



ENRICHIR LE SENSIBLE. ENTRETIEN AVEC JACQUES RANCIÈRE

ENRIQUECER LO SENSIBLE. ENTREVISTA A JACQUES RANCIÈRE

ENRICHING THE SENSIBLE. AN INTERVIEW WITH JACQUES RANCIÈRE

Isabelle Galichon

Université Bordeaux-Montaigne

isabelle.galichon2@gmail.com

Fecha de recepción: 17/09/2023

Fecha de aceptación: 17/09/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.29901>

Résumé: Cet entretien retrace la production de Jacques Rancière, de *La Nuit des prolétaires* (1981) à *Les Bords de la fiction* (2017), et approfondit des questions fondamentales de sa pensée telles que l'influence de Jacotot, la politique et la littérature comme processus de subjectivation permettant un nouveau partage du commun, l'enjeu de l'enrichissement du sensible, la manifestation d'une « politicalité sensible » dans le théâtre et la forme chorégraphique, la fiction comme « révolution démocratique », ou encore les contradictions de la littérature.

Mots clés : Rancière; politique de la littérature; partage du sensible; politicalité sensible; révolution démocratique.

Resumen: Esta entrevista hace un recorrido por la producción de Jacques Rancière desde *La noche de los proletarios* (1981) hasta *Los bordes de la ficción* (2017) y ahon-

da en cuestiones fundamentales de su pensamiento tales como la influencia de Jacotot, la política y la literatura como procesos de subjetivación que permiten un nuevo reparto de lo común, el reto de enriquecer lo sensible, la manifestación de una “politicidad sensible” en el teatro y la forma coreográfica, la ficción como “revolución democrática”, y las contradicciones de la literatura.

Palabras clave: Rancière; política de la literatura; reparto de lo sensible; politicidad sensible; revolución democrática.

Abstract: This interview traces Jacques Rancière’s production from *The Nights of Labor* (1981) to *The Edges of Fiction* (2017) and delves into fundamental questions of his thought such as the influence of Jacotot, politics and literature as processes of subjectivation that allow for a new sharing of the common, the challenge of enriching the sensible, the manifestation of a “sensible politicity” in theatre and choreographic form, fiction as “democratic revolution”, and the contradictions of literature.

Keywords: Rancière; Politics of Literature; Distribution of the Sensible; Sensible Politicity; Democratic Revolution.

Q- *Le Maître ignorant* (1987) est en quelque sorte un point de départ important à partir duquel on comprend l’ensemble de votre œuvre : l’égalité, et l’égalité de l’intelligence en particulier, n’est pas un point d’arrivée, mais un point de départ. C’est la vision pédagogique que porte Jacotot, au XIXe siècle, qui va jusqu’à enseigner une discipline qu’il ne maîtrise pas lui-même. L’émancipation est ainsi le principe d’une transmission et, plus largement, un projet politique que l’on retrouvera dans vos ouvrages. *Le Spectateur émancipé* (2008) va aussi travailler cette question de l’émancipation individuelle, de l’individuation des expériences.

Pourriez-vous revenir sur cette proposition de Jacotot et comment elle résonne avec votre conception du politique et de la littérature ?

R- Il faut peut-être partir de cette idée de résonance, plutôt que de celle de point de départ. Je n’ai jamais élaboré une idée de l’égalité dont j’aurais ensuite développé les conséquences dans différents domaines. Il y a eu, dans le cours de mes recherches, des rencontres souvent fortuites qui sont entrées en résonance les unes avec les autres pour constituer finalement tout un réseau d’expériences d’égalité —ou, en termes ja-

cotistes, de vérifications de l'égalité— qui entretiennent des rapports de concordance, mais aussi d'écart.

La première de ces expériences est celle qui est consignée dans *La Nuit des prolétaires* (1981). Ma recherche dans l'archive ouvrière m'avait appris deux choses. Premièrement, l'égalité n'est pas simplement un but à atteindre, elle est une pratique : en l'occurrence, la manifestation d'une égale capacité de sentir et de penser chez ceux et celles qui étaient normalement voués à une forme de vie inférieure. Deuxièmement, égalité et inégalité s'éprouvent d'abord au ras de l'expérience sensible, des capacités de percevoir et d'être affecté-e, et de la place même qu'on occupe dans l'espace et dans le temps. L'émancipation, c'est l'acte par lequel on se rend capable de ce dont on n'était pas capable. Et le cœur de cette subversion, c'est la négation en acte d'une hiérarchie instituée autour de la plus naturelle et de la plus inévitable des divisions que rencontre l'expérience humaine, celle du jour et de la nuit.

L'égalité a d'abord été pour moi une notion esthétique, c'est-à-dire une notion qui se rapporte aux formes mêmes de l'expérience sensible. C'est ce que m'a confirmé une seconde rencontre, celle des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794) de Schiller qui définissent l'état esthétique comme un état de suspension de l'opposition entre actif et passif. La systématisation kantienne et schillérienne de l'égalité esthétique a joué comme un écho par rapport à ce que m'avait montré ma recherche dans l'archive ouvrière.

Cette affaire « esthétique », j'ai pu commencer à la systématiser à partir d'une autre expérience d'égalité qui n'avait apparemment rien à voir ni avec la politique ni avec l'art : celle de l'émancipation intellectuelle de Jacotot. Quand je l'ai exhumée, certains y ont seulement vu une de ces extravagances dont fourmille l'histoire de la pédagogie. Or c'est tout autre chose que j'y avais trouvé, la formulation du renversement de perspective que m'avaient fait percevoir mes incursions dans l'archive ouvrière : on ne passe pas de l'inégalité à l'égalité. Celles-ci ne sont pas des rapports de grandeur variables mais des processus antagoniques. Et le conflit entre ces processus est bien plus qu'une affaire de système éducatif. Elle concerne toutes les formes de communication, toutes les formes de communauté qui s'établissent par la parole entre les humains. J'ai voulu alors donner à cette découverte toute sa force de provocation, qui est double. Il y a la radicalité de sa proposition —l'égalité doit être présupposée, mais elle n'existe que dans sa vérification. Mais il y a aussi son écart par rapport aux projets d'action collective et d'inscription institutionnelle qui sont naturellement associés à cette notion.

C'est à partir de cet écart même que j'ai, dans un troisième temps, abordé l'égalité comme notion politique. Il s'est agi tout d'abord de répondre à la question qui était posée par le programme d'un colloque : qu'est-ce-que le politique ? J'y ai répondu en scindant la notion, en définissant le politique comme le lieu de l'affrontement entre la normalité policière, qui fixe les places et les capacités, et la politique comme ensemble des pratiques employées à la vérification de l'égalité. Cela veut dire que j'ai défini la politique à partir de l'idée d'émancipation comme acte par lequel on se rend capable de ce dont la possibilité même vous était déniée. C'est ce qu'illustre dans *La Méésentente* (1995) l'analyse de la sécession plébéienne comme démonstration d'une capacité de parler de ceux que l'on considérait seulement comme des animaux faisant du bruit. J'insiste sur ce point : l'égalité politique n'a pas été pour moi un point de départ, et c'est par le détour de l'émancipation sensible que j'ai pu en donner une définition personnelle.

Ce détour sensible, c'est aussi celui de ma longue enquête sur les aventures de la « lettre errante », sur la manière dont des existences vouées à l'ordinaire du travail et de la vie domestique se sont trouvées détournées de cette « destination » par le pouvoir de quelques mots lus ou entendus. C'est par là que littérature et politique se sont très tôt liées dans mon travail, mais à la manière inverse de l'habitude : non pas comme déduction de l'égalité politique à son expression littéraire, mais au contraire comme conséquence politique de la littérarité propre à l'animal humain, l'animal saisi par le pouvoir des mots. C'est un *topos* que j'ai très tôt rencontré en constatant la constance avec laquelle revenait dans les autobiographies d'enfants du peuple une même scène primitive : celle de la rencontre avec l'écrit abandonné —le livre sans couverture, les deux vers griffonnés sur un papier ramassé dans la rue, etc. L'affaire s'est éclairée pour moi quand je me suis penché sur la fable du *Curé de village* (1841) de Balzac, qui présentait le pouvoir de la littérature sous son double aspect. D'un côté, il y a son effet de détournement : la perversion de la fille du ferrailleur par la rencontre avec un *Paul et Virginie* acheté pour ses images sur un étal de plein vent ; de l'autre, il y a les moyens que le romancier utilise pour corriger cette perversion dans la structure même de l'intrigue, qui conduit l'héroïne à racheter par la circulation bienfaisante des eaux vives la circulation mortifère de la lettre. Cette question de circulation de la lettre, poursuivie dans *La Chair des Mots* (1998) et *La Parole muette* (1998), a été le noyau premier de mon travail sur l'égalité littéraire avec lequel plus tard se sont croisées d'autres lignes d'égalité : la déhiérarchisation de la population et des situations romanesques dénoncée par les critiques de Flaubert (*Politique de la littérature*, 2007), puis la destruction de la hiérarchie aristotélicienne de la fiction et de la chronique [*Le Fil perdu* (2014) et *Les Bords de la fiction* (2016)].

C'est donc toute une pluralité d'approches d'une pluralité d'expériences d'égalité sur des terrains divers qui a fait le tissu de mon travail, et non l'application successive d'une même notion à plusieurs domaines.

Q- Le partage du sensible fait voir ce qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lequel cette activité s'exerce [...] Il y a donc à la base de la politique, une "esthétique" qui n'a rien à voir avec cette "esthétisation de la politique" propre à l'"âge des masses" dont parle Benjamin » (Rancière, *Le partage du sensible* 13). C'est aussi un point que reprendront les situationnistes, et vous complétez « on peut l'entendre en un sens kantien —éventuellement revisité par Foucault— comme le système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir » (13). Pouvez-vous revenir sur ce concept majeur dans votre œuvre et peut-être en donner une lecture vingt ans après ? Dans quelle mesure la politique et la littérature relèvent-elles de processus de subjectivation qui permettent non seulement de définir une « esthétique de l'existence » (Foucault), des « formes de vie » (Wittgenstein) mais encore de « reconfigurer la carte du sensible » pour un nouveau partage du commun ?

R- Là encore tout est une affaire d'anticipations et de reprises, de rencontres et de croisements. D'un côté, on pourrait dire que, comme problématique, le partage du sensible a toujours été au cœur de mon travail. *La Nuit des prolétaires* commence avec une affaire de mains : le rapport entre les gestes du peintre et ceux de l'ouvrier, mais aussi le rapport entre la main et les yeux où le peintre, face à l'ouvrier, incarne le privilège du regard. Pourtant, l'expression elle-même n'est apparue que dans *La Mésentente* pour mettre en avant la question de la communauté sensible, qui est au cœur du conflit entre police et politique : c'est la question de savoir, sur le mont Aventin, comment on distingue un être parlant d'un animal bruyant, mais c'est aussi, là encore, le rapport entre main et regard dans l'histoire des esclaves des Scythes racontée par Hérodote. Les esclaves en révolte peuvent lutter contre les maîtres en armes, mais ne le peuvent plus en face des mêmes maîtres simplement équipés des fouets qui symbolisent la servitude.

Si l'expression « partage du sensible » est apparue là, c'est sans doute qu'elle m'a paru propre à désigner l'essence de la politique : le conflit sur l'existence d'un monde commun et sur la configuration de ce monde. Cependant, je n'ai pas cru nécessaire à l'époque de ponctuer la notion. Ce sont d'autres qui l'ont fait pour moi, à savoir Bernard Aspe et Muriel Combes quand ils m'ont demandé d'explicitier le nœud que la notion impliquait entre politique et art à partir d'une certaine référence historique : la transformation tentée des formes de l'art en formes de vie collective au temps de la révolution soviétique. Cette référence à l'expérience historique d'artistes qui avaient voulu aller au-delà de la différence entre art et politique m'a permis de marquer ce point, qui est en

quelque sorte en-deçà de leur individualisation, là où égalité et inégalité sont incarnées dans des manières de sentir, de percevoir et de faire.

Le partage du sensible, c'est ce qui structure la forme même de l'expérience. Mais ce n'est pas le lieu d'une expérience originaire comme la « donation » des phénoménologues. Le sensible n'est pas l'opposé de l'intelligible. Il n'est pas non plus l'anti-prédictif. Il est le lieu où des matérialités se nouent à des significations. Or ce nouage est d'emblée marqué par la division. Le partage du sensible, c'est le terrain sur lequel la possibilité de percevoir, d'être affecté et de donner sens est la manifestation d'une « place dans le monde », c'est-à-dire d'une forme de participation à une communauté sur le mode de l'inclusion ou de l'exclusion. Ces formes *a priori* ne sont pas des formes transcendantales de toute expérience en général. Ce sont des formes qui s'imposent naturellement pour structurer ce que telle ou telle sorte d'individus appartenant, en tel ou tel temps, à tel ou tel groupe peuvent percevoir, sentir, nommer et penser de leur expérience. Mais ce sont eux aussi des formes que ceux-ci peuvent faire bouger en brisant les barrières qui les confinent à une forme donnée d'expérience et en élargissant du même coup le champ du possible. La subjectivation politique est l'acte par lequel des sujets collectifs se déclarent, à la première personne du pluriel, et se montrent capables de faire ce qui n'était pas censé être leur affaire : s'occuper des affaires communes à tous. C'est ainsi qu'elle fait bouger l'ordre qui lie des identités à des capacités. La littérature, telle que je l'ai définie, comme régime spécifique de l'art d'écrire, n'est pas, elle, de l'ordre de la subjectivation collective. Elle ne crée pas de « nous ». En revanche, elle élargit le champ du perceptible et du représentable. Elle lie sa perfection propre à la manifestation de capacités de sentir qui appartiennent à toutes et tous mais n'ont pas encore été reconnues. Sans doute, ces altérations sont-elles beaucoup moins spectaculaires. Elles n'en contribuent pas moins à créer le tissu sensible à partir duquel les formes de subjectivation collective sont possibles.

Q- Lors d'un récent entretien à l'occasion des 50 ans de votre maison d'édition La Fabrique à La Machine à Lire (Bordeaux) le 23 juin 2023, vous concluez votre propos par ces mots « Il faut enrichir le sensible ». Cette question du sensible semble relever d'un enjeu majeur dans l'expérience politique actuelle et elle est réinvestie par différents philosophes (Lordon, mais aussi Latour, Despret, Coccia) afin de susciter un éveil politique et écologique. Leurs travaux cherchent effectivement à passer par une réflexion poétique et plus largement esthétique, mais aussi par des pratiques artistiques pour rendre visible, perceptible la nécessité de prendre en compte « la part des sans-parts ». Pourriez-vous revenir sur cet enjeu d'*enrichir le sensible* ?

R- Comme je le disais, le sensible n'est pas pour moi le lieu d'une donation originelle qu'il faudrait revivifier pour corriger les abstractions de la pensée. Ce n'est pas non plus le lieu d'une grande unité et d'une grande égalité perdues et à retrouver. Enrichir le sensible n'est donc pas pour moi la même chose que retrouver l'unité du vivant, la communauté de l'humain et du non-humain. Je ne méconnaissais pas l'importance de ces préoccupations, nées de la prise de conscience des impasses de la croissance technologique et des menaces écologiques pesant sur l'avenir immédiat de la planète. Mais elles ont engendré des systématisations qui me paraissent parfois problématiques. Nous entendons dire un peu partout que nous vivons les conséquences d'un péché originel de la rationalité occidentale, qui s'est construite à l'âge classique sur l'oubli du vivant. Il est difficile d'accepter cette idée quand on pense à l'énorme travail d'enquête et d'écriture qui s'est intéressé depuis le XVIII^e siècle à toutes les formes de la vie animale et végétale, et à toutes les théorisations de la continuité des formes vivantes ou à la prégnance de l'idée poétique que « tout est plein d'âme » (Novalis). Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on s'occupe du langage des oiseaux, des abeilles ou des fleurs. Je reste également réservé devant le retour de visions panthéistes ou animistes qui accompagnent assez souvent ces dénonciations.

Si la question de l'enrichissement du sensible se pose pour moi, ce n'est pas en réponse à un péché originel supposé de la raison cartésienne. C'est pour contrarier la logique même de la domination. Celle-ci ne cesse de dématérialiser, de rendre toute chose invisible, transparente à sa fonction et à sa signification. Le consensus, dans son sens le plus général, c'est l'accord du sens avec le sens, c'est-à-dire, à la base, l'accord entre ce qui est donné à voir et ressentir et le sens qu'on peut attribuer à ce donné. Cet accord présuppose une raréfaction extrême des situations prises en compte, la suppression de toute matérialité qui excède la simple illustration de leur sens. Pensons par exemple à l'extrême pauvreté des images et des significations qui sont attachées dans le discours officiel et dans les médias à des mots comme « banlieue » ou « immigration ». Il fut un temps où la pensée et la politique se donnaient pour tâche de débrouiller le chaos des données sensibles, tandis que l'art cherchait à mettre en valeur les formes pures. Il me semble que le travail est aujourd'hui inverse. Il est de redonner de la matérialité à tout ce qui s'est évanoui sous sa signification, de faire entrer dans le domaine du visible et de l'audible des images et des sons qui brisent l'harmonie consensuelle du concept et de la chose en rendant aux choses leur singularité et aux significations leur incertitude. C'est ce travail dissensuel dont j'avais trouvé l'exemple dans la façon dont s'étaient conjugués dans *Let us praise now famous men* la froideur des photographies de Walker Evans et la prolixité des énumérations de James Agee

(*Aisthesis*). C'est un travail de ce genre que mènent aujourd'hui les écrivains, cinéastes ou photographes qui font éclater les stéréotypes sur l'immigration, la banlieue, etc. Je pense entre autres aux films de Pedro Costa sur les immigrants capverdiens, aux films de Sylvain George ou aux images de Bruno Serralongue sur la jungle de Calais. Mais c'est aussi un travail du même genre que mènent aujourd'hui beaucoup d'actions militantes qui s'attachent à remettre de la matérialité sensible dans les « problèmes » que traitent les grands de ce monde. Ainsi les actions des Soulèvements de la Terre ne se contentent pas d'appeler à prendre des mesures contre le réchauffement climatique, elles imposent à l'attention des modifications inaperçues du paysage sensible. L'affaire des méga-bassines en est un bon exemple.

Q- « La démocratie en littérature » est portée, selon vous, dans *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* par Flaubert à travers une narration qui reste en retrait. Au-delà du roman, vous évoquez aussi la « politicalité sensible » qui se manifeste dans le théâtre et la forme chorégraphique qui réunit le chant et la danse. Pourriez-vous préciser ce que vous entendez par « politicalité sensible » et caractériser comment elle se manifeste dans ces trois formes ?

R- Cette « démocratie », je l'ai d'abord connue à travers le regard que portaient sur elle ceux qui ont été les premiers à l'identifier comme telle, à savoir les critiques réactionnaires contemporains de Flaubert. Ceux-ci s'emploient en effet à montrer que l'*indifférence* de l'écrivain —celle que les critiques progressistes du XXe siècle assimileront à une distance aristocratique— est en réalité la démocratie faite littérature : l'absence de toute hiérarchie entre les êtres, comme entre les situations et les choses. Cette démocratie qu'ils repèrent dans les sujets de l'écrivain et dans sa manière de les traiter, je l'ai, pour ma part, incluse dans une forme sensible particulière, celle de la page d'écriture que dénonçait déjà Platon : la surface de signes écrits qui circule sans maître et sans destinataire spécifique et s'adresse ainsi à n'importe qui.

Cette matérialité sans corps de l'écriture se distingue clairement de celle qui a été au cœur des grandes entreprises de mobilisation des corps et des polémiques sur les effets de cette mobilisation. Cette mobilisation a, de fait, connu deux grandes formes : la forme théâtrale et la forme chorale. Mais elle a vu aussi les valeurs attribuées à chacune s'inverser. Platon dénonçait le théâtre comme le désordre démocratique introduit dans la distribution même des corps et des capacités. Des hommes (les acteurs) n'agissaient sur le théâtre que pour créer de la division et de la souffrance dans les âmes d'hommes assis immobiles et passifs en face d'eux. Et c'était le plaisir éprouvé par ces hommes à être ainsi rendus passifs, ce plaisir de la passivité qui était le but et la récompense de leur « action » et devenait une composante de leur pouvoir, celui de

l'assemblée démocratique qui décerne approbations et blâmes aux orateurs. Platon opposait à la division propre au théâtre l'action consensuelle manifestée par le corps collectif de la *choreia* : la performance effectuée en commun par des citoyens qui ne s'adressent à aucun public et ne suscitent aucune passion mais chantent et dansent pour eux-mêmes les rythmes qui expriment et consolident leur propre unité.

Or, à l'époque moderne, les choses s'inversent : la distance théâtrale se trouve identifiée d'abord à la distance aristocratique de la société d'Ancien Régime, ensuite à l'entre-soi du théâtre bourgeois. Et le pouvoir du peuple est identifié à l'action des corps assemblés pour célébrer leur unité. C'est le modèle rousseauiste et révolutionnaire de la fête populaire où l'on célèbre les liens de l'amitié et de l'égalité. Ce sera plus tard, au temps de la révolution soviétique, le modèle de la grande symphonie collective identique à l'agir même du peuple libre et égal, constructeur du monde nouveau. C'est ce qu'incarnera cette symphonie des sirènes conçue par Arsenii Avraamov pour le cinquième anniversaire de la révolution d'Octobre à Bakou où les sirènes des usines et des bateaux, les bruits des machines et ceux de l'artillerie se mêleront aux voix d'un gigantesque chœur populaire en un grand hymne supprimant la différence même entre les sons musicaux et les bruits du monde.

Parler de « politicalité sensible », c'est parler de la manière dont des corps sont mis en communauté par les formes mêmes de la matérialité en dehors de l'application de programmes politiques ou artistiques spécifiques. Cette puissance d'assemblage, on l'a généralement limitée à celle des corps en mouvement. Théâtre distancié et fête collective ont été les grandes figures, parfois opposées, parfois entremêlées, d'occupation de l'espace par les corps, à travers lesquelles on a pensé de manière privilégiée la politicalité des formes sensibles. J'ai essayé de ramener l'attention de ces formes spectaculaires à un travail plus discret : le travail des quasi-corps qui est opéré par la matérialité quasi-immatérielle de la page écrite.

Q- Dans *Les Bords de la fiction*, vous vous intéressez plus précisément à la fiction, qui est selon vous une « révolution démocratique ». Et vous analysez ainsi trois révolutions au sein même de la fiction : la fiction est fluide, horizontale et affranchie du réel en opposition à ce qu'Aristote avançait. Plutôt que de penser la fiction en lien avec le réel, vous l'abordez davantage comme mode spécifique de la parole. Si la fiction a toujours travaillé avec un matériau idéologique, elle bascule au XIXe siècle vers une parole démocratique qui construit notre réel, un nouveau réel : il existe un partage d'une modalité d'existence sensible.

Pourriez-vous nous dire quelques mots de cette révolution démocratique de la fiction ?

R- La révolution démocratique de la fiction n'est pas son affranchissement par rapport au réel, mais bien plutôt la destruction de l'opposition traditionnelle entre les raisons du réel et celles de la fiction. Son cœur, c'est le bouleversement du partage hiérarchique défini par le modèle aristotélicien de la rationalité fictionnelle. Celui-ci opposait deux formes de récit : la chronique, qui dit seulement comment les choses se sont passées, dans leur succession empirique, et la fiction poétique, qui dit comment les choses peuvent arriver, comment elles arrivent comme conséquences d'un enchaînement construit de causes et d'effets. J'ai rappelé combien cette distinction de deux formes d'enchaînement narratif était elle-même l'expression d'un partage hiérarchique entre deux sortes d'humanité : les êtres humains qui vivent dans le simple temps de la reproduction —ceux qu'on appelait jadis des hommes passifs ou mécaniques— et ceux qu'on appelait les hommes actifs : ceux qui vivent dans le temps de l'action, le temps dans lequel on se propose des fins au risque d'affronter les coups de la fortune et de voir les moyens par lesquels on vise ses fins se retourner contre ses attentes. J'ai analysé comment cette hiérarchie des temps et des types d'humanité se trouvait subvertie dans la fiction moderne. Ce qui choque les contemporains de Flaubert, c'est un double effondrement de la hiérarchie fictionnelle. Tout le monde et toute chose entre dans le roman. Les passions d'une fille de paysan ont même droit de cité que les sentiments raffinés d'une grande dame. Mais cette subversion dans la hiérarchie des existences nobles ou viles est aussi une subversion de la hiérarchie des temporalités. A un temps orienté par la poursuite de grandes fins et scandé par les effets des causes ainsi mises en mouvement et par leurs éventuels renversements vient s'opposer un temps fait d'une multitude d'événements sensibles infimes comme ceux qui marquent la journée d'Emma derrière sa fenêtre. Ce n'est pas simplement une affaire d'horizontalité. Car il y a deux sortes d'horizontalité : il y a l'horizontalité traditionnelle du récit —l'enchaînement des épisodes qui ne cesse de supprimer ce qu'il vient de poser— et il y a la coexistence des événements sensibles qui s'interpénètrent. C'est ce que Virginia Woolf théorise dans l'article « Modern Fiction » et pratique dans ses romans : le lien qui ne supprime pas, mais qui élargit et tient ensemble toutes les existences contemporaines des mêmes événements sensibles. Ainsi, dans *Mrs Dalloway*, on retrouve toutes les existences et les formes de vie séparées réunies par les lettres de fumée qu'un avion publicitaire trace dans le ciel, ou toutes les capacités à jouir du loisir libérées, le soir, par cet horaire d'été, que son inventeur avait conçu pour mettre les gens plus tôt le matin au travail.

Q- Enfin, le régime d'écriture de la littérature est aussi une scène de l'égalité, un nouveau régime de visibilité. L'écrivain peut être n'importe qui, le lecteur peut être n'im-

porte qui qui reçoit la lettre qui vient rouler à ses pieds. Cette impropiété est au-delà de l'opposition poétique et prosaïque. « La littérarité démocratique est la condition de la spécificité littéraire » (Rancière, *Politique de la littérature* 22).

Mais vous précisez aussi ce qui résiste et ne coïncide pas entre politique et esthétique : « Il faut accepter que des choses qui renvoient à un même horizon —par exemple l'égalité politique et l'égalité esthétique— ne s'ajustent pas. C'est un peu pour ça que j'ai construit cette bipolarité entre politique de l'esthétique et esthétique de la politique, pour dire qu'on peut définir comme un lieu, un territoire sur lesquels les formes sensibles qui constituent la politique et les formes de transformation du sensible qui constituent l'art se rencontrent sans pour autant définir une globalité systématique du rapport entre les deux » (Rancière, *La méthode de l'égalité* 103).

Pourriez-vous évoquer les contradictions de la littérature (ce qui ne signifie pas que la littérature serait contradictoire ou limitée par la contradiction) et de la polarité de votre pensée, qui fait avec cette béance ?

R- Les « contradictions de la littérature », c'était effectivement le sujet indiqué en sous-titre de *La Parole muette*. J'avais à l'époque identifié comme contradiction majeure —c'est-à-dire comme principe non d'impossibilité mais de dynamisme conflictuel— la tension entre deux statuts de la parole muette. D'un côté, la littérature, comme régime de l'art d'écrire, s'oppose au principe représentatif qui prescrivait une adéquation entre un sujet et un style. C'est le principe flaubertien de l'équivalence de tous les sujets et de l'indifférence du style qui reste le même pour parler de ce qui se passe dans une cour de ferme ou dans un salon aristocratique. De l'autre, la littérature se présente à l'inverse comme la transcription d'une écriture qui est inscrite à même les choses : sur les murs des maisons (Balzac), sur le paysage façonné par l'activité humaine (Michelet), dans l'amoncèlement des choses charriées par les égouts de la ville (Hugo), etc. Cette tension entre deux formes d'écriture reflétait elle-même le statut un peu hétérodoxe de ma recherche : d'un côté, je mettais mes pieds dans les chemins tracés par tous ceux qui, de Valéry à Barthes ou à Blanchot, cherchaient à définir la littérature comme un mode spécifique du langage. De l'autre, j'introduisais sur ce chemin une déviation en y inscrivant ma préoccupation propre : la question de cette lettre orpheline qui s'en va, d'après Platon, rouler à droite et à gauche et parler à ceux à qui il ne convient pas de parler, ceux et celles qui n'ont rien à faire dans le monde de la parole. Ma recherche sur la littérature s'inscrivait dans ce travail sur le trajet de la lettre qui avait trouvé une première expression dans *Les Mots de l'histoire* (2014) et notamment dans cette scène matricielle qu'est la narration par Michelet de la Fête de la Fédération. Michelet y supprime les paroles des orateurs de village, sans doute inspirées par la tradition rhétorique,

pour les remplacer par un discours de la nature elle-même : les moissons, les fleurs, le rassemblement des générations, etc. La contradiction s'y manifestait doublement. Les orateurs du peuple révolutionnaire avaient agi en détournant à leur profit la rhétorique de l'ordre représentatif qui était jusque-là le patrimoine des élites. A l'inverse, l'écrivain ami du peuple, Michelet, utilisait la révolution littéraire nouvelle pour annuler cette opération et remplacer les paroles des révolutionnaires par leur sens tel qu'inscrit dans les choses mêmes. C'est cette substitution qu'a prolongée la science sociale et notamment l'histoire des mentalités avec le privilège qu'elle a donné aux « témoins muets ».

Plusieurs choses s'entremêlent ainsi : la polarité interne propre à la nouveauté littéraire, l'écart entre révolution politique et révolution littéraire, mais aussi le rapport que l'une et l'autre entretiennent avec les formes et les usages des savoirs. Le système de ces écarts a un double effet : il brise les évidences de l'ordinaire consensuel, mais il rend problématique aussi cette forme de consensus supérieur qu'a été le rêve de dissolution de la politique dans l'esthétique, de l'éducation esthétique schillérienne aux projets des artistes révolutionnaires soviétiques qui voulaient fabriquer non plus des œuvres à contempler mais les formes mêmes de la vie nouvelle. Les écarts que je n'ai cessé de problématiser prennent évidemment leur sens par rapport à ce rêve de recouvrement intégral, un rêve jamais accompli et pourtant toujours présent à l'horizon.

Bibliographie

Balzac, Honoré de. *Le Curé de village. Scènes de la vie de campagne*. Paris, Hyppolite Souverain, 1841.

Flaubert, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris, Michel Lévy frères, 1869.

_____. *Madame Bovary*. Paris, Michel Lévy frères, 1857.

Rancière, Jacques. *La Chair des mots : Politique de l'écriture*. Paris, Galilée, 1998.

_____. *La Méésentente : politique et philosophie*. Paris, Galilée, 1995.

Rancière, Jacques. *La méthode de l'égalité. Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*. Paris, Bayard, 2012.

_____. *La Nuit des prolétaires : archives du rêve ouvrier*. Paris, Fayard, 1981.

_____. *La Parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris, Hachette, 1998.

_____. *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris, La Fabrique, 2014.

____. *Le Maître ignorant*. Paris, Fayard, 1987.

____. *Le Spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique, 2008.

____. *Les Bords de la fiction*. Paris, Seuil, 2017.

____. *Politique de la littérature*. Paris, Galilée, 2017.

Schiller, Friedrich von. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Traduit par Robert Leroux, Paris, Aubier, 1992.

Woolf, Virginia. « Modern Fiction ». *The Broadview Anthology of British Literature Volume 6: The Twentieth Century and Beyond*, édité par Joseph Black et al. Peterborough, Broadview Press, 2006.

____. *Mrs Dalloway*. Traduit par Simone David. Paris, Stock, 1929.