantique que Hegel adresse aux frères Schlegel, Rancière montre que l'absolu du Moi romantique est en réalité plus complexe qu'un simple refus de la réalité extérieure. D'abord, il implique tout autant l'absolu du monde. Dans *La Parole muette* et dans son article « Y a-t-il un concept du romantisme ? », notamment, Rancière formule le paradoxe romantique dont nous héritons : l'art est l'idéal, mais toute matière et tout sujet peuvent faire art. Ainsi, il désabsolutise le romantisme, le libérant de l'autotélie où l'avait enfermé la lecture blanchotienne proposée par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Dans *L'Absolu littéraire*, ces derniers présentaient le romantisme comme le régime de l'indicible, de l'œuvre close sur elle-même, symbole d'un absolu qui serait résumé dans le fragment 206 de l'*Athenäum* : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson » (cit. dans Lacoue-Labarthe et Nancy 126). Selon la lecture absolutiste, ce fragment signifierait que l'œuvre littéraire se refuse à la saisie par son repli réflexif sur soi et par les pointes de son ésotérisme. Mais pour les romantiques de l'époque, cette contradiction est au contraire la condition même d'une pensée partagée, qui se poursuit en transmettant à son lectorat l'impulsion née de cette résistance à la saisie.

S'il ne fait pas référence aux textes schlegéliens, c'est bien la même direction que Jacques Rancière semble emprunter pour penser la contradiction des œuvres. Pour lui, l'absolu de la littérature n'est pas l'empire du moi auquel Hegel l'avait réduit, puisque la forme littéraire ouvre l'espace politique. La littérature crée des formes-sens qui ne sont pas seulement des modèles de l'idéal ou de l'action politique, mais qui ont une effectivité politique — sur plusieurs plans. Au plan des principes, la liberté romantique, contre l'accord entre un sujet et un style imposé par la mimesis, laisse place à tout sujet, ouvrant la représentation à tous les anonymes, et au banal : « Que l'anonyme soit non seulement susceptible d'art, mais porteur d'une beauté spécifique, cela caractérise en propre le régime esthétique des arts. » (Rancière, *Le Partage du sensible* 48). Au plan des formes concrètes, l'énonciation romanesque propose une forme particulière de subjectivation. Non seulement elle fait exister le sujet altérisé et polyphonique — « Si la littérature témoigne de quelque chose qui importe à la communauté, c'est par ce dispositif qui introduit de l'hétéronomie dans le je » (Rancière, *Aux bords du politique* 193-4) —, mais elle permet aux lecteur·ice·s de faire l'expérience d'une subjectivation sans sujet, née d'une identification par l'autre.

La désidentification est un paradigme central pour comprendre ce que la littérature apporte à la pensée politique de Rancière, mais qui a peu retenu l'attention, contrairement au « partage du sensible ». Sans doute est-ce parce qu'elle figure sous diverses périphrases évoquant plutôt l'identification détournée, entravée, suspendue, comme dans ce passage d'*Aux bords du politique* :

La subjectivation politique est la mise en acte de l'égalité, ou le traitement d'un tort, par des gens qui sont ensemble pour autant qu'ils sont entre. C'est un croisement d'identités reposant sur un croisement de noms : des noms qui lient le nom d'un groupe ou d'une classe au nom de ce qui est hors-compte, qui lient un être à un non-être ou à un être à-venir. Ce réseau a une propriété remarquable : il comporte toujours une relation à une identification impossible (119).

Comment comprendre que cette « identification impossible » soit un processus de subjectivation ?

2. La désidentification littéraire

Un roman de Carson McCullers illustre de façon magistrale ce que pourrait être la désidentification, du moins dans la lecture que j'en propose, qui n'est qu'une configuration possible du roman, point à souligner justement parce qu'une œuvre littéraire est sans garant d'identité qui attesterait de son « vouloir dire » unique — nous y reviendrons. Une façon de circuler dans l'œuvre de McCullers consiste à résumer ainsi la « fable » du roman : il raconte ce que devient un homme muet, John Singer, quand son seul ami, lui aussi muet, Spiros Antonopoulos, est envoyé à l'asile, où il meurt. Un tel résumé évoque ce que Rancière écrit dans *Les Bords de la fiction* en parlant de la fiction moderne : « elle ne propose pas de solution pour guérir les handicapés. Mais elle arrête la main de ceux qui les envoient à l'asile. Elle les retient présents, en retardant indéfiniment, par le temps de l'écriture, le temps des raisons qui les renvoient vers le lieu où ils seront enfermés » (172). Si le roman de McCullers semble contredire cette vision de l'œuvre hospitalière, puisque les personnages porteurs de handicaps sont les premiers à mourir, donc à quitter le roman, il n'en problématise pas moins la question de l'enfermement, en montrant notamment celui qui emprisonne les êtres dans des catégories.

La mort de l'ami semble marquer la fin de l'histoire, mais le roman se poursuit, comme prolongé par une cauda en deux longues parties. Désormais seul, Singer est considéré par chacun·e des autres protagonistes comme son interlocuteur privilégié. Autour de lui s'organise toute la communauté désappariée des personnages. L'autrice décrit ainsi la structure de son roman :

On peut dire que les relations qui existent entre les personnages sont comme les rayons d'une roue — dont Singer serait le moyeu. Cette place qu'il occupe, avec toute la force d'ironie qui en découle symbolise le thème essentiel de l'ouvrage (McCullers, *Le Cœur est un chasseur solitaire* 429).

Cette image d'une communauté au centre vide est en réalité ironique : le cercle d'amis ne se forme jamais puisque les personnages viennent aux côtés de Singer chacun à leur tour, sans se rencontrer, et surtout parce que lui-même n'entend rien à leurs confidences. Sourd aux soucis des autres, il se pense solitaire, après avoir perdu son seul confident — ce que les autres personnages ignorent. Ce malentendu fondamental s'accompagne d'identifications instables.

Chaque personnage peut être lu comme un marginal par rapport à la communauté dominante, qui reste invisible dans le roman. Aux côtés du muet solitaire, Singer, vivent une adolescente trop grande (Mick), un médecin noir (le docteur Copeland), un cafetier androgyne (Biff Brannon), un ouvrier colérique (James Blount). Or, cette narrativisation des différences connaît une perturbation. Chacun des protagonistes est une exception par rapport à la nouvelle communauté qu'il pourrait représenter : Singer sait parler et ne s'entend pas avec les autres muets, le médecin à l'anti-ségrégationnisme humaniste est un misanthrope, le cafetier indéfini récuse toute catégorisation sexuelle. Chacun a en quelque sorte un trouble de son trouble, qui nous laisse, nous lecteur·rice·s, au bord de l'intime, sans que l'on sache si cette indéfinition est celle de personnages perdus (incapables de fixer l'objet de leurs désirs) ou de personnages libres (résistant à notre envie de les définir)³. Dans son écriture, McCullers désidentifie les personnages en nous empêchant de les assigner à une identité, de les nommer. Ainsi, ce sont bien des sujets politiques au sens où l'entend Jacques Rancière dans *La Haine de la démocratie* : « [d]es sujets politiques existent dans l'intervalle entre différents noms de sujets » (66), dans *Aux bords du politique* : « [l]e lieu du sujet politique est un intervalle ou une faille : un être-ensemble comme être-entre : entre les noms, les identités, ou les cultures » (122), ou dans *La Mésentente* : « [u]n sujet politique, ce n'est pas un groupe qui prend conscience de lui-même, se donne une voix, impose son poids dans la société. C'est un opérateur qui joint et disjoint les régions » (65).

Mais comment concilier la désidentification littéraire avec la reconnaissance politique des identités hors normes ? L'interrogation ouverte par Jacques Rancière résonne par ses prolongements dans d'autres conceptions philosophiques contemporaines, particulièrement les études de genre. Car c'est bien la même question que se pose

3 Pour une démonstration plus détaillée, voir mon article « Traduire le trouble dans *le Cœur est un chasseur solitaire* de Carson McCullers ».

Judith Butler au début de *Trouble dans le Genre*, à propos du féminisme, en se demandant comment garder de l'impropre quand on se constitue en groupe de revendication par un nom. De même, dans *Défaire le genre*, l'émergence du sujet politique est présentée comme une sortie du régime des ordres et des nominations :

Ce qui me meut politiquement, ce que je veux défendre, est ce moment dans lequel un sujet, — une personne, un collectif —, affirme des droits pour une vie vivable alors qu'aucune autorisation préalable n'existe et qu'aucune convention ne l'habilite à faire cette revendication. (309-310)

Comme pour Jacques Rancière, dont Butler cite souvent le travail, l'absence du nom est la condition première de l'émergence du sujet politique, mais chez Butler, le deuxième temps est très différent, puisqu'il consiste en une revendication d'identification. Pour Rancière, au contraire, la béance entre les noms est non seulement la condition mais la forme de l'agentivité politique. En ce sens, la désidentification qu'il propose semble difficilement conciliable avec une politique des identités. Mais ne pourrait-elle par exemple nourrir une pensée *queer* des sujets qui refusent les identifications définies pour habiter la contradiction, voire pour chercher un état de désidentification ? La question resterait à étudier. On n'en prendra ici qu'un exemple, *Le Cœur est un chasseur solitaire*, qui servira moins de paradigme du roman, puisque tout roman est singulier et invente ses propres règles, selon le nouveau régime de liberté esthétique ouvert par le romantisme comme le souligne Rancière, que d'illustration pour une démonstration méthodique qui resterait à mener en confrontant le roman moderniste à sa théorisation ranciérienne.

S'il est antérieur à la conceptualisation des identités non-binaires, le roman de McCullers semble déjà présenter des personnages qui ne se revendiquent d'aucun groupe, voire qui revendiquent de ne pas appartenir, en Bartleby de l'identité. Mais ce refus, s'il les rapproche d'une politique des identités contemporaine, les éloigne de la politique au sens traditionnel. Dans *Le Cœur est un chasseur solitaire*, la reconnaissance politique échoue faute de convergence des luttes. Ainsi, l'émeute qui se produit sur le manège où travaille Blount n'est que la triste image d'une révolution de chevaux de bois où seuls seront déplacés les ouvriers noirs et blancs qui s'entretiennent, loin des rêves d'union que nourrit le mécanicien. Mais peut-être la lecture du roman fournit-elle des pistes pour imaginer une autre forme de communauté reliant les singularités, proche de la vision politique proposée par Jacques Rancière⁴.

4 Il resterait à étudier l'extension de cette piste de lecture à d'autres romans, pour élaborer une analyse méthodique de la fertilité de certaines des propositions faites par Rancière, fût-ce en allant contre d'autres de ses propositions.

Le roman de McCullers déploie notamment deux techniques littéraires, que l'on pourrait inscrire parmi celles que Rancière a relevées comme des moyens politiques propres à l'écriture de roman. La première est le récit sans narrateur, où « personne ne parle ici » selon la formule de Benveniste (241). Dans le *Cœur est un chasseur solitaire*, chaque personnage communique avec les autres sans le savoir, dans le milieu impersonnel d'une narration qui nous donne à lire, par le psycho-récit, des désirs qui communiquent, comme d'un inconscient à l'autre, les rendant frères pour notre seule lecture attentive. Leur communauté se révèle aussi par une semblable présence au monde, qui se traduit par la même description impressionniste de la lumière quel que soit le personnage qui la regarde ou qui en est baigné⁵. Ainsi, le fond sur lequel les personnages ressentent est décrit de la même façon, comme un milieu dont on ne sait s'il est phénoménologique ou langagier, dans une perception océanique qui symbolise le poème du monde prosaïque. Cela évoque ces « moments quelconques » que Rancière décrit dans *Les Bords de la fiction*, « où plusieurs temporalités se mélangent et où l'inactivité d'une rêverie entre en harmonie avec l'activité de l'univers » (13). Ainsi, la communauté des personnages se manifeste dans un partage du langage et de la sensorialité lorsqu'il n'y a plus de limites au sujet. Mais ne touche-t-on pas alors au rêve d'un monde sans sujet, une sorte de vitalisme premier, comme celui qu'évoquent de façon étonnante certaines des analyses que propose Rancière dans sa lecture de Virginia Woolf⁶ ?

La deuxième technique utilisée dans le roman de McCullers est l'image qui associe le psychique et le sensoriel, la synesthésie. Lorsque Portia, la fille du Dr Copeland s'interroge sur les noms utilisés par son père pour nommer leur communauté noire, termes qu'elle juge racistes, elle conclut en évoquant la parenté entre son père, et Mick, la petite fille blanche dont elle s'occupe, disant qu'ils sont reliés par « la couleur

5 « Il était plus de neuf heures ; les cloches dominicales se taisaient à présent. Malgré la chaleur de la nuit un petit feu brillait dans le poêle à bois ventru, près duquel se tenait le docteur Copeland » (McCullers 92) ; « Le jour était lumineux et chaud, et les premières feuilles mortes du jeune automne crissaient sur les trottoirs. Biff était sorti tôt » (148) ; « La pluie argentait les vitres et le ciel était humide, froid et gris. Le fleuve monta si haut que les ouvriers durent quitter leurs maisons » (188) ; « Singer connaissait la ville dans ses moindres recoins. Il regardait les carrés de lumière jaune traverser des milliers de fenêtres. Les nuits d'hiver étaient belles. Le ciel avait une teinte d'azur froid et les étoiles brillaient avec éclat » (230) ; « La nuit arriva. La lune, d'une blancheur de lait, se détachait dans le ciel bleu, et l'air était froid. Mick entendait Ralph, George et Portia dans la cuisine. Le feu du poêle donnait à la fenêtre de la cuisine une chaude coloration orange. Les odeurs de la fumée et du dîner se mêlaient » (280).

6 « [La révolution littéraire accomplit] une opération bien précise à l'égard de ces manifestations subversives du pouvoir des anonymes. Elle sépare ce pouvoir des agents qui le mettent en œuvre pour en faire son pouvoir, le pouvoir impersonnel de l'écriture. Cette appropriation comporte deux opérations. La première décompose ces manifestations de la capacité des anonymes en une poussière de micro-événements sensibles impersonnels. La seconde identifie le mouvement de l'écriture à la respiration même de ce tissu sensible » (Rancière, *Le fil perdu* 32).

de [leurs] âmes »⁷. Dans le monde de la ségrégation, la synesthésie est politique. À ce trouble des ordres langagiers et sensoriels, s'en ajoute une autre, qui explose le cadre du lisible : *le personnage principal* s'appelle Singer, oxymore incarné puisque l'homme est censé être muet. C'est aussi une référence qui évoque *The Jazz Singer*, premier film parlant réalisé en 1927 par Alan Crosland. Carson McCullers joue entre les langues : en anglais on appelle « film silencieux », ce qui en français s'appelle un « film muet ». De plus, ce premier film parlant (*talkie* en anglais) était en réalité le premier film chantant, puisqu'il faisait entendre des chansons, mais conservait l'usage de l'écriture pour la parole, les dialogues étant présentés dans des cartouches. Dans l'histoire, ce trouble des sens est aussi un trouble des affiliations. Le film raconte comment un jeune juif américain, Jakie Rabinowitz, qui ne veut pas être chantre religieux comme son père mais chanteur de jazz, doit s'enfuir pour vivre sa passion. Alors qu'il fait carrière à Broadway, on vient un jour le prévenir que son père est mourant et qu'il doit revenir chanter l'office à la synagogue pour lui. Il accepte et conclut, dans une déclaration rapportée par un cartouche à l'écran, que la musique juive et la musique jazz sont sœurs, mêlant la voix des souffrances universelles. Ce syncrétisme d'apparence œcuménique est en réalité plus incertain que ne le voudrait une lecture réconciliatrice axée sur la synthèse du *melting pot* américain : dans la scène où on vient chercher Jakie, il est en coulisses en train de se démaquiller d'un *blackface*, car il chantait le visage maquillé en noir. Est-ce par dérision raciste, selon une pratique de l'Amérique ségrégationniste à laquelle il espère s'intégrer, ou pour protéger son identité juive en feignant l'assimilation à une culture blanche raciste, ou encore est-ce une identification empathique aux frères de déracinement, reflétant la fusion des musiques yiddish et afro-américaines ? Cette désidentification, qu'elle soit raciste ou salvatrice, évoque l'ironie par laquelle les Johnson Brothers, et d'autres *minstrels* noirs, mettaient en scène le double visage défini par Du Bois, et repris par Ralph Ellison, dans une désidentification parodique aux mille tours dont on ne sait à quel niveau elle s'arrête. Et c'est bien là toute la force des œuvres d'art que d'empêcher leur saisie dans un sens qui arrêterait l'interprétation.

3. La désidentification de l'œuvre littéraire

Au-delà de certains personnages, ou plutôt comme eux, c'est l'œuvre artistique elle-même qui est non-identifiable, perpétuellement ouverte aux reconfigurations, et certaines œuvres plus que d'autres soulignent de façon réflexive cette désidentification de

7 « J'ai parfois l'impression que tu ressembles plus à mon père que n'importe qui. [...] Pas de visage ou d'apparence physique. Je parle de la forme et de la couleur de vos âmes » (McCullers 70).

leurs contours. Le rapprochement entre le sujet désidentifié et l'œuvre ouverte n'est pas une simple analogie, puisque c'est sur le modèle de l'œuvre littéraire né avec le romantisme que repose le paradigme de la désidentification. Mais sur ce point, la pensée de Rancière n'a plus rien de romantique.

En évoquant le paradigme du « régime expressif des arts », le philosophe passe sous silence le modèle romantique de l'œuvre littéraire ouverte à sa réception — est-ce par éloignement envers ce qui pourrait lui sembler un stérile débat sur le propre de la littérature, sa conditionnalité ou son absoluité ? À moins que le philosophe n'ait conservé un reliquat de la conception classique des œuvres, qui leur impute un vouloir-dire unique et originaire. Quelle qu'en soit la raison, il semble avoir laissé de côté une idée centrale à la désabsolutisation du romantisme qu'il a pourtant lui-même engagée : le modèle romantique de l'œuvre n'implique pas seulement qu'elle doit être contradictoire, mais qu'elle est vouée à être explosée en plusieurs lectures possibles qui naissent d'elle, de son absence de centre ou de principe directeur. Ainsi, on peut reprendre le fragment 206 de l'*Athenäum* pour proposer une autre interprétation que celle qui en est traditionnellement donnée, en l'appariant aux pollens (selon les « Blütenstaub » de Novalis) et à leur dissémination.

Si l'on visualise la forme du hérisson convoqué dans ce fragment 206, au corps entouré de piquants, on peut considérer que les différentes piques qui partent du cœur vide sont les traits contradictoires d'une œuvre qui n'est plus ordonnée autour d'un principe directeur ou hiérarchique comme le voulait la mimesis classique. On peut les considérer comme ses effets, mais aussi comme les différentes lectures qui s'actualisent autour d'elle sans la définir de manière définitive. Ainsi l'œuvre est à deux titres politique. C'est d'abord un modèle de la démocratie des voix diverses, comme le propose Schlegel dans le fragment 65 : « La poésie est un discours républicain : un discours qui est à lui-même sa propre loi et sa propre fin, et dont toutes les parties sont des citoyens libres ayant le droit de se prononcer pour s'accorder. » (cit. dans Lacoue-Labarthe et Nancy 88) Ensuite, l'œuvre est un modèle de l'ouverture au temps. Les œuvres littéraires programment leur perpétuelle réouverture à des temps et à des sujets ayant toujours une égale part au sens. Or, pour les romantiques d'Iéna, ce qui permet à l'œuvre de s'actualiser à différents moments en se gardant, c'est un dispositif d'écriture qui potentialise l'œuvre, et dont ils ont résumé la forme sous la notion d'ironie romantique⁸. Par la contradiction tenue, par une ironie qui s'étend de façon diffuse au

8 Pour une démonstration plus précise, voire mon article « Schlegel et le *Witz* : l'ironie romantique contre l'esprit du XVIIIe siècle ».

lieu d'en rester à une antiphrase rhétorique et qui laisse flotter autant sa cible et sa portée que les normes qu'elle fait jouer, l'œuvre reste un individu sans sujet, une singularité sans identité renouvelée à chaque moment de sa réception. Mais Rancière n'a pas repris cette vision de l'œuvre-sujet.

Pourtant de nombreux éléments de sa pensée rappellent la notion d'ironie romantique telle que l'a définie Schlegel (et non sa définition critique par Hegel), que ce soit le paradigme d'une démocratie ouverte aux ré- et désappropriations, ou la vision d'une histoire non pas dialectique mais en perpétuel repli et creusement intérieur. Même l'idéal ranciérien de la « phrase image » — « La puissance de la phrase-image qui joint les hétérogènes est alors celle de l'écart et d'un heurt qui révèle le secret d'un monde » (*Le Destin des images* 66) — évoque le *Witz* schlegelien tel qu'il apparaît dans le Fragment 121 de l'*Athenäum* : « Une idée est un concept accompli jusqu'à l'ironie, une synthèse absolue d'absolues antithèses, l'échange constant, s'engendrant lui-même, de deux pensées en lutte » (Fragment 121, *Athenäum* ; cit. dans Lacoue-Labarthe et Nancy 113). Mais la contradiction de l'œuvre n'est pas pour Rancière un potentiel de lecture infinie. L'idée de potentialisation figure certes dans sa théorie politique, où elle caractérise la société égale : « La société égale n'est que l'ensemble des relations égalitaires qui se tracent ici et maintenant à travers des actes singuliers et précaires » (*La Haine de la démocratie* 106), et on peut penser, comme le propose Renaud Pasquier que la littérature est pour Rancière un espace où créer des communautés fragiles. Mais le philosophe ne pense pas ce qui dans l'œuvre permet des reconfigurations infinies autour d'elle, sa puissance propre de désidentification, puissance née de l'ouverture au temps et qui la fait exister de façon toujours différente par les lectures qui l'actualisent.

Bien sûr il serait ridicule de vouloir chercher ce qui n'a pas été évoqué dans l'héritage romantique, chez un auteur qui récuse les conceptions propriétaires. Mais lui-même n'évoque-t-il pas dans certains entretiens l'idée que le rapprochement de deux auteurs fait naître des spectres dans le trouble du décalage⁹ ?

L'absence d'intérêt pour l'ironie schlegelienne et pour la façon dont elle devient un modèle de l'œuvre littéraire est révélatrice à plusieurs titres. Selon une première hypothèse, Rancière garderait une fidélité à Hegel, puisque comme lui, il réduit l'ironie romantique à une « identité des contraires » — « La poésie romantique réalise ainsi l'identité des contraires. » (*La Parole muette* 60) — alors qu'elle est pour Schlegel la *tenue* des contraires sans dépassement ni résolution. Si Hegel a reformulé, et déformé,

9 Dans « La surface du design », Rancière déclare employer la méthode des « devinettes enfantines où l'on demande quelle ressemblance ou quelle différence il y a entre deux choses » (*Le Destin des images* 106).

l'ironie romantique en la présentant comme une grande égalisation solipsiste et nihiliste, c'est sans doute parce que l'ironie rappelle trop son propre concept d'une contradiction dialectique alors qu'elle n'ouvre à aucun dépassement de l'art dans l'État (Gandt, « Hegel et la question de l'ironie romantique »). Mais il semble que justement Rancière n'ait pas suivi Hegel, puisque son travail de l'art vise à montrer que le politique s'avère dans l'immanence esthétique et pas dans un dépassement par « la politique ». Sans doute le philosophe est-il influencé par la tradition critique qui, à la suite de Hegel, voit dans l'ironie schlegelienne un pur jeu de formes élitiste. Une autre possibilité est que dans l'œuvre de Rancière, l'idée du dissensus, défini comme « manifestation d'un écart du sensible à lui-même » (*Aux bords du politique* 244), qui a la même force de disjonction que l'ironie romantique, soit, lui, pensé hors du temps. Considérer la contradiction des œuvres comme une source de potentialisation infinie, ne serait-ce pas tirer le « dissensus » vers la « différence » ? A partir de là, il resterait à mener une comparaison entre la pensée de Derrida et celle de Rancière, ce qui n'est pas ici notre propos.

On peut formuler une dernière hypothèse pour éclairer cette réticence à penser la conception romantique de l'œuvre ouverte à sa perpétuelle relecture. Il semble que dans sa pratique de lecture, Jacques Rancière laisse peu de place à un propre de la littérature, qui ne serait pas seulement la reformulation d'interstices dans le langage commun, mais aussi une pratique singulière de l'écriture qui fait de la lecture la seule reconnaissance, toujours provisoire, de la désidentification d'une œuvre résistant à prendre sens. Bien sûr, Jacques Rancière a souvent évoqué la notion de malentendu —mais pas au sens de l'*Unverständlichkeit*, cette « incompréhensibilité » qui, pour Friedrich Schlegel, inscrit dans l'œuvre une résistance fondamentale à être comprise. Cette résistance est justement ce qui légitime la lecture, et fonde autant l'esthétique de la réception que l'importance de la critique, comme l'a montré Walter Benjamin dans *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* en 1920.

Si la puissance démocratique de la littérature réside dans la lettre muette qui se partage au hasard, comme le propose Jacques Rancière, elle réside aussi dans la capacité de l'œuvre à se garder, pas comme un mystère mais comme de l'indécidable, du non-identifiable. Dans sa pratique de lecture, le philosophe est attentif aux contradictions des œuvres, il les situe dans des contradictions historiques, autant qu'il évoque leurs contradictions intérieures. De plus, il se présente lui-même comme un critique : « la critique littéraire ou cinématographique n'est pas une manière d'expliquer ou de classer les choses, c'est une manière de les prolonger, de les faire résonner autrement » (*Et tant pis pour les gens fatigués* 481). Mais ses commentaires et sa théorie esthétique ne font aucune part à la suspension de l'interprétation définitive, au doute qui fait vivre

les œuvres à travers le temps. Lorsque le philosophe évoque d'autres interprétations, c'est pour les contester en proposant la sienne. Bien sûr, il ne prétend pas détenir la vérité sur l'œuvre qu'il commente, mais dans son commentaire, il ne s'intéresse pas à ce qui dans l'œuvre résiste à la lecture qu'il en propose, à ce qui la contredit, voire à ce qui ouvre de l'indécidable. Sans doute est-ce parce qu'il considère implicitement le texte littéraire selon l'idéal de la parole adressée, tributaire d'un vouloir-dire à identifier, et pas selon la désidentification du visage silencieux aux traits toujours mouvants, ce qu'esquisse Schlegel en formulant une autre conception de la « parole muette » qu'est la littérature :

L'écriture a pour moi je ne sais quelle magie secrète qui gît là, cachée dans ces traits morts [...]. Dans leur mutisme, les traits de l'écriture me paraissent un voile plus approprié à la profondeur de ces extériorisations les plus immédiates de l'esprit que le bruit des lèvres (cit. dans Lacoue-Labarthe et Nancy 225).

Cette absence de désidentification des œuvres dans la pensée et la pratique de Jacques Rancière signifie-t-elle que le « Maître ignorant » ne l'est que dans la parole à ses élèves, mais pas dans son dialogue avec les textes ? Cela tient peut-être à sa conception de la lecture (voir l'analyse qu'en propose Stéphanie Péraud-Puységur dans ce volume). Certes, le philosophe affirme qu'il n'y a pas de préalable à son écriture, puisqu'il élabore en écrivant, pour se rapprocher d'un vouloir dire encore inconnu. Mais il y a bien un sens préalable à la lecture de son propre travail, un vouloir-dire qui fonde ses textes, comme en témoigne le fait qu'il s'élève parfois contre des lectures de ses œuvres qui lui semblent irrecevables. En commentant l'interprétation qu'Alain Badiou propose des poèmes de Mallarmé, il souligne dans un entretien avec Lionel Ruffel que « le discours philosophique relève lui-même d'une construction poétique, c'est-à-dire d'un discours sans privilège » (« Politique de la littérature »), mais cette absence de privilège n'est pas une ouverture démocratique à différentes lectures. Dans son œuvre, le philosophe propose un sens et il peut l'objecter aux « mélecteurs », comme il l'indique en déclarant : « Toute pensée un peu singulière se signale par ceci qu'elle ne dit jamais fondamentalement qu'une seule chose » (*Le Philosophe et ses pauvres* 13). Différer de soi, dire des choses différentes à chaque lecteur·ice, n'est-ce pas ce qui distingue l'écriture littéraire de l'écriture philosophique ? Bien sûr, il est ici question de l'intention de l'auteur philosophe, et pas de la réception, car les textes philosophiques font évidemment naître différentes lectures. La lecture que pratique Rancière, tout comme celle que ses œuvres programment, n'est pas une lecture ouverte. L'idéal d'un vouloir-dire qui s'y présente reflète une pratique de la philosophie qui maintient la différence avec la littérature, quand celle d'un philosophe comme Derrida tend au contraire à l'effacer.

Il apparaît alors que c'est dans la conception même d'une pratique de la lecture et de l'identité des œuvres que s'avère chez Rancière la différence entre philosophie et littérature qu'il récuse sur le plan théorique. Chez lui, le souci de l'intelligible, démocratique et universel, tient l'idéal de l'œuvre éloigné de « l'incompréhensibilité » (*die Unverständlichkeit*) revendiquée par les philosophes de l'éna, qui ouvre les jeux de la déconstruction et le primat de la « différance ». Jacques Rancière a révélé les moyens précis par lesquels la littérature proposait l'espace, le temps et les formes du sujet politique, mais il a négligé le fait que c'est la lecture qui en est l'exercice. Que la lecture soit une pratique démocratique, voilà qui parachève la définition politique de l'œuvre littéraire comme potentialisation et désidentification, mais qui met aussi en péril le partage du sens qui semble être pour le philosophe partage d'un sens.

Bibliographie

- Aristote. *Poétique*. Traduit par Pierre Destrée. Paris, Flammarion, 2021.
- Banfield, Ann. *Phrases sans parole*. Traduit par Cyril Veken. Paris, Seuil, 1995.
- Benjamin, Walter. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Traduit par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. Paris, Flammarion, 2002.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 1, Paris, Gallimard, 1966.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre*. Traduit par Cynthia Kraus. Paris, La Découverte, 2005.
- _____. *Défaire le genre*. Traduit par Maxime Cervulle. Paris, Amsterdam, 2016
- Duras, Marguerite. *Le Vice-consul*. Paris, Gallimard, 1966.
- Ebguy, Jacques-David. « Le travail de la vérité, la vérité au travail : usages de la littérature chez Alain Badiou et Jacques Rancière ». *Fabula-LhT*, no. 1, 2006, <http://www.fabula.org/lht/1/ebguy.html> 20 Sep 2023. <https://doi.org/10.58282/lht.582>
- Gandt, Marie de. « Hegel et la question de l'ironie romantique ». *Critique*, no. 745-746, dossier « L'Europe romantique », 2009, pp. 523-534.
- _____. « Schlegel et le Witz : l'ironie romantique contre l'esprit du XVIIIe siècle », *Texte*, no. 37-38, double numéro spécial « Ironie/parodie », 2005, pp. 47-62.
- _____. « Traduire le trouble dans *Le cœur est un chasseur solitaire* de Carson McCullers ». « Solitude et communauté dans le roman ». *Journée d'études organisée à Sorbonne Université*, , édité par Danielle Perrot-Corpet et Anne Tomiche (dirs.), 2020, <https://sflgc.org/acte/de-gandt-marie-traduire-le-trouble-dans-le-coeur-est-un-chasseur-solitaire-de-carson-mccullers/> 12 Nov 2023.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Cours d'esthétique*. Traduit par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk. 3 vols., Paris, Aubier, 1995-1997.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy, éditeurs. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, Seuil, 1978.
- McCullers, Carson. *Le Cœur est un chasseur solitaire*. Traduit par Frédérique Nathan et Françoise Adelstain. Paris, Stock, 2017.
- Novalis. « Blütenstaub ». *Schriften. Zweiter Band: Das philosophische Werk I*, édité par Richard Samuel, 3e édition, Stuttgart, Kohlhammer, 1981, pp. 412-474.
- Pasquier, Renaud. « Politiques de la lecture ». *Labyrinthe*, vol. 17, no. 1, 2004, pp. 33-66.
- Péraud-Puységur, Stéphanie. « Tisser l'égalité : scènes et style indirect libre dans l'écriture de Jacques Rancière ». *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, vol. 7, no. 1, 2024, pp. 179-195.
- Platon. *La République*. Traduit par Georges Leroux. Paris, Flammarion, 2002.
- Rancière, Jacques. *Le Philosophe et ses pauvres*. Paris, Fayard, 1983.
- _____. *Le Maître ignorant*. Paris, Fayard, 1987.
- _____. *La Méésentente. Politique et philosophie*. Paris, Galilée, 1995.
- _____. *La Parole muette*. Paris, Hachette Littératures, 1998.
- _____. *Le Partage du sensible*. Paris, La Fabrique, 2000.
- _____. *La Fable cinématographique*. Paris, Seuil, 2001.
- _____. « Y a-t-il un concept du romantisme ? ». *Modernité et romantisme*, édité par Isabelle Bour, Éric Dayre et Patrick Née, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 287-300.
- _____. *Le Destin des images*. Paris, La Fabrique, 2003.
- _____. *Aux bords du politique*. 1998. Paris, Gallimard, 2004.
- _____. *La Haine de la démocratie*. Paris, La Fabrique, 2005.
- _____. « Politique de la littérature – entretien avec Lionel Ruffel ». *Vox-poetica*, 2007, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intRanciere.html> 30 Nov 2023.
- _____. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris, Amsterdam, 2009.
- _____. *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris, La Fabrique, 2014.
- _____. *Les Bords de la fiction*. Paris, Seuil, 2017.

_____. *Les Temps modernes. Art, temps, politique*. Paris, La Fabrique, 2018

The Jazz Singer. Réalisé par Alan Crosland, Warner Bros. Pictures, 1927.

Wittig, Monique. *Les Guérillères*. Paris, Minuit, 1969.

_____. « Quelques remarques sur *Les Guerrillères* ». *L'Esprit Créateur*, vol. 34, no. 4, 1994, pp. 116-122.

_____. « Quelques remarques sur *Les Guerrillères* ». *La Pensée straight*, Paris, Amsterdam, 2007, pp. 127-135.