

THEORY NOW

JOURNAL OF LITERATURE, CRITIQUE, AND THOUGHT

VOL. 7. Nº 1. 2024. ISSN: 2605-2822.



DIRECTORA

Azucena G. BLANCO, Universidad de Granada, España

JEFAS DE REDACCIÓN

Margarita GARCÍA CANDEIRA, Universidad de Huelva, España

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Rubén J. ALMENDROS PEÑARANDA, INALCO París, Francia

Itziar ROMERA CATALÁN, Universidad de Granada, España

EQUIPO DE REDACCIÓN

Tomás ESPINO, Universidad de Granada, España

Sandra GONZÁLEZ BASANTA, Universidad de Oviedo, España

M^a Elena HIGUERUELO, Universidad de Granada, España

Julia LUQUE AMO, Université Bordeaux Montaigne, Francia

Felicity SMITH, Universidad de Granada, España

Aina VIDAL-PÉREZ, Universitat Oberta de Catalunya, España

COMITÉ EDITORIAL

Óscar BARROSO, Universidad de Granada, España

Isabelle GALICHON, Université Bordeaux Montagne, Francia

Jenny HAASE, Humboldt-Universität zu Berlin, Alemania

Jorge LOCANE, Universität zu Köln, Alemania

María do Cebreiro RÁBADE VILLAR, Universidad de Santiago de Compostela, España

Arianna SFORZINI, Université Paris Est, Francia

Pilar VILLAR, Universidad de Granada, España

CONTACTO

theorynow@ugr.es

EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s/n

18071, Granada (España)

ISSN 2605-2822

CONSEJO ASESOR

Derek ATTRIDGE, University of York, Reino Unido

Susan BASSNETT, Warwick University, Reino Unido

Fernando CABO, Universidade de Santiago de Compostela, España

Anthony CASCARDI, University of California, Berkeley, Estados Unidos

Antonio CHICHARRO CHAMORRO, Universidad de Granada, España

Jonathan CULLER, Cornell University, Estados Unidos

Ottmar ETTE, Universität Potsdam, Alemania

M^a Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ, Universidad de Córdoba, España

Julia KRISTEVA, Université Paris Denis-Diderot, Francia

José María POZUELO YVANCOS, Universidad de Murcia, España

Judith REVEL, Université Paris Nanterre, Francia

Domingo SÁNCHEZ-MESA, Universidad de Granada

Marta SEGARRA, CNRS, Universitat de Barcelona, España

Darío VILLANUEVA, Universidade de Santiago de Compostela, España

Sultana WAHNÓN BENSUSAN, Universidad de Granada, España

DISEÑO

Fernando M. Romero

MONOGRÁFICO POLÍTICAS DE LA TEORÍA (ASETTEL)

Estética de la política versus Política de la estética (a manera de prólogo)

Rosa M.^a Aradra Sánchez, Carmen María López López

Publicado: 2024-01-29

Páginas 1-5

Teoría y definición

Laro del Río Castañeda

Publicado: 2024-01-29

Páginas 6-19

Teoría y educación: ¿una relación de transferencia?"

Ester Pino

Publicado: 2024-01-29

Páginas 20-43

Entre la ley y la libertad: el vínculo entre literatura y democracia en Jacques Derrida

Joaquín Márquez

Publicado: 2024-01-29

Páginas 44-63

Mercado bajo censura. Traducción y publicación de la literatura extranjera en China

Cheng Li

Publicado: 2024-01-29

Páginas 64-87

¿Hay espacio para la literatura? Militancia, ideología y estética en la crítica literaria de los años cincuenta en España

Adriana Abalo Gómez

Publicado: 2024-01-29

Páginas 88-109

Leer distopías estéticamente. Una reflexión sobre la labor didáctico-estética de quien teoriza sobre productos culturales

Claudia Sofía Benito Temprano

Publicado: 2024-01-29

Páginas 110-132

Tematología comparada y crítica feminista: una reflexión en torno a la recurrencia temática del suicidio en la escritura femenina del siglo XIX

Juan Pedro Martín Villareal

Publicado: 2024-01-29

Páginas 133-154

MONOGRÁFICO POLITIQUES DE LA LITTÉRATURE

Politique(s) de la littérature. Introduction

Isabelle Galichon, Kim Sang Ong-Van-Cung

Publicado: 2024-01-29

Páginas 155-159

Littérature et philosophie : Rancière et le partage du sens

Marie de Gandt

Publicado: 2024-01-29

Páginas 160-178

Tisser l'égalité : scènes et style indirect libre dans l'écriture de Jacques Rancière

Stéphanie Péraud-Puigségur

Publicado: 2024-01-29

Páginas 179-195

Êtes-vous sûr que ce type de discours soit effectivement libérateur ? (Foucault)

Hadj Sassi Pierre-Mehdi

Publicado: 2024-01-29

Páginas 196-212

De Rancière à Deleuze : politique et littérature

Thomas Detcheverry

Publicado: 2024-01-29

Páginas 213-238

L'exigence du réel. Politiques du récit et pratiques de la non-fiction chez Marie Cosnay et François Beaune

Jean-Paul Engélibert

Publicado: 2024-01-29

Páginas 239-253

L'écriture féminine dans l'engrenage de l'utopie progressiste : Claire Démar, Alexandra Kollontai

Sylvia Kratochvil

Publicado: 2024-01-29

Páginas 254-270

Puissances de la fiction selon Roger Caillois: De la mort de la littérature à la poétique généralisée

Marina Seretti

Publicado: 2024-01-29

Páginas 271-292

RESEÑAS

La escucha actual

Michael Karrer

Publicado: 2024-01-29

Páginas 293-298

We Hear Only Ourselves. Utopia, Memory and Resistance

Adrián Viéitez Torrado

Publicado: 2024-01-29

Páginas 299-304

ENTREVISTAS

Enrichir le sensible. Entretien avec Jacques Rancière

Isabelle Galichon

Publicado: 2024-01-29

Páginas 305-317

Enriquecer lo sensible. Entrevista con Jacques Rancière

Isabelle Galichon

Publicado: 2024-01-29

Páginas 305-317

ESTÉTICA DE LA POLÍTICA VERSUS POLÍTICA DE LA ESTÉTICA (A MANERA DE PRÓLOGO)

***AESTHETICS OF POLITICS VERSUS POLITICS OF AESTHETICS
(AS A PROLOGUE)***

***ESTHÉTIQUE DE LA POLITIQUE CONTRE POLITIQUE DE L'ESTHÉTIQUE
(EN GUISE DE PROLOGUE)***

Rosa M.^a Aradra Sánchez 

UNED

rmaradra@flog.uned.es

Carmen María López López 

UNED

cmlopez@flog.uned.es

Fecha de recepción: 8 de enero de 2024.

Fecha de aceptación: 8 de enero de 2024.

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.29968>

En el ensayo “Las paradojas del arte político” (*El espectador emancipado*) reflexionaba Jacques Rancière sobre los dualismos *estética de la política* y *política de la estética* como nudos de resignificación del campo literario en un marco dominado por la brecha que sobre el estatuto de lo literario introducen las políticas del arte como formas de producción culturales:

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos deter-

minan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de la experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa (Rancière, *El espectador* 65-66).

Las palabras de Rancière sitúan en primer plano la problematicidad de las *políticas de la teoría* –en plural, indudablemente, porque plurales son sus ángulos y enfoques–, así como el desafío al que la teoría literaria invita desde una epistemología centrada en el lazo que los discursos históricos, políticos, sociológicos y, en definitiva, culturales, establecen con el objeto literario. Arrojada ya la quimera de un arte basado en la autosuficiencia del signo, en un sentido inmanente de lo literario, la teoría literaria del presente se ha unido a las voces que ya en el pasado siglo (Mukarovsky, Bajtin, Lotman, Barthes, Derrida, entre otras) se alzaron para trazar las implicaciones histórico-políticas que intervienen en la conformación del sistema literario. El cruce entre las series literarias y extraliterarias, esto es, entre la obra de arte como objeto verbal y los valores extrasistémicos que la condicionan y envuelven (la sociedad, la política, la historia, la cultura, etc.), abre un nuevo marco de reflexión que muy tempranamente suscitó el interés de teóricos como Tinianov en su conceptualización sobre la evolución literaria, Mukarovsky en su teoría semiológica de la obra de arte, Lotman en sus nociones de “texto artístico” (*Estructura del texto artístico*) y “semiosfera” (*La semiosfera I*) o Bajtin en su teoría estética general, de orientación eminentemente sociológica.

Asistimos así a un panorama de gran riqueza en las distintas modulaciones de las políticas de la teoría, que sin duda conforman un importante anclaje en la teoría literaria de las dos primeras décadas del siglo XXI. Los debates en torno al canon, así como los condicionamientos históricos de las obras, o las prácticas críticas afectadas por militancias ideológicas y estéticas, donde se dejan sentir intereses de orden económico o político, por una voluntad editorial, académica o institucional específica, revelan políticas de la teoría susceptibles de ser analizadas en el marco de las prácticas contemporáneas de producción cultural. A su vez, el polisistema literario reclama un análisis pormenorizado de prácticas culturales como la traducción y edición de textos, la censura, la política académica, la teoría literaria y su institucionalización educativa o la literatura y los nacionalismos, entre otras. Estos marcos evidencian la crisis de una teoría literaria ajena a la complejidad de un fenómeno construido desde un lugar eminentemente político e ideológico. Por todo ello las tensiones entre política y estética, poética y política, ortodoxia y heterodoxia fundamentan desde el lenguaje la imperiosa batalla con la que la Teoría Literaria debe lidiar.

Este número monográfico pretende ofrecer algunas piezas de este mosaico inconcluso que son las políticas de la teoría. Los núcleos de reflexión en los distintos estudios que a tal empresa se dedican presentan un carácter misceláneo, si bien todos ellos se hilvanan desde un pensamiento de lo literario que revela, en alguna medida, un sesgo histórico, político e ideológico. En concreto, se aborda como punto de partida el vínculo entre teoría y definición a partir de las aproximaciones que desde la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada han dado lugar a hipótesis de gran alcance crítico, como los “parecidos de familia” de Ludwig Wittgenstein, los “conceptos viajeros” de Mieke Bal o el discurso “acrático” de Roland Barthes (*El placer del texto*, “La división de los lenguajes”, “La guerra de los lenguajes”). Laro del Río nos hace reflexionar sobre cómo el lenguaje alcanza su particular política de la teoría al mostrarnos que los términos que utilizamos en nuestra explicación de lo literario no están exentos de implicaciones políticas y son en todo caso reveladores de las actitudes que asumimos en torno a los textos.

En este sentido la dimensión institucional de la teoría literaria constituye hoy uno de sus mayores desafíos, tal y como plantea Ester Pino. Las coyunturas históricas y políticas a las que ha tenido que hacer frente la teoría literaria en tanto disciplina académica nos invitan a repensar sus conexiones y transferencias, tan fértiles en el pensamiento francés sobre las políticas educativas y los debates teóricos suscitados tras el convulso movimiento de Mayo del 68. Las voces de Barthes, Lacan o Deleuze, centrales a este respecto, confirman la necesaria reflexión sobre el papel de la teoría literaria en la sociedad actual, sobre su función en el contexto general de las Humanidades y su respuesta a los debates en los que se mueve la educación pública hoy ante la pregunta de para quién escribimos y a quiénes enseñamos.

Desde estas coordenadas tiene asimismo cabida el vínculo entre literatura y democracia. Los conceptos de ley, responsabilidad y libertad que la configuran permiten establecer puentes novedosos de relación con una concepción de la literatura como discurso integrado en otros discursos y atravesado por otros. Joaquín Márquez indaga en ello desde el pensamiento de Derrida. Se aborda así una nueva modulación de la literatura a partir de las conexiones teóricas e históricas que esta establece con la democracia, pero también con las restricciones que llevan consigo los procesos de traducción y de difusión literaria en sistemas culturales distintos, sobre todo si se producen en mercados editoriales marcados por la censura. Es lo que estudia Li Cheng en su trabajo “Mercado bajo censura”, en el que analiza el panorama de la traducción y la publicación de la literatura extranjera en China a partir de dos vectores: el mercado editorial y la censura. Desde herramientas tomadas de la sociología de la literatura y

de la Teoría de los Polisistemas, las políticas de la teoría se detienen aquí en el impacto de este fenómeno en el mercado editorial.

Los ámbitos de acción política son tan complejos como diversos los sistemas, espacios e intereses que mueven a sus interlocutores y en los que estos se mueven. Además de posturas oficiales tan claramente marcadas como las anteriores, la ideología, la militancia y la estética se entrelazan en apuestas teóricas de mayor peso individual. Así lo vemos en las obras de crítica literaria de los años cincuenta que examina Adriana Ábalo Gómez. Su análisis de *La hora del lector* (1957) de Castellet, *Problemas de la novela* (1959) de Juan Goytisolo y *Problemática de la literatura* (1951, 1958, 1966) de Guillermo de Torre ofrece un panorama teórico de gran riqueza en el que se dirime la cuestión de las teorías de la política con un sesgo profundamente militante frente al sesgo eminentemente estético en otros casos.

Así, la no ingenuidad de la lectura teórica se revela clave en la asignación y percepción del valor literario y de los productos culturales, en cómo son conceptualizados en un determinado momento o adquieren un protagonismo genérico, temático o de cualquier otra índole dotada de una significación relevante. Sobre el primer aspecto el trabajo de Claudia Sofía Benito nos introduce en la cuestión candente de las distopías desde una perspectiva estética y cultural. El análisis de la distopía deviene un ejercicio de crítica política en la medida en que el producto cultural desencadena una experiencia estética particular. Sobre el segundo, partiendo de la recurrencia temática del suicidio en diversas autoras decimonónicas, el artículo de Juan Pedro Martín Villareal incide en la utilidad metodológica para la tematología comparada de la distinción entre “escritura de mujeres” y “escritura femenina”. La tematología comparada y la crítica feminista se retoman también aquí como lugares desde los que abordar el estatuto político del fenómeno literario.

En síntesis, los caminos para una *estética de la política* o una *política de la estética* distan todavía de un trazado de perfiles definidos y acotados. Este monográfico espera contribuir a delinear algunos de los puntos de contacto entre el discurso literario y el discurso político enraizado en la cultura y en la historia. Así se habrá cumplido la premisa de Rancière, es decir, la ambición de una *política del arte* que preexista a las políticas de los artistas. Con ella la teoría literaria del siglo XXI avanza en la acuciante tarea de revitalizar sus marcos de actuación y su epistemología.

Referencias

- Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. 1975. Traducido por Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.
- Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto, Buffalo y London, University of Toronto Press, 2002.
- Barthes, Roland. *El placer del texto* [junto a *Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*]. Traducido por Nicolás Rosa y Óscar Terán, México D. F. y Madrid, Siglo XXI, 1993.
- Barthes, Roland. “La división de los lenguajes”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Traducido por C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1994a, pp. 119-133.
- Barthes, Roland. “La guerra de los lenguajes”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Traducido por C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1994b, pp. 135-139.
- Lotman, Iuri M. *Estructura del texto artístico*. 1970. Traducido por Valeriano Imbert, Madrid, Istmo, 1982.
- Lotman, Iuri M. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Traducido por Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra, 1996.
- Mukarovsky, Jean. “El arte como hecho semiológico”. 1936. *Escritos de Estética y Semiología del Arte*, Jordi Llovet (ed.), Barcelona, Gustavo Gilli, 1977, pp. 35-43.
- Rancière, Jacques. “Las paradojas del arte político”. *El espectador emancipado*. 2008. Traducido por Ariel Dilon, Buenos Aires, Manantial, 2010, pp. 53-84.
- Tinianov, Yuri. “Sobre la evolución literaria”. 1927. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), México, Siglo XXI, 1970, pp. 89-101.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas* [junto a *Tractatus logico-philosophicus* y *Sobre la certeza*]. Traducido por Alfonso García Suárez y Carlos Ulises Moulines, Madrid, Gredos, 2009.



TEORÍA Y DEFINICIÓN

THEORY AND DEFINITION

THÉORIE ET DÉFINITION

Laro del Río Castañeda 

Universidad de Oviedo

riolaro@uniovi.es | lardelrio@santander.uned.es

Fecha de recepción: 21/08/2023

Fecha de aceptación: 29/11/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.28890>

Resumen: El objetivo principal de este artículo es explorar las distintas aproximaciones a la palabra que pueden darse en la teoría literaria y la literatura comparada. Para ello, por un lado, se analizan diversas actitudes más o menos generales entre los teóricos. En segundo lugar, se propone una serie de hipótesis y vocabularios que puedan ser útiles a la hora de repensar el valor crítico de las palabras, como los parecidos de familia de Ludwig Wittgenstein, los conceptos viajeros de Mieke Bal, la teoría de prototipos de Eleanor Rosch y el discurso acrático de Roland Barthes.

Palabras clave: definición; teoría literaria; filosofía del lenguaje; parecidos de familia; teoría de prototipos; conceptos viajeros; discurso acrático.

Abstract: This article aims to explore the different approaches to the use of language in literary theory and comparative literature. To do so, firstly, some of the most common linguistic attitudes among literary theorists will be analyzed. After that, we will connect

a series of hypotheses and vocabularies that may be useful in rethinking words' critical value, such as Ludwig Wittgenstein's family resemblance, Mieke Bal's travelling concepts, Eleanor Rosch's prototype theory, or Roland Barthes' acratie discourse.

Keywords: Definition; Literary Theory; Philosophy of Language; Family Resemblance; Prototype Theory; Travelling Concepts; Acratic Discourse.

Résumé: L'objectif principal de cet article est d'explorer les différentes approches de l'usage des mots en théorie de la littérature et en littérature comparée. Pour ce faire, d'une part, nous analyserons certaines des attitudes linguistiques plus ou moins générales parmi les théoriciens. Nous examinerons ensuite une série d'hypothèses et de vocabulaires qui peuvent être utiles pour repenser la valeur critique des définitions, comme la ressemblance familiale de Ludwig Wittgenstein, les concepts voyageurs de Mieke Bal, la théorie du prototype d'Eleanor Rosch ou le discours acratie de Roland Barthes.

Mots clés: définition; théorie de la littérature; philosophie du langage; ressemblance familiale; théorie du prototype; concepts voyageurs; discours acratie.

Para escapar a la alienación de la sociedad presente no existe más que este medio: *la fuga hacia adelante*: todo lenguaje antiguo está inmediatamente comprometido, y todo lenguaje deviene antiguo desde el momento en que es repetido.

Roland Barthes, *El placer del texto* (66-67)

1. Introducción. Platón, Diógenes y la fe en la palabra

Cuenta un historiador del siglo III que el filósofo Diógenes de Sinope, al enterarse de que Platón "había definido al hombre como 'un animal bípedo sin plumas', y fue celebrado por ello, [...] desplumó un gallo, lo metió en la escuela de aquél y dijo: 'Este es el hombre de Platón'" (Laercio 220). Evidentemente, parece claro que a Diógenes no le gustaban nada las teorías platónicas. Y, dejando de lado la pertinencia o el buen gusto de su *performance*, habremos de admitir que no le faltaban razones.

Diógenes, como buen cínico, criticaba toda filosofía con ínfulas metafísicas, todas las explicaciones generales y generalistas. Su pollo desnudo se mofaba

directamente de la ingenuidad con que Platón entendía la realidad. ¿Qué es eso de pensar que, a través de unos ejercicios lógicos, podemos llegar a *resumir* al ser humano? Diógenes posiblemente estaba bastante seguro de ver humanos, de que había humanos en el mundo; pero dudaba de esa idea etérea que podemos llamar *humanidad* o *Humano-en-mayúscula*. Entes incorpóreos, Ideas casi divinas, completamente ajenas a la vida diaria y solo accesibles por medio del estudio filosófico-racional, que tanto interesaban a Platón (desde una perspectiva gnoseológica y, por tanto, también política) y que a Diógenes le parecían simple y llanamente *mentiras*.

La historia del gallo desplumado es bastante conocida. Sin embargo, tengo la sensación de que, si tuviéramos que hacer un barrido histórico y colocásemos a los filósofos y teóricos canónicos en dos grandes grupos, la mayoría caerían del lado de Platón antes que del de Diógenes. Y no siempre porque recurran a constructos ideales o porque utilicen métodos racionalistas, sino porque —repito que es una mera sensación— casi siempre hemos *confiado demasiado en la palabra*.

El problema de Platón, visto desde la perspectiva de Diógenes, no solo reside en sus quimeras y sus ficciones. Radica también en que creía dogmáticamente que detrás de un término lingüístico había un concepto definible, había algo cerrado, limitado, preciso. Algo que existía y que, por tanto, él, filósofo, podía describir de manera objetiva bajo el membrete de lo verdadero. Esa fe en el lenguaje y sus implicaciones en la teoría literaria son las que nos interesa repensar aquí.

El objetivo de este artículo es bastante sencillo. Reflexionar, sin ánimo de agotar el tema ni mucho menos, acerca de la relación entre palabra y teoría. O lo que es lo mismo: voy a proponer a continuación distintos tipos de aproximación teórica a las obras culturales según cómo emplean, entienden y presentan —consciente o inconscientemente— su propio lenguaje teórico. Es una clasificación no exhaustiva, incluso diríamos que muy esquemática, que pretende poner de relieve diferentes apriorismos posibles. Y no está pensada para aplicarse directamente sobre los libros y los artículos de investigación: en realidad, quiere presentar en abstracto algunas *tendencias* o *puntos de fuga* que solo pueden traslucirse —por lo general latentes y entremezclados— en los escritos teóricos concretos.

Quizá quepa preguntarse la meta última de todo esto. ¿Para qué nos pueden servir, entonces, estas abstracciones manifiestas? Para ganar conciencia de qué actitudes asumimos en nuestras investigaciones y cómo esas posiciones lingüísticas pueden esconder un interés político. Esperamos visibilizar y entender mejor el modo en

que el *uso* concreto de las palabras también es un factor determinante en la validez de cualquier argumentación filosófica.

2. Primera clase: el objetivismo, realismo o esencialismo

A la primera clase le he puesto los nombres de objetivismo, realismo o esencialismo. Denomino así a ese escrito que intenta cercar un término o un concepto hasta el extremo, a la manera socrática y platónica¹. Y parte de la idea falaz pero muy extendida, que Morris definía como “[u]na de las teorías más persistentes y con mayor solera” (Morris 62), de que existe una relación directa entre el mundo y el lenguaje. Esa analogía estructural entre las cosas y las palabras es lo que permitiría pensar que un término refiere con precisión y sin ambigüedades una parcela de la realidad objetivamente distinta del resto, un pedazo del universo material (o moral) que es en sí diferente de todo lo demás.

Hay que aclarar que el binomio *objetivo* versus *subjetivo* no es asimilable a la dicotomía epistemológica *racionalismo* versus *empirismo*, aunque con los ejemplos de Platón así nos lo haya podido parecer. El problema que analizamos aquí no reside en trabajar con las ideas, en vez de con la materia; el problema surge de la relación entre el trabajo y el lenguaje con que se trabaja. Un empirista como Francis Bacon, por ejemplo, pese a criticar en su *Novum Organum* el uso torcido, ambiguo o vulgar de ciertos términos científicos (señalados por él, curiosamente, con un término parcialmente metafórico como es el de los *idola*), cayó en el mismo esencialismo que Platón al defender un método con el que hallar la verdad de las cosas (aquí también, para ser más precisos, Verdad-en-mayúscula y Cosas-en-mayúscula).

Aceptar este método objetivista implica entender el mundo natural y espiritual, físico y social, o como se prefiera, como un agregado de unidades claramente delimitadas y distintivas. Es decir, que los esencialistas metodológicos² dan por sentada la premisa de que hay algo que es X, con unos bordes existentes y previos a cualquier interacción con el ser humano, y que puede ser explicado y descrito verbalmente mediante la investigación concienzuda y profunda. La finalidad última del trabajo filosófi-

1 Esa apelación a la verdad singular, única y definible se puede encontrar formulada de manera directa y paradigmática en la siguiente cita del libro X de la *República*, por ejemplo: “Pues creo que acostumbrábamos a postular una Idea única para cada multiplicidad de cosas a las que damos el mismo nombre” (458). Es decir, si empleamos una sola palabra, es porque hay una sola Idea: una sola entidad diferenciable, perfectamente limitada y definible.

2 La noción de *esencialismo*, relativamente extendida en algunas corrientes de la teoría, como la que estudia los géneros literarios, aquí se toma preminentemente de *La miseria del historicismo*. En este ensayo, el filósofo Karl Popper crítica ciertos métodos de las ciencias naturales o físicas y de las humanidades: “La escuela de pensadores que me propongo llamar *esencialistas metodológicos* fue fundada por Aristóteles, quien enseñaba que la investigación científica tiene que penetrar hasta la esencia de las cosas para poder explicarlas. Los esencialistas metodológicos se inclinan a formular las preguntas científicas en términos como ‘¿qué es materia?’” (42).

co y científico sería la de delimitar la realidad y delimitar el lenguaje, porque realidad y lenguaje son compendios intrínsecamente adecuados para ello, estableciendo una relación biunívoca entre ambos, libre de toda variación diacrónica o subjetiva, de toda ambigüedad.

El objetivismo, por tanto, aparece cuando nos dedicamos a dar vueltas sobre una definición asumiendo que es posible llegar a una conclusión “final”, bajo la premisa de que toda palabra obligatoriamente ha de referir a una parcela separada *naturalmente* del mundo empírico. Lo encontramos, por ejemplo, cuando algunos filósofos analíticos (Arthur C. Danto, George Dickie...)³ se obstinan en definir el arte como una entidad diferente del resto, asumiendo que su tarea no se apoya en prejuicios dudosos, como que la palabra *arte* hace referencia a un cúmulo de entes invariables o que la palabra *arte* puede ser descrita verbalmente como un listado de rasgos necesarios.

En este tipo de estudios se suele apelar al llamado *sentido común* (“evidentemente, existe el arte”, se nos explicará), cuando en verdad es pura convención lingüística y social. El sentido común aparece al defender ciertos significados por encima de otros (por lo general, las variedades cultas frente a las vulgares; las antiguas frente a las recientes; y las mayoritarias frente a las minoritarias) solo porque los emplean ciertas personas de prestigio o porque tienen una tradición más amplia. En la imposición de una verdad lingüística, que ya decíamos que va muy ligada a la imposición de una taxonomía del mundo, suele esconderse elitismo y conservadurismo a partes iguales.

3. Segunda clase: el aplicacionismo, tradicionalismo o transparentismo

La segunda clase de esta tipología incompleta es el aplicacionismo, tradicionalismo o transparentismo. El estudio aplicacionista es aquel que parte de una terminología previa y, simplemente, la imprime sin reflexionar sobre ella, sin debatir sus matices. La cita de las obras fundacionales, del canon, es suficiente para traer al nuevo contexto la información necesaria que satisfaga la lectura.

En cierto sentido, el aplicacionismo es la variante simétricamente opuesta al objetivismo. El objetivismo le dedicaba páginas y páginas a investigar sobre un término (su historia, sus deformaciones, sus tergiversaciones), hasta volver el término su objeto de estudio; el aplicacionismo no pierde el tiempo en ello y comienza a tratarlo como

3 Recupero solo dos citas que me parecen significativas a este respecto: “La teoría institucional del arte es un intento explícito de dar las condiciones necesarias y suficientes del arte” (Dickie 42). “Weitz y sus partidarios podrían afirmar que las décadas de los sesenta y los setenta refrendan aún más la idea de que el arte es un concepto abierto, lo que a veces se entiende como ‘antiesencialismo’. Yo, en cambio, soy esencialista. [...] Creo que tiraron la toalla en algún momento, pues yo al menos sé de dos propiedades inherentes a las obras de arte” (Danto 49).

algo transparente y consabido. Pero en ambos casos se asume que la palabra es una cosa cerrada y no problemática, y por lo general existe el respaldo del *sentido común*. Al igual que con el objetivismo, se acepta un vocabulario ciegamente y se impone así —de manera velada o inconsciente— una particular visión del mundo como si fuera universal y eterna, en lugar de subjetiva e histórica⁴.

Un buen ejemplo de esta corriente lo encuentro en gran parte de mis estudiantes. A la hora de analizar un texto, acostumbran a utilizar muchos términos con ligereza y falta de precisión. Y esto no solo empeora su comentario, que suena como un eco de otros discursos. También demuestra que no han terminado de entender al completo los tecnicismos, mucho más complejos y ricos que lo que sugieren sus ejercicios. En el uso torpe o superficial, irreflexivo, se mata el brillo de los conceptos y se pierde el potencial significativo de aquellos detalles asociados a sus tradiciones. El texto pasa de ser un trenzado de matices interesantes y punzantes a un nudo torpe y basto, desvincijado, un garabato de ideas porosas y generales.

Cabe decir, por otro lado, que cierto grado de aplicacionismo es ineludible: siempre hablamos con palabras viejas, siempre escribimos un lenguaje anterior a nosotros. Además, por más que estudiemos un concepto teórico, los matices originales se pierden un poco cuando lo reciclamos para otro tema, para otro corpus. Tampoco es que podamos evitar por completo el objetivismo, en la medida en que escribimos (y eso nos obliga a confiar, aunque sea mínimamente, en las palabras que conforman nuestra escritura). Pero reitero lo dicho: no estoy aquí criticando ninguna posibilidad, sino analizando de manera simplificada distintas actitudes lingüísticas de la teoría.

4. Tercera clase: el relativismo, rigurosismo o hiperconscientismo

La tercera clase, en cambio, sí es consciente de la naturaleza difícil del lenguaje y se recrea en ella. Llamemos a esta clase relativismo, rigurosismo o hiperconscientismo.

En muchos casos, puede asimilarse a una versión exagerada de la *paleonimia* de Derrida: definir un término viene precedido por una deconstrucción de la palabra, una

4 Para poner un ejemplo sencillo y ampliamente conocido, pensemos en intentar definir *qué es ser mujer*. Si tomamos una definición previa y no la problematizamos, dará sensación de que hemos aceptado que es un concepto cerrado. Muchos textos ya clásicos dentro de las teorías feministas y *queer* se han opuesto a esa idealización; citamos solo tres: “Creo que sólo más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre) puede encontrarse una nueva y subjetiva definición de la persona” (Wittig 42); “Se ha convertido en algo difícil calificar el feminismo de cada una añadiendo un solo adjetivo o, incluso, insistir en cualquier circunstancia sobre el nombre” (Haraway 17), “[T]oda teoría feminista que limite el significado del género en las presuposiciones de su propia práctica dicta normas de género excluyentes en el seno del feminismo” (Butler 8). Esto implica que cualquier texto que vaya a reflexionar sobre género ha de partir forzosamente de analizar y adjetivar, incluso hasta el resquebrajamiento, conceptos como *mujer* o *feminismo*.

búsqueda de las fisuras y jerarquías de poder que esta encierra en los textos clásicos (Derrida 7). Es una labor que, por lo general, deriva en un ejercicio inacabable de destrucción de fronteras —al fin y al cabo, ¿no será posible volver a realizar el mismo proceso con las palabras que usa el investigador hiperconsciente, en un quehacer infinito condenado al escepticismo?—; y que no puede sino terminar admitiendo que la terminología es siempre difusa, borrosa e incluso contradictoria en sí misma.

Una actitud demasiado crítica, demasiado apegada al lenguaje y obsesionada con las aporías que este esconde, tiene dificultades para obtener de él provecho alguno. El imperativo del rigor resulta ser una trampa que atrapa al teórico confiado y que le aboca a cumplir el castigo de Sísifo, siempre arrastrando la misma piedra sin alcanzar nunca la cima de la colina.

Como el objetivismo, la práctica paleonímica suele poner el foco en las palabras, pero en este caso el resultado no es la cerrazón total sino la apertura absoluta y exagerada. Así, lo que caracteriza esta corriente es el gusto casi fetichista por destruir antes que por construir. Aquello que Mark Fisher (16) llamó *un pío culto de la indeterminación*.

Vuelvo a aclarar que esta tipología esquemática y caricaturesca no pretende ser una crítica. De hecho, todas, todas, todos utilizamos las diferentes actitudes lingüísticas aquí descritas en algún u otro momento al mantener una discusión, escribir un artículo o impartir una clase. Porque las tres posturas expuestas tienen sus puntos fuertes y sus puntos flojos. El objetivismo indaga con gran profundidad y detalle en un término, pero tiene demasiadas pretensiones de verdad. El aplicacionismo es aséptico y rápido, nos permite seguir avanzando en una investigación sin enfangarnos en las dificultades (a veces secundarias) del lenguaje; pero también puede pecar de confiado o naíf. El relativismo descubre contradicciones que fácilmente pasan desapercibidas, en la mayor parte de los casos de carácter político o social, en una labor que nos parece fundamental para el trabajo teórico; pero puede perderse en la eterna diseminación de las referencias y los sentidos, con riesgo de caer en el *todo-vale*. En cualquier caso, considero que las tres coinciden en un mismo inconveniente: participan con mucho entusiasmo en el debate del esencialismo —la idea de que un término es cerrado—, ya sea para defenderlo, para darlo por sentado o para negarlo.

Así, una cuestión importante que puede ponerse sobre la mesa en este punto de la argumentación es cómo hacer teoría consciente de los dos principales problemas con que nos hemos topado: 1) cuánto espacio de nuestra investigación dedicar al debate terminológico y 2) cómo de cerradas o abiertas, de objetivas o de subjetivas, hemos

de considerar las palabras. ¿Existen otras vías que complementen las tres anteriores? Pues bien, a continuación, voy a sugerir algunas posibilidades.

5. Canalizar (en poco espacio) la incertidumbre: hacia el pragmatismo

La propuesta para canalizar la subjetividad lingüística en poco tiempo y espacio creo que debe plantearse desde una perspectiva positiva. Es decir: pienso que hay que entender la borrosidad inherente al lenguaje como un atributo productivo y tratar de beneficiarnos de él, en vez de verlo como una suerte de problema por resolver. La mayor parte de la pragmática ha visto que es *gracias a la incertidumbre* como nos comunicamos (solo con el espacio ambiguo que rodea los significados somos capaces de evocar inferencias débiles y de moldear los entornos cognitivos de nuestro interlocutor, podrían decir Sperber y Wilson). Por ello, quizá sea recomendable que la teoría se aproveche de esa aparente vaguedad semántica para explicar mejor la compleja realidad cultural.

Esta idea puede, aparentemente, ir en contra de la concepción contemporánea de la ciencia. Es habitual asumir que los tecnicismos —entendidos aquí como palabras especializadas, sin apenas connotaciones y con referentes muy concretos— están libres de ambigüedades, y que por ello son el material idóneo para la construcción del saber. Sin embargo, considero que hay ocasiones en que esa falta de brillo resulta inefectiva. Nos lleva a confiar en exceso o, simplemente, nos aboca a hablar más del término mismo que del fenómeno que tratamos de describir con él. Se me ocurre, a este respecto, el ejemplo del lenguaje médico enfrentado a las explicaciones que un paciente cualquiera puede ofrecer, mucho más coloquiales, pero no por ello carentes de fuerza o de precisión. Esto lo ha explicado muy bien Raquel Taranilla a partir de algunas lecturas de Foucault:

Cuando el enfermo relata lo que siente, es cierto, habla de monstruos y de sombras que son refundados por el médico, que los traduce a una variedad discursiva propia. Las pequeñas burbujas metálicas que yo notaba en las palmas de las manos fueron trasladadas al informe clínico en términos de “parestesia”, esto es, una sensación anormal en la piel. Esa traducción configuraba una descripción de lo que yo experimentaba comprensible para cualquier médico, pero al mismo tiempo decoloraba mis palabras, aplicaba una rebaja a la calidad de mi dolor.

Lo que yo sentía en la espalda era con certeza un nudo eléctrico que producía descargas que fulminaban todos mis músculos, lo que es decir mucho más que decir “calambre”. Ese tipo de experiencias fantásticas forma parte de la vivencia de la enfermedad, pero también del discurso de la medicina, que solo por una reducción elitista puede ser limitado al discurso de sus profesionales. Uno de los valores que se suele atribuir a los tecnicismos es su capacidad de precisión, frente al léxico de uso corriente, que se presenta como vago e inexacto. Basta

pasar un rato en un hospital para darse cuenta de la capacidad de los enfermos para describir de forma milimétrica sus dolores y sensaciones a través de figuras fantasmales. Buscar equivalentes en el tecnolecto médico es una misión fracasada de antemano. Existen formas de dolor que son inefables para el discurso consagrado de la ortodoxia médica (Taranilla 23-24).

El lenguaje técnico resulta, entonces, una traducción empobrecedora, y entiendo que esa sensación la podemos sufrir también desde la teoría cuando, intentando explicar (por ejemplo) por qué una novela nos parece una gran novela, recurrimos a vocablos manidos, que ya hemos escuchado y leído en multitud de ocasiones. Así, creo que deberíamos quitarnos la presión de la exactitud semántica de encima, en favor de una exactitud de la incertidumbre: aquella que sabe gestionar las ambivalencias, el poder connotativo inherente al léxico y los vacíos de interpretación que constituyen y articulan toda textualidad⁵.

Pasamos así de la pragmática como análisis de las lenguas en uso al pragmatismo como paradigma epistemológico que —en sus términos primigenios, con William James a la cabeza— aboga por poner el foco sobre todo en el efecto, en el resultado. Y que, desde luego, es una buena alternativa para solventar el primer problema que hemos detectado. ¿Cuánto he de dedicarle en un estudio teórico al debate terminológico?: lo justo para obtener unos resultados *útiles* en la interpretación de las obras que conforman nuestro corpus. Ni más (pecando de idealistas y excediendo las digresiones), ni menos (cayendo en la ingenuidad y haciendo perdurar o incluso aumentar su componente ideológico): solo lo preciso para el disfrute y el conocimiento.

En consecuencia, propongo usar las palabras atendiendo a su caudal semántico en el instante en el que las empleamos: usar —e incluso explicitar que usamos— los términos sabiendo que son únicamente un acceso imperfecto, una mirilla que nos permite vislumbrar a través de un estrecho canal (el que nos interesa a nosotros como hablantes, en el momento comunicativo preciso) una única faceta de las muchas contenidas en su significado potencial.

6. Los parecidos de familia como estructura descentrada: hacia el antiesencialismo

Vamos a continuar tirando del hilo un poco más. Si pensamos conjuntamente en dos nociones como *útil* y *lenguaje*, parece obligado terminar citando a Ludwig Wittgenstein. No solo porque fue uno de los primeros filósofos en argumentar que el significado de un término reside en su uso, sino porque sus reflexiones ayudan a comprender mejor

5 De hecho, creo que esa elasticidad propia de las palabras puede ser recogida por la teoría literaria en su provecho. La propuesta de los conceptos viajeros de Mieke Bal, por ejemplo, y la defensa que al menos desde los setenta se ha venido haciendo de la interdisciplinariedad en la teoría se fundamentan en esta particularidad. La borrosidad signíca bien encauzada puede ser germen de la creatividad.

cómo la incertidumbre semántica propia de las palabras puede articularse en formas sin centro, sin una esencia, y pese a todo seguir manteniéndose relativamente estables.

No es este el lugar para entrar en detalle en la teoría de los parecidos de familia de Wittgenstein, pero sí citaré una de las metáforas del filósofo que, opino, mejor la explican. La metáfora de la madeja de hilo. Una madeja de hilo no se sostiene por nada más que por su densidad. No tiene núcleo, no hay una estructura que organice sus partes, componentes o propiedades. En el centro solo hay vacío. Lo único que le da entidad son sus hilos entreverados y entrecruzados una y otra vez: “Se podría decir: hay algo que recorre la madeja entera, —a saber, la superposición continua de estas fibras” (Wittgenstein 229).

Al trasvasar a la semántica léxica este tipo de estructura, es posible superar el problema del esencialismo y encontrar una salida viable a la dicotomía objetivo-subjetivo, que tanta guerra ha dado a las humanidades desde sus orígenes. Los significados son definitivamente borrosos, no son cerrados. Pero se definen por sus densidades, recurrencias, tramas internas. Sí, son inexactos, pero no “inusables” (247)⁶. De hecho, este artículo mismo recurre a palabras inevitablemente porosas, imposibles de definir con concreción. Y lo mismo le sucedería a cualquier otro artículo que quiera completar o refutar las ideas aquí expuestas, cosa que podrá hacer gracias a la flexibilidad del léxico.

Así las cosas, la falta de esencia semántica o realista no nos debe frenar en nuestras investigaciones, sino, en todo caso, animarnos a jugar con las palabras: experimentar con sus peculiaridades, retorcerlas y colocarlas al lado de fragmentos de la realidad empírica con los que tal vez resuenen de una manera especial. Ante cualquier crítica fundada puramente en la ausencia de un sentido objetivo o atormentada con la imposibilidad del rigor en las humanidades, siempre podremos recurrir a Wittgenstein:

¿Debe decirse que uso una palabra cuyo significado no conozco y que por tanto hablo sin sentido? —Di lo que quieras con tal de que no te impida ver cómo son las cosas. (Y cuando lo veas no dirás muchas cosas) (239).

7. La política del lenguaje: la teoría de prototipos y la acratía de Barthes

En resumen: en teoría literaria hay veces en que interesa no detenernos demasiado en detallar la terminología que vamos a manejar, pero tampoco podemos fingir que las

6 Utilizando la terminología de Deleuze y Guattari querría trasvasar la teoría del lenguaje de Wittgenstein a un campo más amplio, que abraza lo ontológico y lo epistemológico a un mismo tiempo. Las palabras serían, para estos autores, rizomas: extensibles hasta el infinito, con potencial para ser reestructurados y para ser interpretados en distintas direcciones... y, pese a todo, caracterizables por sus mesetas y sus puntos de fuga. Pues que una palabra no tenga límites no equivale a que todas las palabras se igualen entre sí en un absoluto caótico y sin sentido. Cada palabra tiene su peculiar falta de fronteras y su precisa forma de no tener esencia.

palabras son transparentes e inocuas. Y la única manera de evitar el normativismo —la imposición de una definición— y el relativismo —la imposición de una no-definición o de una definición pretendidamente arbitraria— es asumir la borrosidad de las palabras y describirlas sin acudir a un centro (que diga *esto es* o *esto no es* tal cosa), sino más bien a un conjunto de densidades. Si, pongamos por caso, al decir que *la novela, el trap o la posmodernidad han muerto*, no se explica qué tipo de densidades son las que han desaparecido, cuáles se han mantenido, de qué manera y en qué contextos se ha rejerarquizado el significado, etcétera, entonces la expresión *la muerte de* corre el riesgo de quedarse en mera forma de hablar, un significante despojado de todo contenido, un lugar común que no ayuda a entender mejor lo que realmente está sucediendo en el mundo al que, supuestamente, hace referencia.

De las teorías semánticas más conocidas, considero que la llamada teoría de prototipos es la más afín al modo de pensar la palabra que aquí he expuesto. Tampoco tengo tiempo ahora para detenerme en todas sus hipótesis, variantes y terminologías, desarrolladas desde los años setenta, pero me interesa traerla a colación para incluir una última reflexión que, pienso, ahonda en la importancia del lenguaje en la teoría literaria y en la crítica cultural en general.

El hecho de que las palabras sean ficciones, signos arbitrarios, inabarcables en una definición y ni siquiera remitan a un sector concreto de la realidad, no implica que estén exentas de responsabilidad política. La densidad de la que hemos estado hablando toma forma en distintos grupos sociales, se visibiliza o invisibiliza en virtud de las ideologías de cada momento, es una respuesta directa al sentir cultural de su presente —eso que Williams (*The Long Revolution* 64-65; *Marxismo y literatura* 150-158) llamaba *estructura del sentimiento*—. Y a la inversa —porque la relación es bidireccional—: las densidades propias de la lengua determinan el marco con que aprehendemos la realidad.

Con esto quiero decir que emplear una u otra palabra para hacer teoría, preferir matizarla o pasar por alto su definición, hacer patente la falta de esencia, colocarla al lado de ciertas nociones (y no de aquellas otras) tiene un efecto en el oyente o lector. Que el significado esté en el uso no solo es una idea que permite explicar la borrosidad semántica, sino que también acentúa la vertiente social del lenguaje: si nos acostumbramos —a nosotros y al resto de interlocutores— a ciertos usos, estos se volverán automáticos, preponderantes, incluso irreflexivos.

Así se entiende mejor la propuesta de Barthes (“La división de los lenguajes”, “La guerra de los lenguajes”, entre otros lugares) a favor de los lenguajes acráticos, *arma-*

dos fuera del poder, desnaturalizados, que chocan con la *doxa* y motivan el pensamiento crítico. La teoría, desde este punto de vista, no debería conformarse con ningún estilo institucionalizado. Más bien todo lo contrario: ha de forzar el cambio inesperado, derivar hacia lo grosero, jergal y contestatario, fundarse en una contrarréplica de lo hegemónico, devenir minoría.

8. A modo de cierre: de nuevo, Diógenes

En definitiva, creo que tomar conciencia de las posibles relaciones entre el acto de teorizar y el medio más habitual de la teoría —la palabra, oral o escrita— no solo es recomendable para aliviar algunos de los grandes debates estéticos de la historia de occidente. También nos permite reflexionar sobre diversas maneras, más o menos oportunas, de enfrentarnos a nuestro objeto de estudio y de dirigirnos a nuestra audiencia, que en último punto no deja de ser el grueso de la sociedad (por muchos intermediarios que haya).

La flexibilidad que he estimado fructífera para la expresividad teórica arrastra algunos riesgos epistémicos. Tomar conciencia de las posibilidades, ganancias y problemáticas asociadas a cada vía de trabajo —unas más centradas en la palabra, otras que la pasan por alto, algunas simplemente herederas de una tradición y unas pocas reflexivas pero abocadas al análisis práctico— nos permite escoger mejor nuestra actitud ante el lenguaje. Y, como hemos comentado ya, esa decisión aparentemente superficial o secundaria dentro de la investigación acarrea importantes decisiones en el plano académico, pero también en el plano político.

Hubo quien, después del incidente del gallo desplumado, empezó a seguir las enseñanzas de Diógenes el cínico; también hubo filósofos que se mantuvieron al lado de Platón y, tal como relata aquel historiador con que empezaba este artículo, optaron por añadir una pequeña adenda a la definición de hombre: animal bípedo, sin plumas... “y de uñas planas” (Laercio 220). Ambas opciones son buenas, siempre y cuando sean conscientes de sus deficiencias particulares, y de cómo arrastran una posición a medio camino entre lo metodológico y lo social. Queda en manos y lenguas de cada uno la elección de perpetuar unas costumbres y no otras, unas palabras de entre todas las posibles y, en el fondo, una manera de entender el mundo.

Bibliografía

Bacon, Francis. *Novum Organum*. Traducido por Clemente Fernando Almori, Buenos Aires, Losada, 2003.

- Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- Barthes, Roland. *El placer del texto. Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Traducido por Nicolás Rosa, México D. F., Siglo XXI, 1993.
- _____. "La división de los lenguajes". *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Traducido por Cristina Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1994a, pp. 119-133.
- _____. "La guerra de los lenguajes". *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Traducido por Cristina Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1994b, pp. 135-139.
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por M^a Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós, 2007.
- Danto, Arthur C. *Qué es el arte*. Traducido por Íñigo García Ureta, Barcelona, Paidós, 2013.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. "Introducción: rizoma". *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 2002, pp. 9-32.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Traducido por José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1997.
- Dickie, George. *El círculo del arte: Una teoría del arte*. Traducido por Sixto J. Castro, Barcelona, Paidós, 2005.
- Fisher, Mark. "'The Slow Cancellation of the Future'". *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester, Zero Books, 2014, pp. 2-29.
- Haraway, Donna. *Manifiesto Cyborg. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Traducido por Manuel Talens, Editor digital Titivillius, 1984.
- James, Williams. *Pragmatismo: Un nuevo nombre para viejas formas de pensar*. Traducido por Ramón del Castillo, Madrid, Alianza, 2000.
- Laercio, Diógenes. "Diógenes". Libro VI de las *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Traducido por Luis-Andrés Bredlow, Zamora, Lucina, 2010, pp. 215-232.
- Morris, Charles W. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Traducido por Rafael Grasa, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1985.
- Popper, Karl R. *La miseria del historicismo*. Traducido por Pedro Schwartz, Madrid, Alianza, 1973.

- Platón. *República*. Traducido por Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson. *La relevancia: Comunicación y procesos cognitivos*. Traducido por Eleanor Leonetti, Madrid, Visor, 1994.
- Taranilla, Raquel. *Mi cuerpo también*. Barcelona, Seix Barral, 2021.
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. London, Penguin, 1965.
- _____. *Marxismo y literatura*. Traducido por Pablo di Masso, Barcelona, Península, 2000.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*. Traducido por Jacobo Muñoz Veiga et al., Madrid, Gredos, 2009.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Traducido por Javier Sáez y Paco Vidarte, Barcelona, Egales, 2006.

TEORÍA Y EDUCACIÓN: ¿UNA RELACIÓN DE TRANSFERENCIA?

THEORY AND EDUCATION: A TRANSFER RELATIONSHIP?

THÉORIE ET ÉDUCATION : UNE RELATION DE TRANSFERT ?

Ester Pino



Universitat de Barcelona

esterpino@ub.edu

Fecha de recepción: 09/06/2023

Fecha de aceptación: 29/11/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.28400>

Resumen: El presente artículo aborda diversas coyunturas históricas entre la teoría literaria y las políticas educativas gubernamentales con el objetivo de tender vías para una reflexión recíproca y productiva. En primer lugar, realizamos un recorrido por los usos educativos de la materia de literatura en la escuela moderna. A continuación, desarrollamos algunos de los debates teóricos en el pensamiento francés en torno a las instituciones y las prácticas educativas tras el Mayo del 68 a partir del pensamiento de Barthes, Lacan y Deleuze. Por último, analizamos el estatuto de la literatura en la última ley educativa en España con la intención de repensar la situación actual y contrarrestar con una respuesta ética la monetización de las competencias.

Palabras clave: teoría; educación; literatura; institucionalización; Mayo del 68; neoliberalismo.

Abstract: This article approaches several historical junctures between literary theory and government education policies with the aim of exploring ways for a reciprocal and productive reflection. First, we examine the educational uses of the subject of literature in the modern school. We then develop some of the theoretical debates in French thought on educational institutions and practices in the post-May '68 period, based on the ideas of Barthes, Lacan and Deleuze. Finally, we analyze the status of literature in the latest educational law in Spain with the objective of rethinking the current situation and counteracting the monetization of competences with an ethical response.

Keywords: Theory; Education; Literature; Institutionalization; May '68; Neoliberalism.

Résumé: Cet article aborde différents croisements historiques entre la théorie littéraire et les politiques gouvernementales en matière d'éducation, dans le but d'ouvrir des voies pour une réflexion réciproque et productive. Dans un premier temps, nous examinons les usages pédagogiques de la littérature dans l'école moderne. Nous développons ensuite certains débats théoriques de la pensée française sur les institutions et les pratiques éducatives dans l'après-Mai 68, à partir des réflexions de Barthes, Lacan et Deleuze. Enfin, nous analysons le statut de la littérature dans la dernière loi éducative en Espagne dans le cadre d'une réflexion sur la situation actuelle et d'une réponse éthique à la monétisation des compétences.

Mots-clés: théorie; éducation; littérature; institutionnalisation; mai 68; néolibéralisme.

Es mejor fracasar enseñando lo que no debería ser enseñado que triunfar enseñando lo que no es verdad.

Paul de Man

En la lección inaugural que Roland Barthes dio en el Collège de France al recibir la cátedra de semiología, donde se presentó ante el público como un sujeto "incierto" e "impuro" (Barthes, *El placer del texto. Lección inaugural* 51), retomaba la concepción foucaultiana del poder como dispositivo (re)productivo y volvía a usar el término de *literatura* —una vuelta que entroncaba con su teoría en torno al grado cero de la escritura— como vía de transgresión frente a los poderes alienantes de la institución educativa. Para las nuevas prácticas docentes que se le abrían, Barthes se proponía

seguir un método no metódico, el de la ceguera de la ficción, con el que rehuir las determinaciones alienantes de la posición académica:

El método no puede referirse aquí más que al propio lenguaje en tanto lucha por desbaratar todo discurso *consolidado*. Por ello hay que decir que también este método es una Ficción, proposición ya adelantada por Mallarmé cuando pensaba en preparar una tesis de lingüística: “Todo método es una ficción. El lenguaje se le apareció como el instrumento de la ficción: seguirá el método del lenguaje: el lenguaje reflexionándose”. Lo que quisiera yo poder renovar en cada uno de los años que me sea dado enseñar aquí es la manera de presentar el curso o el seminario; en pocas palabras, “sostener” un discurso sin imponerlo: ésa será la postura metódica, la *quaestio*, el punto por debatir. Puesto que lo que puede resultar opresivo en una enseñanza no es finalmente el saber o la cultura que vehiculiza, sino las formas discursivas a través de las que se lo propone (67).

Puesto que no hay formas neutrales ni inocentes —a señalarlo se dedica la teoría—, observar de qué manera el poder circula difuminada e ilimitadamente en las instituciones educativas y en nuestras propias prácticas docentes es hoy uno de los mayores desafíos de la teoría, no sólo a nivel universitario, sino también en los estudios de educación obligatoria, con los que *lo teórico* parece no comunicarse. Partimos de esa rama de la teoría de la literatura, la denominada teoría literaria, que retoma parte de la herencia de los románticos de Jena, quienes entendían la literatura como cuestionamiento impensable e incesante, y a la vez la herencia formalista de la literariedad como “arma indispensable y poderosa para desenmascarar aberraciones ideológicas” (23), tal como la definió Paul de Man en “La resistencia a la teoría” (1982), artículo que precisamente surgió de un encargo de la Modern Language Association para la publicación de un volumen dedicado a la enseñanza de la literatura y en el que el crítico acabó analizando las causas del cuestionamiento de la teoría dentro de la universidad¹. Nos referimos aquí a la teoría que señala que todo significado tiene una forma de significar, aquella que gira sobre sí misma —precisamente Barthes la definió con el gesto de Orfeo, “quien se vuelve sobre lo que ama” (Barthes, “Entrevista” 124)— y que durante las décadas de los sesenta y setenta, aquellos años dorados de la teoría, pasó al ámbito de las ciencias humanas en el campo francés autocuestionando sus propios marcos disciplinarios y metodológicos desde el seno de la academia. Esta teoría francesa fue más tarde objeto de reducciones despolitizantes, como la de Antoine de Compagnon

1 El artículo “La resistencia a la teoría”, en el que De Man argumentaba por qué el principal interés de la teoría literaria consiste en la imposibilidad de su definición, no fue aceptado por los organizadores del volumen por no cumplir con “los objetivos pedagógicos”: “Consideré su decisión totalmente justificada, así como interesante por lo que implicaba respecto de la enseñanza de la literatura” (11). De Man se preguntaba qué había de amenazador en la teoría capaz de provocar resistencias y ataques tan fuertes, y retomaba de forma literal la propuesta de Barthes en *Crítica y verdad* (1966) de ejercer una crítica desde el lenguaje sobre el lenguaje capaz de ponerle nombre a los monstruos ideológicos: “La resistencia a la teoría es una resistencia al uso del lenguaje sobre el lenguaje” (30). Finalmente, el artículo apareció publicado en el número 63 de la revista *Yale French Studies* en 1982.

en *El demonio de la teoría* (1998), donde, detrás de la nostalgia con la que disimula empezar el libro, no consigue esconder un rechazo sintomático hacia lo teórico, desde el que refuta cada una de las ideas del que fue su maestro, Barthes, a las que antepone el sentido común: “la resistencia del sentido común a la teoría es extraordinaria” (305). Defenestrada rápidamente en Francia a inicios de los ochenta por algunos de sus mismos protagonistas —Todorov, en *Crítica de la crítica* (1984) y en *La literatura en peligro* (2007)², defiende la literatura para el disfrute individual y se despidió de cualquier potencia política colectiva—, en ese mismo momento alcanzó su culminación en la academia estadounidense, en la que, como ha estudiado François Cusset, la llegada de la deconstrucción, cuya entrada se hizo a través de los departamentos de literatura, pasó a propagarse por las diferentes disciplinas humanísticas y sociales y acabó, en muchos casos, convirtiéndose en un discurso sobre las condiciones de su producción —“la nueva *theory*, francesa o simplemente ‘literaria’ (...) es misteriosamente intransitiva y no tiene más objeto que su enigma” (Cusset 109)— o, según la metáfora del crítico argentino Jorge Panesi, en una “flor de invernadero”, un discurso enclaustrado en las aulas universitarias que “multiplicó hasta exasperar las relaciones internas, autofagocitantes” (Panesi, “Las operaciones de la crítica” 10).

Estos usos de la teoría, encapsulada en una disciplina académica que sobreviviría autotéricamente dentro de los muros universitarios, continúan proliferando hoy mediante la producción interminable de *papers* y contribuyendo así a las mismas lógicas académicas neoliberales que en muchas ocasiones denuncian, como han señalado en distintas ocasiones diversos críticos y académicos³. La profesora argentina Graciela Montaldo ha resumido la tendencia de lo que ocurre ya desde hace lustros: “Todos somos alternativos, pero ahora lo somos en las instituciones” (Montaldo 53). Hoy, desde la periferia en la que se encuentra la literatura, los profesores de estudios literarios seríamos, como ironizó Terry Eagleton, “guardianes del discurso” (128), de un discurso,

2 Cuenta Todorov: “Aunque nunca caí en la admiración devota, me alegraba constatar que Francia era una democracia pluralista que respetaba las libertades individuales. Y esta constatación influía a su vez en el modo en que decidía acercarme a la literatura: las ideas y los valores de las obras no estaban ya aprisionados en una argolla ideológica preestablecida, ya no había razones para dejarlos de lado y hacer como si no existieran. Las causas de que me interesara exclusivamente por la materia verbal de los textos habían desaparecido. Desde ese momento, a mediados de los años setenta, perdí también mi afición por los métodos de análisis literario y me dediqué al propio análisis, y por lo tanto a enfrentarme con los autores” (Todorov, *La literatura en peligro* 15). Y continúa más adelante: “La literatura abre hasta el infinito esta posibilidad de interacción con los otros, y por lo tanto nos enriquece infinitamente. Nos ofrece sensaciones insustituibles que hacen que el mundo real tenga más sentido y sea más hermoso. No sólo no es un simple divertimento, una distracción reservada a las personas cultas, sino que permite que todos respondamos mejor a nuestra vocación de seres humanos” (17).

3 Destacamos los siguientes artículos: Gerbaudo, Analía, “Los Estados de la Teoría. Tecnoocracias corporativas, científicismos y desconstrucción: repliegues y desmontajes en algunas escenas contemporáneas”; Panesi, Jorge, “La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria”; Jornet, Albert y Guillem Vidal, “El mercado de la academia: la producción del conocimiento en la universidad actual”. Cabe mencionar también los artículos de Mieke Bal “Let’s Abolish the Peer Review System” y “Power to the Imagination!”.

sin embargo, utópico y eufórico⁴.

¿Puede salir la teoría literaria de esa ilusión y atender a uno de los ámbitos fundamentales de nuestra sociedad, o estamos predestinados a vivir continuamente ese fin de fiesta de la teoría? ¿Tiene algo que decir de las problemáticas actuales de la educación pública en sus diferentes ciclos? ¿Qué puede hacer la teoría ante la mercantilización salvaje de la educación? ¿Para quién escribimos y a quiénes enseñamos?

Quizá, una historia de nuestra materia —tal era la invitación de Derrida en *Universidad sin condición* (2001): “las Humanidades del mañana, en todos los departamentos, deberían estudiar su historia, la historia de los conceptos que, al construir las, instauraron las disciplinas y fueron coextensivos con ellas” (65-66)— nos ayude a analizar los alientos de ese repliegue universitario de la teoría.

1. Teoría y emancipación literaria

Desde sus inicios, las relaciones entre teoría literaria y educación han sido indiscutibles. El término *literatura* surge en el umbral de nuestra modernidad, en paralelo a la ciudad moderna, la eclosión de los Estados nación y la institucionalización de la educación como instrucción al pueblo. En esa amalgama se constituyeron las primeras leyes y los primeros discursos públicos en materia de educación del niño —el *Emilio* de Rousseau se publica en 1762— insertos en los procesos de secularización e industrialización. Se institucionalizó el colegio como lugar de reunión de los alumnos en un solo establecimiento ubicado en un lugar separado bajo la autoridad exclusiva de un grupo coherente de especialistas adultos, modelo que para las familias era a la vez tranquilizador y fascinante. En el siglo XVIII ocurrió, además, un hecho fundamental: la aparición del público lector en Europa y en América del Norte. Entre el XVIII y el XIX se dio el primer paso para la alfabetización del mundo occidental gracias a la creación de escuelas y se planteó por primera vez el acceso universal a la lectura y a la escritura. En 1800, más de un 5 % de la población de Occidente era capaz de escribir su nombre propio; en 1830, la cifra se duplicó⁵.

4 Sobre la euforia del mensaje en el repliegue teórico, véase de nuevo De Man: “El auténtico debate de la teoría literaria no es con sus oponentes polémicos, sino con sus propios presupuestos y posibilidades metodológicos. En vez de preguntar por qué la teoría literaria es amenazadora, quizá deberíamos preguntar por qué le es tan difícil cumplir su cometido, y por qué cae tan fácilmente en el lenguaje de la autojustificación o de la autodefensa o en la sobrecompensación de un utopismo programáticamente eufórico” (De Man 25).

5 Hacia el 1830-1850, sólo un 15 % del mundo occidental podía acceder a la literatura a través de libros impresos (y no por la lectura en voz alta de otra persona), del cual un 10-12 % eran mujeres y el resto hombres. Hacia 1900, la enseñanza de la lectura incluye también la de la escritura. Hacia 1910, en España menos del 2 % de los jóvenes (de 12 a 17 años) había accedido a la enseñanza secundaria: 37 000 hombres; 334 mujeres (de las cuales 223 iban a la escuela privada). Hace unos 120 años que se operó el cambio del que son producto las sociedades actuales y este cambio se debió a la unión de la enseñanza de la lectura con la de la escritura.

En Francia, tras la revolución, se implantó el calendario republicano de Debucourt, sobre el cual aparecía sentada alegóricamente la Filosofía, y desde los valores ilustrados de una educación para el pueblo comenzaron a propagarse los modos idénticos del ser. En la Francia jacobina, que quiso encarnar los ideales de igualdad, razón y soberanía nacional, en sintonía con el principio de homogeneización republicano francés (mismo vestuario, misma habla), el francés se impuso como la lengua común de la escuela, hecho que conllevó la reducción de las hablas dialectales:

la escuela unificada construye un modelo coherente y un tanto rígido de ciudadanía así como de urbanidad, cuando endereza los cuerpos, elimina los dialectos, corrige los acentos, e impone a todos, emigrantes del interior o de fuera, su modelo integrador, por cierto con una indudable eficacia (Perrot 17).

La familia pasó a ser la comunidad de modo *natural*, la clave de la felicidad individual y del bien público. Así lo expresaba Tocqueville: “La democracia afloja los lazos sociales, pero aprieta los lazos naturales. Aproxima entre sí a los parientes al tiempo que separa unos de otros a los ciudadanos” (Perrot 103-104). La fraternidad que cierra el lema republicano de *liberté, égalité y fraternité*, que aparece inscrito encima de la puerta de entrada de cada centro escolar francés, incrementó una política de la descendencia natural, como estudiaron Derrida y Foucault desde perspectivas diferentes⁶.

A partir de la centralización del poder de Bonaparte se legalizó la enseñanza secundaria, que se reformó en 1803 con la *Loi du 11 floréal an X*. En 1820 nació el *baccalauréat*, paso previo a la facultad. En 1850, la Ley Falloux luchó contra el monopolio eclesiástico de Napoleón sobre la escuela. Con el proceso de secularización y la revolución volteriana, la enseñanza de los niños pasó al pueblo. Entre 1810 y 1850, hubo unos 60 000 niños escolarizados. En 1880, ya eran 150 000, y en 1887 había 100 liceos. Entre 1820 y 1827 se crearon las *Écoles Normales*; las *Écoles normales des filles* no se crearon hasta 1879. En 1845 comenzaron las inspecciones y en 1881 se aprobó la gratuidad total de la escuela como servicio público. En 1882 Jules Ferry establece la obligatoriedad de la escuela primaria y lucha contra el absentismo. A partir de entonces, la escuela se presenta como republicana, obligatoria, gratuita y laica. En 1889 los institutores pasan a ser funcionarios de estado. Entre 1880 y 1902 se crea una nueva enseñanza secundaria, tras los reproches de los reformadores a la pedagogía antigua, que apuesta por la inteligencia y la reflexión y pone en el centro de la enseñanza de

A principios del siglo XX se suponía que cualquier niño que había pasado por la escuela sabía leer un texto y escribir algunas frases (Llovet, Caner, Catelli, Martí Monerterde y Viñas Piquer 35).

6 Principalmente en las obras *Políticas de la amistad* de Jacques Derrida e *Historia de la sexualidad I* de Michel Foucault. Escribe Perrot relacionando las dos perspectivas: “Además de ‘cristal de la sexualidad’, la familia es también garantía del nacimiento legítimo, de la ‘buena sangre’” (122).

letras a la disertación y la explicación de textos —en las que prevalece la apreciación del estilo—, las dos grandes pruebas de las oposiciones docentes a día de hoy⁷.

En Inglaterra, las reformas educativas no pueden desligarse de los procesos industriales, democráticos y culturales, como analizó Raymond Williams en *La larga revolución* (1961). En 1868 la educación secundaria inglesa se reorganizó y en 1870 se establecieron los consejos escolares. Ese mismo año, se estableció la escuela elemental para niños entre 5 y 13 años. En 1880 la obligatoriedad de asistencia se fijó a la edad de 10 años; en 1918, pasará a los 14 años. A partir de 1891 la educación elemental es gratuita.

La escuela, como institución moderna por excelencia, reúne los ideales de la modernidad: la idea de progreso a través de la razón y de la ciencia, la creencia en el desarrollo de un sujeto autónomo y libre, emancipado política y socialmente, la ampliación del espacio público a través de la ciudadanía y la progresiva desaparición de privilegios hereditarios. A propósito de ello escribió Williams:

El logro del siglo XIX es evidentemente una gran reorganización de la educación elemental, secundaria y universitaria, de acuerdo con líneas que en general aún seguimos. Tanto en los tipos de institución como en la sustancia y la forma de la educación, ese siglo muestra la reorganización del aprendizaje por una sociedad radicalmente modificada, cuyos principales elementos eran el desarrollo de la industria y la democracia de una clase separada de 'escuelas privadas' (Williams 196).

De manera simultánea, surgieron políticas educativas de producción de obreros adecuados y adaptados al capitalismo liberal. Si el primer objetivo representaba para Williams “la victoria de quienes, en las primeras décadas, habían sido una minoría” (197), el segundo se oponía a la democratización de la educación desde la creencia malthusiana de que la extensión de las masas conllevaría una vulgarización cultural. Desde entonces, la escuela se vio polarizada entre dos factores: el crecimiento de una clase trabajadora organizada que pedía educación y las necesidades de expansión y transformación de la economía. El *Education Act* de 1867 subscribe: “nuestros futuros amos [...] deben al menos aprender sus letras” (197). El argumento según el cual la prosperidad industrial dependía de la educación elemental fue todavía más central en la educación secundaria.

Se recordará que Eagleton inicia su manual *Introducción a la teoría literaria* (1983) con la institucionalización de las letras inglesas. En la escuela inglesa, la literatura jugó un papel esencial puesto que permitía educar e instruir al pueblo tras la caída de la reli-

7 Los datos son extraídos de *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, de Antoine Prost.

gión y, a la vez, dominar las pasiones del corazón rousseauiano. Para Matthew Arnold, la necesidad más urgente era *helenizar* a la clase media, inyectándole una dosis de aristocracia inglesa. Radican ahí los usos de la literatura como fuente “humanizadora” para “promover la comprensión y la camaradería entre todas las clases [...]”. Si no se arroja a las masas unas cuantas novelas, quizás acaben por reaccionar erigiendo unas cuantas barricadas”, denuncia Eagleton (38). La literatura amansa, distrae, educa: “las letras inglesas eran los clásicos de los pobres, una forma de proporcionar una educación ‘liberal’ baratona a quienes no pertenecían al círculo mágico de las escuelas particulares costosas y de Oxbridge” (41).

La literatura misma se rebeló contra esos usos de la literatura en la escuela. Entre finales del XIX e inicios del XX, en el seno de nuestra modernidad, la literatura, o una parte de ella, decidió emanciparse y tratar el tema de la educación a su manera. De hecho, fue hacia el año 1900 cuando el desarrollo economía-industria-educación se convirtió en una idea de inversión y rentabilidad. Novelas como *Las tribulaciones del joven Törless* (1906) de Robert Musil, *Jakob von Gunten* (1909) de Robert Walser o *El retrato del artista adolescente* (1916) de James Joyce ejercen una transgresión del lenguaje que colisiona con los muros de una escuela que había perdido de vista sus ideales. La literatura, rebelándose en la escuela, dibujando a sus profesores como seres ubuescos, se emancipaba. En su seminario *Los anormales* (1975), Foucault define el funcionamiento de los aparatos burocráticos médico, judicial y escolar de los siglos XVIII y XIX a través de diversos símiles con el *Ubú rey* de Alfred Jarry. Ya lo advirtió Adorno: “En las novelas y piezas teatrales escritas alrededor de 1900, en las que se critica la escuela, los maestros son presentados las más de las veces como seres especialmente represivos en el ámbito erótico, como en Wedekind; incluso como mutilados sexuales” (Adorno 70). Ejemplos de ello son los encargados del Instituto Benjamenta dibujados por Walser, un lugar donde se les prepara para ser sirvientes y no aprender “nada”; de hecho, el protagonista se propone convertirse en “un magnífico y redondo cero a la izquierda” (Walser 43)⁸. La paradoja crítica es mordaz: en un momento en que los engranajes del liberalismo avanzan rápidamente, Jakob von Gunten decide no seguirlos, declarándose, como el Bartleby de Melville, un cero absoluto, un obstáculo para la hiperproducción del sujeto capitalista.

Si frente a la literatura como ideología moral de los tiempos modernos la misma literatura se amotinó, la teoría de la segunda mitad del siglo XX también se alzó contra el

8 “Aquí se aprende muy poco, falta personal docente y nosotros, los muchachos del Instituto Benjamenta jamás llegaremos a nada, es decir que el día de mañana seremos todos gente muy modesta y subordinada. La enseñanza que nos imparten consiste básicamente en inculcarnos paciencia y obediencia, dos cualidades que prometen escaso o ningún éxito” (Walser 31).

elitismo en la que se la había entronizado. Desde esta perspectiva, Eagleton cuestiona las críticas al supuesto elitismo de la teoría: “lo auténticamente elitista de los estudios literarios es la idea de que las obras literarias sólo pueden ser apreciadas por quienes poseen una especie de cultura innata” (7). Frente a ello, la teoría surgió precisamente como medio de emancipación de las obras literarias de las cadenas aristocráticas de la sensibilidad literaria.

2. Lemas en las calles y matemas en las pizarras

Desde este impulso democrático, los primeros trabajos estructuralistas de Lévi-Strauss, Foucault, Barthes o Deleuze surgieron de una crisis disciplinar dentro del sistema educativo superior francés —muy ligado, por otro lado, a las carreras de profesores de todos los niveles a través de sus sistemas de oposición—, una reacción que se fue labrando antes de la gran crisis educativa de la historia, la de Mayo del 68. La teoría, desplegada a partir de la distinción de Benveniste entre *enunciado* y *enunciación*, se dirigió de múltiples formas hacia la cuestión del método en las ciencias humanas con el fin de disolver la idea de una supuesta objetividad, cuestionamiento que destinó también hacia las formas de enseñar, llevando las preguntas barthesianas y foucaultianas por el autor *¿quién habla?* y *¿desde dónde se habla?* hacia la pregunta *¿desde dónde se enseña?* Se trató de una revuelta epistemológica que tomó un nuevo giro ante el conocimiento y el lenguaje, a la que se solapó la revuelta social de los estudiantes de Mayo, cuyas demandas en el ámbito que nos ocupa denunciaban la selección de acceso a la universidad y la falta de salidas profesionales. De hecho, Mayo del 68 no nos resulta hoy tan lejano: continúan faltando aulas y profesores, no hay trabajo y en los últimos años se han agravado más las desigualdades en el ámbito educativo. En 2017, el presidente de la república francesa Emmanuel Macron llegó a declarar que la universidad no está hecha para todo el mundo⁹. Y en 2022, en la obertura del coloquio “Después de la deconstrucción: reconstruir las ciencias y la cultura” celebrado en la Sorbona, el exministro Jean-Michel Blanquer, artífice de la última reforma del bachillerato francés (contra la que se han levantado muchas voces docentes), en un intento de recuperación de una identidad patriótica incólume, llegó a relacionar el origen del coronavirus con la teoría francesa: “en cierta manera, somos nosotros los que hemos inoculado el virus con lo que se suele llamar la ‘French Theory’. Ahora, después de haber proporcionado el virus, debemos proporcionar la vacuna”¹⁰. Dirigir entonces la

9 Véase Wattlelot.

10 La traducción al español me corresponde. Véase Beistegui.

mirada hacia la crisis sesentayochista y las reflexiones teóricas que surgieron aquellos años en torno al problema de la educación, tanto desde la vertiente epistémica como desde la social, nos permitirá aclarar algunas cuestiones del contexto educativo turbo-liberal en el que nos encontramos.

Barthes, que intentó desempolvar las estatuas de la literatura francesa, como la de Racine, representativas de la gloria y la *grandeur* incrustadas en el discurso humanístico tradicional universitario, en una entrevista realizada en 1965 en plena *querelle* respondió:

Picard afirma que la crítica universitaria no existe. Error, porque la Universidad es una institución. Tiene su lenguaje, su sistema de valores, sancionados por exámenes. Existe una manera universitaria de hablar de las obras. Por lo demás, el propio Picard, en su prefacio a las obras de Racine publicadas en La Pléiade, empezó la campaña contra esta crítica universitaria. Cuando señalé su existencia no pensaba en Picard, sino en ciertos universitarios que han escrito sobre Racine utilizando el viejo método biográfico. De todas maneras, la Universidad no debe ser sacralizada. Se puede criticarla. (Barthes, “En nombre de” 39).

En el prólogo a la edición italiana de *Crítica y verdad* de 1968, obra que desveló la crisis de mandarínato en las carreras de letras francesas, Barthes sostuvo que el lenguaje universitario era fruto de una censura generalizada¹¹. Desde sus primeros trabajos, *El grado cero de la escritura* (1953) y *Mitologías* (1957), por cuyas publicaciones perdió la beca que se le había concedido para investigar en el CNRS —otra razón de más por la cual nunca llegó a doctorarse—, el proyecto barthesiano se dedicó a desmitificar la literatura y a extraerla del mausoleo universitario, frente al que propuso desde un inicio el nombre de escritura. Acto seguido, dirigió buena parte de sus esfuerzos a realizar una lectura inmanente de Racine que demostrara que una crítica sin referencia exterior alguna al texto es posible. En paralelo, dirigió una crítica contundente a la crítica universitaria, principalmente recogida en los artículos de 1963 “¿Qué es la crítica?” y “Las dos críticas”, dos textos que acabaron despertando la ira de Raymond Picard.

A lo largo de su carrera, Barthes ocupó, por diversos motivos, una posición ex-céntrica en relación con la universidad tradicional. Jefe de trabajos desde 1960 en la École Pratique des Hautes Études (EPHE) y director de estudios de la VI Sección, en 1961 fundó junto con Edgar Morin el CECMAS (Centro de estudios de comunicación

11 En dicho prólogo a la edición en catalán de *Crítica i veritat*, publicada en 1969, y que previamente había escrito para la editorial italiana Einaudi —texto, por otro lado, que no está integrado en sus obras completas—, comenzaba con las palabras siguientes: “La Universitat: aquesta paraula, a França, es declina en singular: la Universitat francesa, malgrat les localitzacions regionals, és —o era, almenys, fins aquests últims temps— una institució unitària, definida per un cos i per un esperit, conjunció que denominen precisament un *esperit de cos*” (9).

de masas) y la revista *Communications*. La EPHE, por entonces periférica con respecto a la Sorbona ya que no podía dispensar tesis de tercer ciclo, contaba con estudiantes de distintas procedencias y con auditores (oyentes no inscritos) y gozaba de cierta libertad en cuanto a programas y contenidos. Bourdieu, sin embargo, relacionó la EPHE con otra forma de capital y poder cultural “que se asocia al prestigio intelectual” (111) y sostuvo que la querrela con Picard se debió más bien a las pugnas hegemónicas por conquistar dentro del campo académico que a cuestiones propiamente literarias. Por otro lado, Tzvetan Todorov, Gérard Genette y Élisabeth Roudinesco en diversas entrevistas insistieron en el aire de novedad que se respiraba en los seminarios de Barthes, a los que también asistieron Georges Perec, Severo Sarduy, Italo Calvino, Christian Metz, Jacques-Alain Miller, Julia Kristeva y André Glucksmann, entre otros¹². Para Barthes, la palabra *discurso* tenía un matiz escolar y por ello analizó en diversas ocasiones el fantasma de la tesis, como en el artículo sobre los jóvenes investigadores —“Los jóvenes investigadores” (1972)—, donde antepuso el deseo de la escritura a las limitaciones del trabajo académico, tema al que dedicó también una parte de su seminario de 1972-1973¹³. Frente al saber del padre y al discurso de lo mismo, en sus seminarios posteriores a Mayo del 68 intentó razonar una forma de enseñar que abriera un diálogo con la alteridad e hizo de su seminario de investigación el objeto mismo de su práctica docente. De hecho, se encontraba impartiendo el seminario sobre *Sarrasine* de Balzac, que había comenzado el 8 de febrero de 1968, cuando los eventos vinieron a interrumpirlo el 2 de mayo. Cuando retomó las clases el 21 de noviembre de ese mismo año, comenzó con una toma de conciencia de la propia institución de la EPHE y analizó el paso del valor-trabajo al valor-ciencia tras el decreto de la reforma Faure:

Hoy: ciertamente un giro, o al menos una acentuación significativa. ¿Cómo definirla? Conjunción, confluencia de una ideología y de una política: una ideología, la de las ciencias del hombre, una política tecnocrática. La alianza objetiva de las ciencias del hombre y de la tecnocracia tiene el riesgo de irrumpir en la École, reivindicación tec-

12 El testimonio de Todorov describe la enseñanza literaria historicista de la universidad de entonces frente a los avances del estructuralismo, que descubrió con Barthes: “Aunque me desanimé un poco, seguí buscando y preguntando a las pocas personas a las que conocía. Y así fue como un día expliqué mis dificultades a un profesor de Psicología, amigo de un amigo, y éste me comentó: ‘Conozco a alguien al que también le interesan estos temas un poco raros. Es ayudante en la Sorbona y se llama Gérard Genette’. Nos conocimos en un oscuro pasadizo de la calle Serpente, donde había varias aulas, y enseguida nos caímos muy bien. Me explicó, entre otras cosas, que un profesor impartía un seminario en la École des Hautes Études, y que podríamos volver a vernos allí. El profesor se llamaba (nunca antes había oído su nombre) Roland Barthes” (Todorov, *La literatura en peligro* 13-14). Por otro lado, Roudinesco, en una de sus entrevistas con Derrida, explica hasta qué punto Lacan, Foucault, Barthes, Althusser y Lévi-Strauss servían entonces para criticar a los “enemigos públicos”, los partidarios de la vieja Sorbona, que nunca querían hablar de literatura moderna, ni de lingüística, y mucho menos de psicoanálisis (Derrida y Roudinesco 21).

13 En el curso 1972-73, Barthes dedicó un seminario al Texto, diez años después de sus primeros seminarios centrados en el análisis estructuralista de los medios de comunicación. El seminario lleva por subtítulo: “Un anniversaire, une mutation”. En él, dedica diversas clases a la tesis. (Fondos Barthes, clasificador 25, carpeta 7).

nocrática (investigación, especialización, calificación) compartida por las instancias y las asambleas de mayo (documento de la comisión de reforma, sectores líderes o muy especializados, etc.)¹⁴ (Barthes, *Sarrasine* 317).

Como había operado desde sus inicios, se enfrascaba ahora en una mitología de la universidad que pasaba por el cuestionamiento de los discursos académicos. Contra el método —“Esto no es una explicación de texto”, advertía en *S/Z* (74)— se posicionó a lo largo de diversos textos, donde trató cuestiones como la toma de apuntes —en su seminario *El discurso del autor* (1973-1974)— o las prácticas de ortografía y otros ejercicios escolares, temas que José-Miguel Ullán¹⁵ reemprendió en la entrevista que le hizo para *El País* a partir del *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). “Me gustaría que un día alguien hiciera un trabajo sobre los títulos de cursos, lecciones, exposiciones, disertaciones, tesis —es decir, sobre los títulos de ‘discursos’” (199), reveló en su curso sobre *Cómo vivir juntos. ¿Cómo sostener un discurso que no aspire a capturar al otro?* Su producción científica y su práctica docente posterior a 1968 se destinaron a responder a esa pregunta, que trató ampliamente en el famoso artículo “Escritores, intelectuales, profesores” aparecido en el número 47 de *Tel Quel* (1971). Frente al habla monológica, de la que huyó, al igual que Foucault, para no estancarse en el registro oral¹⁶, Barthes insistió en la importancia de la escucha y en el circuito del deseo entre los estudiantes, instalando en el cuerpo del seminario una relación erótica con el saber, con la intención de soslayar tanto las formas tradicionales como las nuevas derivas neoliberales, y reflexionó sobre la misma práctica, el método y la transmisión de la enseñanza en sus propios seminarios¹⁷. En el seminario dedicado a *El discurso amoroso* (1974-1976) desarrolló de nuevo la cuestión del método a partir de las instancias de la ideología y el inconsciente en las teorías de Althusser y Lacan. Desde la convicción de que la decisión metodológica se trata de una entre otras —“*Metodológico: Imaginario de la ciencia: engaño*” (*El discurso amoroso* 243)—, Barthes dio rienda suelta a la creación docente y se lanzó a una enseñanza que convertía cada clase en un texto lleno de digresiones. Tras los eventos de mayo, en su conferencia de julio de 1969 “Reflexiones

14 La traducción al español me corresponde.

15 José-Miguel Ullán, que había sido alumno de Barthes en París, le realizó una entrevista titulada “Entre Salamanca y Valladolid. Ejercicio escolar”, que apareció en *El País* el 28 de enero de 1979 y que más tarde fue publicada en el primer número de la revista *Los Cuadernos del Norte* (abril-mayo de 1980).

16 Véase aquí el libro de Guillaume Bellon, *L'inquiétude du discours : Barthes et Foucault au Collège de France*.

17 De los 14 seminarios que impartió en la EPHE, los publicados, todos ellos en Seuil, son: *El discurso amoroso* (2007), *Sarrasine* (2010) y *El léxico del autor* (2010). El seminario sobre el discurso amoroso cuenta con una traducción al español a cargo de Alicia Martorell en Paidós (2011). En 2023 se ha publicado la traducción de Alan Pauls de *El léxico del autor* en Eterna cadencia. También han sido editados sus cursos en el Collège de France *Cómo vivir juntos* (2003), *Lo Neutro* (2004) y *La preparación de la novela* (2005), traducidos por Patricia Wilson para Siglo XXI.

sobre un manual”, en el marco del coloquio de Cérisy dirigido por Serge Doubrovsky y Tzvetan Todorov y consagrado a *La enseñanza de la literatura*¹⁸, Barthes afirmó que “la literatura es eso que se enseña, y ya está” (Barthes, “Reflexiones” 51).

3. Por una ética de la enseñanza

Hoy, en el currículo de la educación secundaria obligatoria de la última ley educativa aplicada en España, la LOMLOE¹⁹, la materia de literatura ha pasado a denominarse *Educación literaria*, y aparece recogida en uno de los cuatro bloques en los que se separa la materia de Lengua Castellana y Literatura —los otros tres son “Las lenguas y sus hablantes”, “Comunicación” y “Reflexión sobre la lengua”—. Por un lado, el currículo de la LOMLOE plantea la literatura sólo como disfrute o estética, “como fuente de placer y conocimiento”²⁰, lejos, muy lejos de las posibilidades de la literatura de advenir, fisurar, escandalizar, fragmentar, tensar, oponerse, transgredir, de ser “esa extraña institución llamada literatura” que según Derrida “tiene el poder de decirlo todo” (“Esa extraña institución” 117). Por otro lado, la literatura ha pasado a ser un texto más entre todo tipo de textos: “el aprendizaje de la lectura ha estado durante siglos vinculado de manera casi exclusiva con la lectura literaria, aunque hace décadas que los enfoques comunicativos subrayan la necesidad de enseñar a leer todo tipo de textos, con diferentes propósitos de lectura” (Orden EFP/754/2022, de 28 de julio, p. 114340). De hecho, a la literatura se le dedica una sola competencia de las ocho específicas de la materia, más enfocadas a la lengua y la comunicación y mínimas al lado del peso de las competencias clave como la competencia personal, social y de aprender a aprender, que incide en el “autoconocimiento” del alumno, en “mantener la resiliencia”, en “gestionar el aprendizaje a lo largo de la vida” y en “la capacidad de hacer frente a la incertidumbre y a la complejidad”, de “adaptarse a los cambios” y de “ser capaz de llevar una vida orientada al futuro” (114152). Otra de las competencias clave

18 Las actas del coloquio fueron recogidas en Doubrovsky y Todorov (1971).

19 La ley fue aprobada el 29 de diciembre de 2020 como Ley Orgánica 3/2020 y el currículo se publicó el 5 de agosto de 2022. En cuanto a los estudios superiores, actualmente se cuestiona también la aplicabilidad de la Ley Orgánica 2/2023, de 22 de marzo, del Sistema Universitario (LOSU) en referencia a los puestos de trabajo del profesorado universitario.

20 La competencia específica número 7 de la materia de Lengua Castellana del currículo de Bachillerato dice así: “Seleccionar y leer de manera autónoma obras relevantes de la literatura contemporánea como fuente de placer y conocimiento, configurando un itinerario lector que se enriquezca progresivamente en cuanto a diversidad, complejidad y calidad de las obras, y compartir experiencias lectoras para construir la propia identidad lectora y para disfrutar de la dimensión social de la lectura”. La competencia número 8, que introduce por primera vez la referencia a la cultura hispanoamericana en todo el currículo, propone lo siguiente: “Leer, interpretar y valorar obras relevantes de la literatura española e hispanoamericana, utilizando un metalenguaje específico y movilizando la experiencia biográfica y los conocimientos literarios y culturales para establecer vínculos entre textos diversos, para conformar un mapa cultural, para ensanchar las posibilidades de disfrute de la literatura y para crear textos de intención literaria” (Orden EFP/755/2022, de 31 de julio, pp. 114917-114918).

propuestas es la competencia emprendedora, que implica “entrenar el pensamiento para analizar y evaluar el entorno”, “despertar la disposición a aprender, a arriesgar y a afrontar la incertidumbre”, y la toma de decisiones en colaboración con otras personas, “con motivación, empatía y habilidades de comunicación y de negociación” de cara a la “planificación y gestión de proyectos sostenibles de valor social, cultural y económico-financiero” (114153). El riesgo y el afrontamiento de la incertidumbre, una consigna que atraviesa todo el currículo, resultan objetivos de la materia de lengua y literatura, impulsada ahora con una “iniciativa emprendedora” —la palabra “iniciativa” aparece 93 veces en el currículo— que debe facilitar al alumno la capacidad de configurar “un itinerario lector” para “construir la propia identidad lectora” (114344).

Precisamente, después de los eventos sesentayochistas, Barthes y Deleuze advirtieron en diversas entrevistas que, a partir de entonces, el trabajo intelectual no podría obviar lo ocurrido²¹. Ante las demandas de los estudiantes frente al paro y la falta de salidas profesionales de las carreras, el gobierno respondió con una nueva reforma e instauró la Loi Faure en noviembre de 1968, con la que el ministro Edgar Faure operó una síntesis entre las posiciones de los manifestantes y la derecha de la Asamblea Nacional. Las facultades fueron suprimidas en beneficio de universidades pluridisciplinarias, cuya autonomía fue reforzada y encarnada por consejos universitarios formados por profesores, estudiantes delegados, representantes y personalidades exteriores. Sin embargo, abrir la universidad presentó un doble objetivo: abrir los rangos y abrir su contenido, lo que significó que hacía falta producir y enseñar un saber que no fuera demasiado teórico o alejado de la realidad. Fue precisamente ahí donde Mayo del 68 produjo una ambigüedad. Lo que pudo significar una apertura al mundo obrero, a las clases populares, al movimiento social y a los sindicatos, supuso también una apertura a las organizaciones patronales, a las necesidades económicas de la empresa y a lo que se estima rentable. Edgar Morin lo resume de la siguiente manera:

La interpretación de la crisis por el retraso-inadaptación de la Universidad, al convertirse en dogma, abrirá paso a las reglas de la eficiencia y a la racionalización generalizada del sistema universitario, por la integración de capas cada vez más amplias en el dina-

21 En la entrevista realizada a finales de 1968 por Pierre Daix para *Les Lettres Françaises*, titulada “Estructuralismo y semiología”, respondía Barthes: “En la actualidad es evidente que nada puede pensarse sino a través de lo que ha pasado en Francia durante las últimas semanas, especialmente al nivel de la universidad, en la medida en que la universidad toca de muy cerca los problemas del trabajo intelectual” (83). La participación en el Mayo francés de algunos de los pensadores estructuralistas pudo parecer ambigua, pero sus publicaciones antes y después de los eventos muestran el interés que tuvieron en reflexionar sobre la situación educativa en sus distintos niveles. Se sucedieron coloquios, revistas, estudios sobre la universidad y la crisis educativa. A título de ejemplo, el número 152 de *Nouvelle Critique*, titulado “Les étudiants” y publicado en enero de 1964, reunía los textos “Problèmes étudiants” de Althusser y “L’Université en question” de Georges Gusdorf, entre otros. Ese mismo año Paul Ricoeur dirigió un voluminoso número especial para la revista *Esprit* titulado “Faire l’Université”.

mismo de la civilización tecnicista-burguesa-gerencial-industrial-consumista-de-ocio²² (Morin 38).

Barthes también advirtió la entrada del tecnocratismo americano —el “boy-scoutisme de la société technocratique” (Barthes, *Sarrasine* 319), como él lo llamaba— y analizó el evento tecnocrático como un estadio del capitalismo ligado a la rentabilidad de la ciencia, como consecuencia de la confluencia del humanismo y la empresa²³. Lacan armó durante ese año sus cuatro discursos del psicoanálisis, donde denunció el discurso universitario, ese saber escondido tras la virtualización de la autoridad, con el que se refería a la empresa neoliberal que puso las manos encima de la universidad. La utopía de Mayo del 68 se vio enterrada por un sistema que la deglutió y que bajo la libertad de elección y tecnificación acabó por asentar el mundo de la educación en la empresa neoliberal. En Francia, se crearon entonces las unidades de valor (UV), base de nuestros actuales créditos universitarios. En su seminario *El reverso del psicoanálisis* (1969-1970), Lacan describe el discurso universitario como aquel que formalizaría el hecho de que los estudiantes salgan de la universidad, “todos, unidades de valor” (198), constituyendo así la plusvalía (*a*) producida directamente por el saber en posición de amo. En la sesión del 20 de noviembre de 1968 de su seminario, había avanzado una interpretación de los eventos de Mayo:

El saber no tiene nada que ver con el trabajo. Pero para que algo se aclare en este asunto, es preciso que haya un mercado, un mercado del saber. Es preciso que el saber se vuelva mercancía. Ahora bien, he aquí lo que se precipita, y de lo cual no se tenía idea. Debería tenerse al menos una mínima idea de ello cuando se ve la forma que asumen las cosas y el aire de feria que esto adquiere desde hace algún tiempo en la Universidad (Lacan, *De un Otro al otro* 36).

El discurso universitario pretende la universalidad tras la máscara del anonimato, que no puede ser ocupado por los lugares del amo, el analista o la histérica, sino que cultiva una exigencia de perfecta neutralidad posicional, como si no viniera de ninguna parte. Tiende a la objetividad y se somete solo a la ley del saber —“dejar todo el lugar al saber y a él solo: tal sería el programa que se fija el discurso universitario”²⁴ (Mache-

22 La traducción al español me corresponde.

23 Paralelamente a sus clases sobre *Sarrasine*, publicó el artículo “La escritura del acontecimiento” en el número 12 de la revista *Communications* en noviembre de 1968, en el que destacaba tres tipos de hablas situadas en Mayo: la salvaje, con la que designaba las inscripciones en los muros y los lemas; la misionaria, que tenía un objetivo instrumental y, por último, la funcionalista, que vehiculaba los proyectos de reforma y asignaba a la Universidad una misión política y económica atravesada por la tecnocracia norteamericana (adaptación de la enseñanza a las necesidades de la sociedad, resultados, colectivización de la investigación, autonomía, participación...). Barthes sostenía en dicho artículo que todas estas piezas de puzle tenían como imagen final la universidad americana.

24 La traducción al español me corresponde.

ray 201), modelo que se asemeja a muchas de las evaluaciones en forma de rúbricas neutras de la educación actual. A diferencia de ello, el psicoanalista no transmitiría un saber, sino que ocuparía una función discursiva: el sujeto del supuesto saber. Desde esta lógica, Lacan inició la técnica del pase en la ELP después de los acontecimientos de Mayo. Cuatro décadas más tarde, el artículo de José Luis Pardo en torno a “El conocimiento líquido. Sobre la reforma de las universidades públicas” (2008) muestra, en el mismo momento en que irrumpía, cómo la conversión de las asignaturas en créditos, proveniente de la Declaración de Bolonia de 1999, introducía los estudios universitarios españoles en la lógica financiera.

Hace ya más de dos décadas que los currículos educativos decretados por los gobiernos europeos presentan un programa y un sistema de evaluación que siguen el modelo empresarial²⁵. Desde inicios de los noventa, han sido evaluadores externos a la escuela como PISA (Programme for International Student Assessment) o la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos) los que han ido orquestando un proceso de control en el que *self-management* y el espíritu emprendedor juegan un papel fundamental²⁶. “La educación debe ser considerada como un servicio prestado al mundo económico”, resolvía el *Informe de la European Round Table* de febrero de 1995 (Laval 81). La escuela está atravesada por diferentes políticas educativas y legislativas atribuidas a los estados, pero cada vez más por requerimientos empresariales. Bajo la instauración de un abanico de asignaturas específicas y optativas o de distintos itinerarios, se hace creer al alumnado y a las familias que cada cual puede trazar su camino para tener su propia empresa, pero esa promoción del individuo “como eje de la autorregulación” (Santiago Muñoz 326) hace del sistema educativo una carrera en la que el alumno flexible construye su empleabilidad en el marco de la competitividad escolar, dispuesto a tomar las riendas de su propio proyecto personal. Cuando Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron publicaron *Les héritiers* (1964), sólo

25 Nuccio Ordine también analiza y denuncia las consecuencias de esta universidad-empresa en la segunda parte de su libro *La utilidad de lo inútil* (Acantilado, 2013).

26 El Libro Blanco de la Comisión de las Comunidades Europeas, titulado *Croissance, compétitivité, emploi, les défis et les pistes pour entrer dans le XXIe siècle*, resume esta tendencia de la siguiente manera: “Hay convergencia entre los Estados miembros en la necesidad de una mayor implicación del sector privado en los sistemas de educación y/o de formación profesional y en la formulación de las políticas de educación y de formación para tener en cuenta las necesidades del mercado y las circunstancias locales, por ejemplo, bajo la forma del estímulo a la colaboración de las empresas con el sistema de educación y de formación, y de la integración de la formación continua por las empresas en sus planes estratégicos” (Laval 35). Por su lado, la OCDE publicó en 1996 el informe *Apprendre à tout âge: réunion du Comité de l'éducation au niveau ministériel*, en el que se insiste en la necesidad del aprendizaje de por vida en relación a los siguientes objetivos: “favorecer la realización personal, especialmente enriquecer el ocio (en particular durante la jubilación); reforzar los valores democráticos; animar la vida colectiva; mantener la cohesión social; y favorecer la innovación, la productividad y el crecimiento económico” (Laval 86). El mismo enfoque tiene el *Livre blanc: Enseigner et apprendre vers la société cognitive* (Comisión de las comunidades, 1995).

el 6 % de estudiantes de la universidad francesa eran hijos de obreros. Desde entonces, las cosas han cambiado y la escuela cumple muchísimas otras funciones a nivel educativo y social que es preciso proteger. Sin embargo, fuerzas externas ponen en el sistema de enseñanza un doble funcionamiento de producción y reproducción (Bourdieu y Passeron 25), y hoy es la faz productora del alumno *enterprising* la que parece tomar el papel protagonista.

Siguiendo esta lógica, el gobierno español, que desde inicios de los años ochenta ha aprobado ocho reformas en la educación obligatoria, ha ido poniendo en marcha diversas políticas neoliberales de forma pionera entre los países de la CEE. *El Libro Blanco sobre la Profesión Docente*, que fue redactado por José Antonio Marina, Carmen Pellicer y Jesús Manso por encargo del ministro de Educación, Cultura y Deporte Íñigo Méndez de Vigo durante el gobierno de Mariano Rajoy, se inicia con las siguientes palabras: “España, que perdió el tren de la Ilustración, que perdió el tren de la industrialización, no puede perder el tren del aprendizaje” (6). Se introdujo en ese libro la cuestión de la autorregulación con la intención de inculcar el “espíritu de empresa”, que un informe de la OCDE define como la adquisición de “ciertas disposiciones, aptitudes y competencias del individuo: creatividad, iniciativa, aptitud para la resolución de problemas, flexibilidad, capacidad de adaptación, asunción de responsabilidades y aptitud para el aprendizaje y el reciclaje” (Laval 100). Desde esta perspectiva, la actual ley educativa LOMLOE, que afecta a todos los niveles de enseñanza no universitaria así como al acceso a la universidad, echa mano, en gran medida, de ese léxico empresarial que funciona por retos y competencias e integra con normalidad los procesos de adaptación y flexibilidad, competitividad, capacidad de improvisación y trabajo en equipo. Simultáneamente, se han introducido en la escuela el *coaching*, la psicología positiva y el *mindfulness*, a partir de técnicas de relajación y autogestión que fueron creadas en el contexto empresarial. Bajo un modelo abierto y flexible, inclusivo y ecologista, buena parte de las competencias actuales van dirigidas a los supuestos “retos de la sociedad actual” —la palabra ‘retos’ aparece 173 veces en el currículo—, que no son otros que los del mercado empresarial.

Deleuze lo subrayó: “Se nos quiere hacer creer en una reforma educativa, pero se trata de una liquidación” (Deleuze 148), respondió en 1990 a una entrevista con Toni Negri para el primer número de la revista *Futur antérieur*. Advertía ahí que tanto la educación como el medio profesional dejarían de ser medios cerrados y que ambos desaparecerían “en provecho de una terrible formación permanente, un control continuo que se ejercerá sobre el obrero-estudiante de secundaria o sobre el directivo-universitario” (148). Hoy, en esta escuela empresa, la evaluación también está integrando

las lógicas financieras de la deuda, y mediante unos modos de evaluación y autoevaluación supuestamente neutrales se busca un sujeto lo más rentable posible. En ellas, el fracaso no viene tolerado. Se trata de una vida sin traumas, una vida de competición. A ello el psicoanalista Massimo Recalcati se ha referido en su libro *La hora de clase* (2016) con el nombre de escuela Narciso, que es una figura de la desconexión, de la ausencia de relación entre el Uno y el Otro (42), ante la cual ha señalado la importancia de ejercer una erótica de la enseñanza, insertando el saber como objeto de deseo en el hiato entre uno y otro para trabajar el vínculo.

Antes de que el gigante Google acabe de ganar la partida —Google Education emite certificados educativos desde 2020²⁷—, es hora de que la teoría dirija sus herramientas para contrarrestar con una respuesta ética la monetización de las competencias. Partimos de una concepción de la teoría como actitud ética y política sobre el sentido del trabajo intelectual. Frente a esa escuela empresa destinada al futuro, la autoevaluación y la autorregulación emocional, su resistencia inherente se nos presenta como medio para desafiar, desde la contingencia del tiempo presente del aula, ese tiempo destinado a la motivación y al éxito. Decía Eagleton que la teoría está siempre condenada al fracaso (257). Un fracaso, sin embargo, que desde su negatividad radical puede pensarse como un freno a la hiperproductividad a la que se conduce a la escuela, capaz, quizá por un instante, de cortocircuitar las lógicas neoliberales para permitirnos vivir en otros tiempos.

Algunos críticos argentinos como Miguel Dalmaroni y Analía Gerbaudo²⁸ hace ya tiempo que están trabajando en las herramientas que lo teórico puede proporcionar a nuestros estudiantes. Reflexionemos sobre qué se lleva a clase, cómo se enseña la

27 Véase Fernández Liria.

28 El presente trabajo parte de las reflexiones de Analía Gerbaudo sobre las posibilidades de la teoría literaria en la enseñanza de la literatura en las aulas de secundaria y en las formaciones de formadores. Seguimos aquí las ideas propuestas en artículos como “Importación de teorías en los estudios literarios sobre poesía en Argentina (1957-2007). Derivaciones para la investigación y para la enseñanza”; “La literatura en la escuela de secundaria argentina de la posdictadura”; “Algunas categorías y preguntas para el aula de literatura”; o en su libro *Ni dioses, ni bichos: profesores de literatura, currículum y mercado*. Recomendamos también la lectura del bello artículo “El dios alojado” de Miguel Dalmaroni, en el que urge a repensar la intimidad de nuestros cuerpos en el aula: “Sabemos por propia experiencia que en un aula virtual pasan cosas y transcurren procesos que son singulares, propios de esa situación. Pero todos los docentes sabemos —y seguimos comprobándolo— que lo mismo debe decirse de las aulas reales en que se cruzan y se mezclan los alientos, las temperaturas, los perfumes, las miradas, los modos de la pronunciación, las alturas y timbres de las voces, la improvisación del habla, los movimientos de las manos, de las cejas, de los hombros, las figuras y apariencias corporales y vestimentarias. Matices, sutilezas y grados del desacuerdo, del énfasis, de la duda, de la ironía crítica o de la empatía conocen únicamente esos modos escénicos y corporales de manifestarse. La clase, tal como la conocemos desde hace tanto, y hasta los exámenes orales, como los que se siguen ‘tomando’ en las Universidades argentinas, son algunos de los teatros donde subsisten esas posibilidades singulares” (Dalmaroni 153). Joan-Carles Mèlich ha incidido en la misma cuestión en varios de sus trabajos como, por ejemplo, en el ensayo *La fragilidad del mundo*, en el que escribe: “Sin ‘presencialidad’ puede haber formación o aprendizaje, pero no educación, porque hay algunos elementos fundamentales de la relación educativa que no pueden dejarse en suspenso” (180).

literatura y para qué. Qué cánones se recortan, qué textos se eligen, qué se lee, qué se hace en las clases de literatura. Opinemos sobre por qué en el currículo de Bachillerato han introducido un corte en la literatura española en el Romanticismo, categoría lábil, y no en un hito histórico, o en el debate entre modernidad y tradición, ausente en todo el programa²⁹. Sabemos que la manera de enseñar literatura no es inocente; así pues, ¿qué elecciones hacemos en el aula?

Pensemos desde el parergon derridiano. Decorado, suplemento o marco, el parergon señala aquello que está unido a la obra sin ser parte de su significado intrínseco y, por lo tanto, es lo que encierra y a la vez conecta la obra con todo lo que está fuera de ella. Supuesto saber de la teoría, que no sabe nada, sino que señala los quiebros, los puntos de resistencia, las palabras que hacen obstáculo en el sujeto educativo, aquí analizante, quien, a su vez, recíprocamente, puede darle un sentido situado a la teoría. Como nos invita a pensar Analía Gerbaudo:

Se sabe que lo que pueden los investigadores y sus espacios de publicación comparado con lo que pueden los medios masivos no es mucho, pero es algo. Y bajo esas condiciones escribimos: entre poner las cosas en cuestión y el silencio confirmatorio del estado de las cosas, elegimos lo primero (Gerbaudo, "Algunas categorías" 9).

Desde nuestras prácticas investigadoras y docentes no podemos cerrar los ojos ante los problemas en la educación de hoy y de ayer. En el contexto actual de desconexión, la teoría debe abandonar su repliegue universitario para buscar vías en las que encontrar nuevas formas de vínculo. Seamos conscientes de la realidad en que vivimos: algunos estamos o hemos estado en los dos lados, en la educación obligatoria y la investigación académica; en muchos casos, nuestros estudiantes universitarios serán futuros formadores. Por ello, podemos comenzar por dirigir la mirada hacia los programas de enseñanza que se nos dictan desde los currículos educativos. Quizá la pregunta ¿desde dónde enseñamos? nos permita subvertir estos modelos que nos llegan impuestos no desde un más allá, sino desde unas lógicas económicas que tras una apariencia de neutralidad nos confiscan el tiempo de la enseñanza y, a nuestros estudiantes, la oportunidad de decidir qué hacer con su herencia.

²⁹ El programa de Lengua Castellana y Literatura propone acabar en primero de Bachillerato con el Romanticismo y comenzar al año siguiente con la literatura del último cuarto del siglo XIX, una decisión que no sólo recorta las poéticas románticas con las que iniciábamos este artículo, sino que suspende el debate entre tradición y modernidad. En el caso de la literatura catalana, ese corte interrumpe también el proceso modernizador de la *Renaixença*.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. "¿Qué significa superar el pasado?" *Educación para la emancipación: Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker 1959-1969*. Traducido por Jacobo Muñoz, Madrid, Ediciones Morata, 1998, pp. 15-29.
- Bal, Mieke. "Power to the Imagination!" *Krisis. Perspectives for the New University*, no. 2, 2015, pp. 68-76.
- _____. "Let's Abolish the Peer Review System". *Media Theory*, 3 Sep 2018, <https://media-theoryjournal.org/mieke-bal-lets-abolish-the-peer-review-system/> 9 Dic 2023.
- Barthes, Roland. "Pròleg a l'edició italiana". *Crítica i veritat*. Traducido por Jaume Vidal Alcover, Barcelona, Llibres de Sinera, 1969, pp. 9-15.
- _____. "Estructuralismo y semiología". *Claves del estructuralismo*. Traducido por Julio Vera, Buenos Aires, Calden, 1976, pp. 83-94.
- _____. "Reflexiones sobre un manual". *El susurro del lenguaje*. Traducido por Cristina Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 51-58.
- _____. *S/Z*. Traducido por Nicolás Rosa, Madrid, Siglo XXI, 2001.
- _____. "¿Qué es sostener un discurso? Investigación sobre la palabra investida". *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Traducido por Patricia Willson, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 196-209.
- _____. "En nombre de la 'nueva crítica', Roland Barthes contesta a Raymond Picard". *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Traducido por Nora Pasternac, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 2005, pp. 38-41.
- _____. "Entrevista (una conversación con Roland Barthes)". *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Traducido por Nora Pasternac, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 2005, pp. 111-128.
- _____. *El placer del texto. Lección inaugural*. Traducido por José Miguel Marinas, Madrid, Siglo XXI, 2007.
- _____. *Sarrasine. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1968-1969*. Paris, Seuil, 2010.
- _____. *El discurso amoroso. Seminario en la École pratique des hautes études 1974-1976*. Traducido por Alicia Martorell, Barcelona, Paidós, 2021.
- _____. "La escritura del acontecimiento". *Un mensaje sin código. Ensayos completos de Communications*. Traducido por Matías Battistón, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2023, pp. 239-246.

- _____. Séminaire 1971-1972: "Dix ans de sémiologie (1961-1971)". Fondos Barthes, clasificador 25, carpeta 7. Bibliothèque Nationale de France (site Richelieu), Paris.
- Barthes, Roland y José-Miguel Ullán. "Entre Salamanca y Valladolid. Ejercicio escolar". *Los Cuadernos del norte*, año 1, no. 1, abril-mayo 1980, pp. 58-67.
- Beistegui, Miguel de. "Les 'anti-woke' et le virus de la bêtise". *Libération*, 15 Ene 2022, https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/les-anti-woke-et-le-virus-de-la-betise-20220115_SUKIWMXWMVHL3GYAVYR6Q7R3HE/ 7 Jun 2023.
- Bellon, Guillaume. *L'inquiétude du discours : Barthes et Foucault au Collège de France*. Grenoble, La fabrique de l'oeuvre, 2012.
- Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Texto revisado por J. Melendres y M. Subirats, Barcelona, Laia, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *Homo academicus*. Traducido por Ariel Dilon, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría: Literatura y sentido común*. Traducido por Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, 2015.
- Cusset, François. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Traducido por Mónica Silvia Nasi, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2005.
- Dalmaroni, Miguel. "El dios alojado: Enseñar a enseñar literatura: notas para una ética de la clase". *Educación, lenguaje, sociedad*, vol. 10, no. 10, 2013, pp. 129-156.
- Deleuze, Gilles, *Conversaciones*. Traducido por José Luis Pardo, Valencia, Pre-textos, 2005.
- Derrida, Jacques. *Políticas de la amistad*. Traducido por Patricio Peñalver, Madrid, Trotta, 1998.
- _____. *Universidad sin condición*. Traducido por Cristina de Peretti y Paco Vidarte, Madrid, Trotta, 2002.
- _____. "Esa extraña institución llamada literatura". Traducido por Vicenç Tuset. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, no. 18, octubre de 2017, pp. 115-150.
- Derrida, Jacques y Élisabeth Roudinesco. "Escoger su herencia". *Y mañana qué...* Traducido por Víctor Goldstein, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, 9-28, pp. 9-2..
- Dobrovsky, Serge y Tzvetan Todorov (dir.). *L'Enseignement de la littérature*. Paris, Plon, 1971.

- Eagleton, Terry. *Introducción a la teoría literaria*. Traducido por José Esteban Calderón, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- España. Orden EFP/754/2022, de 28 de julio, por la que se establece el currículo y se regula la ordenación de la Educación Secundaria Obligatoria en el ámbito de gestión del Ministerio de Educación y Formación Profesional. *BOE*, no. 187, 2022, pp. 114119-114513.
- España. Orden EFP/755/2022, de 31 de julio, por la que se establece el currículo y se regula la ordenación del Bachillerato en el ámbito de gestión del Ministerio de Educación y Formación Profesional. *BOE*, no. 187, 2022, pp. 114514-115115.
- Fernández Liria, Carlos. "Universidad: jaque mate". *Público*, 27 Oct 2020, <https://blogs.publico.es/dominiopublico/34928/universidad-jaque-mate/> 8 Jun 2023.
- Foucault, Michel. *Los anormales: Curso del Collège de France (1974-1975)*. Traducido por Horacio Pons, Madrid, Akal, 2001.
- _____. *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Traducido por Ulises Guiñazú, Madrid, Siglo XXI, 2019.
- Gerbaudo, Analía. "Importación de teorías en los estudios literarios sobre poesía en Argentina (1957-2007). Derivaciones para la investigación y para la enseñanza". *Literatura: teoría, historia y crítica*, no. 10, 2008a, pp. 95-140.
- _____. "La literatura en la escuela de secundaria argentina de la posdictadura". *Horizontes Educativos*, vol. 13, no. 1, 2008b, pp. 55-66.
- _____. "Algunas categorías y preguntas para el aula de literatura". *Álabe*, no. 7, 2013, pp. 3-11.
- _____. "Los Estados de la Teoría. Tecnoocracias corporativas, científicisms y desconstrucción: repliegues y desmontajes en algunas escenas contemporáneas". *El Taco en la Brea*, vol. 1, no. 1, 2014, pp. 140-168.
- _____. *Ni dioses, ni bichos: profesores de literatura, currículum y mercado*. Santa Fe, Ediciones UNL, 2021.
- Jornet, Albert y Guillem Vidal. "El mercado de la academia: la producción del conocimiento en la universidad actual". *Puentes de crítica literaria y cultural*, no. 4, 2015, pp. 98-109.
- Lacan, Jacques. *De un Otro al otro*. Traducido por Nora González y revisado por Graciela Brodsky, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- _____. *El seminario de Jacques Lacan, libro 17: El reverso del psicoanálisis 1969-1970*. Traducido por Enric Berenguer y Miquel Bassols, Buenos Aires, Paidós, 2008.

- Laval, Christian. *La escuela no es una empresa. El ataque neoliberal a la enseñanza pública*. Traducido por Jordi Terré, Barcelona, Paidós, 2004.
- Llovet, Jordi; Robert Caner; Nora Catelli; Antoni Martí Monterde y David Viñas Piquer. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona, Ariel, 2005.
- Macheray, Pierre. *Le discours universitaire*. Paris, La fabrique éditions, 2011.
- Man, Paul de. *La resistencia a la teoría*. Traducido por Elena Elorriaga y Oriol Francés, Madrid, Antonio Machado, 1990.
- Marina, José Antonio; Carmen Pellicer y Jesús Manso. *Libro blanco de la profesión docente y su entorno escolar*. Madrid, UAM-Departamento de Didáctica y Teoría de la Educación, 2015.
- Mèlich, Joan-Carles. *La fragilidad del mundo. Ensayo sobre un tiempo precario*. Barcelona, Tusquets, 2021.
- Montaldo, Graciela. "Ecología crítica contemporánea". *Cuadernos de Literatura*, vol. 21, no. 41, 2017, pp. 50-61. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.ecco>
- Morin, Edgar. "La commune étudiante". *Mai 68: La Brèche*. Paris, Fayard, 2008, pp. 11-41.
- Ordine, Nuccio. *La utilidad de lo inútil*. Traducido por Jordi Bayod Brau. Barcelona, Acanalado, 2013.
- Panesi, Jorge. "Las operaciones de la crítica: el largo aliento". *Las operaciones de la crítica*, Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comp.), Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, pp. 9-21.
- _____. "La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria". *El Taco en la Brea*, vol. 1, no. 1, 2014, pp. 322-333. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i1.4218>
- Pardo, José Luis. *Nunca fue tan hermosa la basura: Artículos y ensayos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.
- Perrot, Michelle. *Historia de la vida privada, vol. 4: De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Traducido por Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, 2017.
- Prost, Antoine. *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*. Paris, Armand Colin, 1968.
- Recalcati, Massimo. *La hora de clase. Por una erótica de la enseñanza*. Traducido por Carlos Gumpert, Barcelona, Anagrama, 2016.
- Santiago Muñoz, Ana. "La sociedad de control: una mirada a la educación del siglo XXI desde Foucault". *Revista de Filosofía*, no. 73, 2017, pp. 317-336.

Todorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Traducido por José Sánchez Lecuna, Barcelona, Paidós, 2005.

_____. *La literatura en peligro*. Traducido por Noemí Sobregués, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.

Walser, Robert. *Jakob Von Gunten*. Traducido por Juan José del Solar, Madrid, Siruela, 2015.

Wattrelot, Marc. "Pour Macron, l'université n'est pas 'la solution pour tout le monde'", *L'Express*, 31 Ago 2017, https://www.lexpress.fr/societe/education/pour-macron-l-universite-n-est-pas-la-solution-pour-tout-le-monde_1939180.html, 7 Jun 2023.


Williams, Raymond. *La larga revolución*. Traducido por Horacio Pons, Barcelona, Verso Libros, 2023.



ENTRE LA LEY Y LA LIBERTAD: EL VÍNCULO ENTRE LITERATURA Y DEMOCRACIA EN JACQUES DERRIDA *

BETWEEN LAW AND FREEDOM: THE LINK BETWEEN LITERATURE AND DEMOCRACY IN JACQUES DERRIDA

ENTRE DROIT ET LIBERTÉ : LE LIEN ENTRE LITTÉRATURE ET DÉMOCRATIE CHEZ JACQUES DERRIDA

Joaquín Márquez 
Universidad de Buenos Aires
joaquin.marquez@uba.ar

Fecha de recepción: 18/09/2023

Fecha de aceptación: 13/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.29040>

Resumen: El presente trabajo examina el vínculo de mutua dependencia entre literatura y democracia establecido por Jacques Derrida. Según Derrida, mientras que la democracia es la condición de posibilidad de la literatura, esta hace posible una apertura de conceptos —ley, responsabilidad y libertad— fundamentales para la democracia. En primer lugar, se repasan los planteos de Derrida acerca de las relaciones entre literatura y ley. Luego se analiza la caracterización que Derrida hace de la institución literaria: en particular, nos centramos en el derecho a decirlo todo, la irresponsabilidad del autor y el secreto, y sus vínculos con la democracia. A la vez que supone un modo

* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación UBACYT 20020170100360BA: “Los territorios comparatistas: Literaturas nacionales/ Regiones culturales/ Literaturas ‘extranjeras’. La comparación como metodología y disciplina”, dirigido por la Dra. Susana Cella. Dicho proyecto se encuentra radicado en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA).

novedoso de plantear la relación entre literatura y política, sostenemos que la literatura le permite a Derrida cuestionar una concepción restringida de la democracia, concebida como cálculo y mera igualdad de los sujetos ante la ley. El vínculo entre literatura y democracia (así como la democracia en cuestión) se sitúa en su contexto histórico político de producción y se muestran sus conexiones teóricas e históricas con la democracia por venir elaborada contemporáneamente por Derrida.

Palabras clave: Derrida; literatura; democracia; ley; institución; responsabilidad; libertad; indecidibilidad.

Abstract: This paper examines the link of mutual dependence between literature and democracy established by Jacques Derrida. According to Derrida, although democracy is the condition of possibility of literature, this makes possible an opening of concepts—law, responsibility and freedom—fundamental for democracy. Firstly, Derrida's ideas about the relationships between literature and law are reviewed. Derrida's characterization of the literary institution is then analyzed: in particular, we focus on the right to say everything, the irresponsibility of the author and secrecy, and their links with democracy. At the same time that it represents a novel way of presenting the relationship between literature and politics, we maintain that literature allows Derrida to question a restricted conception of democracy, conceived as calculation and mere equality of subjects before the law. The link between literature and democracy (as well as the democracy in question) is situated in its historical political context of production and its theoretical and historical connections are shown with the democracy to come elaborated contemporaneously by Derrida.

Keywords: Derrida; Literature; Democracy; Law; Institution; Responsibility; Freedom; Undecidability.

Résumé: Le présent travail interroge le lien de dépendance mutuelle entre littérature et démocratie établi par Jacques Derrida. Selon Derrida, même si la démocratie est la condition de possibilité de la littérature, elle rend possible une ouverture des concepts –droit, responsabilité et liberté– fondamentaux pour la démocratie. Premièrement, les idées de Derrida sur les relations entre littérature et droit sont passées en revue. La caractérisation Derrida de l'institution littéraire est ensuite analysée: nous concentrons en particulier sur le droit de tout dire, l'irresponsabilité de l'auteur et le secret, et leurs liens avec la démocratie. En même temps qu'elle représente une manière nouvelle de présenter la relation entre littérature et politique, nous soutenons que la littérature

permet à Derrida de remettre en question une conception restreinte de la démocratie, conçue comme calcul et simple égalité des sujets devant la loi. Le lien entre littérature et démocratie (ainsi que la démocratie en question) se situe dans son contexte politique historique de production et ses liens théoriques et historiques sont montrés avec la démocratie à venir élaborée simultanément par Derrida.

Mots-clés: Derrida; littérature; démocratie; loi; institution; responsabilité; liberté; indécidabilité.

Es sabido que, a lo largo de su obra, Derrida mantiene un interés constante por la literatura. Además de sus lecturas de textos literarios (Blanchot, Kafka, Joyce, etc.), y de las frecuentes menciones y usos de autores y obras que aportan complejidad a sus indagaciones filosóficas, en algunos de sus textos Derrida ha elaborado una reflexión teórica sobre la literatura. Aunque sus lecturas pueden parecer puramente immanentes, este autor no concibe la literatura de un modo autónomo, sino, en primer lugar, como un discurso que se encuentra relacionado con otros discursos (el ético político, la filosofía, el derecho, el psicoanálisis, etc.) que lo atraviesan. La teoría literaria de Derrida es institucional, social y política; el surgimiento histórico de la literatura está indisociablemente unido al surgimiento y la consolidación del régimen de las democracias modernas europeas, en un período que abarca aproximadamente desde fines del siglo XVIII a mediados del XIX (Derrida, *Acts of literature* 37; Derrida, *Pasiones* 74)¹. Derrida establece una relación de mutua dependencia entre la literatura y la democracia: mientras que el régimen democrático y sus instituciones garantizan y otorgan el derecho a la literatura, esta se subordina a aquel; a la vez, la literatura resulta imprescindible para la democracia. Debido a su capacidad de actuar sobre las leyes y normas, a las que sin embargo se encuentra sometida, la literatura hace posible una apertura de conceptos como los de ley, responsabilidad y libertad que resultan fundamentales para la democracia. Sostenemos que la teoría institucional de la literatura de Derrida pone en cuestión una concepción restringida de la democracia, que pretende limitarla al cálculo y al cumplimiento de la ley y, por lo tanto, la concibe como mera igualdad de los sujetos ante la ley. Por otra parte, la literatura, al llevar radicalmente hasta sus últimas consecuencias la práctica de la

1 Derrida ha desarrollado análisis institucionales —y correspondientes a la delimitación de las fronteras (porosas, por otra parte)— no solo de la filosofía, sino también de la literatura y de la teoría literaria en los Estados Unidos en *La filosofía como institución*, “This Strange Institution Called Literature”, *Pasiones* y “Some Statements and Truisms”.

libertad de palabra democrática, conforma una instancia necesaria en el pensamiento, la elaboración y la tarea de una democracia por venir.

Acaso estas hipótesis podrían entrañar un problema para muchos de los comentaristas, quienes con un dejo de solapado desdén dividen la obra de Derrida en dos etapas: una primera etapa “textualista” y “literaria” centrada en los conceptos de texto y escritura; a ese período lo sucedería otro “ético político”, acompañado por una mayor intervención en los debates políticos y sociales del presente (Attridge; Ferraris; Panesi, “Prólogo”). Según esta clasificación, la teoría literaria institucional, social y política de Derrida representa un problema, ya que mezclaría las dos etapas. Se olvida que, del mismo modo que el lenguaje, la experiencia y la cultura funcionan bajo el principio de iterabilidad, constitutivo de la escritura o huella, que varía en su repetición y permanece abierta al encuentro con el otro o lo otro (Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”). La estructura iterable de la huella amplía la extensión del concepto clásico de escritura y supone la postulación de la noción de una textualidad general, válida para toda huella. “No hay nada fuera del texto”, a condición de que los conceptos de texto y escritura ya no sean entendidos al modo tradicional (Derrida, “Ese peligroso suplemento...” 207). Los posteriores desarrollos éticos, políticos y jurídicos se encuentran ya en las huellas del Derrida “textualista”². La convocatoria de la literatura por parte de Derrida en la consideración de temas o conceptos presuntamente filosóficos —el testimonio, la ley, el género— suele revelar matices insospechados que los complejizan. Aunque no conformen dos períodos estrictamente delimitables en la obra de Derrida, concedamos que al final de su vida el acento de sus reflexiones recae sobre los asuntos éticos, políticos y jurídicos (Panesi, “Prólogo” 11). La acusación de un *giro ético político* suele omitir que Derrida —como se encarga de subrayar en su última conferencia: *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*— es el pensador de los giros, las tornas, las *vuelatas de tuerca*, el retorno, la espectralidad. Al comienzo de *Canallas*, que trata temas como la democracia, la soberanía y la razón filosófica, Derrida parte de un comentario del poema “Snake” de D. H. Lawrence para destacar que “cierta poética es la única que puede desviar una interpretación dominante” y recuerda que la expresión *Estados canalla* (*Rogue States*), utilizada por Estados Unidos bajo la administración Reagan e intensificada en la de Bush luego del atentado del 11 de septiembre para designar a aquellos estados que, según el criterio de estos gobiernos, amenazan a la democracia, había sido inventada por Flaubert en 1865 bajo el término *voyoucratie* (21). Como los canallas, la literatura se halla siempre cerca de la ley. Se observa que

2 De este modo, la crítica frecuente en la década de 1980 que acusaba de irresponsables a Derrida y la deconstrucción se vuelve una acusación endeble.

la exploración de este vínculo por parte de Derrida se encuentra relacionada con los sucesos culturales, sociales e históricos que marcaron a escala global el último tramo del siglo XX y el comienzo del XXI.

Por nuestra parte, el estudio crítico de los vínculos entre literatura y democracia en el pensamiento de Derrida que aquí proponemos no pretende demostrar la identidad absoluta de las mismas ideas, pero esta conjunción desmiente la *doxa* que ve en su obra una escisión profunda entre dos períodos, contribuyendo quizás a la percepción de los lazos que ligan lo uno a lo otro, a las apariciones de lo uno en lo otro. Si es cierto que hay en la escritura de Derrida una variación en la acentuación de los problemas (la *différance* es, en primer lugar, una alteración ortográfica), la relación de la literatura con la democracia constituye una instancia fundamental en esa variación. Esta relación se produce a partir de un momento del pensamiento de Derrida en el que se anudan para pensarse juntos un conjunto de problemas que incumben a las denominadas dos etapas.

Si bien la hipótesis que establece un lazo indisociable entre la literatura y la democracia podría ser sometida a una verificación empírica que se encargaría de refutarla (podría argumentarse que ha habido literatura en regímenes no democráticos), antes sería necesario entender el planteo de Derrida y examinar qué posibilidades abre. Se trata, por una parte, de un abordaje teórico novedoso de la literatura —el vínculo no había sido propuesto por autores o escuelas teóricas anteriores— que, a la vez que acentúa el carácter ficcional de la literatura, se diferencia de los modos tradicionales de plantear la relación entre literatura y política, basados en los significados o las formas de las obras³. Por otra parte, su reflexión sobre la democracia en vinculación con la literatura supone la puesta en cuestión de ciertos axiomas y concepciones de la democracia; además, convoca a otro pensamiento de la democracia, sintetizado en la consigna democracia por venir, en la que la literatura cumple un rol. En síntesis, el vínculo hace posible una reflexión sobre los límites y alcances de la literatura y la democracia y una apertura de ambos conceptos que, para Derrida, carecen de esencia e identidad propia, y cuyas finalidades, si las tienen, no están predeterminadas ni constituyen un *a priori* (*Pasiones; Canallas*). Para comprenderlo, es necesario comenzar por repasar sus planteos previos acerca de las relaciones entre literatura y ley.

3 En la antigüedad griega ya existía una relación estrecha entre cierto tipo de ficción, la tragedia, y la democracia ateniense. La tragedia promovía y legitimaba el régimen democrático de la *polis* entre sus ciudadanos: el teatro de Sófocles surge aproximadamente en la misma época que el régimen democrático. Posteriormente, en varios de sus trabajos Rancière también relaciona la literatura con la democracia, aunque su articulación se basa en un reparto de lo sensible (*El reparto de lo sensible; Política de la literatura*).

1. Literatura y leyes

En “Ante la ley” y “La loi du genre”, dos conferencias dictadas respectivamente en 1982 y 1979, Derrida reflexiona sobre la literatura en relación con distintos tipos de leyes: las normas y convenciones literarias, las leyes jurídicas del derecho, los géneros y las tipologías textuales, el imperativo categórico kantiano y el mito del padre de la horda freudiano como origen de la moral⁴. En la primera de ellas, distingue a la literatura de la poesía y de las bellas letras (las obras de ficción de los siglos XVII y XVIII)⁵; a diferencia de estas, la literatura tiene su condición de posibilidad en una serie de leyes y convenciones modernas, con las que comparte su historicidad: “la especificidad relativamente moderna de la literatura como tal mantiene una relación esencial y estrecha con un momento de la historia del derecho” (Derrida, *La filosofía como institución* 127). Lejos de concepciones transhistóricas o universalistas de la literatura, por una parte, esta es dependiente de una serie de leyes y convenciones surgidas de determinadas estructuras jurídicas del derecho positivo europeo que, desde los siglos XVIII y XIX, proveen un marco legal que regula el funcionamiento y garantiza la circulación institucional de las obras⁶. Por otra, la subordinación a esas leyes y convenciones generales (válidas para cualquier *corpus* textual), el estatuto particular que la literatura ocupa en relación con otros discursos e instituciones (su ilegibilidad, su opacidad, la posibilidad de exhibir cierta relación con el no saber como tal), le dejan un espacio de juego libre para producir desplazamientos de encuadres y movimientos de marcos⁷. Así, la literatura crea una relación singular con esas leyes y convenciones, las inscribe reinscribiéndolas (como parte de sus juegos de autonomía) en una operatividad jurídica —“la

4 Estas dos últimas volverán a aparecer en *Pasiones y Canallas*. Añadamos que la relación de la literatura con la ley ya se encontraba esbozada en “El cartero de la verdad”, publicado en 1971. Allí se cuestionaba el análisis que Lacan había hecho de “La carta robada” de Poe, en términos de la carta (*lettre*), que este identificaba con el significante como ley de la verdad del inconsciente.

5 Al igual que Sartre en *¿Qué es la literatura?*, Derrida excluye a la poesía de la literatura. En primer lugar, considera que la poesía puede permanecer y circular en forma oral. Además, el poema es intocable, demanda recordarlo palabra por palabra. En tercer lugar, las leyes y convenciones modernas que configuraron la literatura tal como la conocemos no resultaban indispensables para la circulación de las obras poéticas en sentido amplio. Esas leyes y convenciones afectan a las obras literarias en su estructura misma. Por último, el principio que, veremos, caracteriza a la literatura adquirió su valor recién en el siglo XIX europeo. De todos modos, él mismo reconoce que esta distinción resulta problemática.

6 Nos referimos a las leyes y convenciones que regulan las obras en general (no solo las literarias): la legislación sobre la identidad de los textos (título que da nombre y permite la catalogación, versión original en una lengua nacional, etc.); la regulación de los derechos de autor y propiedad de las obras, que requieren de una autoridad legal (sujeto jurídico) que firma el texto; el establecimiento de un consenso institucional que establece una normativa específica sobre la identidad de un *corpus*.

7 Esta operatividad permite todos los juegos de autonomía, autorreferencialidad, autorrepresentación. Es por eso por lo que la literatura perturba el sistema habitual de referencia para evidenciar la “estructura esencial de la referencialidad”, que contradice la postulación de un intercambio comunicativo transparente, garante de la transmisión de un sentido claro y unívoco, el cual presupone un intercambio de las intenciones conscientes de los participantes (Derrida, *La filosofía como institución* 125). No obstante, eventualmente estas alteraciones pueden producirse en todo lenguaje.

escritura, el acto y la firma del ‘escritor’” — radicalmente singular (Derrida, *La filosofía como institución* 164):

Quizás la literatura ha venido, en condiciones históricas que no son simplemente lingüísticas, a ocupar un lugar siempre abierto a una especie de juridicidad subversiva [...]. Esta juridicidad subversiva supone que la identidad propia jamás esté asegurada. Supone asimismo un poder de producir operativamente los enunciados de la ley (Derrida, *La filosofía como institución* 129).

En el cruce singular de la obra con las leyes y convenciones universales, la literatura tiene la capacidad de hacer la ley, como también, bajo determinadas circunstancias, de soslayar, sustituir o transgredir las leyes y convenciones vigentes que, sin embargo, constituyen su condición de posibilidad. Nos encontramos aquí ante las puertas de la irresponsabilidad, sobre la que volveremos luego.

A través de la lectura de *La locura de la luz* de Blanchot, en “La loi du genre” Derrida deconstruye las taxonomías de los tipos textuales y la clasificación genérica y, más allá, el concepto de género en sentido amplio, en tanto concepto normativo que prescribe obligaciones y prohibiciones. Como principio de clasificación textual, la ley del género establece que los géneros no deben mezclarse, lo que pondría a resguardo la pureza esencial de su identidad. Pero, al ser una marca, el rasgo común que indica la pertenencia genérica de un texto a un género puede ser remarcado, aunque en el texto literario esta remarca es constitutiva y necesaria. En consecuencia, la marca que indica la pertenencia no pertenece (pertenece sin pertenecer) estrictamente a ningún género. Esta iterabilidad o citabilidad constitutiva de todo código permite a Derrida formular la existencia de una contraley, una ley de impureza o principio de contaminación, por la cual los géneros siempre se mezclan entre sí. La ley del género, su generalidad, se encuentra en la singularidad de la obra, punto de vista desde el cual Derrida piensa el género. La marca o cláusula del género, que se encuentra en el borde que incluye y excluye al *corpus* en el género, tiene un funcionamiento jurídico y legal sobre los textos y, a la vez, se excluye de lo que incluye, desclasifica la clasificación. La cláusula es la condición de posibilidad del género y de la literatura, así como el comienzo de la mezcla de géneros, la degeneración de la ley taxonómica. Estas transgresiones o subversiones de los tipos textuales que la literatura pone en evidencia (aunque no constituyen su exclusividad) solo son posibles en el espacio regulado por las normas jurídicas de legislación de los *corpus*. Sin embargo, la obra literaria puede incorporar esas leyes, a las que necesita para constituirse como tal, como un efecto de su propia narración, un juego de la obra con la ley. Es decir, la obra está regida por leyes y, a la vez, tiene la capacidad de regir y producir la ley, engendrar la ley de mezcla a la que se somete. Si el género representa

la ley, el orden y la clasificación, la mezcla de géneros de la literatura desestabiliza ese orden, lo hace girar fuera de sus goznes. Este “autoengendramiento” degenerado de la literatura la desborda a sí misma, de modo que trastorna los usos y acepciones del concepto de género en general, cuestionando las oposiciones entre la literatura y sus otros. En este funcionamiento de los textos literarios en relación con los géneros se encuentra esbozado el concepto de autoinmunidad, que tres décadas más tarde Derrida planteará como la característica fundamental de la democracia (*Canallas*).

El recorrido por estos textos pone de manifiesto que, para Derrida, la literatura es inseparable de una serie de leyes. Aunque la relación que cada obra literaria establece con la ley es singular (en el texto de Kafka, la ley prohíbe un relato, mientras que, por el contrario, en el de Blanchot, la ley lo exige), el vínculo de la literatura con la ley resulta en ambos casos ambiguo: la literatura se encuentra regida por una serie de leyes y convenciones, se somete a varios tipos de leyes o normas, pero no se limita a cumplirlas, sino que también opera con ellas; crea una ley o normativa distinta, que subvierte a las que la rigen, que de todos modos siempre permanecen inscriptas en los textos y constituyen su condición de posibilidad. Hasta aquí intentamos mostrar que la ley constituye un primer punto de articulación entre la literatura y la democracia en la obra de Derrida. Esta no solo es un nexo entre ambas, sino también una puerta de acceso a sus conceptualizaciones sobre la democracia.

2. El vínculo entre literatura y democracia

A fines de la década de 1980 y comienzos de la siguiente, en una extensa entrevista dedicada a la literatura en 1989 (“This Strange Institution Called Literature”, incluida en *Acts of literature*) y luego en la conferencia de 1992, luego publicada como *Pasiones*, Derrida vincula la literatura con la democracia y se explaya sobre su modo de concebir este vínculo. No es para nada casual que sea esta también la época en que la consigna de la democracia por venir aparece en sus textos. El vínculo mencionado permite poner en cuestión una concepción de la democracia atada al mero cumplimiento de la ley, lo que supone un sujeto enteramente calculable y absolutamente determinable, y, a la vez, resulta importante para el pensamiento de una democracia por venir. Ambas cuestiones se encuentran imbricadas y forman parte de una problemática común.

Según Derrida, la literatura es una institución moderna, surgida a mediados del siglo XIX europeo a partir de un juego de relaciones institucionales propio de la Modernidad⁸, derivadas del movimiento filosófico de la Ilustración:

8 Para Derrida como también para el Foucault de *De lenguaje y literatura* la literatura surge en la época en que

La literatura es una invención moderna, se inscribe en las convenciones y las instituciones, que le aseguran en principio —para sólo mencionar este rasgo— el derecho a decirlo todo. La literatura une así su destino a una determinada no-censura, al espacio de la libertad democrática (libertad de prensa, libertad de opinión, etc.). No hay democracia sin literatura, y no hay literatura sin democracia (Derrida, *Pasiones* 55).

Las leyes, las convenciones y los guardianes institucionales —que en “Ante la ley” indicaban la pertenencia de un texto a la literatura y constituían su condición de posibilidad—, aparecen ahora como las convenciones e instituciones democráticas. Literatura y democracia surgen al mismo tiempo en la historia europea y mantienen una relación de mutua solidaridad; su funcionamiento liga la una a la otra, de manera indisoluble y hacia el futuro: *como si* la literatura fuera una huella de (la posibilidad de) la democracia y la democracia una huella de la literatura. El derecho a decirlo todo (*tout dire*)⁹, que introduce una característica novedosa en la teorización literaria de Derrida, tiene su condición de posibilidad en la libertad de expresión democrática; allí reside la potencia de la literatura. Una característica de la deconstrucción es que esta resguarda el horizonte existente entre un concepto —por ejemplo, el de literatura— y sus realizaciones particulares —las obras—, entre la democracia como democracia por venir y cualquier democracia estable, presente y determinada. La libertad de palabra democrática, el uso libre de la palabra en democracia, que consiste o debería consistir en hablar libremente (hablar sin tomar partido por la democracia o incluso poder hablar en contra de la democracia), decir aquello que se quiere decir sin censura ni restricciones, hace posible el derecho a decirlo todo de la literatura. Derecho ilimitado e incondicional a la palabra, que es también un poder, una posibilidad y el principio sobre el cual la literatura está construida, *constituye* una libertad condicional, otorgada y garantizada por la sociedad democrática y sus instituciones. En esta intersección entre lo condicional y lo incondicional, el derecho de la literatura habilita una radicalidad, una apertura máxima de la libertad de palabra, una suerte de horizonte democrático que permitiría que en la democracia cualquier cosa pueda decirse.

La libertad ilimitada de palabra diferencia a la literatura de otros discursos e instituciones democráticas. Desde el comienzo, se plantea una paradoja, porque toda institución

para Hegel el arte se ha vuelto cosa del pasado. Esta situación no deja de ser curiosa, si tenemos en cuenta que la filosofía francesa llamada de la diferencia del último tercio del siglo XX puede considerarse como una discusión con el sistema filosófico hegeliano, cuya difusión y relevancia en el medio intelectual francés del siglo XX es enorme.

9 El paradigma de escritor que lleva a su máxima expresión la idea de que la literatura puede decirlo todo, leído a la luz de las interpretaciones de Bataille (*El erotismo; La literatura y el mal*) y Blanchot (*Sade y Lautreamont*), es Sade: “¿si no lo hubiésemos dicho todo, analizado todo, cómo querías que hubiésemos podido adivinar lo que te conviene? Eres tú quien tiene que tomarlo o dejarlo y abandonar el resto, otro hará lo mismo que tú, y poco a poco todo habrá encontrado su lugar” (Sade 35). Una concepción muy similar se encuentra también en *De lenguaje y literatura* de Foucault, donde Sade es el paradigma de la literatura moderna entendida como transgresión y quien habría perpetrado los cuatro “asesinatos” de la literatura: negar que las obras de los otros sean literatura, negar a los demás el derecho a hacer literatura, negarse a sí mismo el derecho a hacer literatura y negarse a hacer o decir con el lenguaje literario otra cosa que el asesinato sistemático de la literatura misma.

se organiza según normas y reglas que imponen algún grado de censura (no hay organización social sin censura). “Juego estetizante de un discurso del que no se esperaría una respuesta seria, pensante o filosófica”, la literatura puede decirlo todo sin recibir sanción social porque sus palabras son tomadas como una ficción sin consecuencias por la sociedad que la cobija (Derrida, *Pasiones* 13). Este carácter ficcional de la literatura hace de ella una institución a medias ficcional —*sui generis*, precisa Panesi (*Variaciones sobre la literatura* 163)— en la que no regiría la censura, esto es, capaz de poner en cuestión todos los conceptos, los dogmas y las presuposiciones, incluso el concepto mismo de institución, incluso la existencia misma de la literatura y la democracia¹⁰. Justamente, *Pasiones* es ejemplo de este poder condensador de la literatura: la responsabilidad, los conceptos normativos, la discusión con el imperativo categórico kantiano, el testimonio, el simulacro, la democracia, el secreto, todas estas cuestiones que desarrolla allí se encuentran reunidas en sus consideraciones acerca de la literatura. Entonces, en relación con el concierto de los discursos y las instituciones democráticas, la literatura tiene la capacidad de decirlo todo porque es ficción; en vistas a los distintos tipos de ficciones que circulan en una sociedad, es una *legal fiction*, una ficción legalizada y autorizada. Esta doble condición de institución ficcional, institución y ficción a la vez, le permite decirlo todo. Por este discurso sin límites, por la licencia para jugar con las leyes, no respetarlas o quebrarlas, la literatura paga el costo de la ficción, sacrifica la libra de carne de la responsabilidad.

Tanto la posibilidad de decirlo todo como el espacio social e institucional que la literatura ocupa se encuentran garantizados en principio por las instituciones democráticas. De este modo, Derrida modifica la célebre pregunta de Foucault ¿qué es un autor? por esta otra: ¿quién o qué autoriza un discurso como el literario? La sociedad democrática, sus instituciones y convenciones, permiten y garantizan que la literatura pueda —tenga la libertad de— decirlo todo (el poder y la libertad son aquí conceptos coimplicados). Si, desde la Modernidad en adelante, todas las relaciones adquieren forma contractual, resta indagar, en la relación que analizamos, por qué la democracia otorga a la literatura el derecho a decirlo todo:

No solamente la literatura puede decirlo todo sin la mordaza de la censura, sino que puede decirlo todo porque ese “todo” es el presentimiento de algo que todavía no está formado, algo inaudible salvo para ella dentro de ese espacio, como el advenimiento de un resplandor o de una sombra del futuro (Panesi, “Jacques Derrida” 78).

Debido a su capacidad de elipsis y condensación, la literatura capta lo social en el momento de su emergencia; antes de que se consolide y cristalice en los discursos

¹⁰ En *Canallas*, esa tarea será atribuida a la deconstrucción entendida como fe hipercrítica.

teóricos, la literatura reúne lo que se encuentra disperso en el aire de una sociedad. Inminencia de lo que vendrá, la literatura funciona como un detector de los cambios y los cimbronazos sociales. Por su parte, la democracia concede ese derecho porque tiene interés en reconocer los movimientos y las transformaciones sociales que vendrían a afectarla. Ahora bien, esta autorización tiene como consecuencia la irresponsabilidad del autor, puesto que este no es responsable, no está obligado a rendir cuentas, a responder ante la ley ni ante ningún poder constituido por su escritura y las voces del texto¹¹. En la entrevista y en *Pasiones*, Derrida sostiene que la irresponsabilidad del autor significa que este no se adscribe a ninguna norma o cálculo de previsibilidad y, por lo tanto, es una de las formas más elevadas de la responsabilidad, puesto que se sustrae (retomando la etimología de la palabra secreto, *secretus*, *secernere*: poner aparte, apartar) a las modalidades del poder y del deber de responder (*Pasiones* 18). En la posibilidad de decirlo todo de la literatura, hay

una condición hiperbólica de la democracia que parece contradecir cierto concepto determinado e históricamente limitado de dicha democracia: el que la ata al concepto de sujeto calculable, contable, imputable, responsable ante [...] que debe revelar el secreto [...]. Esta contradicción indica también la tarea [...] para toda democracia por venir (17).

Basada en el deber moral universal, la democracia se ve reducida a la obligación de los sujetos de responder ante la ley¹². Se trata de una democracia construida sobre la moral y la culpa de los sujetos, que estipula una deuda originaria (nunca cancelable) de éstos ante las instituciones y los poderes constituidos. Concebida como mero cálculo y aplicación de un conjunto de leyes, la democracia deviene en una *tecnocracia*. Al dejar libre al sujeto de no responder, la literatura permite poner en cuestión y reformular la interpretación metafísica del concepto de responsabilidad, que subyace en determinada concepción de la democracia. Esta interpretación identifica la responsabilidad con la regla y el cálculo, pero olvida que todo concepto normativo, como el de responsabilidad, supone ir más allá del cálculo y de la regla a través de la invención sin regla previa¹³. No hay responsabilidad sin libertad para decidir, el cuestionamiento

11 En *¿Qué es un autor?*, Foucault asocia la escritura moderna con una ética de la borrada del sujeto: “¿Qué importa quién habla?”. En esa indiferencia se afirma el principio ético, tal vez el más fundamental, de la escritura contemporánea” (5). Aunque en otros lugares Derrida se interesa por la inscripción autobiográfica y la firma autoral en los textos literarios, aquí propone que la autorización que la democracia otorga a la literatura tiene como efecto la irresponsabilidad del autor.

12 Comenta Derrida que Nietzsche recuerda que el concepto de culpa deriva del de tener deudas.

13 Se trata, en parte, de la interpretación kantiana del contrato moral, fundamentada en el imperativo categórico, y las reservas de Derrida en torno a la democracia entendida como Idea Reguladora (aunque Kant habla, en rigor, de una república cosmopolita). También de las continuidades que con esa concepción Derrida encuentra en el mito del padre de la horda freudiano como origen de la civilización, interpretación moral y fraternalista de la democracia.

de la responsabilidad afecta también a la experiencia y el concepto de libertad, constitutivo de la democracia. Derrida subraya que este concepto forma parte intrínseca del concepto de responsabilidad (una de las cuestiones de *Pasiones*), puesto que “en el grado de libertad reside la totalidad del problema” de la decisión del sujeto frente a todo concepto normativo (Derrida, *Pasiones* 6).

Aquí, al igual que luego en *Canallas*, Derrida cuestiona ciertas conceptualizaciones sobre la democracia que van de la mano de un modo de entender la política y la experiencia democráticas contemporáneas a sus intervenciones —entre comienzos de la década de 1990 y el post 11-S—. Sus objeciones forman parte de un mismo campo de problemas: un concepto limitado de la democracia en sintonía con una política democrática restrictiva, es decir, la época en que, con el derrumbe del bloque soviético, las proclamas del fin de los grandes relatos, el fin de la historia y la muerte de las ideologías, para Occidente no se vislumbraba ninguna forma de gobierno alternativa a la democracia —una determinada democracia, a saber, la impuesta a escala global por la absoluta hegemonía norteamericana en su fase neoliberal—. De allí en adelante, este régimen parece haberse consolidado, al menos en la retórica de los Estados nacionales, como el único sistema político en el mundo occidental¹⁴. Es entonces cuando Derrida comienza a vincular la literatura con la democracia y cuando acuña la consigna *democracia por venir*, puesto que esta relación constituye el punto de partida para concebir otro modo de pensar la democracia. En *Canallas*, aclara que ha utilizado esta consigna “de una forma un poco irresponsable, y de reserva un tanto sentenciosa y aforística que mantiene gravemente en reserva una responsabilidad necesariamente excesiva” (105). Irresponsabilidad, apertura hacia el futuro y reserva (o secreto), son rasgos que para Derrida conectan la literatura con la democracia. Luego de esta aclaración, cuando está por comenzar a repasar los textos en los que ha utilizado la expresión, pronuncia una frase bastante llamativa: “desde lo que fue, sin duda, aunque no estoy seguro, la primera ocasión, en *Du Druit à la philosophie*, en 1989-1990” (105). Aparece aquí la indecidibilidad, otro rasgo que veremos que atañe a la relación que nos ocupa. Pero atendamos al período mencionado, entre 1989 y 1990. No solo la literatura y la democracia surgen juntas en la Modernidad y tienen una historicidad compartida, sino que, en la filosofía de Derrida, la primera asociación de la democracia con la literatura aparece en un momento en el que empieza a reflexionar sobre la democracia y acuña el lema *democracia por venir*. En otros términos: el vínculo entre

14 Es también un tiempo de crisis para la soberanía de los Estados nacionales, lo que se evidenció con los atentados del 11 de septiembre de 2001.

literatura y democracia coincide históricamente con el comienzo de su reflexión sobre la democracia y la postulación de la democracia por venir.

Erigida la ley como único pilar de la democracia, no solo se tiende a anular la singularidad de los sujetos, sino que se olvida la justicia como horizonte necesario al que la democracia debe tender permanentemente (aunque este concepto siempre permanezca inalcanzable). Además, esta concepción de la democracia excluye al conflicto como una característica constitutiva de —e inherente a— la política (Rinesi): la sacralización de determinadas leyes niega que estas fueron producidas históricamente, al calor de intereses y conflictos políticos y sociales, lo que supone la clausura de toda discusión posible sobre la legitimidad de esas leyes en el presente. Así entendida, la democracia no tolera el secreto, no deja lugar a ninguna indecidibilidad (no hay nada que decidir) y busca ocluir el advenimiento de cualquier acontecimiento. En cambio, a Derrida le parece necesario que la sociedad democrática admita una reserva de secreto. Si bien la democracia “debe ser de cabo a rabo pública y fenoménica, una cosa de las Luces [...] también debe reconocer, en nombre de la democracia, el derecho al secreto” (*Canallas* 87). En la relación entre el secreto y la democracia resuena una veta de la polémica que Derrida entabla con Jürgen Habermas (de cuyo nombre Derrida no parece querer acordarse), a propósito de su teoría de la transparencia comunicativa y la constitución de la esfera pública¹⁵. Ambos sostienen dos posturas contrapuestas del uso del lenguaje y los intercambios comunicativos en democracia. Según Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública*, el espacio público que desemboca en la sociedad democrática se constituye como una esfera autónoma de comunicación transparente, basada en la libre discusión y deliberación de sus miembros en condiciones de igualdad. Por el contrario, Derrida considera que una cuota de secreto conforma una garantía frente a los totalitarismos que no lo toleran; la extrema transparencia vuelve imposible la vida en sociedad, y atenta contra la singularidad y la libertad de los sujetos (Panesi, “Prólogo” 16). Una sociedad absolutamente transparente, que exija rendir cuentas de todo lo que se hace o dice, en la que todo sea dicho sin resto y en la que no se permita ningún tipo de opacidad o ambigüedad, implica el rechazo del principio de desobediencia civil, de resistencia ante situaciones percibidas como injustas. También cerraría a la sociedad sobre sí misma, por lo que se volvería totalitaria.

Porque puede decirlo todo sin responder, la literatura establece una relación con el secreto que la diferencia de otros discursos e instituciones: mientras que en ellos el

15 A esta concepción, Derrida opone cuestionamientos similares a los que formula al modo de entender la comunicación y el lenguaje de la teoría de los actos de habla. Como Austin y Searle, Habermas presupone un intercambio comunicativo de sentido transparente (contexto determinable, intención clara y racionalidad de los participantes, etc.).

derecho al secreto es condicional (se lo acepta bajo determinadas reglas y en situaciones reglamentadas por la ley), en la literatura el respeto al secreto es incondicional, absoluto. Ella puede exhibir un secreto sin revelarlo, es decir, respetando la existencia del secreto como tal: “hay en la literatura, en el secreto *ejemplar* de la literatura, una posibilidad de decirlo todo sin tocar el secreto” (Derrida, *Pasiones* 17)¹⁶. Del mismo modo que el secreto, alteridad radical, resto fuera del cálculo y del lenguaje, la literatura no responde. No solo puede decirlo todo, sino que también permite que se diga todo lo que se quiera sobre ella: se encuentra abierta a todas las interpretaciones, a todas las elucubraciones acerca de las intenciones y el sentido de un texto, que siempre permanece indecible¹⁷. Nadie posee la autoridad ni la verdad última sobre el sentido de una obra literaria, pues este escapa a todo intento de clausura y apropiación. En conceder el derecho al secreto, resguardo de una instancia no pública en lo público, reside el carácter ejemplar de la literatura para el régimen democrático.

Si, como intentamos mostrar, la literatura hace posible pensar de otro modo la libertad, como también la ley y la responsabilidad, se comprende su importancia para la democracia. En *Pasiones*, el cuestionamiento a cierta concepción de la democracia y la mención a la democracia por venir se insertan en medio de la postulación de la literatura como secreto ejemplar de la democracia. Es en el uso libre de la palabra, apertura de un espacio de secreto e indecidibilidad, donde Derrida sitúa su reflexión sobre la democracia. La indecidibilidad o aporía, constitutiva de la literatura, en la democracia es formulada como un proceso autoinmunitario constitutivo de la democracia misma, de su concepto y experiencia. Este proceso autoinmunitario, propio de todo organismo, consiste en que la democracia genera en sí misma los tejidos que pueden destruirla, e implica que ella se encuentra mortalmente amenazada por sí misma.

La democracia duda siempre, ante la alternativa de dos alternancias: la alternativa llamada normal y democrática (el poder de un partido llamado republicano sustituye al de otro partido igualmente llamado republicano) y la alternancia que corre el riesgo de entregar el poder, *modo democrático*, a la fuerza de un partido elegido por el pueblo (por consiguiente, democrático) pero presuntamente no demócrata [...]. La gran cuestión de la democracia parlamentaria y representativa moderna, pero ya quizá la de cualquier democracia, [...] es que la *alternativa* a la democracia puede ser *representada* como una *alternancia* democrática (Derrida, *Canallas* 49-50).

16 En esta cita y en las siguientes, el resaltado pertenece a sus autores.

17 Derrida aclara que esa situación es una posibilidad de todo texto y el modo de funcionamiento de la huella. Sin embargo, la literatura hace un uso exacerbado, hiperbólico, de esa posibilidad y la expone al derroche y al gasto. Los textos literarios se detienen en esa imposibilidad de decidir constitutiva y se permiten todo tipo de intervenciones y juegos lingüísticos en relación con ella, volviéndola evidente. Por eso, Derrida indica que los textos literarios constituyen una zona propicia para ingresar al estudio de la textualidad general (*Acts of Literature*).

La autoinmunidad también se produce en los textos y, en primer lugar, en los literarios. El principio de contaminación genera la mezcla, la degeneración de textos y géneros; allí se aloja la posibilidad de devenir literatura de todo texto. Pero, además, la muerte de la literatura es un tópico que está desde su comienzo, ya que cada obra tiene la capacidad de negar la literatura y decretar su final¹⁸: “la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin” (Borges 217). Esa vacilación o imposibilidad de decidir constitutivas, entre la vida y la muerte, conforma un rasgo que la democracia y la literatura comparten. En esa indecidibilidad, apertura a un quizá indeterminado, tiene lugar el pensamiento de la democracia por venir. Como la literatura, que va más allá del cálculo y de la ley, la democracia por venir considera esas determinaciones en la distancia que las separa de una incalculable justicia, se abre al otro o a lo otro y a acontecimientos imprevisibles e incalculables. Entre el cálculo y lo incalculable, ambas apuntan “hacia lo incalculable de otro pensamiento de la vida” (Derrida, *Canallas* 21).

Recapitulando lo dicho, el punto de partida para pensar los vínculos indisociables entre literatura y democracia —origen e historicidad común, mutua dependencia y futuro compartido— es la ley. En otras palabras, Derrida piensa la literatura en relación con la democracia y sus instituciones porque en sus trabajos anteriores ha reflexionado acerca de los lazos paradójicos de la literatura con la ley. Estos lazos dan lugar a un funcionamiento institucional singular: el derecho, la posibilidad de decirlo todo, la irresponsabilidad del autor, su libertad para no responder por sus ficciones ante los poderes constituidos, la sustracción del discurso literario a la lógica de responsabilidad de cierto pensamiento democrático como puro cálculo y obligación, el deber de responder ante la ley de los poderes constituidos, el respeto del discurso literario por el secreto (que lo diferencia de todos los otros discursos e instituciones). La segunda vinculación que examinamos, surgida de la anterior, reside en la libertad de palabra característica de la democracia. La literatura es dependiente de las garantías y de las libertades que la sociedad democrática le otorga: puede decirlo todo porque la sociedad democrática autoriza y le otorga esa libertad. Se entiende entonces por qué no hay literatura sin democracia.

Las leyes democráticas constituyen y apuntalan el principio fundamental de la igualdad. En reiteradas ocasiones, Derrida advierte que la democracia no puede con-

18 En esta línea, Foucault, quien, siguiendo a Blanchot, concibe la literatura en íntima relación con la muerte, comenta: “es por lo demás característico que la literatura, desde que existe, desde el siglo XIX [...] se haya dado siempre cierta tarea, y que esta tarea sea precisamente el asesinato de la literatura” (Foucault, *De lenguaje y literatura* 67).

sistir únicamente en la aplicación y el cumplimiento de un conjunto de leyes, un programa o un paradigma preconcebidos de antemano; es decir, la democracia no puede limitarse a la igualdad. Concebida como deber de responder, como cálculo y medida técnica, en la que el sujeto se halla atado a la ley, la democracia produce un ilusorio cierre sobre sí misma, que anula toda posibilidad de decisión responsable y neutraliza la venida imprevisible de lo no calculable ni pensable por ninguna regla o idea previa. En contraste, la literatura que va junto con la democracia recuerda otra inscripción de lo democrático y propone un modo distinto de pensar la democracia, la vida en democracia y su futuro. El derecho a decirlo todo hace posible abrir el espacio de la libertad democrática e interrogar a la democracia *misma*, el *ipse* que la corroe. Hay en el secreto y en la indecidibilidad constitutiva de la literatura, en el espacio que ocupa, en la apertura hacia el otro o lo otro que hace lugar al advenimiento de acontecimientos incalculables que la abren al porvenir, un ejemplo del modo en que la experiencia de la libertad podría tener lugar en democracia.

Tanto la literatura como la democracia plantean un vínculo entre lo singular y lo universal. La primera aborda lo universal desde el punto de vista de la singularidad de la obra (lo que hemos desarrollado a propósito de las normas y las convenciones). Ahora bien, la autoinmunidad democrática se encuentra en una aporía o “antinomía en el corazón de lo democrático [...] la de la pareja constitutiva y diabólicamente autoinmunitaria de la democracia: libertad e igualdad” (Derrida, *Canallas* 64). Suele considerarse que, al introducir el cálculo, la medida técnica, la determinación, la condicionalidad, la igualdad democrática tiende a limitar un concepto y una experiencia de la libertad que se creen incalculables, indeterminados, inconmensurables, incondicionales. Según Derrida, la igualdad no es la amenaza de homogeneidad que se cierne sobre una incalculable libertad, no constituye en sí misma un obstáculo que vendría a restringir o a poner término a la libertad: por el contrario, la igualdad es justamente aquello que puede garantizar el acceso democrático a la libertad, su condición de posibilidad. Aquello que, en suma, permite extender las libertades democráticas más allá de unas fronteras determinadas. Derrida observa que, a lo largo del tiempo, la opinión corriente y la axiomática de la democracia han concebido la democracia a partir de la libertad:

Siempre se habrá asociado la democracia, *el paso a la democracia*, la democratización, con la licencia, la demasiada-libertad, el libertinaje, el liberalismo, incluso con la perversión y la delincuencia, la culpa, el incumplimiento de la ley, el “todo está permitido” (Derrida, *Canallas* 38-39).

Pero lo que aún ningún pensamiento sobre la libertad en democracia ha puesto en cuestión reside en que ella implica un poder (*kratos*), una fuerza, un dominio, una so-

beranía, de hacer o de decidir lo que se quiera, de (auto)determinarse: “no hay libertad sin *ipseidad* y, viceversa, no hay *ipseidad* sin libertad. Ni, por consiguiente, sin cierta soberanía” (Derrida, *Canallas* 40). Sin embargo, la libertad inscrita en el concepto mismo de la democracia marca una rueda libre, un vacío, una apertura de indeterminación o indecidibilidad en el concepto mismo de la democracia y en su interpretación, que la abre al porvenir; apertura vacía de un porvenir en el concepto mismo y en el lenguaje de la democracia. Entonces, lo que aún queda por pensar, y lo que Derrida propone pensar, es otra experiencia de la libertad, capaz de fundar una (filosofía) política democrática, que no esté asegurada ni a salvo de antemano, sino abierta al otro y a lo otro y a los acontecimientos por venir.

Partiendo de Heidegger, Derrida se pregunta entonces por la apertura del espacio libre de la libertad. Aclaremos que, a diferencia de los textos que comentamos, *Canallas* no se detiene en consideraciones sobre la literatura; esta no conforma su tema. La literatura se encuentra en los márgenes del texto, un poco a la manera de los canallas en la democracia. De todos modos, la libertad de palabra democrática continúa teniendo una importancia fundamental: la democracia debería permitir un decir libre, esto es, que se hable en contra de la democracia o sin tomar partido por la democracia, lo cual es conforme a su autoinmunidad. De acuerdo con esta característica, en *Canallas* la imposibilidad radical de decidir está inscrita en el cuerpo del texto mismo. Tal vez algo de la ironía de este fragmento, la única mención a la literatura en todo el texto, en que se reivindica la ironía, derive de su apuesta absolutamente afirmativa por la indecidibilidad. La escisión, la duplicidad, el hiato entre el presente vivo y el simulacro fantasmático introducen la indecidibilidad en lo público. Es en la frontera inestable y en continuo desplazamiento, nunca garantizada, entre lo público y lo privado, en ese lugar en el que se identificaría lo político (Derrida, “Conjurar — El marxismo”), donde se abre la experiencia y el espacio libre de la libertad:

¿Acaso la democracia no es asimismo lo que confiere el derecho a la ironía en el espacio público? Sí, ésta abre el espacio público, la publicidad del espacio público, concediendo el derecho a cambiar de tono (*Weschel der Töne*), a la ironía tanto como a la ficción, al simulacro, al secreto, a la literatura, etc. Por consiguiente, a lo no público en lo público, a una *res publica*, a una república donde la diferencia entre lo público y lo no público sigue siendo un límite indecible. Hay república democrática desde el momento que se ejerce dicho derecho. Esa indecidibilidad otorgada, como la libertad misma, por la democracia, sigo creyendo que constituye la única posibilidad radical de decidir y de hacer advenir (performativamente) o, más bien, de dejar advenir (meta-performativamente), de pensar lo que viene y quien viene, el arribar del que llega. Aquélla ya abre pues, para quienquiera que sea, una experiencia de la libertad, por ambigua e

inquietante, amenazada y amenazadora que ésta sigue siendo en su “quizá”, con una responsabilidad necesariamente excesiva de la que nadie puede exonerarse (Derrida, *Canallas* 116).

Más que un cambio de perspectiva, notamos un cambio de acentuación: si bien Derrida nunca planteó que la imposibilidad de decidir, consecuencia del uso irrestricto de la palabra, fuera la esencia o la marca de especificidad de la literatura, este no es el discurso potencialmente más privilegiado para la irrupción de la indecidibilidad; ya no ocupa un espacio reservado como *el* ejemplo del secreto en democracia. En alguna medida, esta variación revela una actitud más democrática del espacio público. Sin embargo, indica que “sigue creyendo” que esa apertura de lo público en lo público conforma un ejercicio de libertad, condición de posibilidad ineludible para pensar el acontecimiento (Derrida, “Conjurar — el marxismo”), la apertura de la experiencia de la libertad al otro y a lo otro, en síntesis, al porvenir de la democracia. Como acto de libertad, esa indecidibilidad, que no es patrimonio exclusivo de la literatura, pero que la incluye, constituye la condición de posibilidad de la democracia. Y, más allá del cálculo y de la regla, hace girar la democracia al indeterminado porvenir. La autoinmunidad entraña la pulsión de muerte en el seno de la democracia. Con la literatura y la democracia se trata siempre de la vida, “enigma de lo político” (Derrida, *Canallas* 20).

Referencias bibliográficas

- Attridge, Derek (ed.). “Introduction: Derrida and the Questioning of Literature”. Jacques Derrida, *Acts of Literature*, New York/London, Routledge, 1992, pp. 1-29.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Traducido por Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Barcelona, Tusquets, 2008.
- _____. *La literatura y el mal*. Traducido por Lourdes Ortiz Sánchez, Barcelona, Nortésur, 2010.
- Blanchot, Maurice. *Sade y Lautreamont*. Traducido por Marcia Cerratani, Buenos Aires, Ediciones del mediodía, 1967.
- Borges, Jorge Luis. “La supersticiosa ética del lector”. *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, pp. 214-217.
- Derrida, Jacques. *La filosofía como institución*. Traducido por Ana Azurmendi, Barcelona, Juan Granica, 1984.
- _____. “El cartero de la verdad”. *La tarjeta postal (De Sócrates a Freud y más allá)*. Traducido por Haydée Silva y Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1986a, pp. 395-466.

- ____. "Ese peligroso suplemento...". *De la gramatología*. Traducido por Óscar del Barco y Conrado Ceretti, México, Siglo XXI, 1986b, pp. 181-208.
- ____. "La loi du genre". *Parages*. Paris, Galilée, 1987, pp. 249-297.
- ____. *Acts of Literature*, Derek Attridge (ed.), New York/London, Routledge, 1992.
- ____. "Firma, acontecimiento, contexto". *Márgenes de la filosofía*. Traducido por Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 347-372.
- ____. "Conjurar — el marxismo". *Espectros de Marx*. Traducido por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Trotta, 1998, pp. 63-90.
- ____. *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*. Traducido por Cristina de Peretti, Madrid, Trotta, 2005.
- ____. "Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seisms". *Derrida d'ici, Derrida de là*, Thomas Dutoit y Philippe Romanski (eds.), Paris, Galilée, 2009, pp. 223-252.
- ____. *Pasiones*. Traducido por Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.
- Ferraris, Maurizio. *Introducción a Derrida*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Traducido por Isidro Herrera Baquero, Barcelona, Paidós, 1996.
- ____. *¿Qué es un autor?* Traducido por Silvio Mattoni, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Traducido por Antoni Domènech, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Panesi, Jorge. "Jacques Derrida (1930-2004): El deconstructor". *Encrucijadas*, no. 30, 2005, pp. 76-83.
- ____. "Variaciones sobre literatura: la inscripción autobiográfica". *El hilo de la fábula*, vol. 6, no. 1, 2010, pp. 160-169.
- ____. "Prólogo". Jacques Derrida, *Historia de la mentira: prolegómenos*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014, pp. 7-35.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Traducido por Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- ____. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducción de Mónica Padró, Buenos Aires, Prometeo, 2014.

Rinesi, Eduardo. *Política y tragedia: Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires, Colihue, 2013.

Sade, Donatien Alphonse. *Las 120 jornadas de Sodoma*. Traducido por P. Calvo, Madrid, Fundamentos, 2001.

Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Traducido por Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1950.



MERCADO BAJO CENSURA: TRADUCCIÓN Y PUBLICACIÓN DE LA LITERATURA EXTRANJERA EN CHINA

**MARKET UNDER CENSORSHIP:
TRANSLATION AND PUBLICATION OF FOREIGN LITERATURE IN CHINA**

**MARCHÉ SOUS CENSURE:
TRADUCTION ET PUBLICATION DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE EN CHINE**

Cheng Li 

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 27/04/2023

Fecha de aceptación: 20/11/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.27937>

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo describir y analizar el panorama de la traducción y la publicación de la literatura extranjera en China, enfocándose en dos factores fundamentales: el mercado y la censura. Desde los años 80 del siglo pasado, la apertura parcial del mercado editorial ha fomentado una aparente prosperidad para la literatura traducida, la cual ha influido profundamente en los lectores, autores y críticos literarios chinos. No obstante, se continúa practicando una persistente censura con criterios cambiantes e impredecibles que defienden los intereses del poder gobernante. Como consecuencia, en un mercado controlado y distorsionado por un régimen autoritario, los profesionales del sector editorial chino se ven obligados a colaborar con la censura en diversas formas que perjudican el ecosistema literario y el sano desarrollo del discurso sociocultural. Esta investigación se apoya principalmente en la sociolo-

gía de la literatura y la Teoría de los Polisistemas y se basa en la información publicada sobre el tema en cuestión y el análisis de algunos ejemplos concretos.

Palabras clave: traducción literaria; literatura y Estado; China; censura; mercado editorial.

Abstract: The present work aims to describe and analyze the panorama of the translation and publication of foreign literature in China, focusing on two fundamental factors: market and censorship. Since the 1980s, the partial opening of the publishing market has fostered an apparent prosperity for translated literature, which has profoundly influenced Chinese readers, authors, and literary critics. However, persistent censorship continues to be practiced with changing and unpredictable criteria that defend the interests of the ruling power. Consequently, in a market controlled and distorted by an authoritarian regime, professionals in the Chinese publishing sector are forced to collaborate with censorship in various ways that harm the literary ecosystem and the healthy development of sociocultural discourse. This research has as its theoretical framework the sociology of literature and Polysystem Theory and is based on published information on the topic in question and the analysis of some specific examples.

Keywords: Literary Translation; Literature and State; China; Censorship; Publishing Market.

Résumé: L'objectif de ce travail est de décrire et d'analyser le panorama de la traduction et de la publication de littérature étrangère en Chine, en se concentrant sur deux facteurs fondamentaux: le marché et la censure. Depuis les années 1980, l'ouverture partielle du marché de l'édition a favorisé une apparente prospérité de la littérature traduite, qui a profondément influencé les lecteurs, auteurs et critiques littéraires chinois. Cependant, une censure persistante continue d'être pratiquée avec des critères changeants et imprévisibles qui défendent les intérêts du pouvoir en place. En conséquence, dans un marché contrôlé et déformé par un régime autoritaire, les professionnels du secteur de l'édition chinois sont contraints de collaborer à la censure de diverses manières qui nuisent à l'écosystème littéraire et au développement sain du discours socioculturel. Cette recherche s'appuie principalement sur la sociologie de la littérature et la Théorie des Polysystèmes et s'appuie sur des informations publiées sur le sujet en question et sur l'analyse de quelques exemples spécifiques.

Mots-clés: traduction littéraire; littérature et État; Chine; censure; marché de l'édition.

1. Introducción

La traducción siempre ha desempeñado un rol relevante en el campo de la literatura. La producción literaria se proyecta desde las lenguas originales a otras lenguas mediante la traducción, que impulsa la extensión de la literatura superando las fronteras y enriquece la cultura receptora. Históricamente la traducción literaria ha favorecido el crecimiento de las lenguas vernáculas, ha participado en la consolidación y la transformación de los cánones literarios y ha contribuido a fortalecer las relaciones interculturales (Albaladejo, "Literatura" 5-16). Según Gisèle Sapiro, en la circulación internacional de las obras literarias, la traducción cumple múltiples funciones que se pueden agrupar en tres principales categorías: ideológicas, económicas y culturales. Al cumplir sus funciones ideológicas, la traducción ayuda a difundir una doctrina o una visión del mundo. El rendimiento económico es una motivación fundamental para las editoriales a la hora de decidir la publicación de una obra de traducción. Y, a nivel cultural, la traducción juega un papel activo en la legitimación de las obras, consagra al autor y contribuye a la acumulación del capital simbólico para el editor (Sapiro, *La sociología de la literatura* 119-121). No obstante, esta circulación suele encontrar resistencias y obstáculos. Desde una perspectiva sociológica, el carácter social de la literatura hace que su intercambio y recepción estén movilizados frecuentemente por fuerzas externas —política, economía, condiciones socioculturales, entre otras— y sujetos a una estructura de poder asimétrica entre el "centro" y la "periferia" (Hurtado Albir 621). Itamar Even-Zohar, formulador de la teoría de los polisistemas, considera "la literatura traducida no solo como un sistema integrante de cualquier polisistema literario, sino como uno de los más activos en su seno" (Even-Zohar 224). Si bien la literatura traducida tiende a situarse en la posición periférica, también puede llegar a ocupar la posición central si se dan ciertas condiciones:

cuando un polisistema no ha cristalizado todavía, es decir, cuando una literatura es "joven", está en proceso de construcción; cuando una literatura es "periférica" (dentro de un amplio grupo de literaturas interrelacionadas), o "débil", o ambas cosas; y cuando existen puntos de inflexión, crisis o vacíos literarios en una literatura (225).

En el caso de China, estas tres condiciones se dieron conjuntamente a mediados del siglo XIX, cuando el país inició su contacto intensivo con las potencias occidentales. A pesar de su amplio y valioso acervo de literatura clásica, China se encontraba marginada en un nuevo mundo protagonizado por la cultura occidental moderna y necesitaba una revitalización profunda. En este contexto, la traducción y la recepción de la literatura extranjera, especialmente la occidental, impulsó enormes cambios en el mundo intelectual y, más tarde, en gran parte de la sociedad, constituyéndose en una de las

fuerzas promotoras de la modernización del país (Fisac, “¿Puede...?” 47-48). Los traductores como Yan Fu (严复, 1854-1921), Lin Shu (林纾, 1852-1924) y Liang Qichao (梁启超, 1873-1929) contribuyeron a divulgar las corrientes de pensamiento occidentales, las cuales aceleraron la caída de la dinastía Qing (1644-1911) y estimularon la gestación de una nueva cultura moderna en China (Martín Ríos 115-124). Con el Movimiento de la Nueva Cultura, iniciado en 1917, el lenguaje clásico fue dejando paso a una lengua vernácula más accesible y con influencias notorias de las gramáticas occidentales (Fisac, “¿Puede...?” 48). En las tres décadas siguientes, el firmamento literario se iluminaría por una pléyade de poetas y escritores: Lu Xun (鲁迅, 1881-1936), Hu Shi (胡适, 1891-1962), Lao She (老舍, 1899-1966), Lin Yutang (林语堂, 1895-1976), Xu Zhimo (徐志摩, 1897-1931), por citar solo algunos nombres. La mayoría de ellos eran grandes conocedores de la tradición china y la cultura occidental, y compaginaban la creación literaria con la traducción de obras extranjeras, las cuales tuvieron una amplia repercusión. Pese a las continuas agitaciones y persecuciones políticas, este fue un período de relativa libertad, con una actitud claramente receptiva hacia la literatura extranjera. Este ambiente de apertura terminó tras la proclamación de la República Popular China en 1949. Durante los sucesivos movimientos políticos en las décadas 50-70 del siglo XX, la literatura se convirtió en mero instrumento de propaganda y la influencia procedente del exterior se redujo a un número limitado de textos de la entonces URSS y sus países satélites, más ciertas obras de tendencia comunista y antiimperialista procedentes del llamado Tercer Mundo (Asia, África y América Latina) (Fisac, “¿Puede...?” 51; Teng 179-180). Desde finales de los 70, con la política de Reforma y Apertura, se fue resucitando la literatura y se volvió a traducir y editar una gran cantidad de libros de autores extranjeros, tanto clásicos como contemporáneos.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar las tendencias de la traducción y la publicación de la literatura extranjera en China desde los años 80 del siglo pasado hasta la actualidad, con especial atención a dos factores relevantes: el mercado y la censura. Atrapada entre la globalización y el régimen de la censura, la introducción de la literatura extranjera en China se encuentra en un constante forcejeo entre las dos fuerzas. Nuestra investigación se centrará especialmente en el comportamiento del mercado en un contexto de libertad restringida.

2. El mercado como fuerza liberadora

Señala André Lefevere que la literatura está sometida a un doble factor de control. Uno está dentro del sistema literario y otro interviene desde fuera. El primero opera

de acuerdo con los parámetros establecidos por el segundo. Como factor interno del sistema literario, son los profesionales (traductores, críticos, profesores, etc.) quienes ejercen el control poético e ideológico de las obras literarias. El factor externo, denominado “mecenazgo (*patronage*)”, consiste básicamente en tres elementos: un componente ideológico que filtra la forma y el contenido; un componente económico que afecta al bienestar del escritor y el traductor; y un componente que establece el estatus social. El sistema literario puede estar controlado por un mecenazgo “diferenciado” o “no diferenciado”. En el primer caso, existe una relativa independencia entre los tres componentes mencionados. En el segundo caso, la ideología, la economía y el estatus están monopolizados por un único poder (Lefevere 14-17).

Durante la mayor parte de la época de Mao (1949-1976), con un sistema político totalitario, una economía planificada basada en la abolición del mercado libre y un control férreo sobre los cánones estéticos y valores socioculturales, la literatura y la traducción se encontraban en un típico caso del “mecenazgo no diferenciado”: todos los escritores, traductores, críticos e investigadores eran “trabajadores de arte y literatura” a sueldo del Estado; toda creación artística y literaria tenía que ajustarse a los patrones dictados por las autoridades políticas, sin ningún margen de libertad (Fisac, “Anything” 131-134); todas las editoriales eran estatales y la librería Xinhua era el único canal de distribución de todos los libros publicados.

Desde finales de los años 70, la Reforma y Apertura permitió una recuperación gradual de las funciones del mercado en la vida económica del país. En el actual contexto sociocultural y discursivo, la palabra “mercado” parece estar impregnada inexorablemente de una connotación peyorativa, que se asocia al neoliberalismo, a la explotación e injusticia. Sin embargo, si nos remontamos a la sociedad china de entonces, el término “mercado” merecería una percepción más positiva (Zhang 3-25). En los años 80, la tímida restauración del mercado editorial en China coincidió con una tremenda sed cultural y una gran demanda de nuevos conocimientos y pensamientos, prohibidos en las décadas anteriores. En este ambiente de “fiebre cultural” (Davies 762-764), en el que la sociedad china pretendía salir de un control totalitario que monopolizaba todos los recursos y accesos, el incipiente mercado significaría, más que beneficios económicos, apertura de mente, novedad, diversidad y libertad de elección. Se empezó a reeditar la literatura clásica occidental y a sacar traducciones de obras más recientes. Paralelamente, en las calles se vendían ediciones piratas o publicaciones de carácter *underground*, un fenómeno ampliamente extendido por entonces. Incluso las editoriales estatales también actuaban sin conciencia de *copyright*, publicando

obras de traducción sin autorización previa¹. En definitiva, gracias al mercado legal e incluso al mercado negro, la literatura traducida produjo un gran impacto en China. En aquellos años, leer (o aparentar leer) a Nietzsche y Sartre fue una etiqueta cultural compartida por los aficionados a la literatura y muchos escritores chinos consagrados hoy se nutrieron de las influencias extranjeras que recibieron en aquella época (Fisac “¿Puede...?” 51-52). Como ejemplo, el teatro experimental de Gao Xingjian (高行健, 1940-, Premio Nobel de Literatura en 2000) denota una clara impronta del teatro del absurdo, al estilo de *Esperando a Godot*. No extraña que él mismo fuera también traductor de obras de Samuel Beckett y Eugene Ionesco. Por otro lado, en novelas de Mo Yan (莫言, 1955-, Premio Nobel de Literatura en 2012), Yu Hua (余华, 1960-), Su Tong (苏童, 1963-), Yan Lianke (阎连科, 1958-), etc., resulta fácil detectar indicios del *boom* literario de América Latina, especialmente del realismo mágico, que les abrió la puerta hacia nuevas posibilidades de técnicas narrativas (Gao 384-388).

En los años posteriores, continuó el desarrollo del mercado editorial chino, pese a las persistentes restricciones políticas y la censura. Los incentivos económicos impulsaron a los editores a estar más atentos a la demanda del lector, tratando de ampliar y diversificar la oferta. La competencia entre las editoriales estimuló las nuevas iniciativas (Feng). Además, desde los años 90, China ha firmado una serie de convenios internacionales de protección de derechos intelectuales. Este hecho ha propiciado una conexión más estrecha entre el sector editorial chino y el mercado global. El contacto con los grupos editoriales extranjeros requiere editores y agentes literarios dotados de conocimiento especializado y visión internacional. Respondiendo a esta necesidad, la aparición de las agencias privadas —Thinkingdom Media Group (新经典文化), Shanghai 99 Readers Culture (上海99读书人), Dook Media Group (读客文化), etc.— introdujo un mayor dinamismo al sector. Estas compañías que funcionan como una especie de editorial alternativa más profesional y eficiente realizan el trabajo de agente literario con un buen olfato comercial (Feng), negocian y compran los derechos, contratan la traducción y cuidan el diseño. No obstante, están obligadas a publicar sus libros con el sello de las editoriales estatales, las cuales poseen la exclusividad del código ISBN. Por otro lado, las estrategias de marketing y publicidad, la promoción mediática y la ampliación de la red de distribución han fomentado una industria editorial que funciona, al menos, con una aparente prosperidad. Según datos de la Oficina Nacional de Estadísticas de China, este país adquirió derechos de 12.005 títulos de libros extranjeros en 2021 (*Zhongguo tongji nianjian 2021*).

1 Una anécdota famosa es la de la indignación que sintió Gabriel García Márquez durante su viaje a China en el año 1990. El escritor colombiano se quejó de la omnipresencia de las ediciones piratas de sus libros y prometió no conceder los derechos a China ni en 150 años.

Como balance general, la apertura (parcial) del mercado editorial chino en las últimas décadas ha permitido una presencia masiva de la literatura extranjera. Muchas obras traducidas figuran entre los libros más vendidos (*Cien años de soledad*², novelas de Murakami, etc.) y han cambiado profundamente el canon literario y los hábitos de lectura de la sociedad china (Gao 388-389; Lin, “Cunshangchunshu”). Al mismo tiempo, la literatura traducida ha influido en distintas generaciones de autores, críticos, investigadores, docentes, traductores y otros integrantes del mundo literario e intelectual, acumulando de esta manera un considerable capital cultural común. En este sentido, el mercado —al menos en la transición de un sistema cerrado a otro más abierto— no sólo ha significado beneficios económicos, sino también una fuerza liberadora, un “ágora de ideas” y un importante contrapeso al control estatal.

3. La censura en el mundo editorial chino

Si la comunicación es una necesidad y un derecho inherente del ser humano,

[L]a censura trata de dificultar o imposibilitar la comunicación adecuada del texto original y, para ello, bien impide que el texto llegue a los receptores al cortar totalmente su comunicación, convirtiendo el texto en un texto anulado, bien produce, mediante una transducción, un texto que es diferente del original en la medida en que no es el mismo texto porque se han producido en él diversas modificaciones (Albaladejo, “Censura” 309).

La censura ha tenido una historia prolongada en China y alcanzó, durante la época de Mao, su condición más extrema en el siglo XX. La apertura del mercado no conlleva la desaparición de la censura, sino simplemente una cierta flexibilización pragmática y una sofisticación en sus estrategias y técnicas. Según una publicación reciente de Freedom House, China se sitúa entre los países menos libres en el ranking mundial por su sistemática restricción de derechos humanos y de libertad de expresión, apoyada por las tecnologías de vigilancia (Freedom House, “Freedom in the World 2023” 11, 15, 31), opinión que ha sido compartida por Amnistía Internacional en su último informe (Amnistía Internacional 149-156). La censura editorial forma parte importante del entramado del control ideológico y cultural. Para comprender su estructura, proponemos la distinción entre el *hardware* (un conjunto de órganos y normativas) y el *software* (un laberinto de criterios complejos y cambiantes de acuerdo con las necesidades coyunturales).

2 En 2011, Thinkingdom Media Group consiguió publicar la primera edición legal de *Cien años de soledad* en China. Hasta 2021, se han vendido más de 10 millones de ejemplares.

En la actualidad, en la dimensión del *hardware*, algunos rasgos fundamentales del sector editorial chino son:

- Todas las editoriales son entidades oficiales sujetas al control y la supervisión de órganos del Estado y del Partido Comunista Chino (PCCh)³. No existen casas editoriales verdaderamente privadas e independientes.
- En China, salvo las publicaciones de circulación interna en las entidades estatales, cualquier libro necesita un código ISBN para tener una distribución legal. El gobierno controla estrictamente la concesión de los códigos ISBN, cuya cantidad en los últimos años se ha reducido. Esta política crea una escasez constante, por lo que las editoriales son extremadamente cautas en decidir qué libros van a publicar, intentando minimizar el riesgo político y maximizar el beneficio económico, dado que, para obtener un código ISBN, se requiere que el proyecto de publicación sea aprobado previamente por las entidades supervisoras. Por otro lado, sólo las editoriales oficiales tienen acceso a una limitada cuota de códigos ISBN. Aquellas agencias privadas que hemos mencionado no están en condiciones de publicar libros sin colaborar con las editoriales oficiales mediante la adquisición de los códigos ISBN. El monopolio de estos recursos ha dado lugar a precios elevados y fomenta la autocensura y la publicación de temas preferidos por el PCCh y el gobierno (Wang y Tang).
- La importación de libros en lenguas extranjeras⁴ se realiza exclusivamente por China National Publications Import and Export (Group) Co., Ltd. (中国图书进出口集团有限公司) y otras pocas entidades oficialmente autorizadas.
- A las editoriales internacionales se les prohíbe editar libros en China. Hay casos en que la inversión extranjera entra en la distribución de libros y otros productos culturales —Grupo Bertelsmann, Amazon, por ejemplo—, pero no puede participar en la producción y edición del contenido. Prácticamente la única opción consiste en vender los derechos a editoriales chinas, las cuales publican la edición en chino, previa censura.
- Existen medidas de censura similares e incluso más estrictas en otros sectores culturales⁵ —medios de comunicación, internet y redes sociales, industria de entretenimiento, publicación académica y otras actividades intelectuales—, por lo que todo el

3 En el sistema de la censura, el Departamento de Propaganda del Partido Comunista Chino (中宣部) se encuentra en el nivel más alto de la jerarquía. A nivel ejecutivo, la institución competente es la Administración Nacional de la Prensa y la Publicación (国家新闻出版署) (Song 29-31).

4 También los libros en lengua china publicados en Hong Kong, Taiwán u otros lugares fuera de China continental.

5 Véanse los siguientes informes: "Made in Hollywood, Censored by Beijing: The U.S. Film Industry and Chinese Government Influence", publicado por PEN America en 2020, y "China: Freedom on the Net 2021", publicado por Freedom House en 2022.

ecosistema literario chino y su extensión (producción, traducción, recepción, crítica e investigación, etc.) están permanentemente bajo la censura estatal.

En la dimensión del *software*, para los dirigentes del PCCh, el control ideológico sobre el arte y la literatura es de vital importancia para garantizar su permanencia en el poder. Para eso, suelen establecer unas directrices generales que controlan la orientación política y cultural de un determinado período. Históricamente, aún antes de la fundación de la República Popular China, en las “Intervenciones en el Foro de Yan’an sobre Arte y Literatura” en 1942, Mao Zedong ya lanzó el mensaje de que el arte y la literatura deberían servir fielmente a los intereses de la revolución y del Partido (Fisac, “¿Puede...?” 50-51). Esta línea dura que continuó durante todo el período de Mao empezó a flexibilizarse —si bien nunca ha sido abandonada— con la Reforma y Apertura desde finales de los años 70. En un nuevo giro, en octubre de 2014, Xi Jinping actualizó en Pekín el discurso de Mao, poniendo énfasis en los valores del socialismo chino y la necesidad de corregir las tendencias “erróneas” en las creaciones artísticas para no “perdersse en la marea de la economía de mercado” (People.cn). Estos principios se traducen en operaciones diarias de censura, guiadas por innumerables instrucciones y criterios impuestos por la voluntad oficial. La censura abarca todo el proceso editorial, desde la evaluación y aprobación de proyectos, hasta la retirada de libros “problemáticos” de las librerías, pasando por la manipulación del contenido. El incumplimiento de las medidas de censura supone sanciones políticas y económicas para los editores y otros responsables (PEN America, “Censorship and Conscience” 13).

Según PEN America, en términos generales, en la lista negra de la censura china, los tabúes más comunes pertenecen principalmente a dos categorías: la política y el sexo. En los temas políticos, destacan “las tres Ts” (Tiananmen, Tíbet y Taiwán), el cuestionamiento sobre el pasado y la legitimidad del PCCh y las críticas a sus dirigentes, las referencias a disidentes políticos (Liu Xiaobo, por ejemplo) y líderes religiosos como Dalai Lama, etc. En los temas relacionados con el sexo, las descripciones explícitas de las prácticas sexuales, la diversidad sexual y de identidades de género (LGBT) suelen ser objeto prioritario de la censura (PEN America, “Censorship and Conscience” 4-8). Sin embargo, no se trata de un catálogo fijo, sino que se modifica —normalmente se amplía— de acuerdo con las circunstancias concretas y las necesidades del PCCh. En los últimos años, en un clima de creciente conflictividad con Occidente y con un control físico e ideológico más severo sobre la ciudadanía, el listado de temas tabúes se ha alargado sensiblemente: las protestas de Hong Kong, la represión a las minorías étnicas en Xinjiang, las investigaciones sobre el origen del COVID-19, la invasión rusa de Ucrania y un largo etcétera. No sólo libros distópicos como *1984* y *Animal Farm*,

sino también Winnie the Pooh y Peppa Pig han sido censurados por distintos motivos (Dikötter 292-294). Además, se persigue especialmente el llamado “nihilismo histórico” —visiones de la historia que discrepan de la narrativa oficial— y cualquier opinión considerada como ofensa o “ultraje a China”. En definitiva, según el análisis de PEN America, lo que el PCCh y el gobierno chino pretenden controlar a través de la censura es la opinión pública y la mente social, con la intención de mantener la estabilidad e imponer un discurso único y oficial (PEN America, “Censorship and Conscience” 4-5).

Es menester destacar que la política de censura que se aplica a la literatura extranjera no se lleva a cabo como una estrategia rígida, sino que se adapta hábilmente al clima político y social de cada momento. La censura se intensifica normalmente cuando se tensan las relaciones exteriores (sobre todo con los países occidentales) y se afloja cuando los dirigentes chinos necesitan exhibir una postura de apertura, dado que “la ilusión de la libertad y la diversidad puede ser una de las mejores maneras de producir la hegemonía ideológica, que siempre jugará a favor de los poderes dominantes de la sociedad” (Van Dijk 33).

Respecto a los grados de la censura, según Tan, se puede distinguir tres tipos de traducciones fruto de la censura: la no traducción, la traducción parcial y la traducción completa (Tan 48):

[E]n el contexto chino, podemos distinguir tres tipos de compromiso traductológico afectado por la censura —y/o la autocensura—, que corresponden a los distintos conceptos tradicionales de “fidelidad traductológica”, a saber “total”, “parcial” y “no-traducción”: la “fidelidad” traductora plena se produce cuando el traductor se compromete plenamente con su autor cuando la obra traducida entra en la categoría de literatura extranjera “plenamente traducible”, definida a su vez como completamente “armoniosa” en relación con las leyes constitucionales chinas vigentes; el segundo tipo de compromiso traductor es aquel en el que el traductor es parcialmente fiel a su autor, de modo que se realizan cambios de las intenciones del autor para que el texto meta no entre en conflicto con la censura; y en tercer lugar, cuando la censura lo bloquea todo, no se realiza ni se permite realizar ninguna traducción, por lo que no implica ningún compromiso traductor⁶ (48)⁷.

La alternancia entre los tres tipos de traducciones es un fenómeno recurrente en la publicación de la literatura extranjera en China. Un ejemplo significativo son las peripecias que han tenido los libros de Mario Vargas Llosa. Antes de los años 80 del siglo pasado, las obras vargasllosianas se encontraban ausentes en China, situación que corresponde al caso de la “no traducción”. En los años 80-90, distintas editoriales chinas empezaron

6 Trad. propia.

7 Si bien esta es una perspectiva enfocada hacia la autocensura del traductor, conviene señalar que, en no menos ocasiones, la censura se lleva a cabo por el editor en el proceso de la revisión (Li 119).

a editar sus novelas con traducciones parciales, eliminando ciertas escenas eróticas. Entrado el siglo XXI, en un clima de mayor apertura, los libros de Vargas Llosa han sido publicados con regularidad y se fueron incrementando las traducciones completas (Hou 496-502). El Premio Nobel de 2010 consagró a Vargas Llosa y aumentó su popularidad en China, llegando a ser uno de los autores latinoamericanos más traducidos, junto con Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges. En 2017, el escritor hispano peruano ya tenía 55 títulos publicados (contando las reediciones) en China (Lou 6). En 2020, al comienzo de la pandemia de COVID-19, Vargas Llosa publicó un artículo en *El País* criticando a China por su ocultación de información. Acto seguido, el gobierno chino ordenó prohibir la venta de todos sus libros en China (Vidal Liy), lo que significa una simbólica vuelta a la “no traducción” que se nota por lo menos físicamente en las librerías. Recientemente, con la pandemia más controlada y aprovechando el ingreso de Vargas Llosa en la Academia Francesa en febrero de 2023, China ha vuelto a sacar un nuevo libro suyo: *Tiempos recios*. La trayectoria sinuosa de las obras vargasllosianas en China revela perfectamente el carácter cambiante e impredecible de la censura china, que se adapta a las necesidades de cada momento. En los años 80, recién salida del aislamiento, China buscaba una expresión literaria renovada. Se trataba de una situación en la que, según Even-Zohar, el polisistema literario local estaba en un punto de inflexión (225). La literatura latinoamericana respondió oportunamente a la necesidad de China de encontrar una nueva fórmula narrativa. En este contexto, las obras de Vargas Llosa empezaron a ser introducidas en un mercado con lectores ávidos, pero no suficientemente preparados y la censura se aplicaba más en la parte moral y a menudo se mezclaba con problemas de calidad de traducción. Gracias a una mayor apertura de mercado y la maduración del lector, la narrativa de Vargas Llosa fue encontrando una acogida más favorable en China, mientras el país disfrutaba de unas relaciones internacionales distendidas (Hou 498-500). Desde el segundo mandato de Xi Jinping y sobre todo a partir de la irrupción de la pandemia de COVID-19, el control y la seguridad han vuelto a ser prioridades absolutas para el poder gobernante, prevaleciendo incluso a los intereses económicos y las relaciones exteriores (Johnson 104). En este contexto, la censura de las obras de Vargas Llosas al comienzo de la pandemia fue una reacción espontánea de esta filosofía y el levantamiento de dicha prohibición también forma parte de las medidas de reapertura con la intención de reparar la imagen y reconciliar relaciones.

4. Mercado bajo censura: tensión y complicidad

En “The Literary Field Between the State and the Market”, Gisèle Sapiro analiza el impacto del Estado y del mercado en la literatura, señalando que el campo literario de un

país depende de dos factores principales: el grado de la libertad económica y el grado de la libertad política. Los dos factores están asociados. En primer lugar,

[d]el lado del control del Estado, podemos situar todos los regímenes autoritarios en los que los intercambios económicos están estrictamente regulados y los productos culturales enteramente controlados por un aparato creado a tal efecto y/o por una centralización institucional de los medios de producción y de consagración. En estos regímenes, el Estado es un instrumento de control puesto al servicio de un sistema ideológico —religioso, fascista, comunista, etc.— de ambición totalitaria. La demanda ideológica determina la oferta de bienes culturales. Cuanto más consiguen estos sistemas monopolizar la violencia legítima —tanto física (ejército y policía, poder administrativo) como simbólica (justicia, educación, medios de comunicación y otros medios de propaganda y moral)—, más severo es el control ejercido sobre la producción cultural⁸ (442-443).

En el polo opuesto,

[f]rente a un mercado determinado por un estricto control ideológico de la oferta, el liberalismo económico ha impuesto la idea de un mercado regido por sus propias reglas, las de la libre competencia arbitrada por los consumidores. La producción debe ajustarse a la demanda que, de hecho, ha contribuido a crear, dado que en el mercado de los bienes simbólicos es aún más difícil que la demanda preexista a la oferta. Sin embargo, la demanda, o las supuestas expectativas del público, sólo pueden estimarse a partir de las ventas de un producto anterior. Por tanto, el riesgo de estandarización es inherente a la lógica del mercado, y entra en conflicto con la limitación de la innovación que resulta de la propiedad singular del producto⁹ (450).

Y como conclusión, la autora considera beneficioso que la política cultural del Estado se comprometa a ayudar a las actividades literarias a preservar un cierto grado de autonomía frente al mercado (457-460). Si este equilibrio entre el Estado y el mercado es la solución ideal en una sociedad abierta y de mercado libre, el mundo editorial chino se presenta como un ejemplo a la inversa: un mercado distorsionado por la censura estatal, con una constante tensión y complicidad entre ambos.

Un mercado sano se apoya en un marco legal justo, transparente y acatado por todos los participantes para fomentar la competencia leal. En cambio, el mercado editorial chino está distorsionado sistemáticamente por las restricciones de acceso y la política de censura. El gobierno monopoliza todos los códigos ISBN y controla las actividades de todas las editoriales a través de censura y sanciones. Esta enorme asimetría de poder entre el Estado y el mercado hace que la introducción de literatura extranjera en China sea siempre un “baile con piernas esposadas”. El carácter

8 Trad. propia.

9 Trad. propia.

totalitario y cambiante de la censura sitúa el poder político por encima de la ley y crea una permanente incertidumbre, dado que cualquier factor inesperado podría romper la previsión del mercado¹⁰. Por otro lado, el volumen del mercado editorial chino —el más grande del mundo, con una facturación de 52.394 millones de USD en 2021 (GlobalData)— supone una atracción irrenunciable para los grupos internacionales. La presencia en el mercado chino no sólo puede reportar beneficios económicos, sino que también supone una considerable ampliación de cobertura estratégica. Y, sobre todo, para los profesionales locales (editores, agentes literarios, traductores, críticos, periodistas etc.), la publicación de la literatura extranjera es una importante fuente de ingreso y posibilidad de promoción. La suma de estas presiones hace que el mercado —mejor dicho, la mayoría de los profesionales que trabajan en este mercado controlado y manipulado— actúe en colaboración y complicidad con la censura. Se analizan a continuación tres formas habituales de dicha colaboración y complicidad: 1) criterios de selección sesgados y conservadores, 2) manipulación del contenido, y 3) sesgos y fraudulencia en la comunicación y la promoción. Cabe aclarar que, mientras los estudios existentes suelen prestar atención a las dos primeras formas, consideramos necesario añadir una tercera, que ha sido poco atendida a nivel académico, aunque son prácticas ampliamente conocidas en el sector.

4.1. Criterios de selección

Con la limitada cuota de los códigos ISBN y la censura como la “espada de Damocles” sobre la cabeza, los editores chinos tienen una clara preferencia por aquellos libros que son seguros e inofensivos para la censura y que permiten una alta rentabilidad económica. Los *bestsellers* internacionales como *Harry Potter*, *La sombra del viento* o libros de Dan Brown son opciones óptimas. Pertenece también a esta categoría la literatura de género (misterio, fantasía, ciencia ficción, etc.). Keigo Higashino, autor japonés de novelas de misterio, ha registrado el mayor número de venta en los últimos años en China¹¹. Otra opción preferida por los editores chinos es la reedición de los clásicos de la literatura occidental que han tenido éxito probado en el mercado chino. Se trata de una estrategia segura y conservadora, enfocada en un nicho de mercado consolidado, aunque la sobreoferta de las reediciones tiende a empobrecer el reper-

10 Respecto al carácter arbitrario e impredecible de la censura china, comenta Megan Walsh lo siguiente: “La censura china ha sido descrita como una ‘anaconda en el candelabro’ (*anaconda in the chandelier*). La vigilancia de los contenidos es intencionadamente impredecible y desconcertante, lo que obliga a editores y escritores a dudar de lo que podría provocar el ataque de la serpiente” (Trad. propia) (17).

11 Se han vendido 23 millones de ejemplares de las 52 novelas de Keigo Higashino introducidas por Thinkingdom Media Group en China entre 2008 y 2022 (Qingliangyou).

torio del sistema literario. También están entre los preferidos los libros galardonados con premios internacionales influyentes (Premio Nobel, Premio Booker, Premio Planeta, etc.) o con una adaptación cinematográfica exitosa. No obstante, todos estos libros, a pesar de su prestigio o popularidad, tienen que someterse sin excepción a los criterios de censura. Si en algún concepto pisan la línea roja, no podrán publicarse en China, como el caso de *Cincuenta sombras de Grey*, que ha sido vetado por narrar relaciones de tintes sadoomasoquistas (Jacobs; PEN America, “Censorship and Conscience” 8). Por otro lado, naturalmente, los autores críticos o “polémicos” suelen ser evitados y rechazados por los editores chinos.

Incluso de los autores mejor valorados por la crítica y los lectores chinos, no todas sus obras pueden ser traducidas, pese al afán de sacar las “obras completas” de muchos editores. Hasta la fecha, se han editado legalmente en China 20 libros de García Márquez, incluyendo sus principales novelas, cuentos, narrativa de no ficción y memorias¹². En cambio, de momento no parece ser viable publicar *De viaje por Europa del Este*, un libro con visión crítica hacia los países de la órbita soviética. Tampoco parece publicable *Mao II*, una de las novelas más famosas de Don DeLillo que alude al “Gran Timonel” y el fanatismo de la Revolución Cultural, aunque la editorial china Yilin (译林出版社) lleva publicando ya casi una decena de sus libros y considera al autor como el mejor crítico de la sociedad norteamericana moderna. La única edición de *Mao II* en lengua china se publicó en 2011 en Taiwán¹³. Con respecto a los libros de Mario Vargas Llosa, caso que hemos mencionado en el apartado 3, llama la atención la ausencia de *La llamada de la tribu*, una autobiografía intelectual y un profundo ensayo sobre las ideas liberales. Obviamente, con el monopolio de la ideología oficial, el endurecimiento del control social y el fomento de un patriotismo-nacionalismo asertivo como armas ideológicas (Johnson 104-109), el elogio al liberalismo no tiene cabida en la China actual.

4.2. Manipulación del contenido

En el proceso de la edición, toda obra traducida se somete a una rigurosa revisión censuradora, que suele ser llevada a cabo por los editores, aunque en no pocas ocasiones los mismos traductores también practican la autocensura¹⁴. Como se ha explicado en

12 Véase el catálogo de las obras de García Márquez en la página web de Thinkingdom Media Group, 20 Abr 2023.

13 Está disponible en <https://www.books.com.tw/products/0010523296>, 20 Abr 2023.

14 Jo Lusby, directora de Penguin China, opina que no todas las omisiones se deben a la censura, a veces simplemente se producen por la mala traducción: “Los traductores en China pueden omitir algo simplemente porque es difícil y no saben cómo hacerlo, así que se lo saltan. O hay partes de la historia que la gente considera culturalmente desagradables y deciden que no son sustanciales para la historia y que podrían revolver el estó-

el apartado 3, los temas y el contenido que se censuran dependen de las instrucciones que llegan desde las autoridades y de la interpretación intuitiva del propio editor en cada situación concreta. Con la incertidumbre y el temor a los castigos, en la práctica, las manipulaciones del editor suelen ser de carácter preventivo y por motivo de auto-protección, dado que la publicación de algún contenido no apto a ojos de los censores superiores, especialmente cuando llama la atención en la esfera pública, conllevaría sanciones para la editorial (Hessler, “Travel with my censor”).

La *quadripertita ratio*, concepto que se encuentra en la *Institutio oratoria* (l. 5. 38-41) de Quintiliano, es un mecanismo altamente eficaz para explicar las modificaciones textuales de la censura, que en general corresponden a las cuatro operaciones de *adiectio* (adición), *detractio* (sustracción), *transmutatio* (cambio) e *inmutatio* (sustitución), aunque el método más representativo es el de la supresión de elementos (Albaladejo, “Censura” 307). La prensa internacional ha informado de muchos casos de traducciones mutiladas. En 2006, cuando se publicó en China *Cometas en el cielo*, novela de Khaled Hosseini, se eliminaron las referencias a la invasión de la URSS en Afganistán (Osnos). En la edición en chino de *Sunset Park*, del escritor norteamericano Paul Auster, el nombre del disidente Liu Xiaobo fue sustituido por la letra L (PEN America, “Censorship and Conscience” 13). Al escritor argentino Martín Caparrós le quitaron de su libro *El hambre* dos páginas dedicadas a la devastadora hambruna china entre 1959 y 1961 (Villa Chiappe). Como una investigación casuística, el artículo “Retórica de la censura editorial: la edición en chino simplificado de *21 lecciones para el siglo XXI*” de Cheng Li ha señalado numerosas modificaciones en la versión china del super-ventas de Yuval Noah Harari, después de compararla con las ediciones en inglés y en chino tradicional de Taiwán (Li 121-130). Muchas veces, estos cambios se han hecho a espaldas de los autores (Paul Auster, por ejemplo), sin previo aviso. En otros casos, se ha informado a los autores (Martín Caparrós, por ejemplo), quienes han tenido que tomar la difícil decisión de consentir las modificaciones o defender la integridad de su texto con el riesgo de no poder publicarlo en China (Villa Chiappe).

Estas prácticas no sólo abundan en el mundo editorial, sino que también son generalizadas en el cine y otros sectores de China. El informe titulado “Made in Ho-

magos de los lectores de aquí, así que las omiten” (Trad. propia) (PEN America, “Censorship and Conscience” 14). Si bien en casos concretos, una traducción de mala calidad puede causar efectos similares a los generados por un texto parcialmente censurado, conviene señalar que las posibilidades de solución son totalmente distintas de acuerdo con el tipo de la sociedad. En una sociedad con mayor grado de libertad y apertura, se permite más transparencia e información contrastada, lo cual hace que las traducciones fraudulentas sean más fáciles de ser detectadas, corregidas o sustituidas por otras mejores. En cambio, en una sociedad en que el poder autoritario se aferra a la censura para controlar las opiniones, los textos censurados tienden a mantenerse en su *statu quo* mientras no cambie el clima político.

llywood, *Censored by Beijing: The U.S. Film Industry and Chinese Government Influence*”, publicado por PEN America en 2020, revela que, en las últimas décadas, China se ha apoyado en Hollywood para crear uno de los mercados cinematográficos más grandes del mundo y, al mismo tiempo, ha venido ejerciendo una censura sistemática en las películas extranjeras que se proyectan en salas chinas. Atrapados por los beneficios que reporta el mercado chino, los principales estudios de Hollywood han tenido que colaborar con los censores chinos, modificando el contenido de sus películas e incluso incorporando elementos que favorezcan la propaganda china. Un ejemplo reciente que llama la atención es la película *Minions: The Rise of Gru (Minions: el origen de Gru)*, que en China tiene un desenlace totalmente distinto al de la versión original (Carras).

Como consecuencia, la manipulación del contenido afecta directamente a la comprensión exacta de la obra original y, por consiguiente, puede repercutir en los estudios posteriores, causando distorsiones y errores. A continuación, citamos un ejemplo reciente que corresponde a la edición en chino de la novela *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester, cuyo traductor es el mismo autor de este artículo. En el capítulo X, cuando el anarquista Juan Aldán explica a Carlos Deza por qué ha dejado de creer en el comunismo, dice:

—Nosotros no podemos sentir como el pueblo. Nosotros sabemos que la economía es un pretexto, y que la felicidad popular es otro pretexto, y que el verdadero propósito de Cayetano es mandar y aniquilar toda libertad. Quizás exista una clase de poder que se ejerce libremente sobre hombres libres, pero esa clase de poder no es la que le gusta a Cayetano. Lo que él quiere es reducirnos a la esclavitud; que todos marchemos como piezas de una máquina que echa a andar todas las mañanas a toque de sirena. Y eso es compatible con el comunismo, porque el comunismo es también eso. Cuando lo descubrí, dejé de ser comunista.

[...]

—Hubo también razones de orden privado. Yo soy poeta —Carlos se sorprendió, pero no sonrió; más bien pareció agrardarle la revelación. Hasta es posible que la nueva expresión de su rostro fuese una expresión admirativa—. Soy poeta de una manera que no es compatible con el comunismo, porque el comunismo es una doctrina optimista, y mi poesía es desesperada. Parte de una experiencia dolorosa, de un desencanto radical. [...] (186).

En la versión publicada en chino¹⁵, se han eliminado las frases que equiparan el comu-

15 Texto de traducción en chino:

——我们不能像镇上的人那样想。我们知道，经济只是个借口，所谓民众的幸福也是另一个借口，而卡耶塔诺真正的目的是要主宰这里和剥夺所有的自由。也许，在自由的人们之间，存在

nismo con el abuso de Cayetano, un empresario explotador y despótico. Esta omisión, que se ha producido en el proceso de la edición y no en la traducción, oculta el motivo principal por el que uno de los protagonistas de la novela ha cambiado de afiliación ideológica, un detalle importante para entender al personaje y la actitud política del autor. Cualquier lector o investigador que no haya leído el texto original en español podría llegar a tener las siguientes impresiones: 1) Juan Aldán cambió su ideología simplemente por una incompatibilidad temperamental y estética; 2) hay una falta de coherencia en el texto. Obviamente estas conclusiones serán injustas para el autor y pueden generar una cierta distorsión en la recepción de su obra.

4.3. Sesgo y fraudulencia en la comunicación y la promoción

Además de la obra en sí, todo lo que gira alrededor del libro y el autor se encuentra irremediabilmente en el pulso y la complicidad entre la censura y el mercado. La falta de información y transparencia a causa de la censura es aprovechada, con frecuencia, en la promoción editorial, necesariamente con el consentimiento de los censores y la colaboración de la prensa oficial, para redundar en beneficios mutuos: rentabilidad económica y seguridad política a la vez. Se trata de ingeniar argumentos de venta (*sell points*) basados en información sesgada o distorsionada para atraer al lector u ocultar determinada información esencial para evitar el impacto negativo. Basados en nuestra propia observación y la información publicada de manera dispersa en algunos medios de comunicación, resumimos a continuación algunas estrategias habituales:

- Aprovechamiento de cierta emoción social permitida o fomentada por las autoridades políticas, especialmente el patriotismo-nacionalismo. El sentimiento antijaponés a raíz de la invasión japonesa de China (1931-1945) se ha perpetuado como un volcán activo cuya erupción es controlada por el PCCh y el gobierno. Cualquier imprudencia en este “territorio comanche” podría acarrear consecuencias graves, aunque también se podría sacar tajada si la maniobra jugara a favor de los intereses oficiales. Un ejemplo ilustrativo fue el lanzamiento de la edición china de *La muerte del comendador* de Haruki Murakami en 2018. La prensa china se volcó en resaltar un detalle del libro —uno

着一种可以自由行使的权力，但这种权力不是卡耶塔诺所乐见的。他想要的是奴役我们，把我们都变成一部机器上的零件，每天早上汽笛一响就开始转动。[这和共产主义是可以共存的，因为共产主义也是如此。当我发现这一点后，就不再是共产主义者了]。

[...] —当然也有个人的原因。我是个诗人。——卡洛斯吃了一惊，但没有笑，甚至这一说法让他感到有些愉快，而他脸上浮现出的新表情，很可能意味着一种赞许。——我作为诗人的方式，与共产主义是不能兼容的，因为共产主义是一种乐观的学说，而我的诗歌是悲观绝望的，是我的痛苦经历与彻底失望的一部分。[...] (Torrente Ballester, *Huanle yu youshang* 229-230).

de los personajes reconoce con remordimiento la masacre que cometió el ejército japonés en Nanjing en 1937—, elevándolo como el mayor mérito de esta novela. Al mismo tiempo, la editorial china sacó una tirada inicial de 700 mil ejemplares (Sun).

- Ocultación de críticas o de actitudes negativas del autor hacia China. Para aquellos autores de fama consolidada en China, sobre todo, ideológicamente afines al comunismo, se tiende a ocultar sus críticas al régimen o a los dirigentes chinos, dado que este tipo de información, de ser publicada, generaría una situación embarazosa. Un caso reciente ha sido protagonizado por Slavoj Žižek, filósofo esloveno que en China es considerado uno de teóricos más célebres del marxismo occidental actual. En 2021, fue invitado por la Universidad de Nanjing a un simposio on line, cuyo tema fue precisamente “estudios sobre los pensamientos de Žižek”. Sin embargo, debido a unas palabras “no apropiadas” que preparó Žižek, le prohibieron hablar y se canceló el simposio (Radio Free Asia). Este incidente ha sido cuidadosamente ocultado en la prensa china, aunque no se pudo evitar la circulación de esta anécdota en las redes sociales chinas en su momento.

- Ocultación de otras informaciones relevantes del autor. En 2009, la anécdota de que Hugo Chávez regaló a Barack Obama un ejemplar de *Las venas abiertas de América Latina* fue ampliamente difundida en China (CCTV) e hizo famoso el libro de Eduardo Galeano, que en los últimos años ha tenido múltiples reediciones en China y ha sido altamente valorado por su denuncia del colonialismo occidental. Lo que nunca se ha dado a conocer en China, ni en el mundo editorial ni en la prensa, es otra noticia sobre el mismo libro. En 2014, el autor uruguayo confesó en la Segunda Bienal del Libro en Brasilia: “[*Las venas abiertas de América Latina*] intentó ser una obra de economía política, solo que yo no tenía la formación necesaria” y “No sería capaz de leerlo de nuevo. Caería desmayado” (Rossi). Evidentemente, la ocultación de esta importante autoevaluación impide una comprensión global y acertada del autor.

- El mito de las ediciones completas. Ya que la práctica de la censura en China es un hecho consabido por todo el mundo, hay editores que utilizan esta realidad, convirtiéndola en un reclamo comercial. Se sacan las llamadas “ediciones completas”, jugando con la curiosidad del lector, con la intención de estimular la venta, independientemente de si se ofrece de veras una edición completa, comparada con las otras versiones existentes, o si el libro en cuestión realmente ha sido censurado en ediciones previas. En muchas ocasiones, resulta que esta etiqueta no es más que un elemento morboso con el que se incita simplemente al consumo. Por ejemplo, en un buen número de reediciones recientes del *Quijote*, las editoriales se empeñan en resaltar en la cubierta el para-

texto de “edición completa (全译本)”: la edición de Flower City Publishing House (花城出版社) en 2014 (traducción de Ji Wenjun, Li Xiaolin y Tian Hui), la de China Federation of Literary and Art Circles Publishing House (中国文联出版社) en 2015 (traducción de Liu Jingsheng) y la de Unity Press (团结出版社) en 2016 (traducción de Tao Zitong), entre otras. En realidad, *El Quijote* nunca ha sido un libro “polémico” desde la mirada de la censura y varias traducciones anteriores, sobre todo la de Dong Yansheng publicada por Zhejiang Literature and Art Publishing House (浙江文艺出版社) en 1995, son reconocidas como completas. En este caso, el reclamo de la “edición completa” no es más que un juego psicológico con la conciencia del público que asume tácitamente que la censura se practica por defecto.

5. Reflexión a modo de conclusión

Este trabajo ha revisado y analizado la traducción y la publicación de la literatura extranjera en China en torno a dos factores esenciales: la censura y el mercado. Como consecuencia del pulso y la complicidad de ambos, se ha configurado un mercado controlado y distorsionado por la censura, el cual afecta a todo el ecosistema literario de China. A lo largo de las últimas décadas, si bien la apertura parcial ha generado una aparente prosperidad, el persistente sistema de la censura siempre ha mantenido a la traducción, la publicación y la crítica de la literatura extranjera dentro del límite de tolerancia de las autoridades gobernantes. Las limitadas posibilidades de selección, la manipulación de los textos traducidos, las estrategias de promoción basadas en información sesgada o tergiversada conforman un entorno perjudicial para los lectores, los escritores, los críticos literarios y todo el sector editorial, con daños invisibles que corroen los valores y el discurso sociocultural del país.

Si ampliamos el horizonte, el mercado editorial chino no es más que una imagen en miniatura del país en general. De la bancarrota de una economía planificada a la consolidación de uno de los mercados más potentes del mundo, China ha construido un gigantesco “capitalismo de Estado” (Kennedy y Blanchette). Por un lado, el poder gobernante aprovecha la apertura (siempre controlada) del mercado para conseguir el capital extranjero, la tecnología, el conocimiento y todo lo necesario que ayude a fortalecer la economía y reforzar su propia legitimidad política; por otro lado, el dominio *de facto* de prácticamente todos los sectores, directamente por órdenes políticas o a través de las empresas estatales, junto con la escasa protección de derechos humanos, ha dado lugar a un monopolio altamente competitivo, pero a la vez insostenible. Detrás del pragmatismo aperturista, la verdadera intención es, en último término, garantizar la

perpetuidad del PCCh en el poder, por lo que se mantiene un constante resentimiento hacia los valores universales, la sociedad abierta y la libertad de expresión. Dada la inmensa capacidad que tienen la literatura y la traducción en la transformación de la mente social, la censura es una herramienta imprescindible para defender un Estado autoritario. La combinación de los beneficios y las medidas de sanción responde a la vieja regla del garrote y la zanahoria, gracias a la cual los profesionales del mundo editorial chino se acostumbran a colaborar con la censura y el lector-consumidor chino tiende a confundir la libertad de consumo con la verdadera libertad política.

Bibliografía citada

- Albaladejo, Tomás. "Censura como interferencia y como modificación". *Despalabro. Ensayos de Humanidades*, no. 6, 2012, pp. 305-309.
- . "Literatura, literatura comparada, traducción, analogía". *Actio Nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, no. 5, 2021, pp. 1-25, <https://doi.org/10.15366/actionova2021.m5.001>.
- Amnistía Internacional. "Informe 2022-2023 Amnistía Internacional. La situación de los derechos humanos en el mundo". Amnistía Internacional, 2023, <https://www.amnesty.org/es/documents/pol10/5670/2023/es/> 20 Abr 2023.
- Carras, Christi. "Spoiler alert: In China's censored version of 'Minions', the bad guy gets caught". *Los Angeles Times*, 23 Ago 2022, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2022-08-23/minions-the-rise-of-gru-china-censored-ending>. 20 Abr 2023.
- CCTV. "Aobama he Chaweisi de woshou nengfou huajie Mei Wei jiuhen qingchou? (奥巴马和查韦斯的握手能否化解美委旧恨情仇? ¿Podría disolver el rencor histórico entre EE.UU. y Venezuela el apretón de manos entre Obama y Chávez?)". *CCTV.com*, 23 Abr 2009, <http://news.cctv.com/world/20090423/102286.shtml>. 20 Abr 2023.
- Davies, Gloria. "Discursive Heat: Humanism in 1980s China". *A New Literary History of Modern China*, David Der-Wei Wang (ed.), Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 2017, pp. 758-764.
- Dikötter, Frank. *China after Mao. The Rise of a Superpower*. London, Bloomsbury Publishing, 2022.
- Even-Zohar, Itamar. "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario". *Teoría de los Polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos (comp.), Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 223-231.

- Feng Yiying (冯奕莹). “Toubu minying chubanshang heyi qiaoran zhuangda (头部民营出版商何以悄然壮大? ¿Por qué las *top* empresas privadas de publicación han podido consolidar su crecimiento silenciosamente?)”. *Revista Caijing* (财经杂志), 25 Sept 2021, <http://m.caijing.com.cn/api/show?contentid=4803971> 20 Abr 2023.
- Fisac, Taciana. “‘Anything at variance with it must be revised accordingly’: Rewriting modern Chinese literature during the 1950s”. *The China Journal*, no. 67, 2012, pp. 131-147.
- . “¿Puede la cultura europea inspirar a los escritores chinos?”. *Revista de Occidente*, no. 430, 2017, pp. 47-60.
- Freedom House. “China: Freedom on the Net 2021”. *FreedomHouse.org*, 2022, <https://freedomhouse.org/country/china/freedom-net/2021>, 20 Abr 2023.
- . “Freedom in the World 2023. Marking 50 Years in the Struggle for Democracy”. *FreedomHouse.org*, 2023, https://freedomhouse.org/sites/default/files/2023-03/FI-W_2023_50Years_DigitalPDF.pdf, 20 Abr 2023.
- Gao Weiqian. “La recepción de García Márquez en China: desde la Revolución Cultural a la ‘literatura de la búsqueda de las raíces’”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 49, 2020, pp. 379-389. <https://doi.org/10.5209/alhi.75550>
- GlobalData. “Publishing Market in China in 2021, by Medium (\$ Million)”. GlobalData.com, 2023, <https://www.globaldata.com/data-insights/technology--media-and-telecom/publishing-market-in-china-in-2021-by-medium-million/>, 20 Abr 2023.
- Hessler, Peter. “Travels with my censor. A Chinese book tour”. *The New Yorker*, 9 marzo 2015, <https://www.newyorker.com/magazine/2015/03/09/travels-with-my-censor>, 20 Abr 2023.
- Hou Jian. “Buitre o fénix: la traducción y la recepción de la obra de Mario Vargas Llosa en China”. 2017. Universidad de Huelva, tesis doctoral, <http://hdl.handle.net/10272/13691>, 20 Abr 2023.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, 8ª edición. Madrid, Cátedra, 2016.
- Jacobs, Andrew. “Authors Accept Censors’ Rules to Sell in China”. *New York Times*, 21 Oct 2013, <https://cn.nytimes.com/china/20131021/c21censorship/dual/>, 20 Abr 2023.
- Johnson, Ian. “Xi’s Age of Stagnation: The Great Walling-Off of China”. *Foreign Affairs*, vol. 102, no. 5, September/October 2023, pp. 102-117.

- Kennedy, Scott y Jude Blanchette (eds.). "Chinese State Capitalism. Diagnosis and Prognosis". *Center for Strategic & International Studies (CSIS)*, 2021, https://csis-website-prod.s3.amazonaws.com/s3fs-public/publication/211007_Kennedy_Chinese_State_Capitalism.pdf?34C5XDb775Ws8W6TZ6oMGPIWhlY8Z.rf, 20 Abr 2023.
- Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York, Routledge, 1992.
- Li Cheng (李程). "Retórica de la censura editorial: la edición en chino simplificado de *21 lecciones para el siglo XXI*". *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 4, 2020, pp. 111-140. <https://doi.org/10.15366/actiono-va2020.4.006>, 20 Abr 2023.
- Lin Shaohua (林少华). "Cunshangchunshu zuopin zai Zhongguo de liuxing jiqi yuanyin (村上春树作品在中国的流行及其原因, La popularidad de las obras de Haruki Murakami en China y sus motivos)", conferencia literaria en el Museo Nacional de la Literatura Moderna de China, 22 Oct 2007, <http://www.wyg.org.cn/jzxx/1598.jhtml>, 20 Abr 2023.
- Lou Yu (楼宇). "Borges en China (1949-2017)". *Variaciones Borges*, no. 45, 2018, pp. 5-22.
- Martín Ríos, Javier. "El papel de la traducción en la reforma del pensamiento y la literatura de China durante las postrimerías de la dinastía Qing". *Estudios de traducción e interpretación chino-español*, Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal (ed.), Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 103-130.
- Oficina Nacional de Estadísticas de China (中国国家统计局). *Zhongguo tongji nianjian 2021* (中国统计年鉴 2021, *China Statistical Yearbook 2021*), versión on line, 2022, <http://www.stats.gov.cn/sj/ndsj/2022/indexch.htm>, 20 Abr 2023.
- Osno, Evan. "China's Censored World". *The New York Times*, 2 May 2014, <https://www.nytimes.com/2014/05/03/opinion/sunday/chinas-censored-world.html>, 20 Abr 2023.
- PEN America. "Censorship and Conscience. Foreign Authors and the Challenge of Chinese Censorship". *PEN America*, 2015, <https://pen.org/wp-content/uploads/2022/08/PEN-Censorship-and-Conscience-2-June.pdf>, 20 Abr 2023..
- . "Made in Hollywood, Censored by Beijing: The U.S. Film Industry and Chinese Government Influence". *PEN America*, 2020, <https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/>, 20 Abr 2023..

- People.cn (人民网). “Xi Jinping afirma arte debe servir al pueblo y al socialismo”. *People.cn en español*, 16 Oct 2014, <http://spanish.people.com.cn/n/2014/1016/c31621-8795428.html>, 20 Abr 2023.
- Qingliangyou (清凉油). “Dongyeguiwu, zai Zhongguo dang dingliu de rizi (东野圭吾, 在中国当顶流的日子, Keigo Higashino, *top* escritor en China)”. *iFeng Book* (凤凰网读书), 17 Mar 2022, <https://mp.weixin.qq.com/s/p2ohVNcQJhtrlu1zXI4TQg?>, 20 Abr 2023.
- Radio Free Asia. “Yi zao zhengzhi shencha, Nanjing daxue yantaohui bei quxiao (疑遭政治审查 南京大学研讨会被取消, Se canceló un simposio de la Universidad de Nanjing supuestamente por la censura)”. *Radio Free Asia*, 3 Nov 2021, <https://www.rfa.org/mandarin/Xinwen/7-11032021130054.html>, 20 Abr 2023.
- Rossi, Marina. “No volvería a leer ‘Las venas abiertas de América Latina’”. *El País*, 5 May 2014, https://elpais.com/cultura/2014/05/05/actualidad/1399248604_150153.html, 20 Abr 2023.
- Sapiro, Gisèle. “The Literary Field Between the State and the Market”. *Poetics*, no. 31, 2003, pp. 441-464.
- . *La sociología de la literatura*. Traducido por Laura Fóllica, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2016.
- Song Yuwu. “Book Censorship in Post-Tiananmen China (1989-2019)”. *Journal of East Asian Libraries*, no. 175, 2022, pp. 24-84.
- Sun Liping. “Cunshangchunshu xinzuo fansi Nanjing datusha, zhongyiben shouyin 70 wan ce (村上春树新作反思南京大屠杀, 中译本首印70万册, La nueva novela de Haruki Murakami reflexiona sobre la masacre de Nanjing. La edición en chino tiene una tirada inicial de 700 mil ejemplares)”. *Xinhuanet*, 8 Feb 2018, http://www.xinhuanet.com/politics/2018-02/08/c_1122388468.htm, 20 Abr 2023.
- Tan Zaixi. “Censorship in Translation: The Dynamics of Non-, Partial and Full Translations in the Chinese Context”. *Meta*, vol. 62, no. 1, 2017, pp. 45-68.
- Teng Wei (滕威). “Pablo Neruda in contemporary China: Translation between national and international politics (1949–1979)”. *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South / Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*, Gesine Müller, Jorge J. Locane and Benjamin Loy (eds.), Berlin & Boston, De Gruyter, 2018, pp. 175-187.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Los gozos y las sombras*. Barcelona, Alfaguara (Penguin Random House Grupo Editorial), 2019.

- . *Huanle y youshang I: Chongguiguli* (欢乐与忧伤 1: 重归故里, *Los gozos y las sombras 1: El señor llega*). Traducido por Cheng Li (李程), Zhengzhou, Henan Literature and Art Publishing House (河南文艺出版社), 2023.
- Van Dijk, Teun A. *Discurso y poder. Contribuciones a los Estudios Críticos del Discurso*. Traducido por Alcira Bixio, Barcelona, Editorial Gedisa, 2009.
- Vidal Liy, Macarena. "China censura los libros de Vargas Llosa tras un artículo crítico sobre el coronavirus". *El País*, 17 Mar 2020, <https://elpais.com/cultura/2020-03-16/china-censura-los-libros-de-vargas-llosa-tras-un-critico-articulo-sobre-el-coronavirus.html>, 20 Abr 2023.
- Villa Chiappe, Santiago. "Entre la censura y el éxito comercial". *Letras libres*, 3 May 2018, <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/entre-la-censura-y-el-exito-comercial>, 20 Abr 2023.
- Walsh, Megan. *The Subplot. What China Is Reading and Why It Matters*. New York, Columbia Global Reports, 2022.
- Wang Yao (王摇) y A Tang (阿唐). "Shuhao jinsuo xia de dalu chubanye: cong ziwo shencha dao jingen 'dang de fangzhen' (书号收缩下的大陆出版业: 从自我审查到紧跟“党政方针. El sector editorial de China continental con la disminución de la cuota de los códigos ISBN: desde la autocensura hasta el seguimiento de las directrices del Partido y el gobierno)". *Initium Media* (端传媒), 3 May 2019, <https://theinitium.com/zh-Hans/article/20190503-mainland-publication-number-controlling>, 20 Abr 2023.
- Zhang Weiyong (张维迎). *Shenme gaibian Zhongguo: Zhongguo gaige de quanjing he lujiing* (什么改变中国: 中国改革的全景和路径, *Qué ha cambiado China: el panorama y la ruta de la reforma de China*). Pekín, China CITIC Press (中信出版社), 2012.

¿HAY ESPACIO PARA LA LITERATURA? IDEOLOGÍA, MILITANCIA Y ESTÉTICA EN LA CRÍTICA LITERARIA DE LOS AÑOS CINCUENTA EN ESPAÑA

IS THERE SPACE FOR LITERATURE? IDEOLOGY, MILITANCY AND AESTHETICS IN THE LITERARY
CRITICISM OF THE 1950S IN SPAIN

Y A-T-IL DE LA PLACE POUR LA LITTÉRATURE? IDÉOLOGIE, MILITANTISME ET ESTHÉTIQUE DANS
LA CRITIQUE LITTÉRAIRE DES ANNÉES CINQUANTE EN ESPAGNE

Adriana Abalo Gómez 

Universität Bern

adriana.abalogomez@unibe.ch

Fecha de recepción: 25/09/2023

Fecha de aceptación: 10/11/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.28832>

Resumen: En lo que sigue se pondrán en diálogo tres obras representativas de la crítica literaria del medio siglo en España: *La hora del lector* (1957) de Josep María Castellet, *Problemas de la novela* (1959), de Juan Goytisolo, y la menos conocida, mucho menos asimilada, *Problemática de la literatura* (1951, 1958, 1966) de Guillermo de Torre. Se tratará de mostrar que en los primeros casos estamos ante *teorías de la política* por su fuerte carácter militante, deudor de los posicionamientos políticos de

* Las páginas que siguen resultan de mi proyecto de investigación posdoctoral, enmarcado en un proyecto más amplio financiado por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique, que dirige la profesora Vauthier en la Universidad de Berna: *Literatura problemática. Problemática sociodiscursiva de textos modernos en prosa de la Modernidad española* (FNS 100012_188957).

sus autores, mientras que la aportación de Torre se aproxima más al concepto de *teoría literaria*, a la cual, precisamente por su ausencia de intervención partidista, se la desplazó a los márgenes del sistema literario español, entonces fuertemente instrumentalizado. La buena recepción de *La hora del lector* y *Problemas de la novela*, que acaudillaron el canon contemporáneo, así como su legitimación en la Historia de la literatura española como teorías-críticas emblemáticas, estorbaron la asimilación de *Problemática de la literatura*, a pesar de que su acercamiento al fenómeno literario es de índole más propiamente estética y, por ello, mucho más eficaz para comprender la producción de nuestro siglo XX.

Palabras clave: crítica literaria; años cincuenta; *teorías de la política*; *teorías literarias*; Josep María Castellet; Juan Goytisolo; Guillermo de Torre.

Abstract: In what follows three representative literary works from the Spanish's mid century literary criticism will be in dialogue: Josep María Castellet's *La hora del lector* (1957), Juan Goytisolo's *Problemas de la novela* (1959), and the least famous and less assimilated out of the three, Guillermo de Torre's *Problemática de la literatura* (1951, 1958, 1966). I will aim at showing that, in the first two cases, we are facing *theories on politics* given their strong militant character, inherited from the political positioning of their authors, whereas Torre's contribution is closer to the concept of *literary theory* which, precisely because of the absence of a partisan intervention in it, was relegated to the edges of the Spanish literary system, which was extremely instrumentalised at that time. The good reception of *La hora del lector* and *Problemas de la novela*, which directed the contemporary canon, together with their legitimation in the History of Spanish literature as emblematic critical theories, hindered the assimilation of *Problemática de la literatura*, despite the fact that its approach to the literary phenomenon is more strictly aesthetic in nature, and, as a consequence of this, it is also much more effective in order to understand the production of the 20th century.

Keywords: Literary Criticism; Fifties; *Political Theories*; *Literary Theories*; Josep María Castellet; Juan Goytisolo; Guillermo de Torre.

Résumé: Dans cet article, trois œuvres représentatives de la critique littéraire d'un demi-siècle en Espagne seront mises en dialogue: *La hora del lector* (1957) de Josep María Castellet, *Problemas de la novela* (1959), de Juan Goytisolo, et la moindre connu, beaucoup moins assimilé, *Problématique de la littérature* (1951, 1958, 1966) de Guillermo de Torre. Nous tenterons ici de montrer qu'il s'agit dans les premiers cas de *théories*

politiques en raison de leur fort caractère militant, redevables des positions politiques de leurs auteurs, alors que l'apport de Torre est plus proche du concept de *théorie littéraire* qui, précisément à cause de son absence d'intervention partisane, s'est déplacée en marge du système littéraire espagnol, alors fortement instrumentalisé. Le bon accueil de *La hora del lector* et des *Problemas de la novela*, qui ont dirigé le canon contemporain, ainsi que leur légitimation dans l'Histoire de la littérature espagnole en tant que théories critiques emblématiques, ont entravé l'assimilation de la *Problemática de la literatura*, malgré le fait que son approche du phénomène littéraire est de nature plus strictement esthétique et, par conséquent, beaucoup plus efficace pour comprendre la production de notre XXe siècle.

Mots-clés: critique littéraire; demi-siècle; *théories politiques*; *théories littéraires*; Josep María Castellet; Juan Goytisolo; Guillermo de Torre.

Nous en saurons [...] davantage et sur la littérature, et sur la gauche, le jour où nous expliquerons pourquoi un écrivain peut être de gauche autrement qu'en le disant (Roland Barthes 162)¹.

Cuando pensamos en aportaciones de teoría y crítica literaria en la España del medio siglo, dos nombres se nos vienen inmediatamente a las mientes. El de Josep María Castellet y, a su zaga, el de Juan Goytisolo, debido en este segundo caso a su labor continuadora con respecto al primero. Sin embargo, existe una tercera figura que valdría la pena recuperar, porque de su pluma salió un sólido trabajo teórico-crítico que hace sistema con los de los autores mencionados. Me refiero a Guillermo de Torre.

A modo de pequeña cala en el panorama crítico de entonces, en las siguientes páginas se pondrán en diálogo los textos de estos tres críticos: *La hora del lector*, de J. M. Castellet, publicado en 1957; *Problemas de la novela*, que Juan Goytisolo dio a la estampa en 1959; y *Problemática de la literatura*, de Guillermo de Torre, editado por vez primera en 1951, en la editorial bonaerense Losada, reeditada en 1958 y nuevamente en 1966. El objetivo es examinar el espacio de intersección, a veces friccionado, pero las más de desinterés, que existió en la España del medio siglo entre las prácti-

¹ "Sabremos [...] más tanto de literatura como de izquierda, el día que entendamos por qué un escritor puede ser de izquierda sin decirlo" [traducción propia].

cas críticas del interior y aquella que Torre aportó desde el exilio. *La hora del lector* y *Problemas de la novela* son ejercicios de crítica militante, afectados por las respectivas ideologías de sus autores, que encajan en lo que se podrían llamar *teorías de la política*; mientras que *Problemática de la literatura*, apenas conocida y mucho menos asimilada, ni en los años cincuenta ni todavía en el presente, estaría más próxima a una *teoría literaria* o *teoría del conocimiento*.

Para concluir, se apuntarán algunas de las razones que impidieron la recepción de *Problemática de la literatura* en el *campo literario* español del medio siglo, las cuales entroncan precisamente con el carácter no partidista de la propuesta, que intenta sobreponerse a dogmatismos literarios. Asimismo, se reparará en el impacto que tanto la omisión del texto de Torre como la soberanía de los de Castellet y Goytisolo han tenido en la conformación del canon contemporáneo y en la construcción de la Historia de la literatura española.

1. Consideraciones teóricas. ¿Teorías de la política..., teorías literarias...?

La crítica es una cuestión de moral. Si Goethe ignoró a Hölderlin y a Kleist, a Beethoven y a Jean Paul, ello no afecta a su compromiso del arte sino a su moral (Álvarez Palacios 118).

Abro este paréntesis teórico con la afirmación de W. Benjamin citada por Álvarez Palacios porque me permite asumir que, del mismo modo que no hay ni puede haber una *literatura pura* (en el sentido de autárquica)², tampoco es posible hacer *crítica literaria pura*, desprovista de la moral de quien la ejerce, de la superestructura ideológica, del peso de la historia, del momento filosófico de quien juzga (en palabras de Benedetto Croce), ni de las corrientes culturales o políticas en que se inscribe.

La declaración es importante porque descubre la razón de fondo de la coexistencia de distintas modalidades —¿*moralidades*?— de crítica literaria en la España de la década de 1950: lo que aquí llamamos *teorías de la política* o *políticas literarias* (a la

² Considero, recuperando las palabras de Pere Gimferrer, que la disyuntiva no puede ser *literatura pura* y/o *literatura comprometida*, sino *literatura comprometida vanguardista* y/o *literatura comprometida realista* (110). Es decir, no hay, no puede haber, literatura que no responda a las exigencias históricas de una u otra manera, que sea autárquica y pura, sino que lo que hay son diferentes modos de expresar un compromiso, una *situación* (en términos sartreanos) o una *fidelidad a la época* (expresión de Guillermo de Torre): un modo más experimental y vanguardista, o un modo más clasicista y mimético-realista. Como señaló Theodor Adorno, el arte nace de la dialéctica entre lo que tiene de *homogéneo* (la literatura, su literariedad), y lo que tiene de *heterogéneo* (la realidad exterior) (16).

que pertenecerían *La hora del lector* y *Problemas de la novela*); y teorías literarias o teorías del conocimiento (en que se enmarcaría *Problemática de la literatura*). El primer modo de hacer crítica remite a aquellas prácticas que expresan consignas estéticas supeditadas a militancias ideológicas, intereses socio-económicos, ansia de poder político, etc., , sus fines últimos. El segundo, las teorías literarias *sensu stricto* tienen un mayor espacio de movimiento, si bien nunca llega a ser pleno, porque sus intereses, sus objetivos y sus finalidades dan prioridad al objeto que las justifica: la literatura.

Dicho lo cual, no debemos asumir que las teorías de la política trasciendan el campo literario y las teorías literarias no. Pues ambas lo hacen. Si bien de diferentes maneras y con finalidades distintas: mientras que las teorías de la política participan de un espacio coaccionado y sostenido sobre prejuicios proselitistas, que a menudo coartan y dirigen el pensamiento; las teorías literarias actúan en un espacio algo más libre, en el que ejercen la facultad de juzgar, aplican recursos y enfoques más ecuánimes, parten *de* y convergen *en* lo intrínsecamente literario. Es decir, estos dos modos de hacer crítica literaria resultan de sus distintos cometidos y metas, porque, como se sabe, *la forma sigue a la función*. Tal es así que la forma de cada una de estas teorías críticas nos revela la específica función que desempeñaron en el *campo cultural*.

Recuperando una lúcida aportación de Hannah Arendt, podríamos decir que las teorías de la política pertenecen al campo de la ideología, de la militancia, mientras que las teorías de la literatura corresponden al ámbito de la política. En *¿Qué es la política?* la autora advierte que el sentido *original* de esta última es la libertad de discernimiento, la capacidad de obtener y tener presente la mayor panorámica posible sobre las posiciones y puntos de vista desde los que se considera y juzga un estado de cosas, de ahí que todo hecho político se asiente sobre la capacidad de juzgar, de emitir juicios, entendiendo este proceso como la aclaración y disipación de los prejuicios. Por el contrario, el sentido de la ideología (que es militante) es la persuasión, la dominación, la coacción, la imposición de un sentido, la revelación, por eso se alimenta del prejuicio y va en contra de la libertad de discernimiento (53). La ideología se traduce en militancia porque “confunde con política aquello que acabaría con la política” (49).

Si extrapolamos esta distinción al caso que nos ocupa, podemos afirmar que las teorías literarias (como *Problemática de la literatura*) son discursos y acciones políticas según la definición de Arendt, porque juzgan desde la experiencia —esto es, no prejuzgan—, evitando interpretaciones unívocas y dejando espacio para los juicios del lector; mientras que las teorías de la política (*La hora del lector*, subtitulada “Notas

para la iniciación a la literatura narrativa de nuestros días³, *Problemas de la novela* y, antes de ellas, *Qu'est-ce que la littérature?*, como enseguida veremos) son discursos y acciones militante-ideológicas que constriñen y dirigen la libre interpretación. Como señala Béja, hay obras ideológicas y militantes (aquí *La hora del lector* o *Problemas de la novela*), y hay obras únicamente políticas (aquí *Problemática de la literatura*) (5). Lo cual no quiere decir que unos autores tuviesen ideología y la expresasen en sus obras (Castellet, Goytisolo) y otros no (Guillermo de Torre). Pues los tres la tenían y la expresaron. Sino más bien que, mientras los primeros construyeron sus teorías poniendo los *medios* (la literatura) al servicio de un *fin* que consideraban prioritario (la revolución social); Torre, fiel a su actitud de *clerc*⁴, priorizó la empresa literaria (que entendía como un *fin* y un *medio* a la vez).

2. La hora del lector y Problemas de la novela. Dos ejercicios de intervención ideológica con un claro modelo: Qu'est-ce que la littérature?

Yo tenía entonces veinticuatro años. Ningún libro de teoría literaria me había golpeado como este. Devine, de la noche a la mañana, un sartreano convencido. Lo que Sartre decía en este libro [*Qu'est-ce que la littérature?*] correspondía exactamente a lo que convenía llegar a la España franquista de aquellos años; le daba lo que necesitaba. Sin saberlo con precisión. Era lo que hacía falta para montar la pequeña trinchera de la resistencia personal (Castellet, "El gran emmerdador" 68).

Así recordaba Josep María Castellet en 1980 lo que supuso para él y su generación la lectura, a comienzos de los años cincuenta, de *Qu'est-ce que la littérature?*⁵. En su declaración, Castellet confirmaba que la gran difusión y mejor acogida de la obra de Sartre en el *campo literario* español de entonces se debió a su función de marco conceptual y, sobre todo, ideológico, a su función de sostén crítico-teórico, guía y modelo para los jóvenes que desde el interior comenzaban a orientar los rumbos literarios. Acogerse a la senda abierta por *Qu'est-ce que la littérature?*, militar en el bando sar-

3 Síntoma de su carácter militante es que el texto fue traducido al italiano (Einaudi, 1962) con el subtítulo "Il manifesto letterario della giovane generazione spagnola".

4 Aznar Soler señala que "la actitud de Guillermo de Torre, entre el eclecticismo y la neutralidad, representa la actitud del intelectual que asume su condición de 'clerc' [...] para defender la 'supremacía' de la inteligencia sobre las opciones ideológicas o los compromisos políticos" (143-144). En *Cartografías del compromiso* Miguel Ángel García presenta la misma opinión. Solo para contrastar actitudes, recupero la afirmación de Salas Romo con respecto a Castellet, cuando afirma que el catalán nunca quiso apartarse "de la más estricta contemporaneidad ni de las implicaciones ideológicas, sociológicas y políticas de la literatura de su tiempo" ("Evolución del pensamiento" 522).

5 El antetexto de la obra lo conforman seis artículos que vieron la luz entre febrero y julio de 1947 en la revista *Les Temps Modernes*. De las numerosas objeciones a las ideas allí planteadas sobre el *engagement* y la *littérature engagée* surgió el proyecto de publicar en formato libro *Qu'est-ce que la littérature?*, que dio a la imprenta Gallimard en 1948. La traducción al español no se hizo esperar, y fue Losada desde Buenos Aires la que lo hizo en 1950. Esta es la edición que manejó Castellet y por la que cita en *La hora del lector*.

treano para salir del *impasse* en que se encontraba la literatura del interior (acogotada por las políticas culturales del régimen), revestiría los planteamientos literarios de Castellet y Goytisolo —los dos apóstoles del *realismo social* que estaban a punto de instaurarlo como única vía legítima⁶— de una autoridad intelectual difícil de impugnar. A pesar de que lo que se estaba recuperando y trasladando a España era una *teoría de la política* y no una *teoría de la literatura*.

Qu'est-ce que la littérature? es una *teoría de la política* porque desarrolla una propuesta de intervención ideológica mediante, eso sí, formas literarias. Sartre concibe aquí la literatura como instrumento de mediación necesario, aunque no suficiente, para lograr un fin extraliterario muy concreto e inmediato, circunscrito a las coordenadas de enunciación de la doctrina, que eran la Liberación de Francia y la reorganización de las clases sociales. Mejor dicho: el desclasamiento social. Aun así, que otras sociedades europeas vecinas, como la española, estuvieran viviendo, a la par, bajo unas condiciones sociopolíticas similares, hizo que la *littérature engagée* atravesase fronteras y se universalizase, adaptándose a cada específico contexto. A pesar de que —o, mejor dicho, *precisamente porque*— la doctrina del *engagement* minimiza, incluso niega, dimensiones elementales del acto literario, como la fuerza creativa y crítica de la forma, de las técnicas, del estilo o del lenguaje. Y, por el contrario, carga el acento en la elección de los temas (deben ser actuales y sociales), en la búsqueda de un lector ideal, que será la clase proletaria, el obrero, receptor de la *revelación* de la obra para participar en la misión colectiva de la sociedad:

Debemos militar en nuestros escritos a favor de la libertad de la persona y de la revolución socialista; [...] la situación histórica nos incita a unirnos al proletariado para construir una sociedad sin clases. Hoy, su oportunidad, su única oportunidad, es la oportunidad de Europa, del socialismo, de la democracia, de la paz. [...] Para salvar la literatura, hay que tomar posición en nuestra literatura, porque la literatura es por esencia toma de posición. Debemos rechazar en todos los terrenos las soluciones que no se inspiren rigurosamente en los principios socialistas (Sartre 228- 229).

Siendo este el mensaje que lanzaba *Qu'est-ce que la littérature?* se entiende que el autor estuviese censurado en España⁷ —aunque el propio Sartre se había negado a

6 Señala Salas Romo para el caso de Castellet que en este siempre hubo una especie de “consideración maniquea de que la forma más reciente de literatura excluye la viabilidad de todas las demás”, idea crítica que arrastró “durante bastantes años” (“Evolución del pensamiento” 515). Dice Hidalgo Nácher que en la obra que Castellet publica después de *La hora del lector, Veinte años de poesía española* (1939-1959), “decreta de modo unilateral que el realismo es el horizonte literario de la contemporaneidad” (221).

7 A pesar de la censura, en los círculos intelectuales se leía a Sartre de manera clandestina, generalmente en ediciones traducidas que llegaban desde Argentina. Lo cual era en sí mismo un gesto revolucionario y anti-franquista. Desde 1949 se publicaron ensayos sobre el existencialismo sartreano sin mayores problemas y las autoridades censoras fueron bastante permisivas con respecto a sus textos teatrales, porque atraían a pocos y llegaban aún a menos público. En España, Sartre se tradujo antes al catalán (desde los años sesenta) que al

vender los derechos de su obra a editoriales españolas mientras perviviese el régimen franquista—, del mismo modo que se entiende que simbolizase para la resistencia intelectual una posibilidad de cambio. Sartre era el anticristo para el régimen (en 1948 Roma lo había incluido en el *Índice de libros prohibidos*) y a la vez la luz al final de un túnel de desorientación cultural y literaria. De modo que la recuperación —y apropiación— de las ideas que el francés exponía en *Qu'est-ce que la littérature?* no fue aleatoria, mucho menos inocente. Tanto Castellet como Goytisolo sabían la carta que estaban jugando: reconocían la hegemonía política que incardinaba el fenómeno literario y asumían que dicha supremacía era la única vía moralmente válida.

La hora del lector y *Problemas de la novela* vieron la luz respectivamente en 1957 y 1959, ambos en la Biblioteca Breve de Seix Barral. No obstante, sus prehistorias textuales en forma de artículos se remontan, en el primer caso, a 1951 (incluso, apurando las fechas, a 1949), y, en el segundo, a 1956. Castellet había publicado varios escritos previos que “tras una labor de reflexión o reescritura, desembocan directamente en *La hora del lector*, es decir, son anticipos claros del libro” (Bonet 183), a saber: tres artículos de crítica literaria en *Laye* —“Las técnicas de la literatura sin autor” (1951), “Notas sobre la situación actual del escritor español” (1952) y “El tiempo del lector” (1953)—; el prólogo de *La novela moderna en Norteamérica* (1955) de Hoffman; y antes de todos, “USA: novelística y vida”, que vio la luz en 1949 en *Estilo* y es la primera vez que Castellet se refiere al concepto sartreano de *littérature engagée* (Broch 99-120). Por su parte, *Problemas de la novela* reúne varios trabajos que salieron en la revista *Destino* entre junio de 1956 y enero de 1959. Además, el libro iba precedido del artículo-manifiesto “Para una literatura nacional y popular”, publicado en *Ínsula* poco antes (enero de 1959), una especie de “cóctel doctrinal de nacionalismo e izquierdismo” (Gracia y Ródenas 122).

La hora del lector y *Problemas de la novela* coinciden en dos aspectos: por un lado, activaron en España la doctrina del compromiso al difundir y vindicar las ideas constitutivas de la *littérature engagée*. Y, por otro, intervinieron en el canon contemporáneo y lograron, *a posteriori*, legitimarse en la Historia de la literatura española como textos teóricos emblemáticos.

La hora del lector es la obra que más explícitamente reproduce la doctrina del *engagement*, además de que cita a su artífice, algo que Goytisolo no hace⁸. Gran parte

español. (Godayol 309-324).

8 Otra fuente manejada por ambos críticos, en la que no me detendré aquí, fue *L'âge du roman américaine* (1948), de Claude Edmond Magny. De su aportación ambos recuperaron el behaviorismo objetivista de la novela norteamericana de entreguerras para postularlo como técnica narratológica eficaz en la novela social-realista. Remito al trabajo de Broch (99-120).

de su contenido es transposición y vindicación de la *littérature engagée*, pues desde el mismo título orbita sobre la corresponsabilidad del lector en la descodificación de la llamada *revelación* —que todo escritor comprometido encapsula en su obra—, a fin de captar la *misión social* que se debe llevar a cabo para alcanzar la *liberación social*: “El lector se ha convertido, pues, en el protagonista activo de la creación literaria. Y nuestro tiempo, en el tiempo del lector. [...] La hora del lector es en realidad la hora de dos hombres que se descubren iguales en una tarea común” (Castellet, *La hora del lector* 62-63). Sigue un poco más adelante:

La literatura [es] una misión social que se cumple en dos estadios encaminados a un mismo fin, siendo esos estadios [...] una *revelación* y una *propuesta*, y el fin, la *liberación* de escritor y lector. Revelación que el autor hace de su mundo y propuesta de este mundo al lector para que éste lo asuma como tarea propia a realizar. Y en la sucesiva labor que tiene lugar alrededor de la obra obtienen ambos una misma purificadora liberación (77).

Goytisolo redonda en esta misma idea en *Problemas de la novela* y aun añade una preceptiva: el imperativo indeclinable de crear “una novela nacional abierta a los problemas reales de su sociedad y de su país” (75) para recuperar a los lectores perdidos. No hay mayor objetivo en toda narración literaria que establecer y recuperar el contacto con su público. Esta especie de funcionalidad comunicativa, en la que prima el papel constitutivo del receptor en el acto novelístico, va a ser predominante en todas las obras del *realismo social* español que entendieron la literatura como un medio de comunicación. En menoscabo, dicho sea de paso, de la función poética de los discursos, del lenguaje subjetivo, de la literariedad (*literariness*) del mensaje.

Ambos autores enlazan el protagonismo del lector con otra premisa también rescatada de la doctrina sartreana. Me refiero al *mayoritarismo*, que significa escribir para todos, de manera clara, llana y accesible. En *La hora del lector* se propone la ejecución de una *literatura de la praxis*, una *literatura de mayorías*, que evite el oscurecimiento expresivo y la experimentación formal, que rechace la dificultad gratuita y la inautenticidad formal... porque estas —además de perjudicar la comunicabilidad— son características que Castellet vincula a la producción literaria de vanguardia, que es lo que *no se debe hacer*. Frente a esta, *hay que hacer* una literatura social-realista, clara en su expresión, que allane el desnivel que separa a los escritores de sus lectores (81).

En este punto, Goytisolo es aún más dogmático. Reconoce y alimenta la dicotomía entre un modo literario *bueno* —el mimético-realista— y un modo literario *malo* —el experimental y creativo— y los considera, suscribiendo a Sartre, no solo enfrentados sino inconciliables. Trasladada dicha categorización al *campo literario* español, tendríamos,

por un lado, la literatura realista y social, que conecta con la tradición picaresca, llevada a la práctica por Galdós en el siglo XIX y por Pío Baroja, su último epígono, en el XX, y válida en sí misma porque se limita a contar lo que ocurre en la sociedad de su patria (Goytisolo, *Problemas de la novela* 74); y, por otro, la literatura de vanguardia, que el autor califica de evasiva, egocéntrica, esteticista, amanerada y vacía —Jarnés y Gómez de la Serna serían autores representativos— (84). A esta sesgada evaluación le sigue una consigna: “Se impone una nacionalización de nuestra novela, un retorno a la tradición realista de Baroja, Galdós y Alemán. Solamente así, podrá el novelista abordar el rico y complejo material de la sociedad de su tiempo, con un valor, un criterio, verdaderamente universales” (78).

Pero el asunto no acaba aquí. El discurso de Goytisolo se radicaliza cuando trae a la palestra la figura de Ortega y Gasset, a su juicio promotor de la literatura de vanguardia y culpable, por ello, del presunto divorcio operado entre los escritores y la sociedad:

Ni una cosa [que la novela vuelva a ser universal] ni otra [que reanude el contacto con el público] puede conseguirse, sino volviendo netamente la espalda a las teorías orteguianas. *Hay que humanizarse o perecer*. En lugar de aspirar a una revolución estética como sus colegas del año veinte, el novelista debe tener presente el aforismo de que también la verdad es revolucionaria (86).

Las afirmaciones de Goytisolo están descontextualizadas y son algo superficiales, además de partidistas y en gran parte erróneas, como el propio Guillermo de Torre señaló en su réplica “Los puntos sobre algunas ‘íes’ novelísticas”, publicado en *Ínsula*, en el mismo año de 1959:

Las fintas del joven novelista se singularizan por su extremo simplismo conceptual y por su riguroso anacronismo [...] al criticar ese texto [*La deshumanización del arte*] el manifestante prescinde de su indispensable contexto histórico [...] circunstancias sin las que no puede entenderse su cabal sentido (1-2).

Sin embargo, la aportación de Goytisolo ha contribuido a afianzar el estigma de la literatura vanguardista como arte deshumanizado, en el sentido de carente de humanidad⁹, que todavía sigue vigente en la Historia de la literatura española.

Un tercer eslabón de la teoría del *engagement* que tanto Castellet como Goytisolo asumieron como propia es lo que José Ángel Valente llamó *formalismo temático*

9 Quiero aclarar que en su obra homónima, Ortega y Gasset no se refiere en ningún momento a la supresión del componente humano en la literatura, sino en el arte plástico, que es cuestión muy distinta. El término “deshumanización” tiene en origen el significado de “desrealización”, como con fortuna aclaró Guillermo de Torre en no pocas ocasiones para intentar “desfaçer el entuerto” reactivado en los años cincuenta.

(Lanz 64) e implica la hegemonía de los contenidos sobre los recursos literarios: “El tema debe determinar la técnica” (Goytisolo, *Problemas de la novela* 33). En sus textos, ambos críticos sostienen que lo urgente es renovar los temas narrativos y ceñirse a aquellos que compartan dos denominadores comunes: humanidad y solidaridad. Pues “la suerte de la literatura está ligada, estrechamente vinculada, a la suerte de la humanidad, en todos sus aspectos” (Castellet, *La hora del lector* 97). De manera más específica, los asuntos tematizados han de ser cotidianos, ordinarios, comunes, así como estar protagonizados por personajes reales, mundanos, preferiblemente pertenecientes a las clases bajas y desfavorecidas (*id est*, obreros y proletarios). Así se podrá llegar a un público masivo; el mismo, vaya por delante, que determina Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?* Según Castellet, conviene

abrir a la literatura, de par en par, las puertas de nuestra existencia de cada día, es decir, hacer que los temas que definitivamente adopte sean nuestros problemas, nuestras inquietudes, nuestras insatisfacciones y nuestros deseos, por cuanto somos hombres —escritores y lectores— a los que nada de los otros hombres es ya ajeno (97).

Así es también para Goytisolo que, en este punto, suscribe las palabras de Nathalie Sarraute, el escritor “sabe que para estar de acuerdo con su conciencia y responder a las exigencias de su tiempo, debe hablar no de él, sino de ellos...” (Goytisolo, *Problemas de la novela* 17). Por eso, el escritor actual debe “crear una novela nacional abierta a los problemas reales de su sociedad y de su país” (75), la novela debe “españolizarse, [...] debe esforzarse en reflejar la vida del hombre español contemporáneo, tal como hicieron en su día, Baroja, Galdós y los grandes maestros de la Picaresca” (86). Todo ello sin olvidar que el novelista ha de decir siempre la verdad “por dura que sea. Escamotearla no me parece empresa digna de escritores” (94).

Todo lo dicho inclina a aceptar que tanto *La hora del lector* como *Problemas de la novela*, lejos de ser *teorías de la literatura*, como se leyeron en su momento y se les sigue leyendo en muchas Historias de la literatura española, son más bien *teorías de la política* embebidas por las “fervorosas lecturas de los teóricos marxistas” que, en el caso de Castellet, le llevaron tanto “a analizar la producción literaria con la metodología del marxismo” como a la “introducción del método histórico en su producción” (Salas Romo, “Evolución del pensamiento” 518)¹⁰. Castellet y Goytisolo, en correspondencia con sus ideales político-sociales, decretaron que el *realismo social* era el único modo literario moralmente válido y que debía asimismo disputarle la legitimidad no solo a la

10 No le falta razón a Salas Romo cuando afirma que “la crítica de J. M. Castellet ha tendido a confundir sus límites con la sociología de la literatura, haciendo hincapié en un tipo de crítica más atenta a cuestiones socioliterarias y sociotextuales que a problemas de inmanencia textual” (“Evolución del pensamiento” 517).

literatura oficial del régimen, sino también a las prácticas experimentales y creativas, herederas de un vanguardismo residual de preguerra. Lo que convenía darle al lector español era una *revelación* para que tomase conciencia y se uniese a la revolución, a la lucha contra la opresión socio-política. A pesar de que fueron leídas como propuestas revolucionarias en términos artístico-literarios, nada más lejos de la realidad, pues “abandonar la educación estética y exaltar dogmáticamente el realismo elemental y la fotografía en colores al nivel de obras artísticas no es tarea revolucionaria sino reaccionaria (Torre, “Dos riesgos del arte nuevo” 42). Estas doctrinas ético-estéticas sostienen y promueven el carácter instrumental de la literatura para conseguir objetivos socio-políticos que estaban estrechamente relacionados con el marxismo de tradición oral (Equipo Comunicación 33) que abanderaban sus autores. Volviendo a Guillermo de Torre, mientras que “para este género de artistas todo es subvertible, pero fuera del arte. La realidad, para ellos, no es un punto de partida, sino una meta absoluta”, la rebeldía contra lo real del artista libre “se identifica con la exigencia estética, ya que, en definitiva, tiende a rehacer el mundo por su cuenta, dotándole de un sentido coherente y personal” (“Rebelión y comunión” 73).

Por si fuera poco, en sus respectivos textos, Castellet y Goytisolo, secundando a Sartre, avivan una supuesta polarización de tendencias literarias (literatura pura de vanguardia *versus* literatura comprometida real-socialista) apoyados en unos planteamientos más ideológicos que literarios. La terminología que emplean da cuenta de ello, a saber: *novela burguesa, de minorías, anticuada, vacía, egocéntrica* frente a *novela moderna, de mayorías, de la praxis*. Esta oposición entre *arte nuevo / literatura comprometida* no es de naturaleza estético-literaria, sino fruto de enfrentamientos político-sociales (Abalo Gómez 219-237). Mencionaré dos trabajos críticos que respaldan la idea de que ambas tendencias, lejos de ser incompatibles, comparten puntos de partida y hasta presupuestos estéticos: Darío Villanueva, en “La novela social. Apostillas a un estado de la cuestión”, ya advirtió que “en *Ideas sobre la novela* (1925) estaba programáticamente expuesta la poética novelesca que hará suya la novela social del medio siglo” (258), cuyo antecedente se encuentra en el *nuevo romanticismo* de los años treinta. Y, salvando las distancias, Benoît Denis explicaba en *Littérature et engagement. De Pascal a Sartre* que la vanguardia (*arte nuevo*) y la *littérature engagée* (*literatura comprometida*) habían surgido como dos respuestas independientes pero paralelas a una conjunción de tres factores que las convertía en las dos caras de una misma moneda: la autonomía del campo literario a partir de 1850, el nacimiento de la figura del intelectual a finales del XIX, y la Revolución rusa de 1917.

2.1 - Las enmiendas de Castellet y Goytisolo, a toro pasado

Como hemos visto, J. M. Castellet y Juan Goytisolo fundaron sus respectivas éticas-estéticas a partir del concepto de *littérature engagée* de Sartre, y vindicaron, durante los años cincuenta, un único modo literario legítimo: el *realismo social*. Sin embargo, unos años más tarde, comenzaron a marcar distancias con respecto a la propuesta del francés y a desdecirse de sus planteamientos iniciales.

El arrepentimiento vino al comprobar la ineficacia de sus proposiciones. Goytisolo, a la altura de 1967, confesaba su error de perspectiva: “Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos: políticamente ineficaces nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura y política no hacíamos ni una cosa ni la otra” (“Literatura y eutanasia” 74). Y Castellet, por su parte, confesaba en un artículo publicado tras la muerte de Sartre que al adherirse a la teoría del compromiso había cometido uno de los pecados más antiguos, “que es el de *emmerdar la nostra obra amb la política*” (“El gran emmerdador” 25).

El distanciamiento de ambos había arrancado prematuramente en 1959, “clímax y no nacimiento de una ‘nueva’ poética [nos referimos al *realismo social*]” (Vauthier 219), y se debió a una amalgama de acontecimientos: el homenaje a Antonio Machado en Colliure; las “Conversaciones poéticas” organizadas por Camilo José Cela, celebradas en Formentor a finales de mayo de 1959; el “I Coloquio Internacional de Novela”, iniciativa de la editorial Seix Barral; y, por último, la explosiva conferencia “Realismo y realidad en la literatura contemporánea”, organizada por el Congreso por la Libertad de la Cultura en Madrid (14-20 de octubre de 1963), que clausuró definitivamente el ciclo del *realismo social* español (Sanz Villanueva 434-435). A partir de entonces, los *fantasmas locales* entendieron que a aquellas alturas el *realismo social* era “la expresión de una intransigencia ideológica en la que lo estético era entendido como un posicionamiento político inmediato que resultaba ya muy trasnochado en los salones de la divina izquierda europea” (Glondys 138). Para estas fechas, tanto Goytisolo como Castellet habían consolidado sus distanciamientos del *realismo social* y emprendían caminos divergentes. El primero, tres años después del Coloquio, daba a la estampa un ejercicio de experimentalismo lingüístico deudor de las novedades teóricas francesas, *Señas de identidad* (1966); y el segundo confirmaba el viraje estético con la publicación de su antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970).

Aun así, sus pasos atrás no opacaron la supremacía de sus trabajos en la Historia de la literatura española, los cuales, a día de hoy, siguen comentándose sin hacer demasiado hincapié en su sesgo militante. Veamos, sin embargo, cómo Guillermo de

Torre también contribuyó al debate, y lo hizo desde un enfoque que quiso ser más propiamente literario.

3. Una teoría literaria desoída: *Problemática de la literatura*

Problemática de la literatura se publicó por primera vez en 1951 en Buenos Aires¹¹, aunque se introdujo en España y fue leída por los niños de la guerra a finales de los años cincuenta. La obra se dirige a un público virtual bastante concreto: “Iba al reencontro del escenario de su Madrid y de la vida literaria madrileña” (Zuleta 38). Más específicamente de la *joven* vida literaria, como Torre reconoció en una carta a Castellet, enviada el 29 de noviembre de 1957:

No sabe hasta qué punto me es grato recibir esos “mensajes” de los jóvenes de España, para quienes, en última instancia los que ya no lo somos tanto, y estamos voluntariamente fuera, escribimos. No quiere eso decir que yo reniegue o me queje del nuevo público, de los numerosos amigos conquistados desde aquí en toda América [...] pero insisto en que los testimonios de interés o adhesión recibidos desde España, por parte de las nuevas generaciones, son al cabo, y sin duda, los que más me importan (Vauthier 237).

Problemática de la literatura no es una *teoría de la política* en la línea de *La hora del lector* y *Problemas de la novela*, como el contexto español demandaba, sino que desarrolla una teoría a partir de presupuestos de naturaleza más propiamente literaria. Se trata de un trabajo de revisión ponderado que define la actitud que orientó la obra de madurez de Guillermo de Torre y entronca con su “ambición de examinar los fenómenos literarios desde todas las perspectivas posibles, rehuendo tentaciones restrictivas y maximalismos teóricos” (Ródenas de Moya, *Guillermo de Torre* 53). Sería, volviendo a Arendt, un ejercicio *político*, no *ideológico*, porque prevalece la libertad de discernimiento, la tendencia a obtener la mayor *apertura de diafragma* (Torre, *Problemática de la literatura* 13), la capacidad de juzgar desde la experiencia y no de prejuzgar desde interpretaciones unívocas y partidistas. Esta actitud abarcadora, tendente a la superación de miradas dogmáticas, permitió al crítico elaborar una *teoría literaria* insólita. Ricardo Gullón, a propósito de la obra, devolvió la siguiente semblanza del ejercicio de su autor:

11 La obra cuenta con una dilatada prehistoria textual que tiende puentes con buena parte de la producción crítica anterior de Guillermo de Torre. Sus ideas fundacionales se pueden rastrear en *Literaturas europeas de vanguardia*, en artículos —(“La revolución espiritual y el movimiento personalista” (*Sur*, 1938), “Poesía y éxodo del llanto” (*Sur*, 1941), “Lo puro y lo tendencioso en el arte” (1954) —; polémicas públicas (con Sánchez Barbudo en 1937 entre las páginas de *Sur* y *Hora de España*). Sin olvidar obras anteriores tan emblemáticas como *La aventura y el orden* (1943) o *Guillaume Apollinaire. Su vida, su obra, las teorías del cubismo* (1946), que reeditó posteriormente como *Apollinaire o las teorías del cubismo* (1967). Véase Ródenas de Moya [en prensa].

Hay en su pasión [...] voluntad claramente sostenida de entender las posiciones más diversas, desde la suya propia, sin dejarse arrastrar a perturbadores extremismos. En actitud equilibrada y justa se esfuerza por humanizar la significación de las diversas tendencias en pugna. Y ese esfuerzo de comprensión y puntualización constituye, seguramente, una de las características más destacadas de este crítico y acaso la que mejor le distingue de sus colegas. [...] Cuida con ejemplar escrúpulo de examinar todos los aspectos de cada cuestión y de exponer las razones de sus adversarios [...] los difíciles capítulos de *Problemática de la literatura* dedicados a exponer los puntos controvertibles y controvertidos y tan de verdad candentes que muchos se abrasaron con sólo rozarlos, de la literatura comprometida y las culturas planificadas (27-29).

La obra conecta con los textos comentados de Castellet y Goytisolo porque su detonante también fue la publicación de *Qu'est-ce que la littérature?*: “A medida que Torre se adentra en el examen de la doctrina sartreana, va perfilando con precisión y profundidad su propia posición” (Zuleta 113). Así, la propuesta de *Problemática de la literatura* dialoga con dos situaciones interconectadas: por un lado, responde directamente —proponiendo una salida alternativa— a la concepción sartreana de *littérature engagée*, y, por otro, es un intento de restituir la legitimidad de la literatura que estaba siendo socavada —no solo por Sartre, al convertirla en una función social—, también desde otros flancos.

En *Problemática de la literatura* Torre expone los argumentos fundacionales de su propuesta —la *literatura responsable*— y homogeneiza unas premisas que venía desarrollando desde los años veinte en que se dio a conocer con *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). A grandes rasgos, su planteamiento modifica los términos de la ecuación sartreana replicada por Castellet y Goytisolo y eleva el valor de uno de ellos: la cualidad estética, lo específicamente literario. Con este pequeño ajuste, la *literatura responsable* queda definida como la conjunción de dos elementos interdependientes e igual de necesarios: la *fidelidad a la época* y el *valor literario* (Torre, *Problemática de la literatura* 133). La *fidelidad a la época* —que tiene su homólogo en el concepto sartreano de *situación* o en el de *circunstancia* de Ortega y Gasset— se situaría al mismo nivel que el estilo, que no es *atrezo* ni *accesorio*, mucho menos *estorba* —refutando a sus contemporáneos—, sino *esencial* del acto literario. Si para Sartre, Castellet y Goytisolo la calidad expresiva era un medio para lograr un *fin* —que era extraliterario: la revolución socialista— para Guillermo de Torre la calidad expresiva se concibe como el *fin* primero de la empresa literaria¹²:

12 Tiene otra opinión García en su análisis de la respuesta de Guillermo de Torre al escritor francés, pues concluye que “los planteamientos de Torre y Sartre están mucho más cerca de los que pudiera parecer a primera vista. Los unifica su creencia en la libertad del Espíritu Humano. Libertad de responsabilizarse moralmente *sin poner en cuestión el fin absoluto del arte y de la literatura*” (326). [la cursiva es mía]. Más adelante señala: “Ni uno

La intención moral o política, el espíritu reformador [...] puede existir como resultancia, en la meta, pero sin gravar el punto de partida; y, en muchos casos, es perjudicial, pues acontece que intentando dar un sentido influyente a esa literatura, suele cargarse el acento sobre lo último, con olvido inexcusable de lo previo y esencial: la literatura propiamente dicha, su calidad auténtica (200).

Lo interesante de la *literatura responsable* es que responde a un ideal *integralista* que se sitúa en el *fiel de la balanza*¹³ y supera, por ello, el binomio inconciliable que se había instalado entre una literatura mal llamada *deshumanizada* y una literatura llamada pleonásticamente *social*. Torre entendió que esta dicotomía estética —defendida primero por Sartre, después por el *realismo social* español, y que, a fin de cuentas, en España se había venido afianzando desde finales de los años veinte con la emergencia del *nuevo romanticismo*— era un *falso dilema*. Para él, el cuidado formal y la responsabilidad del escritor no son elementos incompatibles, sino necesarios: “La literatura más comprometida será también aquella que aun alcanzando trascendencia activa, aun logrando sus fines inmediatos, lo haga sin menoscabo de sus medios expresivos” (201). Así, Torre formula una *teoría* que supera los prejuicios extraliterarios sostenidos por las poéticas del interior, a la vez que aporta una visión más intrínsecamente literaria articulada sobre una visión menos reduccionista y más conciliadora del fenómeno literario.

No obstante, Torre también defendió que el escritor estaba irremisiblemente *situado* en su tiempo y escribía *en y para* su época, nunca para el porvenir, asumiendo la tesis de Landsberg: el compromiso es el requisito de la humanización y, por ello, se articula a partir de la negación de la intemporalidad. Ahora bien, la relación que la literatura debe mantener con dicha historicidad no es la misma que señalan las *teorías de la política* que hemos visto, según las cuales la literatura tiene un papel activo porque influye en la historia tratando de cambiarla, esto es, no de “reflejar[la] pasivamente”, sino que aspira a “mantenerla o cambiarla y, por lo tanto, rebasarla hacia el porvenir” (193). Sin embargo, Torre observa esta relación desde una perspectiva menos ambiciosa o menos optimista con respecto a las capacidades reales de la producción literaria. O sea, la historicidad es una especie de marco referencial que hace de los textos literarios productos comprometidos con su tiempo. Ser *fiel a la época* significa, sencillamente, “toda palpitación viva, todo engarce con la época, toda técnica o estilo

ni otro se apartan del kantismo: los dos, al fin y al cabo, entienden la literatura como fin absoluto” (328).

13 Guillermo de Torre publicó una obra de madurez con este título, en 1961, en la editorial española Taurus. El *fiel de la balanza* remite al signo de Libra, al arco de la bóveda o a la metamorfosis de Proteo, y con esta imagen el crítico defiende “en tiempos tan programáticos y colmados de sistemas [...] la necesidad de contar con cierto instrumento que debiera ser previo e irremplazable [a todo ejercicio de crítica literaria, también de praxis literaria]: esa balanza que hemos emblematizado y mayusculizado” (14).

propio” (186). Es una manera de expresar la historicidad inmanente, es “escribir con verdad e intensidad sobre su propio presente” (193).

4. Asimilación e impacto de las propuestas

Tres diferencias de grado distinguen las teorías críticas examinadas. La primera es que Castellet y Goytisolo pensaron y escribieron sus obras desde un paradigma político-social, ejerciendo una función de intelectuales, más que de críticos literarios; mientras que Guillermo de Torre no abandonó el paradigma literario en ningún momento, sino que actúa y piensa como escritor y crítico independiente, “negándose a los fáciles enrolamientos sectarios, [y] rechaza[ndo] las comuniones artificiosas, impuestas desde fuera” (Torre, “Rebelión y comunión” 64). La segunda, es que, en consecuencia, *La hora del lector* y *Problemas de la novela* sostienen una teoría ética-estética sobre la dicotomía —que es extraliteraria, ideológica— entre *literatura vanguardista* y *literatura comprometida*; mientras que la *literatura responsable* de Guillermo de Torre comprende y defiende la complementariedad ético-literaria. La tercera es que los trabajos críticos de Castellet y Goytisolo lograron —¿tal vez por su sesgo consignatario y excluyente?— instituirse, incluso hegemoneizarse, en el *campo literario* español, marcando el curso del canon contemporáneo, mientras que la *teoría literaria* de Torre fue desoída y cayó en el olvido.

Su disímil recepción crítica no debería sorprender si nos hacemos cargo del desigual capital simbólico que sus respectivos autores habían acumulado en el *campo literario* del interior. En especial, Castellet: ideólogo de la generación, Mandarín Supremo y responsable del canon (Herralde 30), cuya obra teórica fue la de “mayor impacto en las letras españolas de su tiempo” (Vila 146). Como mediador cultural no tuvo parangón: fue asesor literario en Seix Barral, fundador de la colección de poesía “Fe de vida” en 1956, director de la colección de poesía Colliure entre 1961 y 1966, director literario de Península y Ediciones 62 desde 1964 y jurado de varios premios literarios (Boscán de Poesía desde 1949; Lletra d’Or entre 1956 y 1976, Premi Ciutat de Barcelona durante un breve tiempo) (Salas Romo, *El pensamiento literario* 165-169; Hidalgo Nácher 223). Por su parte, la acogida de Goytisolo se debió a que, como el propio Torre le reprendió en “Los puntos sobre algunas ‘íes’ novelísticas”, iba a la zaga de *La hora del lector*, radicalizando si cabe sus planteamientos y participando también de su éxito. Goytisolo daba unos puntos de vista que no le pertenecían originalmente, que eran patrimonio de otros escritores (de Castellet) y habían alcanzado antes una formulación más rigurosa [en *La hora del lector*] (Torre, “Los puntos sobre algunas ‘íes’ novelísticas” 1-2).

Si bien *Problemática de la literatura* fue, también para su autor, una obra “capital en el curso de su evolución” (Torre, *Problemática de la literatura* 23), que reeditó hasta en dos ocasiones (1958, 1966), incluyó sus partes más emblemáticas en dos obras posteriores que se publicaron en España, en Seix Barral y Guadarrama, respectivamente (*La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, 1962; y *Doctrina y estética literaria*, 1970), la obra siguió resultando una intromisión literaria impropia en un campo cultural fuertemente politizado, y pasó forzosamente desapercibida.

Cabría asumir que fueron las mismas condiciones que hicieron factible la entusiasta acogida de *La hora del lector* y *Problemas de la novela* las que imposibilitaron la recepción de *Problemática de la literatura*. Me refiero a la batalla ideológica que se estaba librando en España y que ahogó cualquier intento de comprensión ponderada, o intrínsecamente artística, del fenómeno literario. Leamos las palabras de uno de sus protagonistas:

En el período que nos ocupa —39-50 y en la década siguiente—, la política ha incidido sobre la vida intelectual española más intensamente que en cualquier otro tiempo de nuestra historia [...]. Incide tratando de promover, sin verdadera decisión, la formación de un cuerpo intelectual justificador y propagandístico del orden político que la condiciona. Incide mucho más, prohibitivamente, imponiendo unos estilos de reticencia y doble sentido que sorprenderán a los historiadores literarios del futuro. E incide también obligando a los escritores, pensadores, divulgadores y artistas a cargar con los menesteres del político y del moralista de modo exagerado (Ridruejo 37-38).

Como apunta Ridruejo, durante la anómala y larga dictadura española, especialmente en los años cincuenta que nos ocupan, el *polisistema literario* había sido fuertemente absorbido por el *político*¹⁴, en cuyo proceso de dominación este último implantó sus propiedades estructurales y sus leyes de funcionamiento, imponiendo el rechazo y/o la invisibilización de todo aquello que no convergiese con su función, misión y objetivos: lograr el cambio social y la construcción de una comunidad mejor, libre, justa y digna. En estas circunstancias, la tentativa de legitimación literaria lanzada por Guillermo de Torre en *Problemática de la literatura* se excluyó del debate y cayó en el olvido casi hasta el día de hoy. Tal es así que en la correspondencia cruzada entre Torre y J. M. Castellet se puede constatar que la obra fue leída por este último sin sacar partido alguno de la misma, a pesar de prometer lo contrario. El 21 de noviembre de 1957 Castellet escribía a Torre: “Sus libros [entre ellos, *Problemática de la literatura*] que me han

14 Siguiendo a Even-Zohar: “The borders separating adjacent systems shift all the time, not only within systems, but between them. The very notions of “within” and “between” cannot be taken wither statically or for granted” (24). “Las fronteras que separan sistemas adyacentes cambian todo el tiempo, no solo dentro de los sistemas, sino también entre ellos. Las nociones mismas de “dentro” y “entre” no pueden tomarse estáticamente ni darse por sentado” [Traducción propia].

interesado mucho y que más de una vez habré de utilizar en mis futuros estudios literarios” (Vauthier 235). Pero la realidad era que Castellet empezaba por aquel entonces a capitanear el *realismo social* y ya había hecho suyo el dogma de la *literatura engagée*, algo que le impidió leer con amplitud de miras el texto de Torre, mucho menos para reconducir sus aportaciones teóricas. Castellet no pudo aprovechar la comprensión literaria que le llegaba desde *Problemática de la literatura* porque, como señala Vauthier, “a finales del año 1957, las cartas de la *poética* que regían e iban a seguir rigiendo el decenio 1950-1960, y parte del siguiente, estaban echadas” (213).

En este preciso contexto, no quedó espacio para asimilar *teorías literarias* desprovistas de una intervención ideológica, y las que se escribieron fueron rápidamente desplazadas a los márgenes del sistema literario. Lo que el *polisistema literario* demandaba entonces eran propuestas estéticas militantes. A estas circunstancias de recepción se vinculan el gran éxito y el mayor influjo que ejercieron en la conformación del canon contemporáneo tanto *La hora del lector* como *Problemas de la novela*, así como que ambas hayan pasado a formar parte esencial de nuestra Historia de la literatura española.

Por el contrario, Torre ofrece en *Problemática de la literatura* una comprensión de la literatura que atiende a sus elementos endógenos e intenta soslayar prejuicios, aproximaciones y finalidades de índole extraliteraria. El concepto de *literatura responsable*, frente a otros que han tenido mejor acogida (la *littérature engagée*, el *realismo social*), se construyó sobre premisas propias de un compromiso literario y por eso resulta mucho más provechoso para interpretar la producción literaria del siglo pasado. Volviendo al trabajo de Gullón: “Torre figura entre los críticos actuales [1962] que supieron sustraerse a esa asechanza [de banderías y fracciones], pues está comprometido, ciertamente, pero no con un partido, sino con el hombre, con la verdad” (30). Por esa razón, ofrece una visión más compleja de la literatura que Castellet y Goytisolo, que dieron legitimidad a un binomio sin base estética que no tenía equivalencia en la praxis literaria real (fluctuante entre dos modos: el no mimético, figurativo de la realidad, mal llamado deshumanizado; y el mimético-representativo, comprometido con la realidad social). La asunción de esta doctrina obliga a aislar autores y obras que no encajan en la categorización dicotómica; paradójicamente, tampoco encajaría buena parte de la producción de Sartre. Es decir, suprime en lugar de comprender la unidad estética que conecta obras de autores como Unamuno, Valle-Inclán, Benjamín Jarnés, Max Aub, Francisco Ayala, Juan Goytisolo, Vázquez Montalbán o Isaac Rosa.

Por esta razón, convendría integrar la aportación de Guillermo de Torre en los estudios literarios, no a modo de apéndice, sino para repensar el fenómeno literario

de nuestra modernidad, para cuestionar los conceptos y rasgar las vestiduras de las angostas dicotomías que hemos heredado de unas *teorías de la política*, muy mediadas por la lucha ideológica y poco responsables con las prácticas literarias. La incorporación de *Problemática de la literatura* a la Historia de la literatura española se vuelve útil para superar la categorización simplificada que quedó fijada en unos años de fuerte instrumentalización literaria, y posteriormente replicada por la historiografía de la Transición, hasta llegar casi inamovible hasta nuestros días. Es preciso reinterpretar la literatura desde una perspectiva menos reductora y más propiamente literaria, para comenzar a pensar en términos de gradación de estéticas (con sus dominantes) y no de oposición binaria y acabar, por fin, con el *falso dilema* que la historiografía española ha afianzado. Desafortunadamente, la naturaleza del acercamiento de Torre corría —sigue corriendo— un alto riesgo de ser rechazada debido a su *abertura de diafragma*, como él mismo llegó a profetizar:

Lo ideal y más deseable, en este punto como en otros, donde se afrontan contrarios sería una síntesis, una integración de ambos; pero la desdicha del mundo contemporáneo radica cabalmente en su debilidad por los extremos fáciles, en su ceguera para las soluciones equilibradas, cuya aceptación, naturalmente, requiere más inteligencia y menos fanatismo (*Problemática de la literatura* 271).

Bibliografía citada

- Abalo Gómez, Adriana. "Literatura y política en la España de los años treinta. Un diálogo imposible entre Guillermo de Torre y Antonio Sánchez Barbudo". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, no. 32, 2023, pp. 219-237.
- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1980.
- Álvarez Palacios, Fernando. *Novela y cultura española de postguerra*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- Arendt, Hannah. *¿Qué es la política?* Traducido por Rosa Sala Carbó, Barcelona, Ediciones Paidós, 2015.
- Aznar Soler, Manuel. *República literaria y revolución, 1920-1939*. Sevilla, Renacimiento, 2010.
- Barthes, Roland. *Oeuvres Complètes II*. Paris, Seuil, 1993.
- Béja, Alice. "Au-delà de l'engagement: la transfiguration du politique par la fiction". *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, no. 11, 2006, pp. 85-96.
- Bonet, Laureano. "J. M. Castellet y el lector: la búsqueda de una libertad compartida". *La hora del lector*, José María Castellet, Barcelona, Península, 2001, pp. 121-242.

- Broch, Àlex. "La presencia e influencia de la literatura francesa en la obra de Josep M. Castellet". *Josep M. Castellet, editor i mediador cultural*, Enric Gallén Miret y José Francisco Ruiz Casanova (eds.), Lleida / Barcelona, Punctum / Ediciones 62, 2015, pp. 99-120.
- Castellet, Josep María. *La hora del lector*. Barcelona, Seix Barral, 1957.
- _____. "El gran emmerdador". *Saber*, vol. 1, no. 3, 1980, pp. 68-69.
- Denis, Benoît. *Littérature et engagement : De Pascal à Sartre*. Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Equipo Comunicación. "La crítica literaria en España". *Cuadernos para el Diálogo*, no. 23, 1970, pp. 31-37.
- Even-Zohar, Itamar. "The Literary System". *Poetics Today*, vol. 11, no. 1, 1990, pp. 27-44.
- García, Miguel Ángel. *Cartografías del compromiso: Vanguardia e ideología en los poetas del 27*. Barcelona, Calambur, 2016.
- Gimferrer, Pere. "El pensamiento literario (1939-1976)". *La cultura bajo el franquismo*, Josep María Castellet et al., Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977, pp. 105-130.
- Glondys, Olga. "Josep M. Castellet: testimonio personal de su colaboración con el Congreso por la Libertad de la Cultura". *Cercles: Revista d'Història Cultural*, no. 21, 2018, pp. 131-156.
- Godayol, Pilar. "Las traducciones catalanas de Jean-Paul Sartre". *Bulletin Hispanique*, vol. 120, no. 1, 2018, pp. 309-324.
- Goytisolo, Juan. *Problemas de la novela*. Barcelona, Seix Barral, 1959.
- _____. "Literatura y eutanasia". *Obras completas VI: Ensayos literarios (1967-1999)*, Juan Goytisolo, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, pp. 74-90.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española, VII: Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona, Crítica, 2011.
- Gullón, Ricardo. "Guillermo de Torre o el crítico". *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, Guillermo de Torre, Barcelona, Seix Barral, 1962, pp. 9-32.
- Herralde, Jorge. "En el principio era el 'Mestre'". *De sombras y sueños, homenaje a J. M. Castellet*, Eduardo A. Salas Romo (ed.), Barcelona, Península ediciones, 2001, pp. 29-34.
- Hidalgo Náchter, Max. *Teoría en tránsito: Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2022.
- Lanz, Juan José. "El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX". *Revista Izquierdas*, no. 9, 2011, pp. 49-66.

- Ridruejo, Dionisio. *Entre literatura y política*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973.
- Ródenas de Moya, Domingo. *Guillermo de Torre: De la aventura al orden*. Madrid, Fundación Banco Santander, 2013.
- _____. "El compromiso de la responsabilidad en Guillermo de Torre". [En prensa].
- Salas Romo, Eduardo Alejandro. "Evolución del pensamiento teórico-crítico de José María Castellet". *Revista de Literatura*, vol. 62, no. 124, 2000, pp. 515-522.
- _____. *El pensamiento literario de J. M. Castellet*. Granada, Universidad de Granada, 2003.
- Sanz Villanueva, Santos. "Cincuentenario de una crisis: 1962-1963. Carcoma en el realismo social español". *ALEC. Studies in Honor of José-Carlos Mainer*, vol. 38, no. 1-2, 2013, pp. 403-439.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Traducido por Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1962.
- Torre, Guillermo de. "Rebelión y comunión". *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, Guillermo de Torre, Barcelona, Seix Barral, 1962, pp. 64-74.
- _____. *Problemática de la literatura*. Buenos Aires, Losada, 1958.
- _____. "Los puntos sobre algunas 'ies' novelísticas". *Ínsula*, no. 150, 1959, pp. 1-2.
- _____. *El fiel de la balanza*. Madrid, Taurus, 1961.
- _____. "Dos riesgos del arte nuevo: el purismo y lo tendencioso". *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Guillermo de Torre, Barcelona, EDHASA, 1963, pp. 34-49.
- Vauthier, Bénédicte. "A deshora, 1956-1963: 'Literatura responsable' y *engagement*. Seguido del epistolario G. de Torre-J. M. Castellet". *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2021, pp. 211-255.
- Vila, José Antonio. "Los intelectuales, el compromiso y el medio siglo español". *Artes del Ensayo. Revista Internacional sobre el Ensayo Hispánico*, no. 1, 2017, pp. 140-152.
- Villanueva, Darío. "La novela social. Apostillas a un estado de la cuestión". *El polen de ideas: Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991, pp. 248-269.
- Zuleta, Emilia. *Guillermo de Torre entre España y América*. Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 1993.



LEER DISTOPIÁS ESTÉTICAMENTE. UNA REFLEXIÓN SOBRE LA LABOR DIDÁCTICO-ESTÉTICA DE QUIEN TEORIZA SOBRE PRODUCTOS CULTURALES

READING DYSTOPIAS AESTHETICALLY. SOME THOUGHTS ON THE DIDACTIC-AESTHETIC LABOUR OF EVERY THEORIST ON CULTURAL PRODUCTS

LIRE LES DYSTOPIES ESTHÉTIQUEMENT. UNE RÉFLEXION SUR LE TRAVAIL DIDACTIQUE-ESTHÉTIQUE DE CEUX QUI THÉORISENT SUR LES PRODUITS CULTURELS

Claudia Sofía Benito Temprano 

Universidad Autónoma de Madrid

claudia.benito@uam.es

Fecha de recepción: 29/08/2023

Fecha de aceptación: 02/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.28910>

Resumen: Este artículo trata de reflexionar sobre cómo interpretaciones autorizadas de distintos trabajos ficcionales los sitúan en nuestro horizonte cultural. Para hacerlo, intenta aproximarse al modo en que la teoría asigna valor a los productos que analiza. Cuando seleccionamos distintos aspectos de los productos culturales para su comentario en lugar de otros, o cuando alabamos algunos de sus efectos y los caracterizamos como la función principal a la que sirven, estamos contribuyendo a la síntesis de una conciencia social sobre lo que es valioso y el porqué de su valía. Esta perspectiva se puede hacer explícita aislando un género cultural y atendiendo a cómo ha sido conceptualizado desde la academia. Trabajos recientes sobre la distopía la describen como un género *cognitivo*, que encierra una crítica política. Al verla así, se entiende

que ese es el valor de un producto que podría ser concebido de otro modo, o que podría satisfacer otras necesidades de sus usuarios. ¿Qué nos perdemos cuando entendemos los productos culturales que podrían poner en marcha una experiencia estética de este modo? ¿Qué aspectos de lo estético valoramos? ¿Cuáles otros dejamos a un lado? ¿Podríamos mirar de otra manera a estos productos? ¿De qué modo?

Palabras clave: estética; distopía; política; interpretación.

Abstract: This paper aims to reflect upon how authorised readings of fictional works place them in our cultural landscape. And it does so by exploring how critical views assign value to the products they comment on. When choosing certain aspects of cultural products instead of others, when praising some of their effects as the predominant function they fulfil, critics and theoreticians are helping to shape societal views on what is valuable and why. That can be made explicit by isolating a cultural genre and paying attention to its conceptualisations. Recent studies on dystopia have focused on the potential politics implicit in every fictional work belonging to the genre. Most academics agree in depicting dystopias as *cognitive*, implying a political critique, and that reading seems enough to give value to a product that could be used and thought of differently, according to a different value scale. What are we missing when understanding cultural assets that can prompt aesthetic experiences in this way? Which aspects of the aesthetic are we valuing? Which ones are we underestimating? Could we look at them differently? How so?

Key words: Aesthetics; Dystopia; Politics; Interpretation.

Résumé: Cet article vise à réfléchir sur la façon dont les lectures autorisées situent les œuvres de fiction dans notre horizon culturel. Pour ce faire, il tente d'aborder la manière dont la théorie attribue des valeurs aux produits qu'elle analyse. Lorsque nous sélectionnons différents aspects des produits culturels pour les commenter plutôt que d'autres, ou lorsque nous saluons certains de leurs effets et les caractérisons comme la fonction principale à remplir, nous contribuons à la synthèse d'une conscience sociale sur ce qui a de la valeur ainsi que les raisons de sa valeur. Cette perspective peut être rendue explicite en isolant un genre culturel et en considérant la manière dont il a été conceptualisé par le monde universitaire. Des travaux récents sur la dystopie l'ont décrit comme un genre *cognitif*, contenant une critique politique. En y regardant ainsi, on comprend qu'il s'agit là de la valeur d'un produit qui pourrait être conçu d'une autre façon, ou qui pourrait satisfaire d'autres besoins de ses usagers. Que manque-

t-on lorsque l'on comprend les produits culturels qui pourraient ainsi mettre en œuvre une expérience esthétique? Quels aspects de l'esthétique ont de la valeur pour nous? Quels autres laissons-nous de côté? Pourrait-on contempler ses produits sous un angle différent? De quelle manière?

Mots-clés: esthétique; dystopie; politique; interprétation.

1. La labor de quien teoriza

En años recientes, el objeto *distopía* empezó a aparecer de manera explícita en los currículos universitarios. Desde entonces es el núcleo de asignaturas multidisciplinares en cuyas guías docentes se pone en valor la “formación crítica del alumnado”. A la hora de la verdad, la distopía se utiliza como un medio para reflexionar sobre las sociedades contemporáneas intentando esclarecer qué formas de organización política son perniciosas y por qué (en qué podrían derivar), llevando al extremo situaciones de opresión o relaciones viciadas (entre grupos sociales y minorías, entre humanos y otros seres vivos, entre el *Homo sapiens* y el medio...). Es decir, que la distopía no se estudia como *forma*, o como *categoría* con unos rasgos propios, con unas cualidades particulares, sino como continente de un tipo de mensaje. Parece primar el contenido sobre el modo de representación.

Este panorama no es del todo discordante con la bibliografía académica en torno al género, que parte fundamentalmente de enfoques sociológicos y trata de exaltar las semejanzas existentes entre los productos ficcionales (las *distopías*) y la filosofía crítica de raigambre política —ejemplos de esto se pueden ver en Booker, Moylan, Suvin (*Positions and Presuppositions*) y Claeys, por citar algunos de los textos más llamativos con esta tendencia—.

Partiendo de estas dos observaciones, parece coherente preguntarse: ¿qué valoramos de las distopías? ¿Cómo las leemos, vemos, *consumimos*? ¿Qué es una *buena distopía*? ¿Es su disfrute una experiencia estética? ¿O es que son acaso textos cuya función principal y fundamental es formativa (política, ética, didáctica...), y cuyo disfrute como objetos estéticos está relegado a esta perspectiva más *cognoscitiva*? En definitiva, cabe cuestionarse el cariz de estas distopías y su presencia, en tanto que objetos culturales, dentro de un canon literario o cinematográfico *artístico*.

Para tratar de dar respuesta a estas preguntas vamos a plantear una hipótesis de partida: al teorizar sobre un tema, los investigadores llevamos a cabo dos actividades de las que quizá no somos conscientes. Por un lado, hacemos evidentes determinadas actitudes que imperan en nuestro entorno sociocultural con respecto a los objetos en

que centramos nuestros análisis. Por otro lado, contribuimos a la síntesis de significado, al integrarnos al modo de “expertos” en la parcela que nos corresponde de la “división del trabajo lingüístico”, que diría Hilary Putnam (358). Eso implica que, en tanto que expertos que teorizan la distopía, los autores que voy a citar son exponentes de una forma generalizada de leerla, concebirla y valorarla, a la vez que se instituyen como *autoridades* que contribuyen a indicar cómo habrá de leerse, concebirse y valorarse.

Pienso que resulta importante tomar consciencia de esta realidad siempre que se teoriza sobre una cuestión: al hacerlo no dejamos de estar adoptando una *actitud política*, en el sentido de que, desde la posición que hemos adquirido en el marco de esta comunidad *experta* (en este caso la universidad) en la que se negocia el significado de cierta parcela de la realidad (en este caso la distopía), estamos asignando un valor cultural a aquello que estudiamos. Contribuimos así a ir dando forma a nuestra realidad social: sancionamos ciertos usos y ciertos valores, y desdeñamos otros, limitamos lo que tiene valor artístico con respecto a lo que no, distinguimos distintos modos de utilizar objetos que tienen funciones vinculadas a la cognición, al ocio, al trabajo, al enriquecimiento (capital o moral), al ritual... Podríamos decir que establecemos, aunque no queramos, una demarcación en torno a lo que es *cultura*, digno por tanto de ser leído, estudiado, comentado...; y a lo que es *arte*, digno de ser empleado de una forma particular, estética, o lo que es *literatura*, revestido por lo tanto por un misterio que le otorga un valor especial e incomprensible frente a otro tipo de textos cuya lectura proporciona ocio, sí, pero que no son *literarios*. Tenemos un papel en esa serie de consideraciones, que forman parte de nuestro *ministerio*, podríamos decir, de nuestra función dentro del entramado social.

2. La distopía estudiada como objeto con relevancia política

Dicho esto: fijémonos en cómo se teoriza la distopía. Apoyándonos en las teorías de géneros que se autodenominan *retóricas* y que suelen prestar especial atención a géneros discursivos altamente comunitarios, nos centraremos en lo que podríamos llamar, siguiendo a Bourdieu, un “campo”. La comunidad en el seno de la cual se constituyen las reglas que definen lo que es la distopía. La comunidad que *estudia* la distopía.

Es bien sabido que el nombre *distopía* procede de un discurso de John Stuart Mill en 1868 en la Cámara de los Comunes (247 y ss.). Empezará a aplicarse a la literatura en 1952 en el libro de Negley y Patrick *The Quest for Utopia: An Antology of Imaginary Societies* (aunque la referencia aparece en más de una ocasión en su texto, la definición de *distopía* para estos autores puede encontrarse en la página 289). Desde enton-

ces, su investigación ha estado fundamentalmente en manos de los expertos en utopía. Es relevante señalar que podemos hablar de estos estudiosos como *comunidad* en la medida en que oscilan en torno a ciertas instituciones: las dos academias de Estudios Utópicos (europea y estadounidense), la revista *Utopian Studies*, grupos de investigación como el Ralahine Institute, etc., y que además se reúnen con cierta periodicidad en diversos congresos donde comentan los productos.

Por otro lado, la distopía se suele abordar como subgénero de utopía y ciencia ficción. En este sentido, se sitúa dentro de una serie de estudios que, según remarcan algunos autores como Parrinder, intentan desmarcarse de la fantasía (3). Utopía y ciencia ficción, frente a lo fantástico, se apoyan en una forma de imaginación cognitiva (racional, científica), y no mágica (Milner, 103). El “gran cisma” entre estos subgéneros, como lo llamará Jameson (*Arqueologías del futuro*, capítulo V), implica una concepción de lo científicoficcional, lo utópico y, por extensión, lo distópico, como relatos imbuidos de cierta racionalidad. Ulteriormente, Jameson también los contempla como textos con un capital político, algo que enfatizará Suvin en sus *Metamorfosis de la ciencia ficción* al entender la utopía como el “subgénero sociopolítico” del *scifi* (5): este autor sentará las bases de numerosos estudios posteriores al afirmar que la ciencia ficción es *cognición y extrañamiento*, que la utopía es antecedente de la ciencia ficción, y que de hecho la utopía contemporánea es siempre científicoficcional.

Esto nos sitúa ya en una tradición que aborda la ficción (utópica, pero también distópica) desde cierta posición: la consideración de que sus textos se alejan de otros que deambulan por la mera descripción de las relaciones que tienen lugar en el mundo que conocemos (el realismo), y de aquellos que simplemente plantean ociosos vuelos de la imaginación (la fantasía). Se entiende así lo científicoficcional, utópico o distópico, como ficción *útil*, como ficción, podríamos decir, *científica*. Parece oportuno citar aquí a Vaihinger, que en *La filosofía del “como si”* dedicaba un pequeño espacio a las utopías. Recordemos que la empresa del filósofo alemán tiene como meta el justificar cómo una ficción (sinónimo para él de “representación mental”) puede tener un papel central en la adquisición de conocimiento científico. Utopías y distopías son “modelos esquemáticos”, de los cuales se vale la ciencia (Vaihinger no esclarece *qué* ciencia: la política o las ciencias sociales) al tratar de representar de manera aislada una comunidad social para poder explorar variantes e innovaciones que mejoren el funcionamiento de cualquier comunidad real (26, 148).

Esta referencia no es muy común entre los estudiosos de la utopía, sin embargo, que siguen dando vueltas a cómo definir ese concepto que para ellos tiene una aplicación extra-estética. Es ya una cita obligada el artículo de Lyman Tower Sargent, “The

Three Faces of Utopianism Revisited”, en el cual plantea que cualquier teoría de lo utópico tiene que ser capaz de explicar el germen común de las comunidades intencionales utópicas del pasado, los textos literarios conocidos como *utopías*, y la filosofía idealista-utópica. Se sustituye entonces el estudio de las utopías por el estudio de *lo utópico*, que trata de superar el ámbito de lo puramente ficcional para abordar también sus intentos de realización.

Estas dos referencias, Vaihinger y Sargent, pueden servir para exponer de qué modo el estudio de utopía y distopía se ha ido acercando cada vez más a la Historia y la Política. Lo que resta del análisis textual de las ficciones literarias utópicas no trata tanto de evaluar los mecanismos creativos de los autores utópicos o el valor de sus textos como de esclarecer lo que estos textos nos dicen con respecto al pensamiento de sus autores y las tensiones y disensiones de los habitantes de distintas sociedades históricas en relación con el estado (sociopolítico) de las cosas que les tocó vivir. Hay que señalar que a veces este tipo de análisis roza el biografismo: me parece pertinente aquí mencionar ese capítulo de los Manueles (como se llama a veces en ese mundo del utopianismo a Frank y Fritz Manuel) en *Utopian Thought in the Western World*, titulado “The Utopian and His Creation”, en el cual dibujan un perfil sociológico del autor (en abstracto) de utopías. También podemos encontrar en ellas cierto grado de *mistificación*, en al menos uno de los sentidos que plantea Berger (17-22), por cuanto oscurece la interpretación de los textos revistiéndola de un lenguaje a veces críptico, impidiendo su *seducción* y coartando el debate y la negociación en torno a su interpretación.

3. La (única) función distópica: crítica de la contemporaneidad

Existe cierta tendencia a pensar que después de las Guerras Mundiales se produjo un parón en la tradición utópica o, cuando menos, un cambio de dirección. Hay quien habla de este parón como un suceso anterior, relacionado con el fin de la era de los descubrimientos geográficos. Los medios técnicos que dieron pie a la completa exploración del globo acabaron con la posibilidad de la utopía moreana. Pero suele entenderse que la *ucronía* —en una de sus acepciones, la de ‘no-tiempo’, que da cabida a toda predicción futurológica— posibilitó una nueva forma de utopía ficcional: la futurista. En este punto entran a la ecuación de los estudios utópicos los teóricos de la ciencia ficción que, como Suvin, establecen una continuidad entre utopianismo y *scifi*.

Siguiendo esa demarcación ya referida entre los estudiosos de la ciencia ficción que emparentan este género con la utopía y los que la distinguen de la fantasía, el estudio de la distopía muestra un escrúpulo incluso mayor. Claeys, por ejemplo, insiste

en señalar que el objeto de sus teorías no tiene ni puede tener ninguna relación con la ciencia ficción, en la medida en que esta constituye aún un género fantástico en exceso. Del mismo modo que Atwood, en su papel de autora, el crítico insiste en despegar una forma literaria que, para él, habla del presente, y de lo sucedido, y de la realidad tal y como es y tal y como debería ser, de otra en la que aparecen marcianitos, monstruos y situaciones sin ningún vínculo con nuestro entorno social. En este *campo* de estudios se insiste en señalar enfáticamente hacia el propósito crítico, al parecer invisible en otros subgéneros. Desde luego, hay que llamar la atención sobre esta concepción prejuzgada, que ve en la fantasía y en las figuraciones más “antropológicas” de la ciencia ficción (diría Le Guin) una forma de escapismo infantil.

Hay que tener en cuenta también en estas observaciones otra cuestión. El estudio de los productos culturales utópicos contemporáneos, del mismo modo que el abordaje de la ciencia ficción, que hunde sus raíces en la cultura *pulp* y puede entenderse como una forma de cultura de masas, o de subcultura pop, requiere de alguna justificación. Dada la inmediata contemporaneidad de estas obras, ya no parece pertinente abordarlas desde una Historiografía de las Ideas. A causa de su carácter *pop*, popular-masa, tampoco parece coherente enfocarlas como una forma de comunicar la preocupación de una élite cultural, o de un prohombre, o de un “humanista” à la Moro, Bacon, Campanella, Samuel Butler o Perkins Gillman. Raymond Williams abordará la ciencia ficción desde la teoría crítica (en artículos como “Utopia and Science Fiction” o “Science Fiction”), abriendo la puerta a todo un cuerpo de estudios (incluidos los de Suvin) que adoptan una perspectiva sociológica de raigambre marxista, con implicaciones filosóficas y políticas, para interpretar la cultura popular.

La meta de muchos de los teóricos utopistas (y distopistas, si se me permite el neologismo) es, hoy en día, entender mejor eso que Jameson llama “el subconsciente político” (*Documentos de cultura, documentos de barbarie*). Hallar en la forma de la utopía *scifi* un cierto significado. No es infrecuente conceptualizar este utopianismo como la promesa de un futuro mejor que nunca llega a satisfacerse, un horizonte de posibilidades que muestra la existencia en nuestra sociedad de individuos progresistas, pensadores *oposicionales* que se resisten a sobrevivir en un *statu quo* percibido como adverso. El propio Jameson, por cierto, entenderá que esta forma de utopianismo sólo pervive en las formas más imaginativas de la ciencia ficción, y dedicará sus *Arqueologías del futuro* a rastrear ficciones de este tipo en busca de ideologías y propuestas futurológicas coherentes con el estado político, social y económico de las sociedades en que surgen.

Me parece clave para entender la función otorgada a utopía y ciencia ficción la noción de *estructura de sentimiento*, que recupera Tom Moylan del pensamiento de

Williams plasmado en *The Long Revolution* (63-64). No me voy a detener muchísimo en este concepto del que, a mi modo de ver, se pueden extraer dos ideas: la primera es que es imposible hacer un análisis sociohistórico de la contemporaneidad, porque en el momento en que se termina dicho análisis la contemporaneidad se ha convertido ya en pasado. Lo único que podemos es plantear una suerte de intuiciones. Una forma de plantear estas intuiciones es tomar los productos de la contemporaneidad (por ejemplo, las obras de arte) y buscar en ellos la expresión de esta estructura en emergencia. Hasta aquí la primera idea que permite intuir la noción *estructura de sentimiento*. La segunda es que se produce una continua revolución en la cultura, que siempre hay una *juventud* en reacción, en oposición al estado de las cosas. Esta reacción, esta oposición es contra-institucional. Y sólo podemos localizarla en novelas, pinturas, esculturas..., en formas de expresión no institucionalizadas y no transmitidas a través de vías convencionales. Revisar textos *scifi* y textos distópicos sirve para formular esta hipótesis que es la *estructura de sentimiento*, desvelando en qué consiste esa racionalidad política emergente, aún *irracional*, todavía *sentimental*, todavía ajena al canon de lo repertorial.

No es baladí el que estos enfoques más sociológicos, más políticos, sean también los que prestan atención a la distopía. Porque son una de las vías de entrada de la cultura popular en la Academia. Desde luego, prestando atención a productos *low brow* como vehículo de una suerte de sentimiento colectivo, los ponemos en valor, los resituamos como herramientas, armas contestatarias de la clase media-baja para tratar de reformar la superestructura. Les permitimos el acceso a la esfera de lo *culto*. Lo *ciencificcional* merece atención porque en ello encontramos concentrado el pensamiento utópico: no es un objeto restringido a niños y frikis. Si al hacerlo denostamos otras formas de cultura (como lo fantástico), es una cuestión secundaria.

En esta posición queda implícito que, junto a la idea de que la utopía tiene este papel progresista, reside otra que ve en este tipo de ficciones (literarias y extraliterarias) una crítica al estado de las cosas. No sólo lo distópico es con frecuencia *ciencificcional*, *aperturista* y renovador del mismo modo que lo era la utopía. Es también crítico. Si hemos visto en la utopía esta forma de modelo esquemático que aísla ciertos rasgos de las sociedades reales para ensayar cómo podrían mejorarse estas, la distopía operaría demostrando las fatales consecuencias de tendencias presentes o de alternativas posibles. Si la utopía es un modelo "positivo" de cómo podría ser el mundo, la distopía constituye un modelo "negativo", dirá Mumford (220). Con matices, porque a menudo interesa que haya cierta ambigüedad que permita escapar al maniqueísmo *bueno-ma-*

lo y que haga al lector estrujarse un poco los sesos. Por ese motivo se suele señalar (lo han hecho Moylan, Claeys, Martorell...) su función crítica y didáctica.

Cabe señalar, por cierto, que la crítica que hace Martorell en su último libro, *Contra la distopía*, pone en suspenso esta revalorización del género: si, como él mantiene, la distopía se ha mercantilizado, plegándose a los fines del capitalismo, y emite ese tipo de mensaje estancado y anti-utópico que hace a sus lectores regodearse en la incapacidad para cambiar el mundo..., entonces, para qué seguir leyéndola. Parece que el libro de Martorell es un claro ejemplo de que estas formas culturales provenientes de lo *pop* se revisten de valor desde la crítica sólo por su cualidad política, por su potencia educativa, y pierden todo atractivo una vez se detecta en ellas la ausencia de esta cualidad y de esta potencia, su *falsedad*. La fruición que puede tener lugar cuando nos enfrentamos a estos objetos, el potencial sentimiento de revelación derivado de su forma, su magisterio..., lo que quiera que asociemos con sus cualidades más *estéticas* es secundario para nuestros teóricos.

La cuestión es que, al hacer énfasis en estas posibilidades de lo distópico (crítica y didáctica), no se está implicando que este objeto, del mismo modo que sucedía con lo utópico, sea *polifacético*. De momento, al hablar de distopías no podemos sino pensar que *distopía* es un término que difícilmente se podría aplicar a una comunidad intencional (que nunca será *intencionalmente distópica*), ni a una forma de pensamiento filosófico (que en todo caso será nihilista o realista). No quiero decir que esta sea mi manera de pensar, ni que esta sea la única manera de enfocar la distopía: de hecho, defendería antes lo contrario, que vivimos en un momento en el que la extensión del término se desdibuja y se amplía para albergar objetos no exclusivamente ficcionales... En todo caso: lo cierto es que no se habla con tanta frecuencia de las "tres caras" del distopianismo y, sin embargo, en su análisis el contenido sigue situándose por encima de la forma. Las distopías han entrado en la academia también en este marco de los estudios culturales, que, aprehendiéndolas como narrativas ficcionales (novelas, relatos, películas, cómics) las analizan y rebuscan para comprender su *contenido crítico*, poniendo además en valor los servicios que podrían prestar a la sociedad contemporánea. Queda claro que, al menos culturalmente, no estamos preparados para aprehender el discurso ficcional del mismo modo que el político, el crítico o el histórico (aunque es cierto que los límites de todos estos discursos son difíciles de marcar), y por lo tanto no parece del todo inadecuado prestar atención al modo en que se transmite este contenido crítico, que necesariamente ha de ser especial. Pero, si lo es, lo cierto es que falta cierto grado de análisis ficcional-literario en los enfoques que reinterpretan la distopía.

Aquí cerramos un poco el círculo para volver sobre todas esas asignaturas universitarias de las que hablamos en un principio, que exploran lo distópico interpretando los textos a la luz de nuestra contemporaneidad, para debatir sobre cuestiones como la libertad, la tecnología, la ecología, la sensibilidad o la disolución de los valores tradicionales, etc. Siempre buscando el modo en que el texto distópico localiza un *glitch* imperdonable en nuestras formas de relación para hacer ver a los estudiantes que es necesario repensar cómo vivimos y, si lo vemos posible, seguir buscando maneras de vivir (todos) mejor. Pero pocas veces atentas al conjunto de aspectos formales que entran en su interpretación, a sus posibilidades de lectura, a su composición estructural o a cualesquiera sean los aspectos (estéticos) que intervienen en su apreciación.

4. Objeto cultural u objeto artístico

Resulta claro que la forma de leer las distopías que venimos describiendo es contenidista, y pone más peso en lecturas que se evaden hacia parcelas de los estudios culturales, buscando en la interpretación de los textos *horizontes de posibilidad* que nos permitan repensar nuestra forma de vivir y de organizarnos socioculturalmente. La interpretación de los objetos literarios como textos *críticos* los relega a esta función casi oracular, y exige de algún modo pensar su lectura como un proceso racional de *búsqueda*, de reflexión activa sobre el entorno histórico, en el cual la ficción es pura mimesis satírica del mismo. No se pretende aquí escindir completamente los planos de lo *estético* y lo *político*, ni tampoco alegar que hay objetos puramente *estéticos*, que debieran escapar a lecturas y críticas en clave política. Participamos de esa concepción de Mukarovski de que hay una continuidad entre arte y no-arte (idea que explicita, por ejemplo, en la página 48 del texto citado), y objetos no artísticos pueden tener una función estética, como expondremos en el subepígrafe siguiente cuando hablemos de qué consideramos como *estética*. En general, no se trata aquí sino de intentar separar distintas capas en el análisis de los textos que, en tanto que objetos estéticos, poseen múltiples estratos interconectados, como señala Claramonte en su *Estética Modal*.

Según observamos al visitar la bibliografía sobre el tema, en el modo en que estamos leyendo y conceptualizando estos géneros (utopía, distopía, ciencia ficción...) se obvian comentarios en torno a la calidad de los objetos utópicos, distópicos y ciencia ficcionales en función de su forma. No se hace una interpretación estética, que ponga de relevancia la relativa *apertura* de las obras, su multiplicidad de interpretaciones, los aspectos sensoriales que ponen en marcha, su constitución estilística: se lleva a cabo una recepción de otro tipo: histórica, analógica, biográfica, que reduce y poda el texto

para convertirlo en un comentario sobre la contemporaneidad, o sobre su momento de creación. Educamos lectores críticos en lo político, pero acrílicos en lo estético. Por otra parte, hay que decir que tampoco luchamos por otorgar a los lectores (del aula, de la Academia) herramientas para producir interpretaciones diversas, personales, derivadas de los textos: no facilitamos el diálogo que tanto quería Berger, sino que aplicamos maquinarias conceptuales complejas a la producción de lecturas fijadas de textos que situamos en un lugar del canon (o de *fuera* del canon, dentro de otro canon). Y aquí es donde nuestra labor *política* como conceptualizadores de la distopía (y del arte, y de la ficción, y de la cultura pop) requeriría, a mi modo de ver, que revisemos el concepto y busquemos nuevas aproximaciones.

Así, cuando en su *Matrix Acelerada* habla Ramiro Sanchiz de “minimalismo estético” para criticar aquellos estudios centrados en la dimensión estética más formal del objeto y dice que llevar a cabo un análisis de este tipo implica “perderse la película para fijar los ojos en esa entelequia llamada cine” (18) (él habla fundamentalmente del cine y de la música, enunciando, por cierto, una forma de estudio un tanto apocalíptica, que obvia la multimedialidad), no parece ir en la dirección que nosotros asumimos. Se trata de que algunas interpretaciones sociopolíticas, como la forma de análisis por la que él opta, también pueden llegar a implicar (desde nuestro punto de vista) “perderse la película para fijar los ojos en esa entelequia llamada sociedad, o llamada política, o llamada pensamiento utópico”. Yo creo que, ya puestos a mirar en torno a la película de lo distópico, merece la pena intentar echar una ojeada lo más compleja posible, siendo conscientes de que nuestra lectura siempre será un poco oblicua a la película en sí que, en tanto objeto —y más aún en tanto que objeto-fenómeno-experiencia estética—, resulta muy difícil de manosear sin jugar a establecer relaciones con otras cosas.

Es decir, que la clave de esta reflexión en torno a cómo estudiar lo distópico no radica en una distinción entre *mimesis* y *diégesis*. No estoy diciendo que no se pueda o que no se deba estudiar el polo más *representativo* de las ficciones de este tipo, o que se deba primar la faceta más *creativa* de las mismas. Estoy intentando hacer explícita la necesidad de poner ambas en diálogo, de no abandonar una para optar por la otra, de intentar hacer visibles ambas en su interacción. De buscar en un género (o subgénero) relativamente reciente rasgos y trazas sensoriales, formas de construir y maneras de hablar —de hablar de algo, sí, pero de determinada manera—.

Es verdad que el comentario de Sanchiz viene también a criticar otra cosa. La mirada desdeñosa del teórico hacia productos de cierto tipo, que parecen no entrar dentro de la gran dimensión de lo artístico, porque no son Arte, ni Cine, ni Literatura con mayúsculas. Hay un cierto descrédito en lo que se refiere a la naturaleza estética

de la distopía. Podemos echar la culpa de manera un tanto prejuiciosa a todo ese ámbito de distopías *Young Adult* que han florecido en los dosmiles, o a la consecución de *blockbusters* que repiten de forma machacona y simplificada el tópico distópico. Es cierto que ni *El corredor en el laberinto* ni *Elysium* (por poner dos ejemplos aislados) constituyen —al menos no para mí— la cumbre estética de la contemporaneidad. Pero esto no quiere decir que no posean una dimensión estética, que no puedan ser leídos estéticamente; o que no existan trabajos de calidad en ambos ámbitos: *Westworld* o *La parábola del sembrador* son ejemplos de que ni toda la distopía *Young Adult* ni todo producto audiovisual masmediático son inherentemente malos, y de que, de hecho —o al menos esa es mi opinión—, estos productos tienen una potencialidad estética grande. Por cierto: si juzgásemos los géneros en base a aquellas obras que han resultado fallidas, ¿cuál se salvaría de la criba?

También es verdad que las distopías buenas, las pocas que sí reciben cabida en currículos de asignaturas de literatura (fundamentalmente de Literatura Inglesa, por motivos evidentes), son para muchos los ejemplares ejemplares y paradigmáticos en los cuales se contiene el germen de lo distópico. Todos los textos posteriores son nuevas visitas, revisiones tópicas de *Un mundo feliz*, *1984*, *We* o *Fahrenheit 451* y, si me apuran, *A Clockwork Orange*. Obras todas ellas de autores consagrados, cuya calidad literaria queda probada por el resto de textos que escribieron. Lo mismo ocurre con productos más contemporáneos: Houellebecq e Ishiguro tienen entidad suficiente para entrar en el campo de los estudios literarios por cuenta propia, por su *genio*. El hecho de que escriban distopías es secundario. Aunque, si nos paramos a pensarlo, cuando se abordan los textos de todos estos autores (Huxley, Orwell, Zamiatin, Bradbury...) volvemos a lo mismo: incluso en el aula de literatura son leídos como críticas a la sociedad en que vivieron, como exponentes de su ideario político.

Parece, por tanto, importante que volvamos a repensar cuál es el papel de estos objetos culturales que, como la distopía, se han convertido en objeto (valga la redundancia) de la crítica cultural, y no tanto del análisis formal. Con el concepto *objeto cultural*, parecería, se evita una visión del arte y de la cultura elitista: el término intenta ser *integrado*, utilizando el concepto de Eco (*Apocalípticos e integrados*), huir de la mirada apocalíptica para admitir que, efectivamente, el arte de masas puede ser positivo, pero sin caer en el optimismo extremo de llamar *arte* a cualquier cosa. Cuando hablamos de objetos culturales, estamos huyendo tanto del elitismo que relega la etiqueta “artístico” a un canon cerrado y muchas veces comprensible y/o accesible únicamente para una minoría, como de la tentación populista de entender que, en materia estética, todo vale y todo vale *igual*. Admitimos la importancia de cantidad de productos que el escrúpulo

y la tradición nos impiden llamar libremente *estéticos*, y podemos reivindicar que, pese a esta renuencia, podemos experimentarlos estéticamente. Pasar del estudio del *arte* al de los *objetos culturales* es una manera de reflejar en el lenguaje la apertura de la Academia hacia las distintas formas de experiencia (estética y cultural) que se encuentran latentes en las creaciones liminales de esa definición empolvada y altisonante de lo artístico: la artesanía y los reproductibles desprovistos de *aura*, por ejemplo. Al mismo tiempo que admite que en todos estos productos se da una confluencia de esos estratos que antes mencionábamos, que incluyen significados y connotaciones profundamente arraigados, y que pueden ser estudiados desde más de un punto de vista. La crítica de este tipo de objetos (la crítica *cultural*) los ataja desde muchos puntos de vista, pero a veces (como en el caso que comentamos), parece olvidar que uno de ellos es ese, el de lo estético. Si en un principio el pasar de hablar de objetos *artísticos* a contemplarlos como *objetos culturales* parecía implicar, entre otras muchas cosas, que incluso aquellos elementos que la crítica tradicional rechazaría como *arte* podían tener un potencial estético, más allá del cognitivo derivable de que son portadores de un discurso sociopolítico, con el tiempo el comentario del objeto cultural ha ido desvinculándose de este polo más estético y centrándose más en el cognitivo.

Lo sciencificcional (insistimos en su procedencia *pulp*) entra en el ámbito de los estudios universitarios gracias a esta deconstrucción voluntaria del elitismo artístico, y lo hace bajo el membrete de *objeto cultural*. Cobra así valor para las cátedras de literatura, donde no había lugar para ello ni en el estudio de la Historia Literaria, ni en el de la Crítica. Pero esta mirada amable que se esconde detrás de su consideración como objeto cultural es también un mal designio, en tanto en cuanto impide su valoración como arte, u objeto estético. El apellido *cultural* nos remite a una forma de interacción que no tiene por qué ser la misma que tenemos con las obras colgadas en el museo o con el *canon de la literatura occidental*, y eso es positivo; pero, a la vez, corre el riesgo de que los contemplemos como desprovistos de valor estético, no aplicándoles un juicio estético sino, más bien, desde el prejuicio. De algún modo, utilizando el término de Goodman, esta forma de institucionalizar, de categorizar y de nombrar las obras afecta a su *ejecución* (*De la mente y otras materias* 217 y ss.), al modo en que funcionan y, más concretamente, a ese *funcionar*.

5. Una reflexión sobre la estética y sus posibilidades

Como es evidente, en este escrito se viene intuyendo inevitablemente un problema de fondo: la dificultad de definir qué es *lo estético*. Porque, si hemos tachado de “no

interesados en la estética” a estos estudios de lo distópico, podría pensarse que lo hacemos debido a que ahondan fundamentalmente en la faceta “cognitiva” (Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*) de los textos que estudian, porque se centran mayormente en la actividad de la crítica política de las sociedades del presente. ¿Qué será entonces una lectura *estética*? ¿No son estos análisis estéticos en sí mismos por el mero hecho de tratar objetos que, en mayor o menor medida, pueden tener cierta *calidad estética*, o son considerados *estéticos*? ¿No lo son por abordar categorialmente un conjunto de textos para los cuales intentan elaborar un mapa de los *efectos* o *funciones* que podrían tener en sus intérpretes?

Es cierto que la noción de *estética*, así como la disciplina a la que da nombre, recogen en sí mismas una multiplicidad de pareceres. Es estético todo aquello que constituye un *objeto* estético, o que pone en juego un *valor*, o un *juicio*, o una *experiencia*, o una *actitud* determinadas, que podríamos llamar *estéticas*. Desde este punto de vista, los estudios que mentamos no se dirigen específicamente a experiencias, actitudes, valores o juicios estéticos dentro de la distopía, y es en ese sentido que entendemos que no son estudios de estética.

De algún modo, no escapará al lector que esta especificidad de lo estético frente a (o junto a, o en superposición con) lo político hace atractivos binomios inadecuados. Parecería que estamos haciendo aquí un alegato en favor de lo sensorial frente a lo intelectual, el *delectare* frente al *docere*. No es así: entendemos que lo estético no está reñido con lo cognitivo. Un objeto, indistintamente de que enuncie algo relevante acerca de nuestra realidad, indistintamente de que se refiera a la misma, indistintamente de que, además, nos facilite un conocimiento (que puede ser, por cierto, *sensible*, o *sensorial*, o *sentimental*) o una mejor comprensión de la realidad, lo hace de una manera particular, *estéticamente*, y en esa percepción, el enunciado y la referencia son solo una parte del todo experimentado, o del todo existente en tanto que objeto estético. Podríamos decir que suscribimos la concepción de la estética de Goodman (en *Languages of Art* y en *Ways of Worldmaking*), que reclama para el arte un estatus cercano al de la ciencia en la medida en que *significa* y ayuda a interpretar la realidad, pero aclarando, en esta visión *epistemológica* del arte, que lo hace de un modo particular.

Las obras [de arte] funcionan, cuando participan en la organización y reorganización de la experiencia estimulando la mirada activa, agudizando la percepción, aumentando la inteligencia visual, ensanchando perspectivas, sacando a la luz nuevas conexiones y contrastes y llamando la atención sobre géneros significativos descuidados, participan en la organización y reorganización de la experiencia y, de este modo, participan en la labor de hacer y rehacer nuestros mundos. [...] La sensación, la percepción, el sentimiento y la razón, son facetas de la cognición y cada una influye sobre las demás y está

influida por ellas. Las obras funcionan cuando informan a la visión, y no *informan* suministrando información, sino *formando*, *reformando* o *transformando* la visión (Goodman, *De la mente y otras materias* 271).

Es decir: el arte *hace* mundo, nos ayuda a construirlo, como lo harán otras formas de lenguaje (político, científico), pero lo hace de cierta manera, de forma *estética*. El problema entonces está en cómo se produce esta forma de percibir, en qué es lo distintivo de ella. Goodman salda este problema hablando de síntomas de lo estético, cualidades no necesarias que hacen de determinados objetos que nos producen conocimiento (como *understanding*, no como *knowledge*): densidad sintáctica y semántica, repleción sintáctica, ejemplificación y referencialidad compleja y completa (aunque estos síntomas aparecen explicados en los tres textos abordados, se puede encontrar un resumen en *De la mente y otras materias* 207-211). En la literatura, particularmente, aparecen los síntomas de la ejemplificación, la densidad semántica y la referencia múltiple y con compleja, que se manifiestan a través de la ambigüedad y la adopción de formas particulares y detalladas de relatar los sucesos.

Entendemos como una consecuencia de esto el que el enfrentamiento a un objeto que provoca cognición de manera estética no pueda equipararse la glosa de su contenido. Desde luego, la interpretación es ineludible —dirá Pareyson que “el placer estético presupone siempre una actividad interpretativa” (25-26)—, pero no es cerrada. El texto literario (el texto distópico), cuando presenta esta *sinomatología*, nos aboca a una forma de experiencia que va más allá de la determinación de su *contenido*: no equivale ni a lo que quiso transmitir su autor, ni a lo que reconstruye cualquiera de sus lectores en el proceso de lectura, sino que constituye una experiencia compleja, con duración en el tiempo (como acusa Fish) de la cual obtenemos un aprendizaje que no queda restringido a la paráfrasis explicativa.

En su descripción de la experiencia estética, John Dewey también sostiene la cercanía entre el objeto estético y el científico, y mantiene que no hay una ruptura radical entre ellos. Pero el objeto que pone en marcha una experiencia estética, apunta, tiene que percibirse como “formulado para una percepción receptiva disfrutable” [“framed for enjoyed receptive perception”] (48), y ha de instigar al receptor a “recrear” la obra, organizando los elementos que percibe. De este modo, el objeto estético produce una experiencia en el receptor que se va desarrollando a lo largo del tiempo, en la cual momentos posteriores parecen añadir información a otros anteriores, condensando aspectos formales, sustanciales y emocionales en una cierta dirección, con un cierto ritmo, para lograr una sensación de realización o completitud. Sin necesidad de explicitar unos rasgos necesarios y suficientes que

definan la experiencia estética, Dewey anota que, de algún modo, esta constituye *una* experiencia que se diferencia del continuum de nuestras experiencias vitales porque presenta un orden aparente tal que la instituye en una unidad armónica que se desarrolla. El objeto artístico, en consecuencia, carece de un tema desvinculado de su forma y de la cuestión de fondo que plantea su receptor: *indica* un significado, en lugar de referenciarlo. Este significado no queda contenido en el texto artístico, y tampoco es reducible a un diagrama o una paráfrasis: el significado es una forma individualizada de experiencia derivada de la percepción estética de la forma, entendida como un juego de relaciones dinámico, dependiente tanto de la mirada como del objeto.

Estas reflexiones sobre la naturaleza del objeto estético en relación con la literatura parecen llevarnos indefectiblemente hacia tesis relativas a la *apertura* de la obra de arte y la subjetividad de la experiencia estética, siempre dependiente de una situación comunicativa cambiante y de un sujeto con una psique particular (Eco, *Lector in fabula* 85). Explicar cómo se produce la recepción de un conjunto determinado de textos y cuándo es o puede ser estética o por qué, nos lleva por tanto a repensar cómo comunican. Y lo único que podemos concluir de nuestro breve excursus sobre estética es que lo hacen a través de *revelaciones* (Dewey 54) que amplían nuestra experiencia previa en el mundo. Estas revelaciones no son siempre conscientes y no se distinguen en esencia de las que nos produce la interacción con objetos. Son revelaciones *cognitivas*, pero en ese sentido amplio que planteaba Goodman, que vincula lo práctico, lo intelectual y lo emocional como parte de un todo complejo; y por ese motivo no coinciden para todos los receptores. Y, lo más importante, estas revelaciones no se producen en una sola faceta de nuestra existencia, o no tienen por qué: son complejas, y para comentarlas hay que analizarlas por partes e intentar sintetizar cuál es el resultado, la red de relaciones que se produce entre estas partes de un todo.

Pero, entonces, ¿cómo puede proceder el análisis o la crítica del objeto (cultural) que produce la experiencia estética? ¿Cómo se puede llevar a cabo un estudio de esta naturaleza que no deje de lado el aspecto subjetivo de la experiencia estética, sus dimensiones intelectual y emocional, sus componentes integrados en una forma, sus potenciales significados...? ¿Es acaso posible un análisis *holístico* y *complejo* de la experiencia estética que no resulte reduccionista en algún sentido (como, quizá, en el sentido en que hemos “criticado” los estudios previamente existentes de la distopía)?

6. Breve reflexión final sobre lo distópico en su dimensión estética

Desde luego, esta ilusión de un análisis que toque todos los aspectos presentes en una obra de arte (o en cualquier objeto que pueda ejecutarse como experiencia estética) es posiblemente irrealizable, a menos que sea a través de la producción de otro trabajo equivalente, es decir, otro objeto estético con sus planos de la durabilidad, la conjunción de cognición y emoción, la ambigüedad... Y, aparte de que el trabajo del analista o el crítico raramente se asocia con la creación de obras de este tipo, tampoco parecería posible mediante esta operación obtener un objeto estético análogo o equivalente, sino, en todo caso, una *traducción*.

Pero, si volvemos a nuestras impresiones iniciales con respecto a lo que sucede en el campo de los estudios de la distopía (un subcampo, dijimos, de los estudios de ciencia ficción y de utopía), observaremos que nuestra crítica radicaba en el aparente olvido de que estos objetos tienen potencial estético. Nuestro objeto no es, por tanto, proponer una metodología perfecta, sino señalar algunos lugares comunes simplificadores y tratar de corregirlos, ayudando a determinar su modo de relación característico.

Es decir, se trata de intentar hacer comentarios que permitan vislumbrar la complejidad del proceso estético, con esos dos componentes desdoblados en dos mitades que Jordi Claramonte llama *contenido de salida*, *forma de llegada*, *forma de salida* y *contenido de llegada* (246-271) —con la connivencia de Dewey, que rechazaba la distinción entre forma y contenido o forma y substancia (109), pero que admitía su utilidad para el crítico—. Entender que en la experiencia estética, sea esta creativa o receptiva, hay un equilibrio (Claramonte hablará de *sofrosine*) entre estos aspectos, forma y contenido, y que en el análisis de esta experiencia sería reduccionista el fijarse sólo en cómo la forma produce un contenido o cómo el contenido se comunica a través de una forma.

Lo que quizá sería interesante en futuros enfrentamientos a este tipo de textos que categorizamos distopías es alejarnos de análisis que buscan en todos ellos una función crítica común, y prestar también atención a lo que hace único a cada uno de ellos. Atender a estas formas como objeto-producto y como punto de partida, y no sólo a los efectos que producen cuando son leídas en clave política. Reintegrarlas en el estudio de los textos, y recuperar conceptos útiles acuñados por las disciplinas que prestan atención a la forma para explicar el contenido al que se ha llegado (individualmente). Tratar de recuperar de algún modo eso que Claramonte llama *eulabeia*¹: la “atención

1 Sobre la aplicación de este concepto procedente del griego arcaico a la estética se recomienda, además de la consulta del último capítulo de *Estética modal I*, la consulta de la entrada de su blog “Eulabeia y Akadeia como claves del pensamiento estético”.

cuidadosa” con que se puede entrar al juego “sagrado” de la praxis estética, al entrenamiento de una sensibilidad estética propia, personal, situada, que busca la autonomía del sujeto a través de la satisfacción de un conjunto de necesidades.

Los críticos de la distopía realizan trabajos utilísimos para esclarecer el significado de algunos aspectos de los textos que tratan, e intentan desentrañar su potencial cognitivo-intelectual. Y raramente se paran a contemplar la constitución formal de estos textos y sus efectos emocionales, que de hecho parecen desdeñar en su constante crítica de la fantasía. Además, es extraño que admitan la ambigüedad y la pluralidad de sentidos concentrados en los objetos que analizan, algo que no deja de chocar con su concepción de utopía y distopía como catalizadores que nos abren *horizontes* históricos (quizá esa apertura sería mayor si no intentásemos negar el papel fundamental que juegan imaginación y emocionalidad en su realización). Defienden lecturas cerradas, contenidistas, lineales. Y por eso se pierden gran parte del contenido político y cognitivo de las obras distópicas, que en ocasiones esconden en sus ambigüedades y vacíos interpretativos caudales de posibilidad para ser explorados.

Con todo, podemos entonces matizar nuestras afirmaciones precedentes para admitir que, en parte, estos estudiosos están haciendo una labor de análisis de experiencias estéticas, pero sus análisis olvidan u obvian un conjunto de facetas de estas experiencias que posiblemente podrían abordar teóricos del arte, estetas y psicólogos de la percepción con mayor exactitud. En vez de tratar de entender las obras en el contacto, por ejemplo, con su audiencia, muchas veces terminan por simplificar sus ideas en una suerte de moraleja, extraída a través de interpretaciones que requieren de cierto aparataje crítico, del conocimiento de determinados análisis sociológicos, o políticos, o filosóficos. Sin poner en jaque el interés de las lecturas de este tipo que, efectivamente, pueden ayudarnos a entender nuestra contemporaneidad y a pensar otras formas de vida en sociedad, replanteándonos lo deseable de algunos de nuestros principios y modos de actuación, parece pertinente sin embargo poner en marcha otras formas de leer (y de educar en la interpretación) que puedan permitirnos captar más facetas de estos textos. No se trata de incorporar la *dulzura* a una píldora informativa, es decir, no se trata de aprender a ver el adorno que reviste a este contenido político, crítico o filosófico, sino de aprender a ver que eso cognitivo es inseparable de una experiencia estética, como decíamos, multifacética.

Para el entrenamiento de la *eulabeia*, proponemos, por tanto, ensayar el *close reading*. Buscar en los textos momentos de brillantez, subrayarlos, localizar en esta lectura atenta, lápiz en mano, momentos de ambigüedad, en los cuales los signi-

ficados asignados al texto se ponen en peligro. Aplicar categorías propias de lo literario para estudiar cómo se configura el texto que estamos leyendo. Por ejemplo, pensar no en la intención de su autor sino en cómo hemos construido el significado atendiendo a un *autor modelo* o *autor implícito*, y cómo las trazas con respecto a cómo desambiguar esos momentos de indeterminación significativa nos vienen dados por pequeñas trazas del texto que podemos llamar *lector modelo* o *lector implícito*. Aprender a ver el disfrute de lo irresoluto, distanciar a ese *autor modelo-implícito* del narrador y del personaje o personajes protagonistas. Jugar a la ficción, y ver que en estos textos no nos encontramos sólo ante diálogos que presentan argumentos y contraargumentos que podrían darnos la solución a los dilemas contemporáneos, sino que tenemos mundos de ficción altamente *imaginativos*, disfrutables por su artesonado, y por esos pequeños detalles tan aparentemente improcedentes como el rebaño de ovejas que en el *Walden II* de Skinner se utilizan para segar el césped (38). Entender que todo lo que está escrito tiene alguna finalidad en nuestra interpretación, aunque esa finalidad no sea la de transmitir una idea de cariz político directamente (puede provocar efectos de todo tipo fuera de lo racional), y aplicar teorías pragmáticas (por ejemplo, la teoría de la Relevancia) a la misma para comprender que los efectos *cognitivos* pueden ser débiles, y propagarse en nuestra lectura como sensaciones no proposicionales, es decir, como facetas de la experiencia no reducibles al lenguaje. Que las *neolenguas* de Orwell y Burgess no son únicamente una alusión o un desarrollo de la *Lengua Tertii Imperii* de Víctor Klemperer, sino que ayudan a crear mundo del mismo modo que los lenguajes inventados por Tolkien, y contribuyen a una particular fruición en la lectura que no se agota en la comparativa satírica con la realidad del mundo presente.

Para este entrenamiento, no obstante, lo fundamental es tomar conciencia de las necesidades individuales que se pretenden satisfacer a través de lo estético, a qué nos disponemos cuando nos enfrentamos a una experiencia de este tipo. En esta toma de conciencia, hay que actuar desprejuiciadamente: saber que hay una escala de valores instituida, de la que no podremos huir, pero estar dispuestos a dejarnos impregnar por los objetos, y tener claro que tenemos aún el poder de decidir cómo y para qué empleamos nuestro tiempo y nuestra energía. Puede parecer entusiasta en exceso, o idealista en exceso, o ambiguo en exceso. Pero, de algún modo, a la política de la interpretación, a esta llamada hacia la *autodeterminación* de quien se enfrenta al objeto estético (objeto cultural) con una disposición atenta, abierta a una experiencia completa, podemos plantearle como pauta de lectura los “evangelios” de esa religión pagana que Octavia Butler inventa en *Parable of the Sower*. El principio de todo es el *cambio*:

para que la experiencia estética pueda producirse, para que lo haga en su completitud, para que la obra de arte se *realice* en nuestra relectura interpretativa, tenemos que dejar que nos *atrape*:

All that you touch
You Change.
All that you Change
Changes you.
The only lasting truth
Is Change.
God is Change² (3).

We do not worship God.
We perceive and attend God.
We learn from God
With forethought and work,
We shape God.
In the end, we yield to God.
We adapt and endure,
For we are Earthseed
And God is Change³ (17).

Bibliografía

- Berger, John. *Modos de ver*. Traducido por Justo González Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Blomkamp, Neill. *Elysium*, Media Rights Capital / QED International / Sony Pictures Entertainment / TriStar Pictures, 2013.
- Booker, Keith M. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. London, Greenwood Press, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Traducido por Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. New York, Simon & Schuster, 2012.
- Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange*. London, Penguin, 2013.

2 "Todo aquello que tocáis / lo Cambiáis. / Todo aquello que Cambiáis / os Cambia a vosotros. / La única verdad perdurable / es el Cambio. / Dios / es Cambio".

3 "No adoramos a Dios. / Percibimos y acompañamos a Dios. / Aprendemos de Dios. / Con reflexión y trabajo, / moldeamos a Dios. / Al final, nos entregamos a Dios. / Nos adaptamos y resistimos, / pues somos Semilla Terrestre / y Dios es Cambio". Ambos pasajes se corresponden con la traducción de Silvia Moreno Parrado.

- Butler, Octavia E. *Parable of the Sower*. 1993. London, Headline Publishing Group, 2019.
- _____. *La parábola del sembrador*. Traducido por Silvia Moreno Parrado, Madrid, Capitán Swing, 2021.
- Claeys, Gregory. *Dystopia: A Natural History*. Oxford, Oxford University Press, 2017.
- Claramonte, Jordi. "Eulabeia y Akedeia como claves del pensamiento estético". *Estética y teoría del arte*, 17 Feb 2021, <http://jordiclaramonte.blogspot.com/2021/02/eulabeia-y-akedeia-como-claves-del.html> 20 Ago 2023.
- _____. *Estética modal: Libro I*. Madrid, Tecnos, 2016.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York, Perigee Books, 1980.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Traducido por Andrés Boglar, Barcelona, Lumen, 1990.
- _____. *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducido por Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1993.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge / London, Harvard University Press, 1980.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis / New York / Kansas City, The Bobbs-Merrill Company, 1968.
- _____. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978.
- _____. *De la mente y otras materias*. Traducido por Rafel Guardiola, Madrid, Visor, 1995.
- Huxley, Aldous. *Brave New World*. London / New York, Penguin, 2004.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura documentos de barbarie*. Traducido por Tomás Segovia, Madrid, Visor, 1989.
- _____. *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Traducido por Cristina Piña Aldao, Madrid, Akal, 2005.
- Le Guin, Ursula K. *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*. New York, Grove Press, 1989.
- Manuel, Frank y Fritzie E. Manuel. *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
- Martorell Campos, Francisco. *Transformaciones de la utopía y la distopía en la modernidad: Aspectos ontológicos, epistemológicos y políticos*. 2015. Universidad de Valencia, Tesis doctoral. *RODERIC*, <https://roderic.uv.es/handle/10550/43879> 20 Feb 2023.

- _____. *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. Valencia, La Caja Books, 2021.
- Mill, John Stuart. "The State of Ireland". *Public and Parliamentary Speeches. November 1850-November 1868*. Toronto / Buffalo / London, University of Toronto Press / Routledge, 1996, pp. 247-261.
- Milner, Andrew. *Locating Science Fiction*. Liverpool, Liverpool University Press, 2012.
- Moylan, Thomas. "'Look into the dark': On Dystopian and the *Novum*". *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Patrick Parrinder (ed.). Liverpool, Liverpool University Press, 2000a, pp. 51-71.
- _____. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Oxford, Westview Press, 2000b.
- Mukarovsky, Jan. "Función, norma y valor estético como hechos sociales". *Escritos de estética y semiótica del arte*. Traducido por Anna Anthony Visová, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 44-121.
- Mumford, Lewis. *The Myth of the Machine. The Pentagon of Power*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970.
- Negley, Glenn y J. Max Patrick. *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*. New York, Henry Schuman, 1952.
- Nolan, Jonathan. *Westworld*, Bad Robot / Jerry Weintraub Productions / Killer Films / Warner Bros Television, 2016-2022.
- Orwell, George. *1984*. London / New York, Penguin Modern Classics, 2000.
- Pareyson, Luigi. *Conversaciones de estética*. Traducido por Zósimo González, Madrid, Visor, 1987.
- Parrinder, Patrick. "Introduction: Learning from Other Worlds". *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Patrick Parrinder (ed.). Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp. 1-18.
- Putnam, Hilary. "El significado de 'significado'". *Teorema*, vol. 15, no. 3-4, 1984, pp. 345-406.
- Sanchiz, Ramiro. *Matrix acelerada*. Madrid, Holobionte, 2022.
- Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies*, vol. 5, no. 1, 1994, pp. 1-37.
- Skinner, B. F. *Walden Dos*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1984.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven / London, Yale University Press, 1979.

_____. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. London, Macmillan Press, 1988.

Vaihinger, Hans. *The Philosophy of As If*. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & co, 1935.

Williams, Raymond. *The Long Revolution*. London, Penguin, 1965.

_____. "Utopia and Science Fiction". *Science Fiction Studies*, vol. 5, no. 3, 1978, pp. 203-214.

_____. "Science Fiction". *Science Fiction Studies*, vol. 15, no. 46, 1988.

Zamyatin, Yevgeny. *We*. London / New York, Penguin, 1993.



TEMATOLOGÍA COMPARADA Y CRÍTICA FEMINISTA: UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA RECURRENCIA TEMÁTICA DEL SUICIDIO EN LA ESCRITURA FEMENINA DEL SIGLO XIX

COMPARATIVE THEMATOLOGY AND FEMINIST CRITICISM: A REFLECTION ON THE THEMATIC RECURRENCE OF SUICIDE IN NINETEENTH-CENTURY WOMEN'S WRITING

THÉMATOLOGIE COMPARÉE ET CRITIQUE FÉMINISTE : UNE RÉFLEXION SUR LA RÉCURRENCE THÉMATIQUE DU SUICIDE DANS L'ÉCRITURE FÉMININE DU XIXE SIÈCLE

Juan Pedro Martín Villareal 

Universidad de Salamanca¹

juanpedro.martin@usal.es

Fecha de recepción: 20/07/2023

Fecha de aceptación: 30/11/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.28779>

Resumen: Este artículo reflexiona sobre la utilidad metodológica de las nociones de *escritura de mujeres* y *escritura femenina* en el ámbito de la tematología comparada, así como intenta deslindar su definición a partir de la aplicación a un estudio de caso sobre la recurrencia temática del suicidio femenino en la escritura femenina decimonónica en España, Gran Bretaña y Francia. En este sentido, se propone una reflexión teórico-comparatista sobre la que se cimenta un análisis literario que alumbró las coincidencias en la representación de unas problemáticas y reivindicaciones por medio de la figura de la mujer suicida. El análisis de las narrativas de Aurore Dupin (George Sand), Marie d'Agoult, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Mary Ann Evans

¹ Instituto de Estudios del Mundo Hispánico de la Universidad de Cádiz.

(George Eliot), Mary Elizabeth Braddon y Mona Caird permite observar la existencia de una tradición literaria propia compartida transnacionalmente, en la que todas ellas contribuyen a resignificar el motivo literario de la mujer loca y suicida desmantelando el interesado estereotipo vigente en el periodo.

Palabras clave: tematología comparada; crítica feminista; escritura femenina; estudios sobre el suicidio; literatura del siglo XIX.

Abstract: This article reflects on the methodological usefulness of the notions of women's writing and feminine writing in the field of comparative thematology, and attempts to define them by applying them to a case study on the thematic recurrence of female suicide in nineteenth-century women's writing in Spain, Great Britain, and France. In this sense, a theoretical-comparative reflection is proposed, on which a literary analysis is based, which sheds light on the coincidences in the representation of certain problems and demands through the figure of the suicidal woman. The analysis of the narratives of Aurore Dupin (George Sand), Marie d'Agoult, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Mary Ann Evans (George Eliot), Mary Elizabeth Braddon, and Mona Caird allows us to observe the existence of a transnationally shared literary tradition, in which all of them contribute to redefining the literary motif of the mad and suicidal woman, dismantling the established stereotype.

Keywords: Comparative Thematology; Feminist Criticism; Women's Writing; Suicide Studies; 19th Century Literature.

Resumé: Cet article réfléchit sur l'utilité méthodologique des notions d'écriture féminine et d'écriture des femmes dans le domaine de la thématologie comparée, et tente de les définir en les appliquant à une étude de cas sur la récurrence thématique du suicide féminin dans l'écriture féminine du XIXe siècle en Espagne, en Grande-Bretagne et en France. En ce sens, une réflexion théorico-comparative est proposée, sur laquelle se fonde une analyse littéraire qui met en lumière les coïncidences dans la représentation de certains problèmes et exigences à travers la figure de la femme suicidée. L'analyse des récits d'Aurore Dupin (George Sand), Marie d'Agoult, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Mary Ann Evans (George Eliot), Mary Elizabeth Braddon et Mona Caird nous permet d'observer l'existence d'une tradition littéraire partagée au niveau transnational, dans laquelle toutes contribuent à redéfinir le motif littéraire de la femme folle et suicidaire, en démantelant le stéréotype établi.

Mots clés: thématologie comparée; critique féministe; écriture féminine; études sur le suicide; littérature du dix-neuvième siècle.

Introducción

Este trabajo no pretende ofrecer una respuesta categórica ni proponer una teoría o una metodología perfectamente válida, sino que tan solo se propone contribuir a la necesaria reflexión teórico-crítica sobre la aplicación del concepto de *escritura femenina* en los estudios literarios, más concretamente en el ámbito de la tematología comparada. Para ello, resulta pertinente visitar las definiciones que de este concepto se han venido dando, así como contrastar el mismo con otros que en ocasiones se usan alternativamente a la hora de abordar la escritura de las mujeres. La teorización de la noción *escritura femenina* se fraguó hace más de cincuenta años, coincidiendo con lo que se ha venido a llamar la segunda ola feminista y con la génesis de los estudios de ginocrítica y teoría literaria feminista, donde descollaron teóricas como Ellen Moers, Toril Moi, Elaine Showalter, Sandra Gilbert y Susan Gubar, Hélène Cixous, Julia Kristeva o Luce Irigaray, por solo nombrar a algunas. Sin embargo, su aplicación en los estudios literarios resulta polémica en algunos casos, sobre todo si se tienen en cuenta los más recientes debates en torno al sexo y el género, hoy más presentes que nunca en la opinión pública.

Los objetivos que se propone este trabajo asumen la necesidad de evitar la completa abstracción teórica y nos conminan a vehicular esta reflexión a partir de un estudio de casos que permita probar la utilidad de la aplicación de estos conceptos de crítica literaria feminista en el ámbito de la tematología comparada. A partir de un análisis en torno al tratamiento diferencial de la temática del suicidio femenino en las narrativas de la segunda mitad del siglo XIX escritas por mujeres en España, Francia y Reino Unido y su recurrencia, se intentará probar la validez y utilidad de la categoría *escritura femenina* en los estudios de tematología comparada.

La conjunción metodológica del comparatismo y la crítica feminista comporta una reflexión teórica que ha enriquecido sendos ámbitos, y sobre la que se cimenta un análisis literario que prueba la fertilidad de trabajar en esta intersección, como muestran, entre otras, críticas como Susan Bassnett, Margaret Higonnet o Susan Lanser. Preguntas como hasta qué punto el género determina el tratamiento temático en la literatura o si se puede hablar con toda seguridad de unos modos de escritura femeninos surgen de la reflexión teórica en este espacio. Pese a que son difíciles de contestar categóricamente, permiten alumbrar la pertinencia de la categoría *escritura femenina*, o *literatura escrita por mujeres*, en los estudios literarios. La importancia de la tematología en la crítica literaria feminista fue apuntada por Margaret Higonnet, quien consideraba la ginocrítica como “a selective version of thematic criticism”² (“Feminist Criticism” 272).

2 Es decir, “una versión selectiva de la crítica temática” (traducción propia).

No obstante, sus trabajos posteriores desdibujan esta relación, en opinión de Naupert (16), por ser un tipo de análisis literario demasiado neutral para abordar un tipo de crítica que se entendió a sí misma como eminentemente politizada.

La queja ante la falta de una visión comparatista en los estudios feministas y viceversa fue también expresada por Lanser, quien señalaba que “feminist criticism has tended to be as insufficiently comparatist as comparative literature has been insufficiently feminist”³ (282). En cierta medida, los trabajos de los últimos años han procurado revertir dicha situación, aportando un espacio disciplinar enormemente poroso donde la literatura comparada y los estudios feministas convergen. Estos acercamientos comparatistas a la crítica literaria feminista han logrado refutar universalismos sobre los que se habían asentado ciertas asunciones sobre la escritura femenina, como por ejemplo la habitual generalización en torno a la situación de las mujeres escritoras en el siglo XIX, que generalmente solo interpelaba a las escritoras burguesas del norte de Europa y de los Estados Unidos con acceso a una educación formal (Lanser 283). De igual manera, esta misma querencia ha propiciado una literatura comparada que reniega del eurocentrismo que marcó sus inicios y que pone en tela de juicio la noción de canon, asumiendo el objetivo de no ser “a discourse of sameness even when it purports to be a discourse of difference”⁴ (Lanser 284).

Aunque evidentemente no podemos hablar de una literatura femenina que, por el mismo hecho biológico de estar escrita por una mujer, se entienda diferencial, sí podemos apreciar unas diferencias debidas a la construcción histórico-social de la mujer como sujeto oprimido que define esta escritura en sus intereses y preocupaciones. En este sentido, parece oportuno incidir en la ya conocidísima afirmación de Simone de Beauvoir: “no se nace mujer, se llega a serlo” (341), así como en la de Moi, quien apunta a que la opresión social y simbólica que acompaña al género femenino va más allá de cualquier hecho biológico, pues “no theory about the origins of gender will change the fact that in a sexist society people who are taken to be women will be perceived as Other in relation to a male norm”⁵ (“I am not” 267). Igualmente, se adolece de una falta de precisión metodológica a la hora de abordar estudios sobre los textos literarios femeninos. Las definiciones y matices entre conceptos aparentemente equiparables han

3 “La crítica feminista ha tendido a ser insuficientemente comparada de la misma manera en que la literatura comparada ha sido insuficientemente feminista” (traducción propia).

4 “un discurso de mismidad incluso cuando intenta ser un discurso de diferencia” (traducción propia).

5 “Ninguna teoría sobre los orígenes del género cambiará el hecho de que en una Sociedad sexista las personas que son consideradas como mujeres sean percibidas como Otras en relación con una norma masculina” (traducción propia). La traducción del texto de Moi, realizada por Nattie Golubov (Moi, “No soy”), es en realidad parcial y no incluye este segmento citado.

sido muchos: escritura femenina, literatura femenina o literatura y escritura de mujeres son nociones que se usan habitualmente para hablar del texto literario que recoge la experiencia femenina y que requieren clarificación en torno a si se refieren a la misma realidad o no.

La cuestión de si la escritura de mujeres —permítaseme la libertad terminológica— se diferencia diametralmente de la masculina por su estética y cultivo de temas, si el texto despliega claves de género, o si es un producto ajeno a las condiciones de su productor ha despertado enconados debates entre críticos y escritores. Ello ha problematizado enormemente el uso de esta categoría por entenderla como una forma de discriminación o separación del universal literario contra la que se han enfrentado incluso las propias autoras. En cualquier caso, su alcance comparatista resulta evidente, pues se trata de una caracterización de orden supranacional que se repite en más de un contexto cultural. Así, Elaine Showalter afirmaba que “when we look at women writers collectively, we can see an imaginative continuum, the recurrence of certain patterns, themes, problems, and images from generation to generation”⁶ (11). En esta afirmación va implícita la operatividad de la categoría *escritura femenina* o *escritura de mujeres*, si bien cabe matizar su definición y deslindar otras conceptualizaciones aledañas.

Conviene evitar partir de apriorismos sobre la existencia de una forma de narrar y pensar de índole femenina marcada meramente por el sexo, así como dar por sentado que el hecho de narrar desde el lugar que supone ser mujer invalide que la narración tenga visos de ser universal, o que suponga la existencia de un imaginario femenino estático y estable que proviene de una forma diferente de percibir el mundo. Si la literatura escrita por mujeres comparte una similar reflexión en torno a las condiciones de opresión que el sistema patriarcal les impone se debe a que estas condiciones sociales y materiales son compartidas⁷, y el texto literario, como estetización de la ex-

6 “[C]uando vemos a las mujeres escritoras de modo colectivo, podemos observar un continuum imaginativo, la recurrencia de ciertos patrones, temas, problemas e imágenes de generación en generación” (traducción propia).

7 Las razones que abundan en un reclamo de la esencia femenina para explicar la *diferencia* del texto femenino no hacen sino contribuir en la trampa patriarcal de la dicotomía género/sexo contra la que las escrituras femeninas combaten desde su interés por socavar el orden simbólico dominante. Sin ir más lejos, cayeron en esta trampa algunas de las pioneras en la recuperación y visibilización de la tradición literaria femenina como Patricia Meyer Spacks y su *The Female Imagination* (1975), que sustentaron el acercamiento particular a la escritura de las mujeres en la existencia de un imaginario femenino, sin precisar si este se debía a la posición social de la mujer en el mundo o al hecho biológico de serlo, al igual que también lo hicieron Claudine Hermann (1977) o Béatrice Didier (1981), que tampoco explicaron a qué se debía la diferencia que compartían los textos femeninos que analizaron. Así, reprodujeron algunas ideas que no están muy lejanas de la discriminación histórica de las mujeres en la República de las Letras por su querencia por temas menores o su estilo grácil y melifluo (Segarra 88). Igualmente, existe el riesgo de considerar que todas las mujeres sufren o han sufrido de la misma manera el patriarcado, lo que podría contribuir a borrar otras diferencias culturales que marcan al sujeto más allá del género (Golubov 116). Por ello, conviene ante todo huir del singular *mujer* a la hora de abordar este tipo de estudios.

perencia, refleja las condiciones de esta situación social históricamente determinada que como sujetos subalternos sufren y han sufrido. Como señala Magda Potok-Nycz, “seguramente la diferencia constituye la circunstancia innovadora del discurso literario aportada por las mujeres en forma de nuevas aproximaciones temáticas y estéticas” (“El texto femenino” 209), pero esta diferencia no es debida al sexo, sino que:

La cultura, con sus mecanismos de socialización, sus instituciones, ritos y mensajes, articula la identidad del género y con ello, el concepto de la diferencia sexual. La cultura señala la diferencia; la diferencia marca el discurso. [...] La identidad femenina volcada en el discurso literario es una identidad adquirida o construida a través de un vasto proceso social en que lo político, lo económico y lo cultural contribuyen a formar un todo condicionante (“El texto femenino” 209).

La sensibilidad que se despliega por el hecho de ocupar una posición subalterna en la sociedad determina un tratamiento diferencial de ciertos temas literarios como es el de la autorrepresentación o el de la caracterización del suicidio como un mal netamente femenino. Este hecho, compartido transnacionalmente, puede originar afinidades temáticas, sensibilidades estéticas y pulsiones literarias que pueden ser observadas conjuntamente.

1. Precisiones terminológicas alrededor de la escritura femenina o de las mujeres

La primera reflexión que se hace necesaria radica en la propia pertinencia y operatividad de las categorías de análisis *escritura femenina* o *literatura femenina* y su complementariedad con la de *literatura escrita por mujeres*. Las definiciones y actitudes hacia esta distinción de género han sido múltiples y no siempre positivas, incluso por parte de las propias escritoras. Por ejemplo, destaca el estudio de Potok-Nycz (“Escritoras” 4) sobre la posición contraria de las escritoras españolas contemporáneas a la categorización de su obra literaria en función del género por considerar esta una distinción que las separa de lo *universal*, lo que ya de por sí evidencia lo asumido del orden patriarcal que considera lo masculino como universal frente a lo femenino como particular. Esta *neutralización* del género en la escritura apunta a la existencia de un orden patriarcal del que se quiere participar y que modela como neutral e impersonal lo que realmente resulta masculino.

El texto literario es, sobre todo, un espacio ficcional y estético para la articulación de la experiencia, por lo que la experiencia de ser mujer se refleja en los textos de las autoras, aunque, como ya evidenciaran teóricos como Barthes, el texto no solo pertenezca a su autor, sino que también refleje el orden simbólico predominante (Potok-Nycz, “El texto femenino” 213). Aunque esta realidad no se modifique por más formulaciones

teóricas que se hagan de él, conviene detenerse en ellas para clarificarlas. Quizás uno de los principales escollos se deba a que la propuesta teórica más aclamada, llevada a cabo por Elaine Showalter (13), ofrezca tres términos profundamente porosos y que, en su traducción al español, resulten aún más ambiguos que los pretendidos *feminine*, *feminist* y *female*. Siguiendo esta lógica, habría que diferenciar entre la *literatura femenina*, que sería aquella que reproduce los estereotipos de feminidad convencionales, de la *de mujeres*, que busca explorar la subjetividad e identidad de las mujeres por medio de la ficción, y de la *feminista*, que sería aquella que se propone cuestionar y revertir las normas de género impuestas. A todo ello, habría que sumar la definición de Hélène Cixous de la *écriture féminine*, que encapsula el interés por buscar un lenguaje propio que, desde los marcos del posestructuralismo y la deconstrucción, se establezca como contrapoder del falogocentrismo y resulte profundamente subversivo⁸. Por último, no son infrecuentes los vaivenes al hablar de escritura y literatura, pudiendo entender este último término como uno más amplio que no solo se refiere a la acción escritural de las mujeres, sino también a la socialización de sus escritos, su publicación, promoción y consumo por un público que asume lo femenino también como marca comercial (Segarra 89).

Más que precisar divisiones en función de la combatividad del texto literario o sus propósitos ideológicos en virtud de la defensa de los derechos de las mujeres, resulta relevante detenerse en la coincidencia a la que han llegado las teóricas feministas, tanto las del mal llamado feminismo francés (90), que en ocasiones fueron equivocadamente leídas como partidarias de un esencialismo que no se encuentra en sus textos, como las ligadas a las corrientes anglo-norteamericanas. La literatura escrita por mujeres se concita desde la otredad, parte de una periferia que no le corresponde, pero a la que ha sido apartada históricamente. Los trabajos de ginocrítica demuestran la continuidad temática de los textos femeninos, quizás debidos a unas situaciones y experiencias comunes al hecho social de ser mujer. Desde esta necesidad de comprender esta literatura como una entidad diferenciada con unos obstáculos particulares y unos tratamientos temáticos convergentes se han propuesto multitud de estudios como los de Joanna Russ o Iris M. Zavala⁹.

Las escritoras, a pesar de las dificultades materiales y las imposiciones inmateriales, se enunciaron como sujetos por medio de ficciones literarias que reflejan unas

8 En opinión de Toril Moi (*Teoría literaria feminista* 120), no se trata más que de una utopía imaginaria difícilmente aplicable más allá de la filosofía del discurso.

9 Conviene, de nuevo, precisar que este análisis literario desde el punto de vista del género, tal como evidenciaba Iris Zavala, "no significa homologar la identidad sexual con el sexo biológico y un determinante genético" (48).

verdades que están profundamente marcadas por el lugar que ocuparon en el mundo, a la vez que transidas por las dificultades de conciliar la posición de autoridad sobre el texto y la desautorización social del sujeto mujer-escritora, obligada primero a la clandestinidad y al olvido, y más tarde al aislamiento y la marginación. No todas participaron igualmente en el cuestionamiento del orden simbólico patriarcal, por lo que sí convendría establecer una diferencia entre la escritura (o literatura) femenina y la escritura (o literatura) de mujeres, entendiendo esta primera como una consciente de la posición subalterna que ocupa. Forzosamente, parte de esta escritura femenina que toma consciencia de su desigualdad puede entenderse como feminista, pues, como señala Catherine Davies, cuando la escritura se convierte en una práctica para transformar las relaciones de género dominantes, la escritora asume un propósito feminista (5), incluso si este no es reivindicado activamente.

Así, ambas categorías resultan codependientes. La literatura (o escritura) de mujeres se refiere a aquella firmada por un sujeto que se define como mujer, sin que necesariamente se reflexione sobre la textualización de las diferencias de género y sin que haya ninguna consciencia diferencial del hecho de ser mujer, aunque esta exista y se pueda precisar. Por su parte, y tal como sugieren Hélène Cixous y Susana Reisz, la categoría *escritura femenina* se sustenta en la existencia de toda una serie de estrategias discursivas surgidas ante la necesidad de confrontar la autoridad patriarcal de la institución literaria (y social), que, necesariamente, dependen de la toma de consciencia por parte de las mujeres de su posición marginal, pero también de la existencia de una opresión patriarcal que motive su existencia, por lo que se trata de una categoría histórica, sin lugar a dudas aplicable al contexto de la literatura del siglo XIX (Reisz 202-204). La escritura femenina se puede comprender como una práctica de representación por la que la mujer adquiere un rol agentivo frente a la pasividad de los modelos representados en el discurso artístico patriarcal, dando lugar a una poética feminista de la que ya advertían Gilbert y Gubar y en torno a la que Cixous también reflexionó al considerarla un discurso ocupado de deconstruir los binarismos patriarcales y de revertir etopeyas sesgadas sobre la mujer. Mientras que en la escritura de las mujeres —y por ende en la literatura escrita por mujeres— no se han de esperar necesariamente posicionamientos reivindicativos *per se* con respecto a la posición subalterna del sujeto femenino, en la *escritura femenina* sí (y por tanto en la literatura femenina, aunque ello contradiga la división de Showalter). Sin embargo, estos en ocasiones resultan velados, especialmente desde una visión contemporánea. Ambas categorías comparten una autoría femenina que las enfrenta a unos mismos problemas de recepción y validación por el mero hecho de estar firmadas por una mujer (Russ 37).

En cualquier caso, conviene alejarse de una lógica esencialista que mire a las escrituras firmadas por mujeres como una realidad homogénea que solo responde al factor del género. Aunque se trata de una categoría que se conforma en relación —en ocasiones en oposición— con las escrituras masculinas, esta no debe reforzar una identidad oposicional que comporte que las escrituras masculinas y femeninas se enfrentan por el mero hecho de serlo. Así mismo, no se debe asumir que toda la producción escrita por mujeres se proponga la oposición a los códigos patriarcales, pues irremediabilmente en la mayoría de los casos se participa de ellos, ni tampoco se puede asumir una oposición patriarcal que necesariamente se desarrolle por los cauces que desde nuestra mirada actual serían los propicios: son muchas las voces que se proyectan en espacios intermedios y que resultan difíciles de definir como comprometidas. En definitiva, no podemos partir de una hipótesis rígida en la que estas escrituras se constituyan siempre como un tipo de discurso subalterno. La pertinencia de esta división no está en riesgo, pues permite rastrear posiciones disidentes y rebeldes frente a la definición patriarcal de la identidad femenina en el binomio ángel/monstruo: escribir y definir una identidad propia a partir de un marco conceptual pincelado desde una perspectiva puramente masculina obliga a las mujeres escritoras a contestar o reforzar los mimbres patriarcales sobre los que se sustenta su representación.

No somos ajenos a las críticas que la noción *escritura femenina*, en su definición por parte de Hélène Cixous, ha despertado. En su crítica del binarismo que estructura el pensamiento occidental y que sitúa a la mujer en un espacio subalterno, apuntó al uso de las herramientas lingüísticas (que se vuelven políticas) contra el sistema simbólico falogocéntrico, como por ejemplo el uso del lirismo —entendido como una forma de expresión feminizada e inocua— en un ensayo académico. Sin embargo, estas precisiones reproducen hasta cierto punto la dicotomía de la que se pretende huir, tal y como señalaron Gayatri Spivak, Toril Moi, o Ann Rosalind Jones (Aneja 60). Aunque su concepto de *escritura femenina* pudiera reafirmar, al entender que existe un lenguaje anti-patriarcal capaz de romper el discurso androcéntrico, un determinismo biológico, se trata de un posicionamiento estratégico desde el que denunciar los mecanismos simbólicos del patriarcado que resulta valioso desde el marco deconstructivista en que se produce. Segarra (92) se ocupa acertadamente de denunciar la equivocada lectura que desde algunos espacios académicos se hizo de la obra de Cixous, culpable de una imagen esencialista en torno a la diferencia categórica entre hombres y mujeres que no se corresponde con su texto.

Sin duda, el hecho de que su concepto de *escritura femenina* no sea exclusivo de las mujeres, sino que compete a cualquier sujeto que se afane en desbaratar las rela-

ciones de poder establecidas en la lógica del falogocentrismo, apunta a una comprensión política de la escritura que trasciende determinaciones sexuales. Este concepto diferenciaría entre una escritura de las mujeres que reproduce las dinámicas de opresión masculinas y se vuelve cómplice de las mismas, y otra escritura que se pretende liberadora en el cuestionamiento del sistema simbólico previamente establecido. Su definición, no obstante, es manifiestamente ambigua en su proyección lírica, aunque abre la puerta a categorizar como *escritura femenina* toda aquella que se revuelva contra las definiciones previamente establecidas sobre la feminidad. Somos conscientes de la indeterminación de estas definiciones, usadas a veces de modo equivalente, y que coinciden en que, como ya señalaba Cixous, es “imposible, actualmente, definir una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca podrá teorizar, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista” (54). En cualquier caso, la pretensión categórica de distinguir entre escrituras femeninas y de mujer, o feministas y femeninas, no es especialmente productiva.

Solo desde el planteamiento de que las mujeres han sido sometidas culturalmente por el patriarcado para ocupar el papel de las otras se entiende la necesidad de bucear en la literatura escrita por mujeres como categoría diferenciada. Como señalaron Gilbert y Gubar, el hecho de que tanto la literatura como el arte se constituyeran por siglos como un terreno vedado para la imaginación femenina “caused enormous anxiety in generations of those women who were ‘presumptuous’ enough to dare such an attempt”¹⁰ (7). El proceso de búsqueda de una poética feminista conllevó que la mujer rompiera el espejo de su representación y buscara deshacerse de los corsés armados por el patriarcado, ya que “the woman writer’s self-contemplation may be said to have begun with a searching glance into the mirror of the male-inscribed literary text”¹¹ (15). Ese intento de autorrepresentación define por sí solo la literatura escrita por mujeres, pudiéndose considerar como *escritura femenina* cuando responde a unos intereses ideológicos orientados al desmantelamiento de la imagen masculina creada sobre las mujeres.

De la aceptación de la pertinencia de las etiquetas *escritura de mujeres* y *escritura femenina*, independientemente de las distinciones y matices que podamos establecer entre ellas, deviene que hayamos de esperar una serie de coincidencias en clave de género en la ficción literaria de las mujeres. Así, habría de esperar que, en lo referente

10 “una enorme ansiedad en generaciones de mujeres que fueron lo bastante ‘presuntuosas’ como para atreverse a hacerlo” (Gilbert y Gubar, *La loca* 22).

11 “la autocontemplación de la mujer escritora ha comenzado con una mirada indagadora en el espejo del texto literario inscrito por los hombres” (Gilbert y Gubar, *La loca* 30).

a la tematología, ciertos temas literarios coincidieran en ser tratados desde una perspectiva similar, un cierto tono denunciatorio, o, en definitiva, algunas marcas de género que posibiliten y hagan necesario este distingo. En el caso de la temática del suicidio femenino, intentaré probar cómo las coincidencias en un similar tono y denuncia en las escrituras femeninas en tres contextos culturales diferentes podrían ser suficientes para probar la utilidad de esta determinación en cuanto al género a la hora de analizar estas prácticas literarias.

2. Tematología comparada y escritura femenina: aproximación a partir de un estudio de casos sobre el suicidio

El tratamiento temático del suicidio en el siglo XIX difirió enormemente en función del género del escritor, principalmente porque se consolidó como un tema literario desde el que construir una ficción sobre la recurrencia de la muerte voluntaria entre las mujeres y su tendencia a la enfermedad mental, cuyo resultado último era la muerte voluntaria. A lo largo de toda Europa proliferaron narrativas en las que la mujer era representada como un sujeto tendente naturalmente a la locura y al suicidio, proyectando así una imagen que refrendaba las teorías médicas sobre la diferencia sexual que se venían desarrollando desde el siglo XVIII. A su vez, esta representación literaria consolidaba una ideación cultural en torno al suicidio que vendría a sustituir a su tradicional concepción como pecado: la comprensión del suicidio como resultado de una enfermedad y del suicida como una víctima. Esta medicalización conllevó una feminización de la muerte voluntaria, pues “since much of the scientific literature perceived woman as an abnormal man, the link between her genetic defect and suicidal illness was readily made”¹² (Higonnet, “Speaking Silences” 70).

Responden a esta lógica patriarcal multitud de escrituras masculinas en las que el suicidio femenino se convierte en tema predilecto, a partir del cual no solo se construye una narrativa orientada a evidenciar la tendencia “natural” de las mujeres hacia la locura y la muerte voluntaria, sino que también se consolida una fetichización del cuerpo femenino en términos puramente escopofílicos, una idealización estética de la enfermedad y toda una serie de discursos de tipo moralizante en los que la caída en el pecado sexual origina una caída aún mayor, en ocasiones incluso literal, por medio del suicidio¹³. Señalaremos solo algunos ejemplos que evidencian la obsesión cultural que

¹² “como mucha de la literatura científica percibía a la mujer como un hombre anormal, el vínculo entre su defecto genético y la enfermedad suicida surgía de inmediato” (traducción propia).

¹³ Esta mirada masculina, que más tarde teorizaría Laura Mulvey (1975), no solo se detentó desde el ámbito literario, sino que se orquestó desde otros muchos espacios como el periodismo o las artes visuales, donde qui-

este tema despertó, así como la utilidad ideológica de construir una ficción en torno a la prevalencia del suicidio entre las mujeres (Gates 125), sobre todo en Gran Bretaña, nación que había venido considerándose como especialmente proclive a esta acción (Martín Villarreal 70). En el ámbito británico encontramos multitud de narrativas sobre el suicidio femenino, por ejemplo “The Lady of Shalott” (1833) de Lord Alfred Tennyson, “The Bridge of Sighs” (1844) de Thomas Hood, “The Chimes” (1844) de Dickens, *Armada* (1866) o *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins. Tampoco son infrecuentes en otros contextos, pues destacan novelas como *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842), de Honoré de Balzac, *The Blithedale Romance* (1852) de Nathaniel Hawthorne, *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert, *Amor de Perdição* (1862) de Camilo Castelo Branco, *El audaz* (1871) de Benito Pérez Galdós, *Thérèse Raquin* (1873) y *La faute de l’abbé Mouret* (1875) de Émile Zola, *Anna Karenina* (1877) de Leo Tolstói, *The Return of the Native* (1878) de Thomas Hardy o *La pródiga* (1882) de Pedro Antonio de Alarcón.

A pesar de la diversidad de motivaciones y métodos representados, y de las evidentes diferencias entre contextos culturales, estas muertes coinciden en subrayar la dependencia emocional, física y económica de las suicidas con respecto a los hombres, que en el mejor de los casos muestran empatía, lástima o compasión por ellas, así como una relación entre la ideación suicida y la fragmentación de sus vínculos erótico-afectivos. Víctimas o villanas, su futuro está marcado por su debilidad o su perfidia, de modo que se reafirma la incapacidad de la mujer para elegir libremente hasta su propia muerte. Junto al mal de amor como principal causa de la locura que aboca al suicidio, se construye habitualmente una narrativa que sanciona el desorden de las pasiones entre las mujeres, por considerar su fragilidad mental causa suficiente para la locura y el suicidio. Además, se añade una lectura moral en la que la deshonra o el adulterio anticipan como suicidio social la inevitable muerte de la heroína decimonónica, fetichizada como objeto artístico de pasiva belleza y totemizada como advertencia de los peligros de apartarse del camino marcado por los constrictores modelos de feminidad decimonónica.

La respuesta entre las incipientes escrituras femeninas ante la estereotipación de la mujer suicida no se hizo esperar, y esta puede definirse como transnacional. Desde diferentes latitudes, sin que mediara relación alguna —al menos evidente—, diversas escritoras respondieron de similar forma a esta sesgada imagen de la mujer como loca

zás es especialmente evidente. Basta con observar las conspicuas imágenes de la mujer suicida en la segunda mitad del siglo XIX o la obsesión por la representación de la muerte de Ofelia para apreciar esta fetichización del cadáver femenino y el establecimiento de una lectura moral en torno a esta imagen (Alexander 75).

y suicida. Escritoras españolas, francesas, inglesas y norteamericanas convinieron en servirse de este motivo literario de profuso cultivo para denunciar una serie de problemáticas ligadas a su condición de mujeres, tales como la falta de libertad, la coerción intrínseca a la institución matrimonial, o la misma estereotipación de la mujer como sujeto proclive a la locura y al suicidio. Construyeron una imagen de la mujer que contempla el suicidio en la que se evidencia su cordura, así como unas motivaciones que se alejan de consideraciones sentimentales. La coincidencia en sus miradas permite considerar como acertada la idea de que participan de una tradición literaria compartida transnacionalmente que se vehicula por medio de sus intereses feministas y que responde a una similar querencia en el tratamiento de ciertos temas como representantes de esa *escritura femenina* que antes hemos intentado definir.

En España, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Rosalía de Castro escribieron, entre 1843 y 1859, tres novelas protagonizadas por heroínas que denuncian por medio de un suicidio la opresión a la que se veían sometidas como mujeres¹⁴. En *Dos mujeres* (1842-1843), Catalina se asfixia tras tomar consciencia de la imposibilidad de ser feliz en un mundo que le prohíbe tanto la libertad como el amor hacia Carlos, un hombre casado. Su muerte supone un acto de sororidad con el que intenta apaciguar el dolor que siente su esposa Luisa, otra víctima del lazo matrimonial que la oprime. Esta liberadora decisión es, desde la perspectiva autoral, bendecida por Dios: “La muerte no se me presenta bajo un aspecto lúgubre. Véola como un ángel libertador que Dios envía al infortunio” (Gómez de Avellaneda 58). La asfixia con un brasero en su alcoba es el método elegido, lo que metaforiza el estrecho espacio de libertad que ofrece el hogar como refugio y prisión en una sociedad preocupada por las apariencias.

En *Adoración* (1850), de Carolina Coronado, la heroína planifica su espectacular muerte danzando tras sufrir silentemente el dolor de descubrir que su amante es realmente un hombre casado. Lo que debe callar como mujer cortesana se expresa por medio de un frenético vals que causa su muerte, favorecida por su condición tísica. Aunque la narrativa sentimental esté presente, el suicidio no se debe a la ruptura de un vínculo amoroso, sino a la completa imposibilidad para la felicidad y la libertad de las mujeres. *La hija del mar* (1859), primera novela de Rosalía de Castro, relaciona el suicidio de Esperanza con los desmanes de Alberto Ansot, quien representa los peligros que esperan a las mujeres en el hogar y el matrimonio, espacios que deberían servir

14 Jo Labanyi (57) relaciona a estas autoras en su búsqueda estratégica de una identidad femenina fraguada en torno a la subjetividad y las emociones, que se construyen más allá de los vínculos masculinos, en clave de sororidad.

de protección. La muerte de Esperanza en el mar, simbólicamente una fórmula de renacimiento y de reconexión con su elemento, la libera de la opresión de su padrastro Alberto, quien la encarcela y la lleva al borde de la locura¹⁵. A su vez, la autora denuncia la estetización del sufrimiento de las mujeres: “Tendida sobre este lecho la enferma, pálida e inmóvil, semejaba blanca estatua de mármol que la calenturienta inspiración del artista acababa de hacer brotar al paso de su buril” (Castro 281).

Por su parte, en Reino Unido vieron la luz multitud de narrativas que problematizaron moralmente la figura de la mujer caída, añadiendo aristas a una imagen pretendidamente plana. Desde esa intencionalidad podemos comprender novelas como *Ruth* (1853) de Elizabeth Gaskell, donde se elude la desgracia final, pero no la *caída* moral en manos de Mr. Bellingham, quien la deja embarazada para más tarde abandonarla, o *The Mill on the Floss* (1860), en la que la moralidad de Maggie no es suficiente para evitar su ahogamiento en las aguas desbordadas del río que la vio nacer. Abocada por el ostracismo que tanto su hermano como el resto de la comunidad de St. Ogg's le imponen por considerarla una mujer caída, su muerte se torna en una suerte de martirio en busca de una validación a la que nunca puede acceder. Años más tarde, la prolífica Mary Elizabeth Braddon puso en duda algunos de los clichés más asentados sobre la representación artística de la mujer suicida en su relato “The Cold Embrace” (1860), en el que satiriza este tema por medio del ejemplo de Gertrude, una joven que se suicida ante el abandono de su amante, y cuyo cadáver es esbozado por su propio amante, al que perseguirá su presencia fantasmal. Igualmente, en “The Shadow in the Corner” (1879) Braddon plantea los peligros de considerar el discurso científico como una realidad única por medio de Maria, cuyo suicidio se debe a que nadie tiene en cuenta su experiencia sobrenatural y la consideran una joven supersticiosa, histérica y con tendencia a la locura. Por último, Mona Caird realizó una sardónica crítica de la institución matrimonial y el aciago destino de las mujeres en *The Wing of Azrael* (1889), donde Viola Sedley pone fin a su vida lanzándose al mar tras comprobar la imposibilidad para la felicidad de las mujeres en una sociedad que las obliga a participar en un contrato esclavo como el del matrimonio por conveniencia y que las encadena a repetir errores por medio de la maternidad y el enfrentamiento entre iguales.

En el contexto cultural francés se aprecia un movimiento similar con escritoras como George Sand (Amantine Aurore Dupin) y Marie d'Agoult a la cabeza. En *Indiana* (1832), Sand reflexiona sobre el adulterio, el deseo femenino y las injustas condiciones de la mujer al acceder al matrimonio por medio del personaje de Indiana, una joven

15 Para un análisis de la relación entre los paisajes marinos y el sujeto femenino en el imaginario decimonónico europeo, véase: Martín Villarreal (237-250).

aristócrata proveniente de la isla de *Île Bourbon* (La Réunion) y el de su criada Noun. Engañada por Raymon, que la deja embarazada para más tarde iniciar un flirteo amoroso con Indiana, acaba con su vida voluntariamente. La omnipresencia del suicidio como recurso ante la desesperanza femenina y la alienación en el matrimonio es absoluta (Gutermann 203). De hecho, el ahogamiento es, en opinión de Béatrice Didier, su leitmotiv profundo (28), algo que comparte con la que fuera su amiga y discípula, cuya obsesión por este motivo fue tal que cuatro de sus cinco novelas lo tratan (Christiansen, "Plotting Suicide" 132). Marie d'Agoult —bajo el pseudónimo de Daniel Stern— enunció las dificultades propiamente femeninas que llevan a sus protagonistas al suicidio o a su conato en una búsqueda de acción para sus constreñidas heroínas. Así ocurre en *Nélida* (1846), novela de corte autobiográfico que presenta a una heroína idealizada aquejada por un destino trágico, el de ser mujer en una sociedad que la margina: "Le monde me fait peur; j'éprouve à l'idée d'y entrer une appréhension inexplicable, il me semble que j'y offenserai Dieu et que j'y perdrai mon âme"¹⁶ (Stern 14). El suicidio, planteado a las orillas del Sena, donde también imagina darse muerte Indiana, no se lleva a término, pero justifica su decisión amorosa, inexplicable desde la moralidad de la época.

Un año más tarde publicó *Valentia* (1847), donde denuncia el sufrimiento que acompaña a la falta de independencia e imposibilidad de educación para las mujeres y que conllevan que la inocente protagonista termine envenenándose con opio para poner fin a una vida dirigida por los hombres. Esta renuncia, de nuevo, se interpreta como "une fonction cathartique et libératrice"¹⁷ (Vanden Abeele 57). Además, implica una ruptura con las cadenas que atan a las mujeres a reproducir estas dinámicas de opresión en generaciones posteriores, pues como otras heroínas suicidas, Valentia se encuentra embarazada (Christiansen, "Nélida and Valentia" 246)¹⁸. Por su parte, esquivan el suicidio otras heroínas decimonónicas que sucumben a la pasión y rompen el estrecho corsé moral de la feminidad como Élizabéth en *Jérôme ou le prélat* (1827) de Hortense Allart.

Las latitudes en las que se observa esta concreción temática en la que el suicidio femenino deja de ser un motivo que subraya la dependencia masculina de las

16 "El mundo me asusta; siento una aprensión inexplicable al pensar en entrar en él; me parece que ofenderé a Dios y perderé mi alma en él" (traducción propia).

17 "una función catártica y liberadora" (traducción propia).

18 Estas ficciones tienen entre sus temas habituales la maternidad y el matrimonio, por ser ambos elementos clave en la configuración de la identidad relacional femenina. La cuestión del suicidio y el embarazo —así como del suicidio y el infanticidio— requeriría de un estudio sosegado, pues son varios los casos en los que se suicida una mujer encinta, por ejemplo, Rachel Frost en *Verner's Pride* (1860), de Ellen Wood, Catalina en *Dos mujeres* o el sospechoso secreto de *Adoración*, que bien pudiera ser un embarazo.

mujeres y su fragilidad mental para convertirse en un asunto político desde el que denunciar sus violencias particulares son muchas, y los ejemplos coincidentes en el tono y en sus objetivos ideológicos, lo que indica que no se trata de una mera coincidencia. Este tema recibe una concretización similar en *Fettered for Life* (1874), de la estadounidense Lillie Devereux Blake, en *The Awakening* (1899) de Kate Chopin, o, más tangencialmente, en “The Yellow Wallpaper” (1892) de Charlotte Perkins Gilman, así como en *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta* (1901) de la italiana Paola Baronchelli. Igualmente, baste un ejemplo del panorama español para evidenciar cómo no toda la escritura de mujer puede considerarse *femenina*, siguiendo la concepción que hemos intentado aclarar previamente. Si en todos los casos reseñados se aprecia un interés por visibilizar problemáticas particulares de las mujeres relacionadas con su desigualdad, el suicidio también se vehicula como forma de castigo para la mujer díscola en narrativas como la de Pilar Sinués. En su superventas *El ángel del hogar* (1857) incluye la narración de la historia de Rafaela y Alicia para probar los peligros de la emancipación femenina. En este relato moral se incide en cómo la educación extranjera de Alicia la convierte en una mujer inútil y vanidosa que cae en la pobreza y termina suicidándose tras casarse con un hombre que la engaña y roba.

De cualquier modo, estas coincidencias son dignas de reseñar, pues apuntan a la existencia de una escritura femenina que subvierte el cultivo hegemónico de este tema para evidenciar las realidades que esta representación estereotipada esconde. Aunque no podamos realizar un análisis pormenorizado de todas ellas, la tematología comparada alumbra los puntos en común que vinculan transnacionalmente estas narrativas femeninas, por lo que la conjunción metodológica de esta y la crítica feminista ofrece un aparato propicio para analizar conjuntamente estos textos literarios. Se trata de un discurso que, analizado conjuntamente, coincide en su tono irónico al mostrar cómo las causas de la locura y el suicidio de las mujeres no se han de buscar en su propia naturaleza —tal como sugería la medicina de la época— sino en las acciones de los hombres y en su opresión por medio de instituciones naturalizadas como la del matrimonio. Frente a la corriente vinculación de la ideación suicida y la inestabilidad mental, en estas narrativas el suicidio se presenta como una decisión racional y meditada, a la que la mujer accede para poner fin al sufrimiento de una infeliz existencia causada por su opresión y falta de libertad. Además, estas escritoras desarrollaron narrativas empáticas que pretenden comprender las razones que mueven a la mujer a tomar esta decisión. En este sentido, estas narraciones podrían categorizarse, en la mayoría de los casos, como *bildungsromans* femeninas, o, usando el término de Susan Rosowski (62), como “novels of awakening” (“novelas del despertar”), pues narran el

proceso interno por el cual una protagonista se hace consciente de las limitaciones que su propio género le impone.

En todos estos contextos se mantiene una operatividad política de la novela como espacio para la denuncia. Como confesaría George Sand a Marie d'Agoult, la novela, en manos de las mujeres, permitía expresar "le cri de la femme contre la tyrannie de l'homme"¹⁹ (Agoult 28). Esta función denunciatoria, sin duda también presente en los contextos británico y español, no es baladí, sobre todo si se tiene en cuenta la imposibilidad para las mujeres de enunciar su discurso político por medio de los canales pertinentes, pues eran, sobre todo, "oradoras sin tribuna" (Morales Sánchez 101)²⁰. De la misma manera, son ficciones que se inscriben en subgéneros narrativos poco legitimados y vinculados con la escritura de las mujeres, como pueden ser el gótico, el melodrama o la novela sentimental o folletinesca. A pesar de ello, el propósito ideológico de estas narrativas supera lo que propiamente marca el género, pues se desarrollan reflexiones sobre la identidad femenina y la situación social de las mujeres que resultan marcadamente políticas y subversivas.

Esta reacción discursiva, con tintes feministas, intenta dismantelar el cliché construido en torno a la figura de Ofelia y para ello se apoya en la misma simbología a fin de propiciar una lectura del suicidio liberadora y eminentemente positiva. Así, estas narrativas se sirven de los elementos que constituyeron los relatos sobre la mujer suicida para deconstruirlos: las mujeres representadas son jóvenes e inocentes, se narran en prácticamente todos los casos asuntos amorosos en los que se incide en la desigualdad entre hombres y mujeres y la desprotección de estas últimas, y se representan métodos de suicidio considerados culturalmente como pasivos y femeninos, tales como el ahogamiento, el envenenamiento o la asfixia. En lo que respecta a la resignificación simbólica del suicidio, resulta interesante detenerse en cómo las escritoras recurren a la simbología que rodea al elemento acuático para plantear el ahogamiento como una forma de muerte liberadora. Muchas de las suicidas o casi suicidas sienten la llamada de las atractivas aguas, que las llaman y las intentan liberar de su dolor. Así ocurre con las "syren waters" ("aguas de sirena") (Gaskell 81-82) que llaman a Ruth, o con las olas que rodean a Esperanza y "parecían querer alzarse hasta mí y llevarme en sus brazos hasta el fondo de sus abismos" (Castro 149), así como también se aprecia en el caso de Sand, que describe las aguas del Sena como "une force attractive"²¹ (Sand 227).

19 "el grito de la mujer contra la tiranía del hombre" (traducción propia).

20 George Sand fue una influencia confesada, al menos, en el caso de Rosalía de Castro y Gertrudis Gómez de Avellaneda. También tuvo una gran repercusión en el contexto británico, de ahí que su intencionalidad política se deba tener en cuenta.

21 "una fuerza atractiva" (Sand, *Indiana* 94, traducción al español).

De este modo, cuando el suicidio ocurre en las aguas del río o el mar se propicia una lectura liberadora del ya asentado complejo de Ofelia, teorizado por Gaston Bachelard. La conversión del que había sido considerado por Poe “the most poetic topic in the world”²² (Poe, *The Raven* 27) en un tema profundamente político demuestra que la escritura femenina, consciente de las posibilidades que la autorrepresentación y el discurso literario tienen, planteó unos objetivos comunes.

3. Conclusiones

Las escritoras decimonónicas españolas, francesas e inglesas convinieron en servirse de este motivo literario de profuso cultivo en el periodo para denunciar una serie de problemáticas ligadas a su condición de mujeres, tales como la falta de libertad, la coerción intrínseca a la institución matrimonial, o la estereotipación de la mujer como sujeto proclive a la locura y al suicidio, por lo que la coincidencia en su mirada permite considerar como acertada la idea de que participan de una tradición literaria compartida transnacionalmente que se vehicula por medio de sus intereses feministas. La conjunción de la tematología comparada y la crítica feminista demuestra ser un espacio enormemente fructífero que justifica la necesidad de abordar la literatura escrita por mujeres como una categoría con unas características propias. Además, la selección de corpus, limitado a tres países de Europa occidental, no solo responde a motivos de concreción, sino que también parte de la asunción de los límites comparatistas de cualquier trabajo y de la necesidad de partir de unos puntos de coincidencia suficientes en lo que refiere a la situación social de las mujeres. Aunque caben matices entre el papel de las mujeres en estas sociedades, todas ellas compartieron retos y problemas similares que, aunque asimilables a otros contextos del periodo —de ahí que se apunten narrativas semejantes en Italia o los Estados Unidos—, no se dieron de la misma forma en todos los puntos del globo, de ahí que no resulte productivo intentar extender esta reflexión a contextos como el africano o el asiático en el siglo XIX.

Más allá de la pertinencia de ahondar en el debate teórico en torno a la definición y el deslinde de los conceptos de crítica feminista, el acercamiento a los textos literarios escritos por mujeres constata una realidad: la coincidencia en el tono, la temática y los recursos en la literatura femenina de diversos contextos culturales. Proveernos de las herramientas metodológicas para el análisis y la correlación de estos textos no solo permitirá una mejor comprensión de los mismos y una revaloración de una literatura que en ocasiones ha quedado relegada al ostracismo y al olvido más allá de los cáno-

22 “el tema más poético del mundo” (Poe, “Filosofía” 72).

nes literarios, sino que también favorecerá que se visibilicen las relaciones entre unas autoras que, a menudo, cuando han sido consideradas relevantes en sus contextos nacionales lo han hecho amparándose en la lógica de la excepción a la regla, aislándolas de sus contemporáneas y considerándolas *raras avis*. Los trabajos de ginocrítica que se han venido llevando a cabo en los últimos cincuenta años, así como la fecunda reflexión teórica en torno a la crítica feminista, son prueba suficiente de la pertinencia de considerar la literatura escrita por mujeres una categoría con características propias que, en ocasiones, convergen en la ambición por socavar el orden dominante que las relega a un segundo plano. Así mismo, la profundización en esta literatura evidencia que considerarla una unidad única y compacta en sus intereses resulta enormemente simplificador, pues la diferente —o convergente— mirada no se produce por el mero hecho de ser mujer y sufrir las condiciones materiales que un determinado momento histórico impone, sino también por la consciencia de esta desigualdad. De ahí que resulte necesario diferenciar entre una literatura escrita por mujeres y una literatura femenina, al menos desde el punto de vista del análisis literario.

Bibliografía

- Agoult, Marie d'. *Mémoires, Souvenirs et Journaux de la Comtesse d'Agoult*, tome II. Charles F. Dupêchez (ed.), Paris, Mercure de France, 1990.
- Alexander, Lisa. "'Hearts as Innocent as Hers': The Drowned Woman in Victorian Literature and Art". *Beauty, Violence, Representation*, Lisa Dickson y Maryna Romanets (eds.), New York, Routledge, 2009, pp. 67-87.
- Aneja, Anu. "The Medusa's Slip: Hélène Cixous and the Underpinnings of *Écriture Féminine*". *Hélène Cixous. Critical Impressions*, Lee Jacobus y Regina Barreca (eds.), Philadelphia, Gordon and Breach Publishers, 1999, pp. 58-75.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. 1947. Traducido por Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 2019.
- Castro, Rosalía de. *La hija del mar*. 1859. Monserrat Ribao Pereira (ed.), Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- Christiansen, Hope. "Nélida and Valentia: Female Mentorship in Two Works by Marie d'Agoult". *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 44, no. 3/4, 2016, pp. 235-249.
- _____. "Plotting Suicide in George Sand's *Indiana* and Marie d'Agoult's *Nélida*". *Romance Studies*, vol. 33, no. 2, 2015, pp. 131-140.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Traducido por Ana María Moix, Barcelona, Anthropos, 1995.

- Coronado, Carolina. *Paquita; Adoración. Novelas originales de Carolina Coronado precedidas de un prólogo por Adolfo de Castro*. San Fernando, Juan Álvarez, 1850.
- Davies, Catherine. *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Providence, Berg Publishers, 1994.
- Didier, Béatrice. "Preface". George Sand, *Indiana*. 1832. Paris, Éditions Gallimard, 1984, pp. 7-32.
- Gaskell, Elizabeth. *Ruth*. 1853. Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Gates, Barbara. "Suicidal Women: Fact or Fiction?". *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 125–150.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. 1979. New Haven, Yale University Press, 2000.
- _____. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XX*. Traducido por Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra, 1998.
- Golubov, Nattie. "La crítica feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia". *Debate Feminista*, no. 9, 1994, pp. 116-127.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Dos mujeres. Tomo IV*. Madrid, Gabinete Literario, 1843.
- Gutermann, Deborah. "Mal du siècle et mal du 'sexe' dans la première moitié du XIXe siècle. Les identités sexuées romantiques aux prises avec le réel". *Sociétés & Représentations*, vol. 24, no. 2, 2007, pp. 195-210.
- Higonnet, Margaret. "Speaking Silences: Women's Suicide". *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Susan Robin Suleiman (ed.), Cambridge, Harvard University Press, 1986, pp. 68-83.
- _____. "Feminist Criticism and Comparative Criticism". *Littérature générale / littérature comparée (Proceedings of the XIth ICLA Congress, 1985, vol. 6)*, Paul Chavy y György Vajda (eds.), Berna, Peter Lang, 1992, pp. 269-275.
- Labanyi, Jo. "Afectividad y autoría femenina. La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX". *Espacio, Tiempo y Forma*, no. 29, 2017, pp. 41-63.
- Lanser, Susan. "Compared to What?: Global Feminism, Comparatism, and the Master's Tools". *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*, Margaret Higonnet (ed.), London, Cornell University Press, 1994, pp. 280-300.

- Martín Villarreal, Juan Pedro. *Mujer y suicidio en la literatura española y británica de la segunda mitad del siglo XIX. Perspectivas comparadas*. Berlín, Peter Lang, 2023.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988.
- _____. "‘I am not a woman writer’: About women, literature and feminist theory today". *Feminist Theory*, vol. 9, no. 3, 2008, pp. 259-271.
- _____. "No soy una mujer escritora. Sobre las mujeres, la literatura y la teoría feminista hoy". Traducido por Nattie Golubov. *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*, Adriana de Teresa Ochoa (coord.), México, UNAM, pp. 93-107.
- Morales Sánchez, María Isabel. "El orador sin tribuna: damas, literatura y política en el siglo XIX". *Oratoria y literatura: actas del IV Seminario Emilio Castelar*, José Antonio Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera, M^a Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, pp. 93-102.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975, pp. 6-8.
- Naupert, Cristina. *Tematología y comparatismo literario*. Madrid, Arco Libros, 2003.
- Poe, Edgar Allan. *The Raven and the Philosophy of Composition*. San Francisco, Paul Elder and Company, 1901.
- _____. "La filosofía de la composición". *Ensayos y críticas*. Traducido por Julio Cortázar, Madrid, Alianza, pp. 65-79.
- Potok-Nycz, Magda. "Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina". *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, no. 9, 2003, pp. 1-10.
- _____. "El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia". *Itinerarios*, no. 10, 2009, pp. 205-219.
- Reisz, Susana. "Hipótesis sobre el tema ‘escritura femenina e hispanidad’". *Tropelías*, no. 1, 1999, pp. 199-213.
- Rosowski, Susan. "The Novel of Awakening". *The Voyage in: Fictions of Female Development*, Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland (eds.), Chicago, Dartmouth College Press, 1983, pp. 49-63.
- Russ, Joanna. *How to Suppress Women’s Writing*. 1983. Austin, University of Texas Press, 2018.
- Sand, George [Amantine Aurore Lucile Dupin de Dudevant]. *Indiana*. 1832. Paris, Éditions Gallimard, 1984.

- _____. *Indiana*. Traducida por Juan Cortada, Barcelona, D. Juan Francisco Piferrer, 1837.
- Segarra, Marta. "Venturas y desventuras de la 'écriture féminine'", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 36, 2021, pp. 86-100.
- Showalter, Elaine. *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, Princeton University Press, 1977.
- Stern, Daniel [Marie d'Agoult]. *Nélida*. Paris, Amyot, 1846.
- Vanden Abeele, Sophie. "La Nouvelle Ève ou l' 'Esprit de Liberté' Féminin dans la Fiction Romanesque de Marie d'Agoult (1842-1847)". *Tangence*, no. 94, 2010, pp. 45-60.
- Zavala, Iris M. "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista: Feminismo dialógico". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. 1. *Teoría feminista: discursos y diferencia*, Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (coords.), Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 27-76.



POLITIQUE(S) DE LA LITTÉRATURE. INTRODUCTION

POLÍTICA(S) DE LA LITERATURA. INTRODUCCIÓN

POLITICS OF LITERATURE. INTRODUCTION

Isabelle Galichon

Université Bordeaux Montaigne – UR Plurielles

isabelle.galichon2@gmail.com

Kim Sang Ong-Van-Cung

Université Bordeaux Montaigne – UMR Sciences, Philosophie, Humanités

kim-sang.ong-van-cung@u-bordeaux-montaigne.fr

Fecha de recepción: 13/01/2024

Fecha de aceptación: 13/01/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.29959>

Le concept de « Politique de la littérature » que forge Jacques Rancière en 2007, dans son ouvrage éponyme, livre un autre rapport du littéraire au politique et présente, dans le prolongement de ses travaux sur le partage du sensible en 2000, un geste essentiel qui modifie à la fois notre compréhension de ce que peut la littérature mais encore de la qualité ténue du politique en tant que pratique sur le réel. Un premier texte paru en 1996 portait déjà le titre de « Politiques de l'écriture », dans le numéro 26 des *Cahiers de recherche sociologique*. L'expression « politique littéraire » est, elle, plus ancienne puisqu'on la trouve, bien que dans une acception différente, sous la plume d'Alexis de Toqueville, en 1856 dans *L'Ancien Régime et la Révolution*.

Ainsi, il ne s'agit pas d'envisager à travers la Politique de la littérature les engagements des écrivains dans les luttes sociales et politiques de leur temps tels que les analysaient Benoit Denis dans *Littérature et engagement de Pascal à Sartre* ou Gisèle Sapiro dans *Les écrivains et la politique en France*. Rancière s'éloigne aussi d'une conception marxiste à la Lukács, pour laquelle le roman moderne serait l'expression ou la représentation des contradictions de la société, et désormais des identités, dans les études culturelles. « Politique de la littérature implique plutôt que la littérature fait de la politique en tant que littérature. (...) Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire » (10). La littérature est alors davantage du côté de l'émancipation que de l'engagement dans sa capacité à « envisager autrement les possibilités d'arrachement aux nécessités du réel » (Rancière et Lasowski 10), « comme acte par lequel on se rend capable de ce dont la possibilité même vous était déniée » (Rancière, entretien à suivre). Mais si « la démocratie romanesque rend compte de ces insurrections des existences contre un destin qui les fixe à une place » (Rancière et Lasowski 92), Rancière rappelle qu'elle n'a pas valeur de modèle et œuvre à un autre niveau, telle la poésie de Mallarmé qui propose « une sorte de contre-économie qui oppose une grandeur commune à la fausse égalité des échanges marchands » (94). La politique de la littérature ne relève plus de l'ordre de la représentation mais joue sur un terrain plus pragmatiste, dans ce qu'elle opère sur le partage du sensible, sur « les relations d'inclusion ou d'exclusion qu'elle institue, les frontières qu'elle trace ou efface » (Rancière, *Le fil perdu* 13).

Dans un précédent numéro de *Theory Now* en 2020 (vol. 3, no. 1), Rancière s'intéressait aux frontières entre esthétique et politique et cette question de la frontière traverse son œuvre dans ce qu'elle entretient de porosité et de limite – on songe *Aux bords du politique* en 1990 et *Les bords de la fiction* en 2017. Ce dossier consacré à la Politique de la littérature interroge davantage le travail réciproque de ces deux pratiques, à l'articulation de la poétique et de l'éthique, une éthique telle que l'appréhendait le dernier Foucault, à savoir à la lisière du politique. Il vient de la sorte prolonger aussi les questionnements que portent certains textes du dernier numéro de la revue (vol. 6, no. 2).

Ce dossier s'inscrit aussi en écho avec une actualité éditoriale qui vient réinvestir le concept de « Politique de la littérature » du côté des études littéraires, à différents niveaux, ce qui en souligne toute sa richesse.

Cette actualité répond encore à toute une réflexion qui la précédait sur une « extension du domaine de la littérature » (Gefen et Perez). Les terrains de la littérature se démultiplient : littérature de terrain, en résidence, ou numérique. Se démultiplient aussi

les pratiques littéraires : on pense à la littérature de performance, à l'écriture créative d'ateliers, à l'enquête analysée dans les travaux de Florent Coste. La littérature, appréhendée dans une approche pragmatiste (Gefen, *Où en est la théorie littéraire ?*), devient une expérience au sens où John Dewey envisageait l'art, une expérience où se travaille la performativité de la langue, si bien qu'il n'y a pas simplement une extension du domaine de la littérature, mais aussi un élargissement des expériences : non seulement élargissement des expériences littéraires mais surtout un élargissement des expériences par le littéraire ce qui nous invite à penser le littéraire à l'aune de la notion de travail en reprenant la définition qu'en donnent Michel Foucault et Jean-Christophe Bailly. Pour Foucault, il s'agit dans la présentation de la nouvelle collection qu'il lance au Seuil en 1983 de « ce qui est susceptible d'introduire une différence significative dans le champ du savoir, au prix d'une certaine peine pour l'auteur et le lecteur, et avec l'éventuelle récompense d'un certain plaisir, c'est-à-dire d'un accès à une autre figure de vérité » (367). Pour Bailly, « le poème vient jouer comme travail, c'est-à-dire comme tourment : le poème ne fait pas qu'habiter une réceptivité qui lui serait donnée, il la déploie et la précise par ce qu'il fait dans le langage : la réceptivité, ce ne serait donc rien d'autre aussi que l'action du poème, que le maintien du langage dans son état d'agitation » (72). Il y aurait de la sorte un travail du littéraire qui serait à la fois un travail que l'on ferait à partir du littéraire mais qui relèverait aussi du travail que la littérature fait en nous. Et cet élargissement du littéraire se manifeste à travers de nouvelles formes de vie. Jean-Christophe Bailly nous invite ainsi à *L'élargissement du poème*, Marielle Macé à un « élargissement radical de nos formes de vie » par la littérature (77).

Cet élargissement du littéraire vient donc travailler le concept de Politique de la littérature, à partir de la littérature, en associant d'autres inspirations philosophiques comme Wittgenstein ou Foucault. Ainsi Peter Szendy, en reprenant Michel de Certeau, parle de « politique de la lecture » (14) dans son dernier ouvrage, *Pouvoirs de la lecture*. Alexandre Gefen lance une grande enquête, *La littérature est une affaire politique* en 2022 et il codirige en 2021 avec Anne Dujin un numéro de la revue *Esprit* consacré aux *Politiques de la littérature*.

Un premier temps de la réflexion vient explorer, dans ce dossier, la « Politique de la littérature » à l'aune de la littérature. Marie de Gandt questionne une politique de la littérature rancérienne qui ne prend pas assez en compte, selon elle, la possibilité d'une circulation du sens dans la plurivocité de l'interprétation que convoque la littérature : il s'agirait de faire valoir davantage un processus de désobjectivation que la possibilité d'une resubjectivation ; en effet, réside dans l'écriture littéraire, une altérité radicale qui échappe à l'écriture philosophique, la lecture littéraire impliquant de la prendre en

compte. Stéphanie Péraud-Puigségur s'intéresse aussi à la singularité de l'écriture mais il s'agit de l'écriture de Jacques Rancière dans ce qu'elle manifeste : se noue au fil de son œuvre une poétique qui rompt avec une tradition marxiste et qui porte en son sein une écriture égalitaire. Par l'analyse, entre autres, de l'usage qu'il fait du style indirect libre, l'autrice met en évidence l'ethos qu'il dessine dans ses textes, dans un tissage qui allie littérature et philosophie.

Puis, deux textes proposent un débordement du concept, à travers la discussion avec d'autres philosophes. C'est du côté d'une philosophie foucauldienne que Pierre-Mehdi Hadj Sassi considère la politique de la littérature en questionnant son caractère d'emblée émancipateur. Selon Foucault, la littérature n'est pas libératrice en tant que telle et il s'agit, précise l'auteur de l'article, d'aller davantage chercher un processus de subjectivation dans les pratiques que le sujet engage à travers la littérature. Thomas Detcheverry s'attache quant à lui à revisiter la critique que formule Rancière dans l'inaboutissement d'une pensée deleuzienne articulant politique et littérature. En l'occurrence, l'auteur démontre que les travaux de Deleuze sur Kafka, dès 1975, soulignent à travers la notion de littérature mineure, l'élaboration d'un concept à la fois proche et différent de l'idée de politique de la littérature.

Enfin, les trois derniers textes attribuent au concept ranciérien une pluralité qui se décline tant du côté de la littérature que de la politique : *ces politiques des littératures* redessinent alors aussi bien le partage du sensible que la littérature. C'est à l'aune de la pratique de l'enquête que Jean-Paul Engélibert analyse les politiques du récit dans les textes de Marie Cosnay et François Beaune : ainsi l'intérêt porté au réel à travers l'enquête bouscule les formes et le sens même de la littérature. Pour Sylvia Kratochvil, les rapports entre politique et littérature glissent vers la notion d'engagement dans la comparaison qu'elle mène entre les œuvres de Claire Démar et d'Alexandra Kollontai, à partir de l'idée de la « culture féminine » (Simmel). Marina Seretti fait, elle, dialoguer la fiction telle que la conçoit Roger Caillois, avec la démocratie romanesque selon Rancière, dans un possible dépassement de la communauté humaine : Caillois propose en effet un partage du sensible jusqu'au « dévoilement de l'univers sans l'homme ».

Enfin, un entretien accordé par Jacques Rancière clôt ce dossier et revient sur la généalogie du concept pour en proposer une lecture actualisée.

On perçoit alors toute la pertinence du pluriel à faire porter aux Politique(s) de la littérature tant la richesse du concept suscite de déclinaisons ; de même, le travail de la littérature semble nous conduire vers une diversité du politique mais aussi vers des formes de vie littéraires pour repenser le politique.

Bibliographie

- Bailly, Jean-Christophe. *L'élargissement du poème*. Paris, Christian Bourgois, 2015.
- Coste, Florent. *Explore. Investigations littéraires*. Paris, Questions théoriques, 2017.
- Denis, Benoit. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris, Seuil, 2000.
- Foucault, Michel. 1994. « Des travaux ». *Dits et écrits IV*. Paris, Gallimard, pp. 366-367.
- García Linares, José María. « Versos, grietas, esperanza. Algunas notas sobre poesía y política ». *Theory now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, vol. 6, no. 2, 2023, pp. 25-54. <https://doi.org/10.30827/tn.v6i2.27653>
- Gefen, Alexandre et Anne Dujin. « Introduction ». *Esprit. Politiques de la littérature*, vol. 7-8, 2021, pp. 41-44.
- Gefen, Alexandre et Claude Perez. 2019. « Extension du domaine de la littérature ». *Elfe XX-XXI*, vol. 8, 2019. <https://doi.org/10.4000/elfe.1701>
- Gefen, Alexandre. *La littérature est une affaire politique*. Paris, L'Observatoire, 2022.
- _____. « Où en est la théorie littéraire ? ». *Literary Research/Recherche littéraire*, vol. 38, 2022, <https://hal.science/hal-04326458/document> 13 Jan 2024.
- Macé, Marielle. *Nos cabanes*. Lagrasse, Verdier, 2019.
- Rancière, Jacques et Aliocha Lasowski. *Penser l'émancipation*. 2022. La Tour d'Aigues, L'Aube, 2023.
- Rancière, Jacques. « Cuestiones de fronteras: Artes, política, ética hoy ». *Theory now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, vol. 3, no. 1, 2020, pp. 1-17. <https://doi.org/10.30827/tnj.v3i1.11431>
- _____. « Politiques de l'écriture ». *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 26, 1996, pp. 19-37. <https://doi.org/10.7202/1002340ar>
- _____. *Aux bords du politique*. Bordeaux, Osiris, 1990.
- _____. *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris, La Fabrique, 2014.
- _____. *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique, 2000.
- _____. *Les bords de la fiction*. Paris, Seuil, 2017.
- _____. *Politique de la littérature*. Paris, Galilée, 2007.
- Sapiro, Gisèle. *Les écrivains et la politique en France*. Paris, Seuil, 2018.
- Szendy, Peter. *Pouvoirs de la lecture*. Paris, La Découverte, 2022.
- Toqueville, Alexis de. *L'ancien Régime et la Révolution*. 1856. Paris, Folio, 1985.



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'égalité 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 Méésentente* : « [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.



TISSER L'ÉGALITÉ : SCÈNES ET STYLE INDIRECT LIBRE DANS L'ÉCRITURE DE JACQUES RANCIÈRE

TEJER LA IGUALDAD: ESCENAS Y ESTILO INDIRECTO LIBRE EN LA ESCRITURA DE JACQUES RANCIÈRE

WEAVING EQUALITY: SCENES AND FREE INDIRECT SPEECH IN JACQUES RANCIÈRE'S WRITING

Stéphanie Péraud-Puigségur 

Université de Bordeaux, Laboratoire SPH

stephanie.peraud-puigsegur@u-bordeaux.fr

Fecha de recepción: 09/09/2023

Fecha de aceptación: 13/12/2023

DOI : <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.28980>

Résumé : Cet article expose la singularité et les enjeux philosophiques et politiques de la poétique égalitaire élaborée au fil de ses écrits par Jacques Rancière et ce qui la distingue de celle des philosophes de la génération qui le précède. Il explique comment la pensée du philosophe sur son écriture s'élabore en réaction à des postures magistrales et inégalitaires illustrées notamment par Louis Althusser ou Pierre Bourdieu. Puis, il étudie précisément ce que dit Jacques Rancière, d'une part, de son usage du style indirect libre ou de ce qu'il appelle le « rephrasage », d'autre part de sa « méthode de la scène ». Le discours que déploie Rancière à cette occasion se révèle éclairant sur la façon dont il se représente son rôle ou sa place dans le champ de la pensée, dont il détermine son éthos de philosophe écrivain/écrivain ou de philosophe-chercheur et dont il se positionne par rapport à la littérature.

Mots clés : Rancière ; poétique ; style indirect libre ; scène ; égalité.

Resumen: Este artículo expone la singularidad y los problemas filosóficos y políticos de la poética igualitaria desarrollada por Jacques Rancière a lo largo de sus escritos y lo que la distingue de la de los filósofos de la generación que le precedió. Explicaremos cómo el pensamiento del filósofo sobre su escritura se desarrolla en reacción a las posturas magistrales e desigualitarias ejemplificadas por Louis Althusser y Pierre Bourdieu. Seguidamente, estudiaremos, por un lado, lo que dice Jacques Rancière sobre su uso del estilo indirecto libre o de lo que él llama “reformulación” y, por otro lado, sobre su “método de la escena”. Los comentarios que despliega Rancière en esta ocasión arrojan luz sobre el modo en que representa su papel o su lugar en el campo del pensamiento, cómo determina su ethos como filósofo-escritor o filósofo-investigador y cómo se posiciona en relación con la literatura.

Palabras clave: Rancière; poética; estilo indirecto libre; escena; igualdad.

Abstract: This article sets out the singularity and the philosophical and political issues at stake of the egalitarian poetics developed by Rancière in the course of his writings, and what distinguishes it from that of the philosophers of the generation that preceded him. It explains how the philosopher's thinking on his writing develops in reaction to the masterly and inegalitarian postures exemplified by Louis Althusser and Pierre Bourdieu. It examines what Jacques Rancière has to say about his use of free indirect speech or what he calls “rephrasing”, and about his “method of the stage”. Rancière's comments on this occasion sheds light on the way in which he represents his role or his place in the field of thought, how he determines his ethos as philosopher-writer or philosopher-researcher and how he positions himself in relation to literature.

Keywords: Rancière; Poetics; Free Indirect Style; Stage; Equality.

Contrairement à ce que pourrait laisser penser le titre de cet article, je ne proposerai pas ici une analyse stylistique des textes de Jacques Rancière à proprement parler. Je ne m'exprimerai pas non plus directement sur la question de savoir si Jacques Rancière réussit ou non ce « pari » qui consiste à écrire en maître ignorant ou à tisser l'égalité dans tous ses textes, bien que cette question puisse être tout à fait pertinente. Je m'arrêterai plutôt sur une dimension de son œuvre qui me semble féconde et éclairante pour comprendre sa démarche. Il s'agit de celle où il s'exprime, parfois assez longuement, sur son écriture, plus particulièrement, sur sa politique de l'écriture et sur ce qu'elle doit à sa fréquentation de la littérature. Cette entrée dans son travail

semble pertinente pour en saisir l'originalité à partir de la question de la politique de l'écriture du philosophe et de la façon dont elle se nourrit et s'inspire de sa fréquentation assidue des textes des romanciers ou des poètes¹. Or, cette partie de son travail est relativement moins commentée ou discutée que d'autres, notamment par ceux qui sont conventionnellement désignés comme des philosophes ou des littéraires, bien que ces dénominations puissent être parfois enfermantes.

On constate en effet que les « philosophes » s'arrêtent classiquement plutôt sur les concepts forgés par Rancière, sur l'argumentation qui soutient son discours ou sur ses thèses et la façon dont elles s'articulent ou non avec celles défendues par d'autres philosophes, et sur la manière dont elles s'inscrivent dans l'histoire de la pensée politique ou esthétique (à titre d'exemples, voir Nordmann, Greco, Ruby, Aspe, Ramond). Les commentaires témoignent parfois d'un étonnement, signalé sans être questionné, face à la forme des textes de Rancière, parfois d'une attitude d'indifférence relative au style ou au genre d'écriture, le plus souvent d'un déni pur et simple de la textualité philosophique, pour se concentrer exclusivement sur l'énoncé au détriment de l'énonciation. Dans les trois cas, l'écriture ne fait pas question, elle n'est pas un enjeu ou un problème philosophique. Ceci n'est cependant pas vrai de tous les commentateurs et certains chercheurs ou interlocuteurs de Rancière sont sensibles à cette dimension de son travail, comme je l'évoquerai un peu plus loin.

Symétriquement, les « littéraires » qui s'intéressent à l'œuvre de Rancière le font généralement de trois points de vue (à titre d'exemples, voir Pasquier, Ebguy, Jalbert, Jaudon). Certains se rapportent plutôt à ce qu'il peut dire de l'œuvre des romanciers et des poètes qu'il mobilise dans ses écrits, comme celles de Balzac, Flaubert ou Mallarmé par exemple. D'autres s'appuient sur sa théorie de la littérature ou la discutent. Enfin, certains commentateurs s'arrêtent sur son style d'écriture, tel qu'il se manifeste dans ses textes, plutôt qu'à ce qu'en dit lui-même l'auteur. Le texte est alors considéré comme parlant par lui-même et l'auteur-philosophe n'apparaît pas nécessairement le mieux placé pour analyser son écriture ou pour être lucide sur ses procédés et ses effets réels. Dans cette optique, l'étude du texte est en quelque sorte autosuffisante et se passe parfaitement du commentaire de celui qui l'écrit.

Cependant, si l'on y regarde de plus près, il apparaît que le discours de Rancière sur son écriture fait pleinement partie de l'œuvre elle-même. Il n'en est pas seulement un appendice secondaire ou contingent, mais il participe de sa dynamique interne.

¹ Certaines analyses présentées dans cet article sont développées de façon détaillée dans mon ouvrage *Gestes, figures et écritures de maîtres ignorants. Platon, Montaigne, Rancière*.

Autrement dit, la poétique rancièrienne n'est pas détachable de sa théorie politique ou de sa théorie esthétique. On pourrait même dire que, comme le concept de « partage du sensible », elle se situe à l'articulation de plusieurs pans de sa pensée, raison pour laquelle je vais tenter de déployer quelques interrogations à son sujet. En quoi consiste cette réflexion du philosophe sur son écriture, qui ne cesse de se poursuivre au fil des ans ? Comment la situer par rapport à des pensées en partie contemporaines de son propre travail, celles de Derrida, de Lyotard, mais aussi de Deleuze et de Foucault, caractérisées par une écriture à laquelle elles donnent un sens philosophique et/ou politique ? Quelle est la singularité de cette poétique rancièrienne et quels sont ses enjeux propres ? En explorant ces différentes questions, je voudrais montrer combien cette poétique originale est précieuse pour comprendre la façon dont Rancière réfléchit et ajuste son geste philosophique qui revient en quelque sorte à tisser l'égalité par le moyen de l'écriture, lequel est indissolublement esthétique et politique. C'est à même le texte, dans sa matérialité, que se joue et que se pense l'acte philosophique. Par conséquent, lire attentivement ces textes permet de mieux saisir ce que recouvrent certains de ses concepts comme celui de partage du sensible ou encore les principes qui traversent son œuvre, comme celui de l'égalité des intelligences.

J'exposerai d'abord les enjeux et la singularité de cette poétique élaborée au fil de ses écrits par Rancière pour analyser notamment ce qui la distingue des réflexions de certains philosophes de la génération qui le précède sur leur écriture. Puis, j'étudierai plus précisément ce qu'il dit, d'une part, de son usage du style indirect libre ou de ce qu'il appelle le « rephrasage » et, d'autre part, de sa « méthode de la scène » pour montrer que ces choix stylistiques convergent vers un seul but : tisser l'égalité par l'écriture. Cela me permettra de faire apparaître le discours qu'il déploie à cette occasion sur la façon dont il se représente son rôle ou sa place dans le champ de la pensée, dont il détermine son éthos de philosophe écrivain/écrivain ou de philosophe-chercheur et dont il se positionne par rapport à la littérature.

1. « Tisser l'égalité » : une poétique qui est aussi une politique de l'écriture

1.1. Un discours de l'auteur sur son écriture pleinement intégrée à son œuvre

Avant d'analyser la façon dont Rancière présente sa politique de l'écriture, je définirai plus précisément le corpus auquel je me réfère. Rancière explicite ses choix d'écriture ou les évoque de façon plus indirecte dans plusieurs types de circonstances. Il le fait d'abord, assez classiquement, dans le paratexte, comme certains avant-propos et dans certaines postfaces d'ouvrages qu'il écrit, par exemple l'avant-propos de *La Nuit*

des prolétaires, l'avant-propos de 2011 à la nouvelle édition de *la Leçon d'Althusser*, ou qu'il édite et introduit, comme la postface de juillet 2007 au recueil sur la parole ouvrière coédité avec Alain Faure. Il revient aussi assez souvent dessus dans le cadre d'entretiens où il est questionné sur son écriture si singulière qui ne manque jamais d'interpeler ses lecteurs, en particulier ceux qui s'attendent à lire un « livre de philosophe » et se retrouvent face à des textes assez déroutants par rapport à la représentation un peu convenue qu'ils peuvent en avoir. Or, ces entretiens menés au fil du temps ont très souvent été publiés et ils font pleinement partie de son œuvre aujourd'hui. Pensons à ceux qui apparaissent dans le volume intitulé *Et tant pis pour les gens fatigués* ou à l'ouvrage intitulé *La méthode de l'égalité* par exemple, mais aussi à des textes très récents comme *La méthode de la scène*, texte d'entretiens avec Adnen Jdey publié en 2018, ou *Les mots et les torts*, en 2021, qui est un texte d'échanges avec Javier Bassas particulièrement riche sur les questions qui nous occupent. On peut également évoquer certains colloques, dont celui qui s'est tenu à Cerisy en 2005, dont les actes ont été publiés par Laurence Cornu et Patrice Vermeren sous le titre *La philosophie déplacée*, où Rancière s'exprime assez longuement sur ce qu'ont dit les participants et en profite pour revenir sur certains contresens faits sur ses écrits ou pour préciser certaines orientations et certains choix d'écriture. Enfin, les considérations de Rancière sur sa poétique peuvent apparaître, de façon plus connexe ou polémique, quand il aborde l'écriture de certains historiens comme Georges Duby et l'École des Annales, de certains sociologues, au premier chef Pierre Bourdieu, ou des philosophes. On peut citer à cet égard *La leçon d'Althusser* ou le dernier chapitre de *Politique de la littérature*, intitulé « Le poète chez le philosophe », où Rancière se démarque de la lecture et des usages qu'Alain Badiou fait de l'œuvre mallarméenne, en l'inscrivant discrètement dans le sillage de Platon et d'Althusser et où il dessine en creux sa propre position et son propre rapport au texte du poète. Au total, cela représente une part non négligeable de ses écrits, qui prend de plus en plus de place au fil du temps, assez logiquement dès lors que Rancière est interrogé sur ce point par ses interlocuteurs. Sans reprendre l'ensemble de ces textes, je m'appuierai à l'occasion sur tel ou tel d'entre eux pour expliciter ou illustrer mon propos.

1.2. Les enjeux d'une réflexion sur la textualité philosophique

De nombreux philosophes développent une philosophie du langage et avancent même parfois certaines positions construites sur l'écriture, ainsi que le montre l'exemple fondateur du mythe de Theuth, tel que Platon l'écrit dans le *Phèdre*. Cependant, seuls quelques-uns d'entre eux se sont exprimés sur leurs propres choix stylistiques et sur le sens philosophique qu'ils leur donnent pour nous aider à entrer dans la fabrique

de leurs textes, comme l'ont fait Montaigne ou Nietzsche par exemple. Mais lorsque Jacques Rancière commence à écrire et publier des textes, il le fait dans un contexte bien particulier où la question de l'écriture de la philosophie est tout à fait centrale et où le déni de la textualité philosophique n'est plus vraiment d'actualité.

Au tournant des années 1970, on observe en effet une effervescence stylistique en philosophie et un moment d'intense réflexion sur l'écriture philosophique, comme le montre Mathilde Vallespir dans son ouvrage de 2022 intitulé *La pensée a-t-elle un style ?*, où elle s'attache aux textes de Gilles Deleuze, Jacques Derrida et Jean-François Lyotard. Les penseurs de la génération qui précède Rancière prétendent ainsi révolutionner la philosophie en révolutionnant la langue et l'écriture philosophiques, en se nourrissant de ce qui se joue hors de la philosophie, dans différents champs artistiques particulièrement créatifs à cette époque, comme en attestent ces mots de Gilles Deleuze :

Le temps approche où il ne sera guère possible d'écrire un livre de philosophie comme on en fait depuis si longtemps : « Ah ! le vieux style... ». La recherche de nouveaux moyens d'expression philosophiques fut inaugurée par Nietzsche, et doit être aujourd'hui poursuivie en rapport avec le renouvellement de certains autres arts, par exemple le théâtre ou le cinéma (4).

Dans cette perspective, la langue n'est plus du tout pensée comme le « déchet empirique » de la pensée (Derrida 66) et « les philosophies s'élaborent dans l'épaisseur d'une langue » (Cossutta 67) tout en théorisant, pour certaines d'entre elles, leur propre rapport à l'écriture, aux genres et aux styles. Mathilde Vallespir repère cette génération de philosophes, incluant les auteurs cités, auxquels on peut ajouter Emmanuel Lévinas et Jean-Luc Nancy, comme ayant une « sensibilité particulière à la langue et une foi en son pouvoir de mettre au travail la raison » (15), et comme participant d'une « reconfiguration radicale de la langue dans laquelle elle s'écrit et des patrons textuels et discursifs auxquels elle recourt » (13).

Comment Rancière s'inscrit-il dans cette galaxie ? Même s'il accorde une grande importance à son écriture, il ne poursuit pas les mêmes finalités que ces philosophes. Pour lui, l'enjeu est peut-être moins directement philosophique que politique, au sens très précis qu'il donne à ce terme. Il s'agit moins de « modifier les conditions et manifestations du *logos* » (Vallespir 17) que de trouver une écriture ajustée au principe de l'égalité des intelligences hérité de Jacotot et à ce que lui a montré son travail sur l'archive ouvrière. S'il faut chercher des sources d'inspiration pour Rancière, comme il le dit lui-même dans *Les mots et les torts*, il faut plutôt aller voir du côté de « Foucault qui faisait de la philosophie en racontant l'histoire de l'hôpital ou de la prison », de Barthes

« qui travaillait à la frontière de l'essayisme classique, de la critique littéraire et de la théorie », de Benjamin qui « utilisait le matériel historique pour remettre en question la pratique des historiens et des théories de l'histoire », ou de Voltaire et Diderot qui ont « effacé les frontières entre littérature et philosophie, ou philosophie et critique d'art [...] » (37).

Par ailleurs, les échanges nés autour de la revue *Les révoltes logiques*, nourris des travaux de Foucault et des questionnements autour de l'écriture de l'histoire qui animent plusieurs de ses auteurs furent sans doute plus féconds pour élaborer sa propre poétique que les écrits derridiens sur la mythologie blanche ou la *différance*, comme en témoigne par exemple son essai de « poétique du savoir » intitulé *Les Mots de l'histoire* (originellement édité en 1992 sous le titre *Les Noms de l'histoire* au Seuil). Dès lors quelle est cette conception de l'écriture qu'il élabore au fil du temps ?

1.3. « Une idée de la recherche solidaire de l'invention d'une écriture » (Rancière, « Politique et esthétique », *Et tant pis pour les gens fatigués* 354)

Au fil des écrits, s'élabore une pratique de l'écriture et une théorie de ce qu'elle peut et ne peut pas, éclairée par sa réflexion sur le partage du sensible (Rancière, *Le Partage du sensible*). Comme le montre l'ouverture de *Politique de la littérature*, l'esthétique n'a pas une existence séparée de la politique ou un rôle ancillaire à son égard. Elle n'est pas un moyen pour la politique de se manifester d'une façon plus efficace, plus propre à persuader ou galvaniser des foules. « La politique n'est pas esthétique parce qu'elle use de tel art ou de tel médium artistique pour se faire accepter » nous dit Rancière, mais elle l'est « parce qu'elle suppose un découpage du sensible qui indique si et comment des corps font communauté, quelles positions respectives ils occupent, ce qu'ils doivent faire de cette place » (« Esthétique de la politique et poétique du savoir » 81). C'est une façon de dire qu'il n'y a pas véritablement de politique indépendante de l'esthétique. Tout tourne donc autour de la définition du commun et de la façon dont il est envisagé et perceptible.

C'est [au niveau] du découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement, que se pose la question du rapport esthétique/politique. C'est à partir de là qu'on peut penser les interventions politiques des artistes (Rancière, *Le partage du sensible* 24).

Ceci détermine la façon dont Rancière porte son attention sur toutes sortes d'œuvres d'art. L'enjeu n'est pas de les interpréter à partir d'un contexte historique ou politique précis qui permettrait, de l'extérieur, de leur donner du sens. Ce qui intéresse Rancière dans cette fréquentation des œuvres d'art, c'est de déterminer en quoi, par leur forme

même, elles renforcent le consensus ou la *doxa* ou, au contraire, dans quelle mesure elles produisent de nouveaux partages du sensible².

Par ailleurs, il ne s'agit pas d'étudier l'écriture ou les œuvres pour déterminer de quelle manière elles privilégient des thématiques sociales ou politiques, ou représentent les acteurs des luttes, dans l'esprit de ce que certains ont appelé « l'art engagé ». Les hommes de théâtre ou les *performers* ne sont pas envisagés comme des « artistes au service du peuple » mais « comme inventeurs de gestes et de dramaturgies d'écart » (Rancière, *En quels temps vivons-nous ?* 47). L'art n'est pas politique par ses messages ou sa façon de représenter le social mais par le redécoupage qu'il opère des temps et espaces. C'est pour cette raison que la question de l'écriture n'est pas secondaire dans l'œuvre, qu'il s'agisse des écritures variées de poètes, romanciers ou cinéastes qu'étudie le philosophe dans ses propres textes, ou de celles qu'il y déploie et élabore progressivement. Rancière envisage son écriture en continuité avec celle des artistes et écrivains, comme une *praxis*. Il partage avec ses prédécesseurs immédiats l'idée que l'écriture n'est pas un instrument qui sert à transmettre de la pensée, mais qu'elle est un acte, qu'elle produit des effets. Simplement, pour lui, les effets les plus importants tiennent au déplacement sensible qui s'opère à travers la lecture. L'écriture « [...] est un travail de recherche qui produit de la pensée. Et elle produit de la pensée en déplaçant les positions normales qui définissent ce qui est de la pensée et ce qui n'en est pas » (*Les mots et les torts* 19).

L'enjeu de ce travail d'écriture serait donc de sortir d'une logique explicatrice inégalitaire. Celle-ci disqualifie celui à qui l'on explique et pérennise la dépendance à l'égard du maître ou de l'auteur en lui signifiant par la situation d'énonciation : « Je vais t'expliquer ce que tu ne peux pas comprendre seul ». Mais il serait aussi d'entrer dans une logique égalitaire, d'abord en accusant réception des voix qui ne sont considérées que comme du bruit, ensuite en ne présumant pas de ce que le lecteur peut faire ou ne pas faire du texte. Cette importante question de l'adresse fait écho à la réflexion qu'il déploie sur le maître ignorant : « Un maître ignorant est quelqu'un qui ne connaît pas l'effet de savoir qu'il produit sur un autre et non pas quelqu'un qui parle de ce qu'il ignore » (Rancière, *Les mots et les torts* 36-37).

Dans cette logique égalitaire, en contradiction avec la logique pédagogique normale, c'est moins ce que dit le texte au lecteur qui importe que ce qu'il lui fait, ou que la façon dont il vient s'articuler à sa propre aventure, à son propre chemin d'émancipation, d'où une certaine méfiance à l'égard de la clarté explicatrice. Si l'on comprend vite un

2 Voir à ce sujet les développements éclairants de Christian Ruby (75).

texte, si tout semble limpide, c'est sans doute parce qu'il n'y a pas de déplacement réel du lecteur, que celui-ci ne retrouve que ce qu'il connaît déjà c'est-à-dire les découpages habituels de la « police », et rien qui remette en question le cadre. Il va même jusqu'à dire, de façon un peu provocatrice : « Il n'y a en fait rien à comprendre dans mes textes. Ce qu'il faut c'est seulement accepter de bouger avec » (Rancière, *Les Mots et les torts* 25).

Cette approche conduit à un travail d'écriture conçu comme tissage, au double sens du terme :

L'important, c'est de créer un tissu de langage et de pensée partagée à l'opposé des opérations de la logique explicative. Car avec l'égalité, le problème n'est pas d'y croire ou de ne pas y croire, mais de la construire par le travail continu de l'écriture (22).

Ce travail patient de l'écriture qui entremêle la trame et la chaîne, le signifiant et le signifié, mais aussi le discours des voix autorisées et celui de celles qui ne le sont pas, vise par l'écriture à faire tenir ensemble, à mettre au même plan des discours généralement disjoints, séparés ou hiérarchisés, ce qui revient *in fine* à vérifier l'égalité qui est toujours déjà-là en réalité.

L'égalité des intelligences apparaît de fait dans toutes les situations où deux personnes se parlent, au sens où c'est bien la même intelligence qui est à l'œuvre dans le discours de chacun des interlocuteurs. Paradoxalement, l'égalité est bien là lorsque le maître ordonne à son esclave, ou que l'enseignant s'adresse à son disciple. Il y a là un point d'égalité sans lequel ni la domination ni l'explication ne seraient possibles. Mais ce fait n'est plus perceptible parce qu'il est recouvert par des fictions inégalitaires qui font penser que toutes les voix ne se valent pas, que certaines portent de la pensée (*logos*) tandis que d'autres ne véhiculent que de l'affect, de la plainte (*phonê*). S'il faut sans cesse tisser l'égalité alors qu'elle est déjà là c'est parce qu'on oublie en quelque sorte son évidence. Tout l'enjeu de cette poétique philosophique que propose Rancière serait donc de révéler ou « développer la puissance égalitaire » de cette « arme » qu'est l'écriture (*Les Mots et les torts* 21).

2. « Rendre sensible l'égal, dans l'acte de philosopher même »³

2.1. Développer la puissance égalitaire de l'écriture

Pour comprendre la façon dont l'écriture permet de révéler l'homogénéité des discours, donc l'égalité des intelligences, par la mise au même plan de blocs de parole jugés

3 Cette formule proposée par Laurence Cornu et Patrice Vermeren en ouverture d'un ouvrage consacré à la pensée de Jacques Rancière, *La philosophie déplacée* (9-10) résume efficacement le sens de cet effort de cohérence et de réflexion auquel s'astreint le philosophe.

usuellement hétérogènes, je partirai d'un exemple précis exposé par Rancière dans *Les Noms de l'histoire*. Il permet de saisir ce que signifie la puissance égalitaire de l'écriture, qui va jusqu'à dépasser l'intention de celui qui écrit.

Dans ce texte, Rancière fait une analyse tout à fait éclairante de la façon dont Tacite, au seizième chapitre du premier livre des *Annales*, nous raconte un événement subversif : « la révolte des légions de Panonnie, excitées, au lendemain de la mort d'Auguste, par un obscur agitateur du nom de Percennius ». Il analyse dans le détail comment la présentation du personnage de Percennius, « chef de clique devenu soldat de rang, parleur audacieux et instruit, parmi les cabales des histrions, à former des intrigues » (Tacite cité par Rancière 55) vise à décrédibiliser sa parole et son action. Mais en même temps, le propos de ce Percennius, rapporté par Tacite, montre une parole « ordonnée, précise, convaincante », qui est en réalité plus celle de Tacite que celle du personnage historique censé parler. Ce qui intéresse ici Rancière, ce n'est pas « l'effet d'exclusion » de ce discours de Tacite, que pointe Auerbach, « mais, au contraire, son pouvoir d'inclusion : le lieu qu'il donne par lui-même à ce qu'il déclare sans lieu » (61). Ainsi, sans doute à son insu, Tacite, qui semble juger indigne la prise de parole de Percennius, lui donne-t-il une véritable tribune et en fait-il, par la qualité même de son écriture et par le style indirect qu'il mobilise, un modèle d'éloquence dont peuvent à l'occasion se saisir les futurs révolutionnaires nourris des textes de l'historien.

Le style indirect, en disjoignant pratiquement sens et vérité, révoque en acte l'opposition des parleurs légitimes et illégitimes. Ceux-ci sont également validés et soupçonnés. L'homogénéité du discours-récit ainsi constitué vient contredire l'hétérogénéité des sujets qu'il met en scène, l'inégale qualité des parleurs à garantir par leur statut la référence de leur dire (61).

On peut donc comprendre que dans ce texte de Tacite, l'historien serait en quelque sorte débordé par son usage du style indirect qui ferait finalement entendre la voix de celui qui est jugé indigne de parler. Ce contre-exemple est intéressant car il nous permet de saisir plus généralement comment Rancière, de son côté, assume et mobilise la puissance d'égalisation du style indirect qui semble échapper à Tacite et comment il en fait même un levier majeur de son écriture philosophique.

Le philosophe évoque ainsi, pour expliquer le sens de sa recherche dans ses différents ouvrages.

[...] un principe d'écriture égalitaire : supprimer la hiérarchie entre le discours qui explique et celui qui est expliqué, faire sentir une texture commune d'expériences et de réflexion sur l'expérience qui traverse les frontières des disciplines et la hiérarchie des discours. C'est un problème quasiment syntaxique (*La méthode de l'égalité*, 61-62).

Il est possible d'aborder cette question de l'écriture égalitaire sous différents angles, notamment celui du genre d'écriture, en analysant le choix rancièrien de l'essai, qu'il conçoit comme le « genre sans genre », celui qui, comme la philosophie laisse la plus grande liberté possible à son auteur et ne l'enferme pas dans quelque carcan disciplinaire ou dans quelque méthode prédéterminée. Mais dans l'espace réduit de cet article, je vais me concentrer sur la question du style. Pour Rancière, l'enjeu du travail stylistique est double. Il consiste d'une part à supprimer la hiérarchie entre le discours qui explique et celui qui est expliqué par l'usage du « style indirect libre » ou du « rephrasage », d'autre part, à faire sentir une texture commune d'expériences et de réflexion sur l'expérience qui traverse les frontières des disciplines et la hiérarchie des discours, grâce à la méthode de la scène.

2.2. *Le style indirect libre et le rephrasage : échapper à la position magistrale*

Rancière explique que son travail théorique revient à essayer de « parler à travers la parole des autres, de faire parler autrement les paroles des autres » (« L'actualité du *Maître ignorant* », *Et tant pis pour les gens fatigués* 410), d'où ce terme de rephrasage qui revient régulièrement dans son propos. Ce procédé stylistique est une réponse indirecte à la dénivellation des voix propre à l'énonciation magistrale. Rancière commence son œuvre, en 1971, par une critique d'Althusser en tant que figure du maître explicateur. Pour lui, le discours d'Althusser génère une « impuissance [...] à changer le monde [et une] reproduction du pouvoir des spécialistes » (*La leçon d'Althusser* 202). Il y défend l'idée qu'Althusser prétend donner les clés de l'émancipation aux opprimés en produisant une théorie de la domination mais qu'il reproduit en réalité dans son discours et son mode d'écriture la scission entre savants et ignorants, entre ceux qui pensent et ceux qui sont prisonniers de l'idéologie.

Un autre exemple de cette position magistrale dont cherche à se démarquer Rancière nous est donné par l'approche proposée par Pierre Bourdieu et ses élèves dans leurs différents textes. On pourrait évoquer le cas de *La misère du monde*, paru en 1993. Bien que ce texte collectif ait été publié dix ans après l'ouvrage *Le Philosophe et ses pauvres*, il illustre bien la dénonciation du « sociologue roi » que contient ce second ouvrage. La démarche du sociologue consiste d'abord, en s'appuyant sur une légitimation méthodologique, à clairement distinguer la parole du sujet avec qui l'entretien est mené de celle du chercheur, tant dans la façon d'amener les thématiques de l'entretien ou les questions, que dans la façon de restituer les réponses. Mais, au-delà, le texte distingue clairement la parole restituée de l'explication causale qui en est faite :

celle-ci nécessite d'en passer par des concepts ou des modèles théoriques mobilisés et maîtrisés par le chercheur et ignorés par celui qui s'entretient avec lui.

Ainsi, on peut lire de façon critique cet ouvrage comme une tentative de révéler à ces sujets au cœur de l'étude le sens profond de leur discours en les référant à une position sociale dont ils ne seraient pas réellement conscients. Ce résumé est bien entendu très à charge et le travail réflexif de Bourdieu sur la méthode de l'entretien et les enjeux qu'elle recouvre va bien au-delà de ce qui est ici présenté.

Ces discours « magistraux » d'Althusser ou de Bourdieu sont appréhendés par Rancière de biais, non pas en entrant dans l'argumentation philosophique ou sociologique proprement dite pour la réfuter, mais du point de vue des postures qu'ils appellent ou des effets politiques qu'ils produisent, en contradiction avec ce qu'ils énoncent comme leur finalité principale, soit l'émancipation des ignorants ou des dominés. C'est à partir de cette façon d'envisager le travail de ses contemporains, plus exactement en réaction à cette approche et à l'écriture qui en résulte que Rancière élabore ses propres textes, son propre éthos égalitaire : « Ce que nous avons expérimenté finalement, c'est que l'effet politique d'une théorie tient moins au contenu de ses énoncés qu'à la position d'énonciation qu'elle adopte » (« L'arme théorique d'un recommencement du marxisme » 245).

La question devient alors : comment se débarrasser des effets de maîtrise générés par une certaine façon d'écrire la philosophie ?

On peut interpréter les choix stylistiques de Rancière comme des tentatives de renversement de ces effets de maîtrise en adoptant une autre position d'énonciation et en écrivant autrement la philosophie que les maîtres savants. Pour parvenir à trouver la juste distance exigée par cette écriture égalitaire, le philosophe doit naviguer entre deux écueils :

celui d'une écriture de maître savant, prétendant expliquer le sens profond de la parole des « ignorants », en renforçant ainsi une posture hiérarchique contraire au principe de l'égalité des intelligences.

celui de la révérence ou de la fascination sans distance à l'égard de la parole des « sans voix », qui conduirait le texte à s'annuler comme discours philosophique pour n'être plus que citation de la parole ouvrière, travail de collecte sans mise en perspective politique, au risque d'une fascination paralysante et peu opératoire, condamnant l'auteur à une forme de folklorisme sans intérêt.

Rancière s'efforce donc d'échapper à ce double écueil toujours menaçant par l'usage du rephrasage et du style indirect libre. Ils consistent en un entrelacement permanent de la voix du philosophe et des voix des personnes dont il parle ou qui sont convo-

quées par le texte à parler : ce procédé de style est au fond une façon pour l'auteur d'accuser réception de qui est bien un *logos* non réductible à la *phoné*.

Évoquant sa façon d'aborder l'archive pour l'écriture de *La Nuit des prolétaires*, Rancière affirme clairement que le paradigme de référence de son écriture n'est plus celui de la science, mais qu'il est celui de la littérature.

[...] j'ai vu les textes ouvriers à travers un certain nombre de grilles qui m'étaient données par la littérature et j'ai inventé un mode de composition et d'écriture propre à matérialiser la rupture avec la politique impliquée dans la manière traditionnelle de traiter la « parole ouvrière » comme expression d'une condition. Pour moi un discours philosophique ou la constitution d'une scène théorique est toujours en même temps la mise en œuvre d'une certaine poétique (« Politique et esthétique », *Et tant pis pour les gens fatigués* 343).

Ce passage est particulièrement éclairant sur le sens et la genèse de l'écriture ranciérienne. Il permet de comprendre que le philosophe ne décide pas *ex nihilo* d'écrire autrement : c'est la littérature, son expérience de lecteur qui oriente la réception des textes d'archive. En effet, comme il le dit à plusieurs reprises, l'homme est un *animal littéraire* et le langage qu'il parle ou lit est modelé par toutes ses lectures qui participent de la configuration d'un monde ou d'un partage du sensible. C'est parce que la littérature ouvre à d'autres possibles que ceux qui se sont effectivement réalisés, qu'elle permet de lire les textes de ces ouvriers des années 1830-1840 sans occulter les ouvertures qu'ils permettaient sur d'autres façons de faire communauté, quand bien même ces projets alternatifs seraient aujourd'hui oubliés ou considérés comme de sympathiques ou dangereuses utopies par certains.

La littérature et le travail sur le sensible qu'elles constituent sont ainsi pour le philosophe des leviers pour lire et penser autrement, pour adopter une posture égalitaire. Ces grilles offertes par la littérature ne sont donc pas de celles qui enferment. Elles permettent plutôt de percevoir et de cerner ce qu'aujourd'hui on ne pourrait pas ou plus voir ou entendre dans cette parole ou ces écrits archivés et donc de libérer la pensée de ses carcans.

2.3. *La méthode de la scène*

Cependant, lire ne suffit pas, et cette philosophie est, au lieu d'un discours explicatif, la constitution d'une scène théorique, qui exige une certaine mise en forme, soit un certain découpage des espaces et un certain positionnement des corps et des voix. La scène est ainsi pour Rancière une sorte de machine de guerre contre les façons ordinaires d'aborder les problèmes philosophiques ou politiques, de les hiérarchiser

et de les compartimenter. Par-là, elle révèle des voix ignorées qui en appellent à une reconnaissance publique. La scène génère des collisions imprévues obligeant à revoir les partages du sensible ordinaires. Produire des scènes pour penser, c'est refuser l'assignation à un domaine de savoir particulier, à une méthodologie ou une écriture préalablement normées, c'est s'autoriser à rapprocher les propos d'un philosophe et d'un menuisier ou ceux d'un romancier et d'un historien, vivant à des siècles de distance.

J'identifie une scène à ce qu'elle construit une différence dans une situation et en même temps crée une homogénéité transversale par rapport à la hiérarchie des discours et aux contextualisations historiques. C'est ainsi que je trouve une scène en puissance dans une lettre que Gauny envoie à son copain, « prêtre » saint-simonien, en lui disant : « je ne pourrai pas venir te voir demain parce que le temps ne m'appartient pas, mais si tu es autour de deux heures près de la Bourse, nous pourrons nous voir comme deux ombres au bord des enfers ». Dans ces quelques lignes miraculeusement préservées, j'identifie une scène possible parce que la description factuelle d'une situation est aussitôt l'emblématisation de cette situation, et que celle-ci s'ouvre sur d'autres scènes : il y a à la fois Dante qui est présent explicitement, associé à la Bourse comme il est associé à l'usine dans le Capital, et puis Platon qui l'est pour moi implicitement. J'ai une scène sur la distribution des humains en fonction de la possession ou de l'absence de temps (Rancière, *La méthode de l'égalité* 123-124).

Comme nous le montre ce texte où le philosophe ouvre en quelque sorte la boîte noire de son écriture, la scène, en court-circuitant les chronologies et les titres à parler, en opérant des rapprochements surprenants à première vue vise à « dépayser » un fait, un acte ou une parole pour les entendre et les comprendre différemment. Il s'agit pour le philosophe de lire l'évènement comme tel et d'en faire un usage non réductible à telle ou telle approche disciplinaire. Lorsqu'il découvre les textes de Gauny, au cœur même du mois de mai 68, à l'occasion d'un après-midi passé à la bibliothèque, Rancière dit bien qu'il s'agit pour lui d'un de ces « évènements individuels qui, de temps en temps, de place en place, rappellent à chacun sa propre route » (« La vie intellectuelle a-t-elle des évènements ? », *Moments politiques* 25). Cette rencontre lui permet d'opérer une « coupure » qui l'oblige à « renoncer à écrire ce que cent autres écriraient comme lui ou à penser ce que l'air du temps pense ou impense tout seul ». Cette interruption ou cette « suspension de la fiction collective » lui ont permis de comprendre que son rôle n'était pas de s'exprimer sur le « débat philosophique du temps » mais d'« inscrire la trace de ces vacances, de cette interruption autre qui n'intéressait personne, qui n'était pas de la philosophie pour les philosophes, pas de l'histoire pour les historiens, pas de la politique pour les politiques... » (25).

Le rôle du philosophe consiste ici à ne pas aplanir le paysage dessiné par les textes qu'il évoque, à ne pas recouvrir le sens de cette interruption par un commentaire explicatif réducteur, à les faire exister aujourd'hui dans sa propre langue.

La scène est une entité théorique propre à ce que j'appelle une méthode de l'égalité parce qu'elle détruit en même temps les hiérarchies entre les niveaux de réalité et de discours et les méthodes habituelles pour juger le caractère significatif des phénomènes. [...] Bien sûr la scène existe dans ce cas si je la fais exister par l'écriture (Rancière, *La méthode de l'égalité* 124).

En rapprochant ces écrits ouvriers d'autres textes, philosophiques ou littéraires, il vérifie en acte l'égalité des intelligences et permet à d'autres de l'expérimenter. C'est à cette condition que le texte philosophique peut espérer véritablement agir et s'offrir à la subjectivation qui pourra ou non advenir dans son sillage pour le lecteur.

Ce parcours dans les écrits de Jacques Rancière a permis de faire apercevoir l'intérêt et l'enjeu de sa poétique égalitaire. Elle se révèle être un vecteur puissant d'ajustement et d'affirmation de son geste philosophique et politique, inspiré de l'expérience jacotiste, geste qui traverse l'ensemble de ses travaux et participe de la force et de l'originalité de sa recherche. Une politique de l'écriture philosophique se dessine ainsi au fil des ouvrages et des échanges qu'il entretient avec ses contemporains, qu'ils soient philosophes ou artistes. Elle témoigne du souci de Jacques Rancière de construire un certain type de monde commun dans ses textes par une pratique singulière de l'essai, du rephrasage et des scènes. Ses avancées ou ses élaborations philosophiques, les concepts ou principes qu'il forge (le partage du sensible, *le* politique vs *la* politique, l'égalité des intelligences, etc.) éclairent le sens de sa recherche stylistique. Réciproquement, l'explicitation par Rancière de ses choix d'écriture permet de comprendre d'autres aspects de son travail, en particulier la façon dont il « cartographie le possible », dont il identifie la logique égalitaire dans les textes des poètes ou des romanciers, dans les œuvres des artistes, ou dans les mouvements politiques ou sociaux passés ou actuels. Elle éclaire aussi son attention aux formes prises par les tours et détours de la logique inégalitaire, manifeste dans ses « chroniques des temps consensuels » ou dans son analyse du discours des « maîtres explicateurs » qui fleurissent à l'heure de la pédagogisation de la société. Ainsi, même si elle se nourrit sans cesse de la fréquentation des créations des romanciers, des poètes et des artistes, l'oeuvre de Rancière s'en distingue dans la mesure où son attention à l'écriture, la sienne ou celle de ceux qu'il cite ou étudie, n'est pas du tout séparée ou séparable des problèmes soulevés, des concepts ou des théories élaborés dans sa pensée. La réflexion de Rancière sur l'écriture et son travail stylistique participent ainsi de la dynamique globale de sa philosophie en même temps qu'ils s'en nourrissent.

Bibliographie

- Aspe, Bernard. *Partage de la nuit, deux études sur Jacques Rancière*. Caen, Nous, 2015.
- Cornu, Laurence et Patrice Vermeren, éditeurs. *La Philosophie déplacée : autour de Jacques Rancière*. Actes du colloque de Cerisy, Bourg-en-Bresse, Horlieu éditions, 2006.
- Cossutta, Frédéric. « Les formes en philosophie : le dialogue, étude de son emploi par Descartes et Leibniz ». *Cahiers philosophiques*, no. 89, décembre 2001, pp. 66-89.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, Minuit, 1968.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972.
- Ebguy, Jacques-David. « Portrait de l'écrivain en métaphysicien : Flaubert lu par Rancière », *Revue Flaubert*, no. 7, 2007.
- _____. « Reconfigurer le sensible : la fiction politique selon Jacques Rancière », *Raison Publique*, « La fiction politique (XIXe-XXIe siècles) », édité par Emily Apter et Emmanuel Bouju, 2014, <https://raison-publique.fr/1237/> 17 Déc 2023.
- Greco, Maria Beatriz. *Rancière et Jacotot, une critique du concept d'autorité*. Paris, L'Harmattan, 2007.
- Jalbert, Martin. « Jacques Rancière : le dissensus à l'œuvre ». *Spirale*, no. 220, mai-juin 2008, <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2008-n220-spirale1060483/16907ac.pdf> 17 Déc 2023.
- Jaudon, Raphaël. « Esthétique de la politique ou politique de l'esthétique ? Jouer Rancière contre lui-même », *Essais*, no. 16, 2020, pp. 15-25.
- Nordmann, Charlotte. *Bourdieu/Rancière, la politique entre sociologie et philosophie*. Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- Pasquier, Renaud. « Politiques de la lecture », *Labyrinthe*, no. 17, 2004, <http://journals.openedition.org/labyrinthe/172> 17 Déc 2023.
- Péraud-Puigségur, Stéphanie. *Gestes, figures et écritures de maîtres ignorants. Platon, Montaigne, Rancière*. Limoges, Lambert-Lucas, 2022.
- Rancière, Jacques. *La Leçon d'Althusser*. Paris, Gallimard, 1975.
- _____. *La Nuit des prolétaires, archives du rêve ouvrier*. Paris, Fayard, 1981.
- _____. *Le Philosophe et ses pauvres*. Paris, Fayard, 1983.

- _____. *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987.
- _____. *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. Paris, Seuil, 1992.
- _____. *Les Mots de l'histoire : Essai de poétique du savoir*. Paris, Points essais, 2014.
- _____. « Esthétique de la politique et poétique du savoir ». *Espaces Temps*, no. 55-56, 1994, pp. 80-87.
- _____. *Le Partage du sensible, esthétique et politique*. Paris, Éditions La Fabrique, 2000.
- _____. *Politique de la littérature*. Paris, Galilée, 2007.
- _____. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- _____. *Moments politiques, interventions 1977-2009*. Paris, Éditions La Fabrique, Montréal, Lux Éditeur, 2009.
- _____. *La méthode de l'égalité*. Paris, Bayard, 2012.
- _____. « L'arme théorique d'un recommencement du marxisme ». *Althusser et nous*, édité par Lasowski A.W., Paris, PUF, 2016.
- _____. *La Méthode de la scène. Conversations avec Adnen Jdey*. Paris, Éditions Lignes, 2018.
- _____. *Les mots et les torts*. Paris, La Fabrique, 2021.
- Ramond, Charles. *Jacques Rancière - L'égalité des intelligences*. Paris, Belin, 2019.
- Ruby, Christian. *L'interruption*. Paris, Éditions La Fabrique, 2009.
- Vallespir, Mathilde. *La pensée a-t-elle un style. Deleuze, Derrida, Lyotard*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « La Philosophie hors de soi », 2022.

« ÊTES-VOUS SUR QUE CE TYPE DE DISCOURS SOIT EFFECTIVEMENT LIBÉRATEUR ? » (FOUCAULT)

“¿ESTÁ SEGURO DE QUE ESTE TIPO DE DISCURSO ES REALMENTE LIBERADOR?” (FOUCAULT)

“ARE YOU SURE THAT THIS TYPE OF DISCOURSE IS ACTUALLY LIBERATING?” (FOUCAULT)

Hadj Sassi Pierre-Mehdi 

Université Bordeaux Montaigne – Laboratoire SPH

pm.hadjsassi@gmail.com

Fecha de recepción: 24/09/2023

Fecha de aceptación: 29/11/2023

DOI : <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.29089>

Résumé : L'idée d'une politique de la littérature ne va pas de soi chez Foucault, car sa pensée fait porter un soupçon radical sur la puissance libératrice du discours. Ce soupçon provient d'un diagnostic porté par Foucault sur sa propre époque, où les prises de parole vantant l'accès facile et courageux à la liberté se multiplient. Il dérive aussi d'une dialectique interne à la pensée foucauldienne, relative en particulier à sa conception du pouvoir. La question que pose Foucault ne demeure pas aporétique pour autant : si un discours effectivement libérateur est pensable, c'est à partir des sujets qui parlent et dans des situations concrètes, loin d'une approche qui chercherait les secrets de la liberté dans les pages des œuvres littéraires. La littérature devient alors secondaire face aux pratiques d'un sujet qui se constitue dans le langage et la question de Foucault se laisse penser comme le fil directeur de l'élaboration d'une stratégie subjective.

Mots clés : politique ; littérature ; subjectivité ; liberté ; pensée.

Resumen: La idea de una política de la literatura no es obvia en Foucault, puesto que su pensamiento arroja una sospecha radical sobre el poder liberador del discurso. Esta sospecha proviene de un diagnóstico que Foucault realiza acerca de su propia época, en la que se multiplicaron los discursos que elogiaban el acceso fácil y valiente a la libertad. También deriva de una dialéctica interna del pensamiento foucaultiano, relacionada en particular con su concepción del poder. Sin embargo, la pregunta que plantea Foucault no es aporética: un discurso efectivamente liberador resulta pensable solo a partir de los sujetos que hablan, y en situaciones concretas, lejos así de un enfoque que buscaría los secretos de la libertad en las páginas de las obras literarias. La literatura entonces pasa a ser secundaria respecto a las prácticas de un sujeto que se constituye en el lenguaje, y la pregunta de Foucault puede considerarse como el principio rector para el desarrollo de una estrategia subjetiva.

Palabras clave: política; literatura; subjetividad; libertad; pensamiento.

Abstract: The idea of a politics of literature is not self-evident in Foucault's thinking, because his work casts a radical suspicion on the liberating power of discourse. This suspicion is the result of Foucault's diagnosis of his own time, which abounded in statements praising easy and courageous access to freedom. This suspicion also derives from an internal dialectic in Foucault's thinking, which is related in particular to his conception of power. However, the question asked by Foucault does not remain aporetic: one can think of an actually liberating discourse only if the subjects speak in concrete situations of their life, that is, an approach which does not seek the secrets of freedom in the pages of literary works. Literature thus becomes a secondary element in contrast to the practices of a subject which is constituted by language. In this light, Foucault's question can be conceived as the guiding principle for the development of a subjective strategy.

Keywords: Politics; Literature; Subjectivity; Freedom; Thought.

Cette interrogation de Foucault porte sur un certain type de littérature, en l'occurrence celle qui parle de la sexualité sans questionner son rapport à l'instance de la loi (« Non au sexe roi » 262). Si, donc, il y a une « politique de la littérature », ou même plusieurs manières de concevoir le lien entre littérature et politique, il semble que ce ne soit qu'à ce prix : que la pratique de langage mise en oeuvre soit *effectivement* libératrice, que la parole et la liberté puissent se lier en un certain type de discours. Se placer au niveau de ce présupposé revient à essayer de penser une manière de parler qui permette aux sujets de se libérer à partir de leur propre parole.

1. Évidence d'un soupçon : « notre libération » ?

Le travail de Foucault a constamment mis en évidence la difficulté de penser une parole libératrice : lier langage et liberté n'est pas facile, et nombreuses sont les manières illusoires de le faire. Le point culminant du soupçon que porte Foucault sur la possibilité d'une parole libératrice peut se lire en 1976, dans le premier volume de son *Histoire de la sexualité, La Volonté de savoir*. À cette époque, assurément, on prend la parole : on dénonce avec virulence la répression qui pèse sur la sexualité et, face à cette censure, contre les mutismes imposés, s'opposant à la discrétion obligatoire, on dit haut et fort que ça suffit !

Foucault soupçonne cette libération de la parole d'en être une fausse : parce qu'elle se coule dans un dispositif établi qui continue de réguler la sexualité d'une autre manière, en prenant d'ailleurs appui sur cette parole elle-même, cette prise de parole ne libère pas vraiment ceux qui en sont les acteurs.

Que fait-elle, alors ?

C'est d'abord sous la forme de l'*ironie* que se pense un tel retournement de la parole supposément libérée à la contrainte renouvelée : c'est ce qu'indique la dernière phrase de *La Volonté de savoir*, où Foucault pointe « l'ironie de ce dispositif : il nous fait croire qu'il y va de notre "libération" » (211). L'ironie, c'est la possibilité de dire quelque chose qui n'est pas le sens littéral ou obvie du propos que l'on tient : ainsi, lorsque l'on dit de quelqu'un qu'on n'aime pas qu'on l'adore, on est ironique parce qu'on dit le contraire de ce que l'on pense. Ici, ce qui fait le dédoublement ironique entre ce qui est dit et le réel du propos n'est pas l'intention de celui qui parle mais un certain « dispositif », que Foucault a présenté dans tout son ouvrage : le « dispositif de sexualité », un agencement de savoir et de pouvoir, un ensemble qui code les propos que l'on tient.

Ce dispositif est contraignant à au moins deux titres. D'abord, parce qu'il code le propos en un certain sens, c'est-à-dire parce qu'il impose un certain type d'associations dans la parole que le sujet croit librement tenir. Par exemple, il impose certaines figures : s'adonner à certaines pratiques sexuelles, ce serait être pervers selon tout un dénivelé que les écrits des médecins spécifient. Mais aussi, ce dispositif agit au niveau de l'injonction même à dire : la contrainte n'est plus dans la matière du propos, elle se situe au niveau de l'intention du sujet, dont on attend qu'il parle et qu'il rende compte de ses pratiques sexuelles dans un discours articulé ; et si ce n'est pas pour une autorité extérieure, confessionnelle et médicale, au moins pour lui-même.

Orientation du propos selon certaines figures et injonction à parler de sa sexualité balisent donc la libération sexuelle d'une manière très stricte. Pourquoi pas, à rebours

de ce modèle, une intensification joyeuse des pratiques n'en passant pas par leur mise en discours ? En mobilisant d'autres figures et d'autres pratiques de la sexualité, comme par exemple les arts érotiques exotiques ou les approches antiques de maîtrise de soi, Foucault nous rend sensible dans *La Volonté de savoir* à l'arbitraire de ce qui nous semble spontané : croire que la parole nous libère, nous libère d'abord et surtout, c'est le fait d'une certaine configuration historique que nous n'avons pas vraiment choisi et qui s'impose à nous. Le comportement spontané, la jubilation de la prise de parole, l'intensité affective avec laquelle nous pouvons nous investir dans un certain travail psychanalytique de déchiffrement de notre désir : tout ceci dérive selon Foucault d'un « dispositif de sexualité » dont il ne faut pas négliger la dimension contraignante.

Sans aller jusqu'à porter un soupçon aussi radical que Foucault, on peut néanmoins retenir la structure d'une *possibilité ironique* du discours qui se prétend libérateur, pesant sur tout propos, et dont le travail foucauldien nous invite à nous méfier : la manière dont un sujet se lie au langage dans sa prise de parole transforme-t-elle effectivement son rapport à la liberté ? Dit autrement : il ne suffit pas de croire être subversif pour l'être vraiment, quand un dispositif plus large que l'intention du sujet parlant enserme et capte sa parole, l'incite même peut-être précisément à parler pour désactiver la virulence de ce qu'il pourrait dire. Ce soupçon n'est pas seulement propre à la « libération sexuelle », mais se retrouve aussi dans d'autres domaines : Luc Boltanski et Ève Chiapello ont par exemple pu mettre en évidence la manière dont une certaine partie du discours critique du capitalisme a été réinvesti en ce sens, ce qui a désactivé sa puissance subversive ainsi mise au service de la dynamique de rentabilité (« Quelle libération ? »); là encore, c'est la « libération » en tant qu'elle peut être dédoublée, dévoyée ou faussée, qui est en cause.

Par ailleurs, et de manière plus discrète, *La Volonté de savoir* nous enseigne que la libération de la parole peut devenir, de manière pernicieuse, l'occasion pour certains de se faire valoir, la libération qu'ils prônent demeurant factice en son fond. Dans une page très corrosive, Foucault évoque ce qu'il nomme le « bénéfice du locuteur » (13), c'est-à-dire l'image subversive à peu de frais de celui ou celle qui, dénonçant la répression avec courage, le fait surtout pour « prendre un peu la pose » (13). Solennité, allure transgressive, conscience d'une posture de subversion... l'analyse dénote avec les descriptions historiques de Foucault car elle s'appuie sur une matérialité qui n'est pas celle de l'archive mais celle du comportement de ses contemporains. Elle nous rappelle qu'il ne suffit pas d'avoir l'air transgressif pour l'être vraiment, ce qui rejoue les apories de la transgression et du dehors qu'il étudiait dans les années 1960 : il serait possible qu'il y ait de fausses transgressions, une culture de la marginalité et de la

description des marginaux qui ne change rien à la situation de celles et ceux qu'elle prend finalement pour objets de discours sans les considérer autrement que comme des faire-valoir de celui ou celle qui se fait leur porte-parole.

C'est ici la possibilité sophistiquée qui grève l'effectivité de la libération, reléguée au rang de simple allégation : il est possible de *faire semblant de se libérer*, de sur-jouer les efforts d'une libération qui n'est pas véritablement effective et qui fait même peut-être obstacle à d'autres travaux, d'une autre envergure libératrice. S'associant ainsi à une posture de courage, on a l'air de faire un geste énorme qui coûte beaucoup, ce qui a le mérite de faire du locuteur une sorte de rebelle : voilà son « bénéfice ».

Vaine ou factice, cette libération n'en est pas une, ce qui intensifie notre questionnement de départ : s'il est possible de se libérer pour de faux, qu'en est-il de l'*effectivité* d'une libération véritable ?

2. Dangerosité d'un « fait » : « les gens parlent »

Foucault ne s'en tient pas à une position pessimiste. Le soupçon généralisé qu'il porte sur la libération massive de la parole au milieu des années 1970 n'est pas le seul repère qu'on trouve dans son corpus pour penser le lien entre discours et liberté.

Ce n'est pas à partir de la littérature et des formes esthétiques les plus sophistiquées que se constitue cette ligne du corpus foucauldien. Au contraire, c'est à partir de ce qui se présente comme un fait, un fait banal d'ailleurs si on le juge simplement par lui-même indépendamment de ce que Foucault en dit : « les gens parlent ». « Mais qu'y a-t-il donc de si périlleux dans le fait que les gens parlent ? », se demande-t-il dans *L'Ordre du discours* (10), qualifiant discrètement ce qui se donne comme un fait d'un adjectif qui le colore nettement et lui donne une valeur tout autre. Cette dangerosité se déploie, à l'époque où cette leçon inaugurale est prononcée, selon deux niveaux.

Il s'agit d'abord pour Foucault de désigner la puissance du dire possible. Parler, c'est en effet pouvoir dire ce qui est permis, prononcer des paroles innocentes, utilitaires, banales ; mais c'est aussi pouvoir dire ce qui est interdit, ce qu'un intermédiaire veut couper dans la parole pour de multiples raisons, pas toujours mauvaises d'ailleurs : parler, c'est pouvoir inventer, critiquer, divaguer, insulter... La parole, donc, n'est pas analytiquement reliée à la bonne parole, et c'est ce qui fait sa dangerosité : il est possible qu'en parlant, nous disions quelque chose qui ne se dit pas, qui ne devrait pas se dire. Les conséquences peuvent être de deux ordres : théorique, lorsque ce qui se dit est incompréhensible et fait basculer celui qui parle dans le registre de la folie ; pratique, lorsque ce qui se dit est illégal et fait basculer celui qui parle dans le registre du crime.

Plus généralement, c'est aussi au niveau du contexte que se situe l'enjeu : cette leçon inaugurale au Collège de France est prononcée le 2 décembre 1970, soit immédiatement après l'effervescence de mai 1968. Cet événement génère une interrogation très profonde, dans le champ intellectuel, sur la possibilité et les limites de la parole : en effet, au moment de mai 1968, la parole se libère dit-on et ressent-on, à propos de la sexualité mais aussi de beaucoup d'autres sujets : c'est l'expérimentation de nouvelles formes d'assemblées générales, d'écrits, de tabous qui sautent, dans une sorte de jubilation générale. Cet événement porte alors en lui, à lire les témoignages qui nous en restent, deux déterminations profondément contradictoires : il laisse dans l'histoire de la pensée l'idée d'une parole tout à la fois libérée et hors de contrôle. Chez Michel de Certeau, au moment même où l'événement a lieu, c'est la jubilation qui domine : en mai 1968, écrit-il, « on a pris la parole comme on a pris la Bastille » (27), dans une formule qui associe ce qui a lieu à une effervescence d'ampleur révolutionnaire. Mais chez Jean-Pierre Le Goff par exemple, on trouve une idée plus nuancée, qui dit bien le malaise que ressentent aussi certains contemporains face à cette effervescence certes jubilatoire, mais pas toujours véritablement productive sur le plan politique : dans les assemblées générales, « tout peut être dit dans le brouhaha le plus total » (70).

Cette ambivalence semble très contemporaine, ce qui fait d'ailleurs de mai 1968 un événement fondamental pour comprendre notre propre époque, selon la méthode foucauldienne du repérage des événements qui ont dessiné les contours de notre « aujourd'hui ». N'est-ce pas en effet l'enjeu des mobilisations politiques récentes que de tenter de faire émerger une nouvelle manière de faire circuler la parole en démocratie ? Qu'on pense aux discussions nocturnes de Nuit Debout ou aux collectifs de Gilets jaunes : dans les deux cas, c'est la libération de la parole confrontée à sa propre dangerosité qui est mise en question. Il a été remarqué par exemple, à propos de Nuit Debout, qu'il était inenvisageable de penser la libération de la parole comme une dérégulation anarchique pure et simple, et que des règles de « police » étaient nécessaires pour permettre aux échanges de donner quelque chose (ce fut le cas par exemple par la mise en place de régulation de signaux simples comme l'agitation des mains signifiant l'approbation). À propos des Gilets jaunes, on a pu remarquer qu'il était difficile à notre société de ne pas indexer la prise de parole au coefficient d'expertise supposée des uns et des autres, ce qui mettait en tension notre propre capacité d'écoute : sommes-nous capables d'entendre la parole au-delà des places instituées et d'être attentifs aux points précis où se dit quelque chose de nouveau et d'important sur la manière dont les rapports de pouvoir s'exercent ?

C'est en tout cas à partir de cette zone de la parole indéterminée des gens, qui peut donner lieu à toutes sortes de créations de langage et d'échange, qu'existe la possibilité de lier discours et libération. Mais, on le voit, la méfiance initiale pointée par Foucault, à propos de la manière dont un certain dispositif de savoir-pouvoir configure la parole, ne s'annule pas. Nous sommes ici à la limite de l'aporie, dans une impasse peut-être configurée par l'héritage du thème de la libération de la parole légué par mai 1968 : s'il faut bien s'interroger sur l'effectivité de la libération face à la possibilité de libérations factices, déterminer un type de discours permettant la libération, n'est-ce pas encore imposer à la libération des formes qui fausseraient sa nature ?

Dites ce que vous voulez, vous êtes libres, mais dites-le *comme on vous a dit de le dire, selon les formes qu'on vous impose...*

Nous nous situons ici face à une difficulté qui se retrouve de manière percutante dans le slogan « il est interdit d'interdire » : la contrainte peut-elle s'annuler sans se supposer elle-même, sans se poser à un autre niveau ? Certes, l'idée d'une liberté absolue fait rêver... mais face à la possibilité du brouhaha, du discours ineffectif, du pur plaisir de blablater, qui ne changent rien aux difficultés qui se présentent à nous, ne faut-il pas penser autrement ? C'est précisément ce que dit la pensée foucauldienne du pouvoir, qui ne s'annule jamais mais se pense dans des agencements inéliminables ; et c'est aussi ce que dit la formulation que nous travaillons, en forme de question, qui interpelle ceux qui acceptent de se confronter à la difficulté qu'elle pose : une apparence de libération, est-ce une libération véritable ? L'effectivité d'une libération dans le discours n'est pas la dérégulation pure et simple et la recherche d'une possibilité de tout dire : il ne s'agit pas de viser un tout-faire avec le langage, qui serait indifféremment la possibilité d'un bien faire ou d'un rien faire, qui ouvrirait aussi la possibilité d'un faire n'importe quoi. À partir du moment où se pose la question de l'*effectivité* de la libération, l'enjeu se déplace du tout-faire à la possibilité du *faire quelque chose de libérateur*.

Néanmoins, et c'est la difficulté, on ne peut faire dériver ce qui se présente chez Foucault, avec beaucoup de finesse, sous la forme interrogative d'un *que faire ?* jusqu'à l'imposition d'un *quoi faire* ; sans quoi, à partir d'un certain surplomb intellectuel ou social, on adopte une solution qui usurpe la libération des autres, en triant les bonnes et les mauvaises formes de libération, en jugeant depuis son piédestal des « gens » dont on ne comprend pas toujours la revendication.

Peut-être percevons nous ici ce qui distingue le plus un geste philosophique véritable d'un geste de bon élève en philosophie : Foucault, sensible depuis son expérience de luttes sociales concrètes à la difficulté que nous présentons et dont il a maintes fois

rendu compte dans ses textes, se méfie de la tonalité assertive lorsqu'il touche à la problématique de la liberté. Il ne s'agit pas toujours en effet, lorsqu'on aborde la question politique en philosophie, d'apporter des réponses ; il s'agit parfois simplement de poser la bonne question, d'ouvrir le champ d'une interrogation qui puisse donner des repères d'investigation sans constituer pour autant des solutions préétablies. La position foucauldienne se constitue alors entre deux méfiances : méfiance vis-à-vis des libérations factices (ce que nous avons pointé plus haut sous les deux formes d'une illusion de libération et d'un « faire semblant » de se libérer) ; méfiance vis-à-vis des libérations absolutistes (déterminer unilatéralement une manière de faire).

Mais Foucault ne s'en tient pas à pointer des apories : il nous donne également les moyens de penser une relance de cette interrogation radicale qu'il ouvre et qui semble si profondément problématique qu'on ne voit pas comment la relancer autrement que par la chute d'un côté ou de l'autre des écueils qui la configurent. C'est, au fond, toute sa pensée que nous pouvons tenter de relire comme une manière de répondre à cette question de la libération sur le terrain miné d'un discours informé par de nombreux dispositifs contraignants : pour relier la possibilité indéterminée et puissante de la parole à l'ambition d'une libération effective, sans passer par l'imposition d'un modèle unilatéral et contraignant, *que faire ?*

3. Échange de bons « procédés » : décaler, interpeller, fabriquer

C'est en réalité en vertu de ses postulats fondamentaux que la pensée foucauldienne permet d'affronter une telle difficulté : « matérialité » du discours, refonte complète de la conception du pouvoir héritée de l'âge classique et abord de la production philosophique sur le mode de la « boîte à outils » sont les trois pivots permettant de penser un autre lien entre discours et liberté.

La singularité de la pensée foucauldienne tient en premier lieu à ce qu'elle aborde le discours à partir de sa « matérialité », qualifiée de « lourde » et même de « redoutable » (*L'Ordre du discours* 11), dans la droite ligne de la dangerosité du fait que les gens parlent que nous analysons plus haut. Aborder le discours selon sa matérialité signifie accentuer la dimension *matérielle* du discours c'est-à-dire, selon une conception courante en philosophie, insister sur les virtualités indéterminées plutôt que sur les fixations qui existent dans le réel. On peut s'étonner d'une telle reconstruction : Foucault, c'est l'auteur qui précisément a montré à quel point les discours sont fixés, figés en certaines procédures qui empêchent notamment la parole du fou d'advenir (12) ou qui fixent d'avance ce qu'il est possible de faire avec les choses dites, par exemple à tra-

vers les règles du commentaire de texte (23). Mais c'est néanmoins précisément cette matérialité qui permet au travail foucauldien, dans sa dimension dite *archéologique*, de se constituer : en revenant grâce aux archives à la manière dont les discours sont construits, en accédant éventuellement aux paroles de première main des fous eux-mêmes à travers le récit des cas qui ont survécu dans les vieux manuels, Foucault peut élaborer une histoire de la folie qui s'appuie sur une compréhension de leurs propos assez différente de celle que nous a léguée la sédimentation des récits dominants. S'il y a donc un ordre du discours, il n'est pas immuable : il est au contraire constitué *sur* la latitude de ces discours en puissance qu'il s'agit précisément de baliser à travers ces procédures de tri. L'existence même de récalcitrants à cet ordre du discours témoigne du fait qu'il ne s'applique pas de manière automatique et qu'il n'est donc précisément pas, comme on pourrait parfois le croire, un donné immuable.

La singularité de la conception foucauldienne, à partir de là, consiste précisément à ne pas penser les rapports entre les régularités de discours et les interventions des sujets sur un mode de pure et simple détermination, où les sujets ne feraient qu'être des exemples de cas de ce que l'ordre du discours prescrit, énonçant des phrases valides ou non selon telle grille ou telle autre. Au contraire, par un travail adossé à des enquêtes très fines dans les archives, Foucault met en évidence dans *La Volonté de savoir* une conception du pouvoir qui dénote avec le modèle métaphysique de l'association des volontés. Le pouvoir, nous apprend-il, se conçoit comme un jeu où s'affrontent les stratégies des uns et des autres sans que jamais la liberté de quiconque ne se voit annulée ; pour le dire de manière imagée : faire parler quelqu'un, cela suppose qu'il soit libre de le faire ou non. À ce titre, l'investigation sur la matérialité du discours change de nature et devient politique par essence : parler, c'est s'inscrire dans la dimension complexe des relations entre ce qu'il est possible de dire dans une société et ce que je veux dire *effectivement*, dimension qui se constitue parfois précisément par le conflit de ses deux membres. Foucault étudiera au détail le cas où, précisément, une prise de parole se constitue contre le monde tel qu'il va pour dire « pas comme ça » : dans la leçon du 1er mars 1978 il nommera, en s'excusant de l'inélégance du néologisme, « contre-conduites » (*Sécurité, territoire, population* 205) ce type d'événements, qui seront pour lui l'occasion d'une refonte de toute la question critique et un tournant dans sa pensée du pouvoir. Retenons donc que matérialité du discours et pensée du pouvoir sont le point de bascule d'une approche qui fait de la liberté le pivot d'une construction n'autorisant aucun catastrophisme : elle sera certainement périlleuse et dangereuse, elle exigera peut-être un certain courage, mais la possibilité d'une libération effective dans ou par le discours est établie par la pensée foucauldienne, attestée par ces révoltes de

conduite que décrivent les archives, attestée donc de fait par l'histoire des soulèvements des hommes. Une réponse à la question du discours effectivement libérateur est donc pensable.

Enfin, et ce troisième point dérive en réalité des deux précédents, c'est à une conception de la production philosophique sur le mode de la « boîte à outils » que travaille Foucault. Cette image, qu'on pourrait penser anecdotique, engage en profondeur tout le travail philosophique foucauldien.

Tous mes livres, que ce soit l'*Histoire de la folie* ou celui-là, sont, si vous voulez, de petites boîtes à outils. Si les gens veulent bien les ouvrir, se servir de telle phrase, telle idée, telle analyse comme d'un tournevis ou d'un desserre-boulon pour court-circuiter, disqualifier, casser les systèmes de pouvoir, y compris éventuellement ceux-là mêmes dont mes livres sont issus... eh bien, c'est tant mieux ! (« Des supplices aux cellules » 720).

En qualifiant son travail de « boîte à outils », Foucault entend comme on le lit dans ces phrases proposer des analyses et des concepts qui ne soient pas prescriptifs par rapport à leur usage. Le concept philosophique foucauldien, comme par exemple le « bénéfice du locuteur » que nous évoquions plus haut, est donc, dans l'esprit même de son créateur, ouvert à de multiples utilisations, c'est-à-dire qu'il est voué à fonctionner hors de son champ de production. L'usage dépendra de la situation de celui qui en prend connaissance : d'autres lecteurs, d'autres usages. Il nous faut ici insister sur la manière dont tout un modèle artisanal de la pensée est engagé par cette métaphore : tournevis ou desserre-boulon font référence à une époque où les possibilités offertes par le numérique voire l'intelligence artificielle n'étaient pas envisageables et où l'idée même d'outil était reliée en profondeur à celle d'un savoir-faire pratique, d'un tâtonnement, d'une démarche d'essai et d'erreur apprise patiemment. Le concept, en contexte foucauldien, ne donne donc pas la science infuse : il ouvre au contraire quelque chose comme le champ d'usages possibles, qui peuvent être tout à la fois pertinents ou impertinents, réussis ou ratés, bien ou malfaisants.

Chacune à leur manière, ces trois innovations rendent possibles la réponse à la question « que faire ? » sans passer par l'imposition d'un « quoi faire ». La matérialité du discours, par la manière dont elle permet de penser les paroles préférées hors des unités qui les constitue, ouvre l'espace de la puissance du langage : ces propos tenus, ils peuvent être repris autrement et ailleurs. La pensée de la liberté engagée dans une nouvelle conception du pouvoir permet de penser les stratégies antagonistes et multiples de sujets qui ne peuvent annuler la possibilité d'une action des autres : quels que soient les « quoi faire » qui s'imposent, l'espace du questionnement et de la marge de manœuvre restent ouverts. L'idée d'un champ philosophique fonctionnant à la manière

d'une boîte à outils, enfin, permet d'envisager que la production philosophique elle-même soit immanente aux affrontements discursifs qui structurent nos échanges : il n'y a pas de piédestal des savants par rapport aux autres et l'outil se légitime par rapport à son usage dans le champ du savoir-pouvoir qui est partagé par tous.

Bref, en contexte foucauldien, une libération n'est jamais rien de plus qu'un *work in progress*... ce qui n'est pas rien !

Cela doit-il nous conduire à conclure sur l'impossibilité absolue de répondre à la question que Foucault nous adresse ? Sur l'inaccessible d'une libération seulement effectuée dans l'intensité d'une parole d'ordre supérieur que l'on appellerait « littéraire » ? Il y aurait là certes quelque chose d'esthétique, mais pas forcément le plus *effectif*. Ce n'est pas en tout cas la manière dont le travail foucauldien permet d'envisager la chose, et ce à deux titres : les textes que Foucault consacre aux écrivains n'abordent absolument pas la littérature sous ce prisme ; la manière dont Foucault effectue un départ hors de la sphère littéraire, dite par lui lassante, semble indiquer une insatisfaction face à ces solutions esthétisantes sur laquelle il nous faut ici revenir.

Rappelons d'abord que dans ses années de jeunesse, alors qu'il est en train de constituer ce qui deviendra la démonstration de *l'Histoire de la folie*, Foucault se passionne pour la littérature et en particulier pour des auteurs schizophrènes comme Raymond Roussel. Il tire de ses lectures un ouvrage, *Raymond Roussel*, où il travaille à isoler ce qu'il appelle le « procédé », zone fondamentale de l'œuvre de l'auteur fou, consistant à manipuler le langage en profondeur. Si l'importance de ce texte au sein de la pensée de la littérature n'est plus à démontrer depuis l'étude de Jean-François Favreau, il semble aussi à nos yeux qu'il est possible de prolonger les sondages de l'œuvre de Roussel de manière encore plus vaste, pour les étendre à la manière même dont Foucault aborde le discours. À lire Foucault, le « procédé » de Roussel consiste en la manière dont l'auteur génère l'œuvre, à partir de mouvements d'homophonie entre les phrases : cette construction est tout à la fois stéréotypée et toujours innovante, elle est bel et bien le départ d'une création chaque fois singulière. Il nous semble en ce sens que le concept de « procédé » peut être pensé en opposition à celui de « procédure » qui désigne, de manière paradigmatique dans la leçon d'ouverture du Collège de France, la façon dont des stéréotypies et des partages fondateurs contrôlent le discours et génèrent, cette fois, des énoncés dénués de toute marque subjective, où la singularité se perd. Posons qu'une *procédure*, c'est ce qui permet de faire émerger du discours stéréotypé ; un *procédé*, ce qui permet de parler quand même d'une voix singulière à l'intérieur de cet espace balisé du discours.

Mais le prix est fort, au début du parcours foucauldien, pour s'émanciper des procédures régulant les discours : il faudrait, à lire certains textes extrêmement durs sur la rationalité et son caractère excluant, basculer dans un état extatique proche de la psychose, en atteignant un espace de transgression ou de dehors absolu qui transcenderait en un sens la constitution même de la réalité. L'atténuation progressive de cette radicalité explique le parcours linéaire qui part de la théorie des partages de l'*Histoire de la folie* et va jusqu'à l'introduction des pratiques discursives dans l'*Archéologie du savoir*, puis du corps dans la généalogie : Foucault perçoit l'impasse d'une telle opposition si elle se pense sur le mode du face-à-face binaire. Que se passe-t-il en effet dans ce cas ? Les procédures de discours, dans leur stéréotypie, génèrent l'acceptabilité commune de ce qui est dit ; le procédé singulier, absolument singulier et débordant les procédures de toutes parts, s'excepte de ce champ qui est aussi celui de la discussion et de la compréhension mutuelle et courante des locuteurs : c'est un discours irrecevable comme tel dans le champ des discours, un discours dont on pourra dire peut-être qu'il est poétique, littéraire, parole tragique d'un fou disant quelque chose de son délire... si l'on juge que celui qui le tient est talentueux ou s'il jouit déjà d'un certain statut social.

Or, et c'est là le nerf de notre interrogation : une telle parole n'est pas *effective* dans le champ des discours au sein desquels elle émerge, puisqu'elle se constitue précisément comme ce qui est irrecevable au sein de ces discours. Ainsi, lorsque Foucault donne son sentiment après mai 1968, sur la « lassitude » (Defert, « Chronologie » 51) qu'il éprouve face à la chose littéraire, il est précisément question de la manière dont une certaine manière d'esthétiser de telles prises de paroles conduit à une libération qui ne concerne qu'un petit nombre de personnes et dont le coût subjectif est extrêmement élevé. Certes, ce n'est pas rien que d'être un Nietzsche ou un Artaud : mais est-ce une libération effective que de se trouver confronté aux vicissitudes des effondrements qu'implique une vie menée aux bords de la folie ? Peut-être faut-il voir dans cette ambivalence du jeune Foucault le résultat de sa double formation, philosophique et psychologique : formé en psychologie expérimentale, Foucault s'est toujours distancié de la tradition de l'antipsychiatrie ou des solutions esthétisantes visant à rejeter tout traitement de la folie, conscient de la pertinence des critiques consistant à mettre en évidence l'inefficace de la parole psychotique et la violence du déni face à l'expression de personnes créatives mais souffrant, par ailleurs.

L'enseignement que Foucault tire de son travail sur la folie et sur la littérature est très différent, donc : il ne s'agit pas de construire le face-à-face entre la libération fantasmée d'écrits faisant jaillir la parole hors de toute procédure de régulation discursive,

mais au contraire de penser la manière dont, au sein même de ces procédures dont la trame du discours est faite, une marge de liberté s'acquiert par ce qui, en fait de folie, est bel et bien un grain, mais pas vraiment beaucoup plus sur le plan clinique. C'est à cet endroit que le procédé entre en jeu, d'une autre manière que chez Roussel.

Relire le parcours de Foucault à partir d'un questionnement sur l'effectivité de la libération par le discours, c'est en effet s'ouvrir à une autre manière de considérer la constitution elle-même de l'œuvre foucauldienne. Si, ainsi qu'il le rappelle, « le sujet qui écrit fait partie de l'œuvre » (« Archéologie d'une passion » 607), il œuvre se faisant la possibilité de reconstituer son parcours à partir des gestes fondateurs qu'il opère lui-même de l'intérieur du discours constitué qu'est le discours philosophique : trois grands *procédés*, donc, peuvent servir d'outils pour la constitution d'un « quoi faire » qui s'inspirerait du sien, si cela nous semble pertinent dans telle ou telle configuration théorique.

Dans la mesure où, et c'est la leçon de la période archéologique foucauldienne, l'attendu de la raison est prescriptif par rapport à ce qui doit être dit ou fait, le travail foucauldien consiste à *décaler*. On trouve de manière paradigmatique, dans le texte sur Roussel, une manière fulgurante de décrire ce procédé : « dire autre chose avec les mêmes mots, donner aux mêmes mots un autre sens » (*Raymond Roussel* 124), c'est-à-dire re-sémantiser. L'invention langagière provient de là, qu'il s'agisse de celles des poètes, des humoristes, ou de l'efflorescence que constatent de nos jours les linguistes sur les réseaux sociaux. Cette possibilité, comme on l'a suggéré, est à double tranchant : si elle donne une puissance créative inouïe en libérant les mots du sens qui leur est conventionnellement attaché, elle peut confiner à l'amphigourique, à l'inintelligibilité la plus totale, justement du fait de ce relâchement par rapport au langage courant. C'est ce qui faisait dire au psychiatre Jean Oury que les schizophrènes, malgré la puissance d'évocation de leur langage pour qui le considère sous le prisme esthétique, étaient en fin de compte « égarés dans le dire », ce qu'il appelait d'un néologisme « l'adire » (191). Ce relâchement, donc, doit être maîtrisé pour ne pas devenir hyperbolique et conduire à la sortie hors de la sphère de tout échange : il peut néanmoins introduire un modeste décalage. C'est cette manière de concevoir les choses qui ouvre à toute une gamme de pensée dans l'histoire des idées contemporaines : itération, resignification, parodie... sont des manières de penser cette distance qui, si elle ne change peut-être pas la structure en soi (un jeu de mots ne met pas en crise la rationalité tout entière) et s'engage de toute manière dans des apories métaphysiques inéliminables (décaler par rapport à quelque chose, c'est encore se référer à la chose comme à un modèle), a son importance indéniable sur le plan symbolique. En effet, cette possibilité nous rappelle

que le langage ne se soutient que de son utilisation par des sujets, sujets qui ont de ce fait même la puissance de le subvertir. Cette possibilité constante de la subversion faisant rupture avec ce qu'il est rationnellement possible d'anticiper et raisonnablement possible d'attendre est le *grain de folie* par lequel se constitue toute pensée réellement critique, qui se fonde sur l'émergence d'une possibilité inouïe, c'est-à-dire précisément inenvisagée jusque-là par les gens rationnels et raisonnables. Si donc Foucault se méfie de la violence de la psychose, il y a pourtant bien chez lui une pensée du « bon délire » : *délire* en ce qu'il induit bel et bien une rupture avec les formes conventionnelles de la rationalité théorique et pratique, mais *bon* dans la mesure où il n'abolit pas la créativité dans le langage jusqu'à l'adire, *bon* car il nous permet de nous rappeler de la zone inéliminable de créativité qui réside dans l'exercice de la parole.

À partir du moment où Foucault se confronte au champ politique et à la normativité du pouvoir, c'est *interpeler* qui sert de procédé privilégié. Certes, comme on le rappelait plus haut, le pouvoir n'est pas un objet que possèdent les uns au détriment des autres, mais plutôt ce qui anime un champ de bataille fait de l'affrontement de stratégies multiples. Reste que, dans sa distribution, il y a parfois ceux qui sont aux commandes et ceux qui reçoivent les ordres et sont tenus de les exécuter. Néanmoins, une position de subordination n'est pas une position sans pouvoir : le langage permet d'interpeller ceux qui exercent un pouvoir injuste, c'est-à-dire de faire entendre le refus d'être traité d'une manière indigne. Foucault est allé très loin dans l'étude de l'interpellation, en particulier lors de ses derniers cours au Collège de France portant sur le « courage de la vérité », courage qui engage peut-être celui qui parle et qui dénonce la situation d'injustice qu'il constate jusqu'à prendre le risque de sa propre mort. Ici, ce n'est pas l'excès théorique qui menace celui qui interpelle, mais au contraire quelque chose comme un effondrement de son propre geste dans la tonalité affective de son motif : discrètement, Foucault s'est beaucoup intéressé à la *rage* ; *rage de la vérité* pourrait-on dire, qui fonde toute un pan des enquêtes qu'il consacre à ces fous qui écrivent, ces détenus qui luttent, ces philosophes qui s'opposent aux tyrans. Dans le champ politique, la parole ne risque plus tellement l'abolition du dire dans un débordement trop fort du côté de l'insensé (« l'adire »), mais au contraire la chute dans l'expression incontrôlée d'une rage qui ne se canalise plus.

Plutôt que le fou, c'est le détenu ou bien « l'homme infâme » qui fait ici figure de contre-point : celui dont la manière de s'exprimer n'a pu passer par les mots ou dont les mots sont devenus aussi violents que des coups, condamnables donc à ce titre. Le travail d'Arlette Farge est allé très loin en ce sens : dans *Dire et mal dire, l'opinion publique au XVIIIe siècle*, elle rappelle à quel point l'opinion publique a pu se former par de telles

attaques virulentes du Roi et de la Reine dans les journaux clandestins, à travers des caricatures ou des propos que l'on qualifierait aujourd'hui au-delà du diffamatoire... Ce furent là des écrits préévolutionnaires d'une efficacité redoutable, cependant. L'interpellation, en effet, a un côté « mal dire » : il s'agit, d'une manière ou d'une autre, par tout ce qui sera *parlant*, de rappeler qu'il y a des conditions dans lesquelles le pouvoir ne doit pas s'exercer et de dire cet intolérable.

Finalement, Foucault étudiera en fin de parcours la dimension de ce qu'il appelle la « subjectivation » : la manière dont, au sein de ces dynamiques de pouvoir qui tendent à constituer les rapports sociaux, il reste possible de faire émerger un rapport à soi qui permette de revendiquer le statut d'homme libre. Le langage joue un grand rôle dans ce travail : la constitution de carnets de citations, par exemple, est fondamentale pour tout philosophe qui se respecte, rappelle Foucault à l'aide des archives des Stoïciens (« À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours » 624-625). En ce sens, c'est par un autre geste que se forme un discours qui ait en effet libérateur : il s'agit de *fabriquer* quelque chose dans le langage, quelque chose comme un point singulier d'où un sujet arrive à une attitude qui lui soit propre avec les mots, peut-être même encore plus généralement avec les signes. En ce sens, nous suivons le travail de Marielle Macé qui a montré récemment que les « façons de lire » peuvent être pensées comme des « manières d'être », c'est-à-dire que la constitution d'un rapport au langage passe par la fabrication d'un ensemble de pratiques permettant à un sujet d'exister comme tel, allant peut-être jusqu'à l'élaboration de la singularité d'un style, d'une manière de parler qui n'appartient qu'à soi. Ici, c'est au niveau existentiel que se joue l'efficacité du discours libérateur : face aux stéréotypies de pensée et de parole, fabriquer et cultiver l'espace d'une subjectivation dans le langage prémunit contre les dérives grégaires qui livrent les sujets aux quatre vents des modes.

C'est peut-être au fond ici le rôle fondamental d'une approche qu'on a pu rejeter plus haut comme esthétisante face à la gravité d'autres enjeux : la culture de soi, bien qu'apparemment dérisoire face aux grandes problématiques de la liberté et de l'injustice, constitue alors, en tant que zone d'accès à une pensée véritablement critique, le pivot de toutes les libérations pensables.

En définitive, sommes-nous sûrs « que ce type de discours soit effectivement libérateur ? »

Non, car il serait présomptueux de croire qu'on sait d'emblée, pour toujours et pour tous ce qu'il en est de la liberté. Il n'y a pas de méthodologie de la libération. On l'a vu, croire le contraire serait se plier à une image de la libération qui la colorerait d'avance,

ce qui contrevient aux exigences mêmes du concept de liberté, dans la mesure où il désigne ce qui excède tous les schémas préétablis possibles.

Néanmoins, nous avons pu chercher avec Foucault pourquoi cette interrogation est légitime, et peut-être même constitue une direction fondamentale dans un travail sur les liens entre *politique* et *littérature*. La *littérature*, en effet, n'est pas le tout du langage : « *La vie des hommes infâmes* » rappelle d'ailleurs à quel point, comme toute autre manière de penser dans l'ordre du discours, elle est soumise à des règles historiques. « La littérature fait donc partie de ce grand système de contrainte par lequel l'Occident a obligé le quotidien à se mettre en discours » (252). À peine Foucault lui reconnaît-il le mérite de franchir les limites assignées aux autres types d'écritures qu'il lui retire le privilège d'une position de surplomb par rapport au pouvoir : « il ne faut pas oublier que cette position singulière de la littérature n'est que l'effet d'un certain dispositif de pouvoir qui traverse en Occident l'économie des discours et les stratégies du vrai » (253). On chercherait donc en vain à saisir la liberté par la coloration d'un type de discours, quel qu'il soit d'ailleurs, tant la constitution discursive elle-même, par la rigidification qu'elle impose, semble exclure l'idée d'une liberté conçue comme singularité de pensée et d'existence.

Et de toute manière, ce n'est jamais un discours qui par lui-même libère, c'est toujours un sujet qui fait un geste libérateur dans cet espace qu'est celui du discours : c'est la leçon du dernier Foucault, qui congédie les nappes discursives au profit de l'étude de luttes politiques précises et de stratégies individuelles de constitution de soi. Le discours retrouve alors, confronté à la pensée foucauldienne du pouvoir, sa dimension de matérialité, c'est-à-dire de virtualité : porté par les dynamiques constantes de sujets dont la liberté n'est jamais annulée, il reste toujours possible, à travers un certain travail et au prix d'un certain courage, d'œuvrer à quelque chose comme la constitution d'une vie libre à partir des coordonnées des jeux de savoir et de pouvoir au moment où ils sont perçus.

Cette libération sera-t-elle *effective* ? C'est parce que la question reste ouverte que nous sommes des êtres libres et que la conquête de notre liberté, comme la subjectivation, est un travail de tous les jours.

Bibliographie

Boltanski, Luc et Ève Chiapello. « Quelle libération ? ». *Le Nouvel esprit du capitalisme*. Paris, Gallimard, 2011, pp. 564-586.

Certeau, Michel de. *La Prise de parole. Pour une nouvelle culture*. Paris, Desclée de Brouwer, 1968.

- Defert, Daniel. « Chronologie ». *Dits et écrits 1954-1988. I : 1954-1969*, Michel Foucault, édité par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, pp. 13-64.
- Farge, Arlette. *Dire et mal dire, l'opinion publique au XVIIIe siècle*. Paris, Seuil, 1992.
- Favreau, Jean-François. *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature, 1954-1970*. Paris, ENS Éditions, 2012.
- Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Paris, Gallimard, 1963.
- _____. *Histoire de la folie à l'âge classique*. 1961. Paris, Gallimard, 1972.
- _____. *L'Archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969.
- _____. *L'Ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1970.
- _____. *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*. Paris, Gallimard, 1976.
- _____. « Des supplices aux cellules ». 1975. *Dits et écrits 1954-1988. II : 1970-1975*, Michel Foucault, édité par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, pp. 716-720.
- _____. « La Vie des hommes infâmes ». 1976. *Dits et écrits 1954-1988. III : 1976-1979*, Michel Foucault, édité par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, pp. 237-253.
- _____. « Non au sexe roi ». 1977. *Dits et écrits, III : 1976-1979*, Michel Foucault, édité par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, pp. 256-269.
- _____. « Archéologie d'une passion ». 1984. *Dits et écrits 1954-1988. IV : 1980-1988*, Michel Foucault, édité par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, pp. 599-608.
- _____. « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours ». 1984. *Dits et écrits 1954-1988. IV : 1980-1988*, Michel Foucault, édité par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, pp. 609-631.
- _____. *Sécurité, territoire, population*. Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2004.
- Le Goff, Jean-Pierre. *Mai 68, l'héritage impossible*. Paris, La Découverte, 2006.
- Macé, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*. Paris, Gallimard, 2011.
- Oury, Jean. *Création et schizophrénie*. Paris, Galilée, 1989.



DE RANCIÈRE À DELEUZE ET GUATTARI : POLITIQUE ET LITTÉRATURE

DE RANCIÈRE A DELEUZE Y GUATTARI: POLÍTICA Y LITERATURA

FROM RANCIÈRE TO DELEUZE AND GUATTARI: POLITICS AND LITERATURE

Thomas Detcheverry 

thomas.detcheverry@hotmail.fr

Université Bordeaux Montaigne, Laboratoire SPH

Fecha de recepción: 11/09/2023

Fecha de aceptación: 29/11/2023

DOI : <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.28990>

Abstract : Rancière reproche à Deleuze de ne pas parvenir à penser le rapport de l'écriture littéraire à la politique, et d'échouer à fonder une authentique politique de la littérature. Selon Rancière, c'est seulement en distinguant plusieurs régimes historiques d'identification de l'art (éthique, représentatif, esthétique) que l'on peut penser le sens et les conditions d'une politique de l'écriture. Par contraste, l'ambition d'une position deleuzo-guattarienne sur les rapports entre politique et littérature aujourd'hui consiste à tenter de réhabiliter, après Rancière, l'idée selon laquelle le sens politique de la littérature implique une distinction entre deux usages de la langue, deux expériences hétérogènes du langage : l'un ordinaire, communicatif et « majeur » ; l'autre créateur, esthétique et « mineur ». L'objectif de cette étude est de montrer que les textes de Deleuze et Guattari de 1980 sur l'épistémologie de la linguistique, et sur l'idée d'une nouvelle pragmatique de la langue inspirée de William Labov, apportent un éclairage rétrospectif sur la façon dont la notion de littérature mineure, introduite en 1975 dans le

livre sur Kafka, inscrit la politique dans l'usage littéraire du langage, et fonde une authentique politique de la littérature —en un autre sens que chez Rancière.

Mots clés : politique ; littérature ; linguistique ; performatif ; esthétique ; pragmatique ; minorité ; critique

Resumé: Rancière critica a Deleuze por no haber pensado la relación entre escritura literaria y política, y por no haber fundado una auténtica política de la literatura. Según Rancière, solamente si distinguimos varios regímenes históricos de identificación del arte (ético, representativo, estético), podremos pensar el sentido y las condiciones de una política de la escritura. Por el contrario, la ambición de una posición deleuzo-guattariana sobre la relación entre política y literatura en la actualidad es intentar rehabilitar, tras Rancière, la idea de que el significado político de la literatura implica una distinción entre dos usos del lenguaje, dos experiencias heterogéneas del lenguaje: una ordinaria, comunicativa y “mayor”; la otra creativa, estética y “menor”. El objetivo de este estudio es mostrar que los textos de Deleuze y Guattari de 1980 sobre la epistemología de la lingüística, y sobre la idea de una nueva pragmática del lenguaje inspirada por William Labov arrojan luz retrospectiva sobre el modo en que la noción de literatura menor, introducida en 1975 en el libro sobre Kafka, inscribe la política en el uso literario del lenguaje, y funda una auténtica política de la literatura —en un sentido diferente al de Rancière.

Palabras clave: política; literatura; lingüística; performativo; estética; pragmática; minoría; crítica

Abstract: Rancière criticizes Deleuze for failing to think through the relationship between literary writing and politics, and for failing to found an authentic politics of literature. According to Rancière, it is only by distinguishing several historical regimes for identifying art (ethical, representative, and aesthetic) that we can think through the meaning and conditions of a politics of writing. By contrast, the ambition of a Deleuzo-Guattarian position on the relationship between politics and literature today is to attempt to rehabilitate, after Rancière, the idea that the political meaning of literature implies a distinction between two uses of language, two heterogeneous experiences of language —one ordinary, communicative and “major”; the other creative, aesthetic and “minor”. The aim of this study is to show that Deleuze and Guattari’s 1980 texts on the epistemology of linguistics, and on the idea of a new pragmatics of language inspired by William Labov, shed retrospective light on the way in which the notion of minor literature, introduced in

1975 in the book on Kafka, inscribes politics in the literary use of language, and founds an authentic politics of literature —in a different sense from Rancière's.

Keywords: Politics; Literature; Linguistics; Performative; Aesthetics; Pragmatics; Minority; Criticism

Dans son étude « Deleuze, Bartleby et la formule littéraire », Rancière reproche à Deleuze de ne pas parvenir à penser le rapport de l'écriture littéraire à la politique, et d'échouer à fonder une authentique politique de la littérature (*La chair des mots* 198-203). Pour Rancière, la politique de la littérature ne peut pas se penser comme engagement de l'auteur dans son siècle, comme représentation fictionnelle des identités collectives et des mouvements politiques d'une société, ou comme usage spécifique du langage (intransitif plutôt que représentatif) (*Politique de la littérature* 11-15, 22). L'expression « politique de la littérature » signifie que la littérature fait de la politique en tant que pure littérature. Or, c'est seulement en distinguant plusieurs régimes historiques d'identification de l'art (éthique, représentatif, esthétique) que l'on peut penser le sens et les conditions d'une politique de l'écriture (*Le partage du sensible* 26-45).

Un régime historique d'identification de l'art est une manière spécifique de rendre une pratique visible et dicible. C'est l'ensemble des conditions historiques, matérielles et catégoriales sous lesquelles des objets et des pratiques diverses peuvent être identifiés comme étant de l'art (Rancière, *Politique de la littérature* 15 ; *La méthode de l'égalité* 223-224 ; *Aisthesis* 10). Ainsi, la « littérature », comme mode spécifique de l'art d'écrire distinct des *belles lettres*, ne peut apparaître que dans un certain rapport historique du visible et de l'énonçable. Or, Rancière soutient que le régime d'identification esthétique de l'art d'écrire fait apparaître la littérature comme essentiellement politique parce qu'il la soude, de différentes manières, à des scènes sensibles du dissensus, de l'émancipation et de l'égalité démocratique (*Politique de la littérature* 35).

Par opposition aux belles lettres, la littérature conteste le partage du sensible inégalitaire du régime représentatif des arts, fondé sur la hiérarchie des formes, des genres et des sujets. Ainsi, Flaubert, c'est « la démocratie en art » : les hiérarchies traditionnelles sont abolies, et les personnages, les actes ou les lieux reçoivent une valeur égale. Dans ses analyses, Rancière distingue l'égalité des sujets (Flaubert), la démocratie des choses muettes (Balzac, Hugo) et la démocratie moléculaire des intensités (Zola, Flaubert) (*Politique de la littérature* 30-36). Il n'y a donc pas une, mais des politiques (ou des métapolitiques) de la littérature distinctes.

Aussi la littérature échappe-t-elle à la fausse alternative entre, d'un côté, la subordination de l'esthétique à l'ordre militant de l'engagement politique (Sartre), et, de l'autre, l'esthétisme de l'art pour l'art, qui revendique l'autonomie absolue de la création artistique et prétend pouvoir rejeter la politique hors de son ordre propre (Robbe-Grillet 39-47). Le régime esthétique d'identification des arts brouille l'opposition entre pureté et politisation, autonomie et hétéronomie, art pour l'art et art engagé. La littérature est politique parce qu'elle exprime des partages du sensible qui redistribuent le visible et le dicible, les espaces et les temps, les positions et les capacités, de manière à construire les scènes sensibles d'une communauté des égaux (Rancière, *Malaise dans l'esthétique* 46-52). En intervenant sur les modes de visibilité, de dicibilité et de perceptibilité d'un monde commun, la littérature dépasse la fausse opposition entre interprétation du monde et changement du monde (Rancière, *Politique de la littérature* 39).

*

En quoi consiste, selon Rancière, l'aporie de l'esthétique deleuzienne en général, et de sa théorie de la littérature en particulier ? Deleuze, avec Guattari, conçoit l'art comme une pratique créatrice qui consiste à fabriquer des compositions du sensible (Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* 163-200 ; *Alliez* 525-536). Chez Deleuze, la structure de l'œuvre d'art devient expérimentation des conditions de l'expérience réelle, de sorte que l'esthétique, entendue comme théorie de l'œuvre d'art, rejoint l'esthétique entendue comme théorie transcendantale de l'espace et du temps (*Différence et répétition* 94). Selon Deleuze, l'œuvre d'art peut exprimer le monde comme différence (le pur sensible, les blocs d'espace-temps, les lignes informelles, les forces invisibles), en-deçà du monde comme représentation (la perception de la ressemblance, la reconnaissance des objets identifiables).

Ainsi, en échappant aux catégories fondamentales du figuratif, les tableaux de Bacon deviennent —selon l'interprétation que Rancière propose de Deleuze— des *allégories* de l'œuvre d'art moderne. Les toiles de Bacon expriment l'insoumission du pur sensible à l'ordre de la représentation, ou au régime figuratif et narratif de l'image picturale (ressemblance, organicité, fiction) (Deleuze, *Francis Bacon*, 39, 57). Autrement dit, chez Deleuze, l'œuvre d'art n'est plus que l'allégorie de sa propre pureté, l'image de sa non-représentativité, la figuration de son régime non-figuratif (Rancière, *La fable cinématographique* 29-30, 215-216). Le paradoxe de l'esthétique deleuzienne est qu'elle traite l'œuvre d'art moderne comme étant la représentation de sa propre non-représentativité. Chez Deleuze, l'œuvre d'art (tableau de Bacon, nouvelle de Borges, cinéma de Welles) figure le non-figuratif, symbolise sa propre puissance a-signifiante, et image le « pur sensible » pourtant censé se dé-

rober à toute ressemblance¹. Le reproche incessant que Rancière adresse à Deleuze, c'est de réintroduire partout des allégories, et de traiter l'œuvre d'art comme l'auto-réflexivité métaphorique de ses propres puissances informelles. Deleuze « privilégie en définitive les histoires qui montrent, dans leur fable, ce que la littérature opère dans son travail propre » (Rancière, *La chair des mots* 188). Aussi l'esthétique deleuzienne est-elle déchirée entre le refus moderniste de la représentation, et le recours nécessaire à l'analyse de fictions représentatives dramatiques. Cette aporie deleuzienne est à la fois le symptôme et l'accomplissement du régime esthétique des arts, dans lequel la composition du pur sensible ne peut être que prélevée sur le drame fictionnel représentatif.

Dans la métaphysique deleuzienne de la littérature, la politique n'apparaît ainsi que comme l'affirmation du multiple insubordonné à l'unité (en-deçà des données figuratives de la représentation), et, plus particulièrement, comme le temps eschatologique d'un peuple virtuel à venir, lié par la fraternité de la différence. Rancière reproche alors à la théorie deleuzienne de la littérature d'être captive d'une double impasse, entre la caricature d'elle-même dans une métaphysique du moléculaire ou des « multiplicités joyeuses » d'un côté (le « deleuzisme »), et la non-politique d'un peuple virtuel condamné à l'inexistence et voué au différemment interminable de l'autre (*La chair des mots* 198-203). La littérature mineure échoue à fonder une politique de l'écriture, parce qu'elle tombe à son tour dans l'illusion (commune au paradigme moderniste et au formalisme structural) selon laquelle un usage intransitif et non-représentatif du langage, désormais pensé comme instrument d'expression d'une métaphysique de la différence subreprésentative, suffirait à fonder la politique dans l'écriture littéraire (Rancière, *Politique de la littérature* 13, 22).

Ainsi, il n'y a aucun passage, chez Deleuze, ni de l'ontologique au politique, ni de l'esthétique au politique ; il n'y a qu'une métaphysique de l'art, qui « accomplit le destin de l'esthétique » moderniste (abolir la représentation dans le pur sensible) tout en se fondant sur une aporie indépassable : allégoriser les puissances immanentes de l'art, et réintroduire la représentation (figurative ou narrative) qu'il s'agissait pourtant d'éliminer (Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués* 272-275).

*

Rancière fait-il une lecture charitable des analyses deleuziennes sur la littérature ? L'effort deleuzien pour penser une politique de la littérature se trouve-t-il exactement là où Rancière le croit ?

1 « Deleuze accomplit le destin de l'esthétique en suspendant toute la puissance de l'œuvre au sensible 'pur'. [...] Reste la question : achever le destin de l'esthétique, rendre cohérente l'œuvre moderne incohérente, n'est-ce pas [...] en faire une simple allégorie du destin de l'esthétique ? » (Rancière, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? » 536)

Pour Deleuze et Guattari, l'œuvre littéraire n'est pas séparable d'un geste critique. Selon Rancière, le discours critique présuppose toujours le postulat d'une rupture épistémologique entre la science démystificatrice et l'idéologie du spectateur mystifié. Le discours critique, qu'il soit sociologique (Bourdieu), marxiste (Althusser) ou esthétique (Martha Rosler), consacre ainsi l'inégalité abrutissante de la relation pédagogique plutôt qu'il ne l'abolit (Rancière, *Le spectateur émancipé* 53-54)². Or, loin de rejeter la critique au nom de l'émancipation des égaux, Deleuze et Guattari considèrent au contraire que la critique du langage, des images et des signes est constitutive de l'esthétique philosophique de l'œuvre d'art. Bien plus, l'œuvre d'art littéraire exerce elle-même une critique des agencements sociaux, parce qu'elle en fait la symptomatologie « clinique » (Smith, *Essays on Deleuze* 189-221).

La littérature mineure est une littérature politique, parce qu'elle est inséparable d'une critique du champ social, c'est-à-dire d'une symptomatologie clinique des agencements de désir historiques, politiques et sociaux (Deleuze et Guattari, *Kafka* 74-76, 86)³. L'envers positif de cette critique consiste en la production esthétique d'affects, de percepts, de sensations, de Visions, d'Auditions, d'Images, d'intensités de vie, de régimes de perceptibilité, de modes d'existence qui échappent aux différentes formes du pouvoir social. Deleuze appelle *dehors du langage* ces visions, ces auditions, ces percepts, ces affects qui ne sont pas du langage, mais qui n'existent et n'ont de réalité que parce que l'écrivain pousse le langage jusqu'à sa limite (silence, musique, violence, érotisme, voyance) (*Critique et clinique* 16, 32, 74, 80, 94, 141-142, 156).

Or, d'après Deleuze et Guattari, et contrairement à Rancière, la politique « critique et clinique » de la littérature repose sur une distinction entre deux expériences distinctes du langage, deux usages hétérogènes de la langue : l'un, mineur, intensif et créateur ; l'autre, majeur, représentatif et communicatif (*Kafka* 35, 37, 41, 42, 47-49). Si la littérature est critique, clinique et politique, c'est parce qu'elle implique un usage spécifique du langage, distinct de l'usage communicatif ordinaire. Le langage littéraire est un langage de voyant, qui rend visible les symptômes des pathologies du social, et invente en contrepartie les signes (percepts et affects) d'une autre santé ou d'une autre vie (Deleuze, *Critique et clinique* 14-15). À l'inverse, le langage ordinaire dissémine les mots d'ordre dominants, reproduit le consensus, et conserve le sens commun majoritaire. La littérature oppose des individuations intensives vitales aux subjectivations du pouvoir ;

2 Les analyses de Rancière sur l'art critique sont toutefois nuancées, comme en atteste *Malaise dans l'esthétique* 65-84. Rancière reconnaît en outre qu'il est possible de faire un usage positif de la notion de critique pour penser le rapport entre l'art et la politique (*Le spectateur émancipé* 85).

3 Dans ce livre, Deleuze et Guattari n'utilisent toutefois ni le concept de critique (*Kafka* 84, 88-89), ni celui d'esthétique (127-128), et il faut attendre les livres ultérieurs pour que Deleuze les réhabilite.

de cette façon, elle intériorise l'acte de résistance politique dans l'usage esthétique de la langue. L'écrivain n'est pas patient, mais médecin ; il ne propose certes aucune thérapie (recherche des traitements), ni aucune étiologie (recherche des causes), mais il fait la symptomatologie des modes d'existence politiques et sociaux, et des agencements machiniques qu'ils présupposent (recherche des signes —du masochisme et du sadisme chez Masoch et Sade, de la bureaucratie ou du totalitarisme chez Kafka).

Pour comprendre en quoi consiste l'usage esthétique mineur du langage, ainsi que la façon dont il fait de la littérature une symptomatologie clinique des agencements sociaux et des modes d'existence, il faut resituer la pensée de Deleuze sur la littérature dans le contexte plus général de sa critique de la linguistique, et de son effort pour fonder (avec Guattari) une nouvelle sémiotique pragmatique de la langue. Ainsi, nous souhaitons montrer que les textes de Deleuze et Guattari de 1980 sur l'épistémologie de la linguistique, et sur l'idée d'une nouvelle pragmatique de la langue inspirée de William Labov, apportent un éclairage rétrospectif sur la façon dont la notion de littérature mineure, introduite en 1975 dans le livre sur Kafka, inscrit la politique dans l'usage littéraire du langage, et fonde une authentique politique de la littérature —en un autre sens que chez Rancière. La littérature des minorités est une littérature de résistance, parce qu'elle arrache un usage créatif, intensif et mineur du langage à son usage communicatif, représentatif et majeur ordinaire. Or, seule une esthétique critique peut articuler un tel écart pratique entre les différents régimes d'exercice du langage (création et communication).

L'ambition d'une position deleuzo-guattarienne sur les rapports entre politique et littérature aujourd'hui consiste à tenter de réhabiliter, après Rancière, l'idée selon laquelle le sens politique de la littérature implique une distinction entre deux usages hétérogènes du langage, l'un esthétique, l'autre communicatif⁴. Si la pure littérature est politique sans s'indexer à une finalité militante extérieure à son ordre propre, c'est dans la mesure où elle exerce dans la pensée une force critique de rupture avec le sens commun, véhiculé par la parole quotidienne, et saturé par les mots d'ordre du pouvoir établi. La politique de l'écriture consiste à libérer, par un usage esthétique « mineur » du langage, des puissances de désir, des modes d'existence, des régimes de perceptibilité et des styles de vie qui ne se laissent pas capter, coder, territorialiser, axiomatiser ou emprisonner par les formations du pouvoir.

La question que l'esthétique deleuzienne (et guattarienne) nous pose aujourd'hui, après sa critique par Rancière, est de savoir si l'on peut définir la politique de la littérature par la spécificité de l'usage esthétique de la langue, par la solidarité de l'acte de

4 Pour une critique directe de cette thèse, voir Rancière, *Politique de la littérature* 13-15, 22-23.

création et de l'acte de résistance, et par la jonction de la critique et de la clinique dans l'acte d'écrire – plutôt que par un régime d'identification esthétique dont le nouveau partage du sensible met en scène l'émancipation des égaux dans un monde commun.

1. La fonction impérative du langage : le mot d'ordre

Dans le quatrième plateau de *Mille Plateaux*, intitulé « Postulats de la linguistique », Deleuze et Guattari rejettent les conceptions traditionnelles de la langue comme système de signes, comme instrument de communication ou comme véhicule d'informations, pour la redéfinir comme transmission de mots d'ordre⁵. Pour Deleuze et Guattari, il est impossible de séparer la langue des accidents, des événements et des circonstances qui l'affectent et la modifient, sur le plan politique et social, pour en abstraire un système ou une structure, et pour la construire théoriquement comme objet de science susceptible de donner lieu à des analyses phonétiques, syntaxiques ou sémantiques autonomes. Le langage n'est pas d'abord communicatif ou informatif, mais *performatif*. Or, le performatif ne renvoie pas aux différentes dimensions du locutoire, de l'illocutoire et du perlocutoire distinguées par Austin dans *Quand dire, c'est faire* (108-118), mais il possède un rapport essentiel avec l'impératif, c'est-à-dire avec la transmission des ordres sociaux.

Deleuze et Guattari opposent Labov et Ducrot d'un côté, à Saussure, Benveniste et Chomsky de l'autre, pour parvenir à une définition de la langue qui inclut le pouvoir politique comme un trait intrinsèque et nécessaire, au lieu de l'exclure comme une contingence extrinsèque qui l'affecte et la modifie occasionnellement, de façon dérivée, mais qui en laisse le concept en droit inaltéré. En effet, alors que la linguistique saussurienne, structurale ou chomskyenne prétend pouvoir définir la langue indépendamment du pouvoir social, et fonder en droit l'autonomie scientifique de la phonématique, de la syntaxique et de la sémantique par rapport à la « pragmatique », la sociolinguistique de William Labov considère à l'inverse que la langue ne peut pas être abstraite des usages divers et des variations sociales au sein desquelles seulement elle existe et fonctionne⁶.

5 « Nous dégageons seulement un certain nombre de thèmes, qui nous paraissent nécessaires pour notre compte : 1) Le statut des mots d'ordre dans le langage, 2) l'importance du discours indirect [...], 3) la critique des constantes et mêmes des variables linguistiques, au profit des zones de variation continue. » (Deleuze, *Pourparlers* 43). Cf. également *Pourparlers* 60-61, et *Deux régimes de fous* 185-186, 298-302, 343-347.

6 Deleuze et Guattari lisent vraisemblablement Labov par la médiation de la préface de Pierre Encrevé, dans l'édition française de 1976 parue aux éditions de Minuit. Dans son œuvre propre, Pierre Encrevé, traducteur de Chomsky, interlocuteur de Bourdieu, et enseignant à l'Université expérimentale de Vincennes après 1968, promeut une « linguistique variationniste » qui s'intéresse notamment au bilinguisme dialectal et aux langues minoritaires. Sur la notion de variation, cf. par exemple Encrevé, *Breaudeau* 21, 25-26, 38. Dans sa préface à *Sociolinguistique*, Pierre Encrevé reconnaît ainsi tirer vers lui-même l'œuvre de Labov (Labov 10). L'usage deleuzo-guattarien de Labov est souvent plus proche des formules théoriques de Pierre Encrevé, et de son inter-

Ainsi, il n'y a pas un « anglais » abstrait, mais il y a un anglais dominant, qui s'est imposé comme norme, modèle et étalon majoritaire, jusqu'à prétendre se confondre avec l'anglais en général. En outre, il existe des variations et des usages mineurs de l'anglais (comme le « *black-english* »), qui s'écartent de la norme majoritaire, et creusent une hétérogénéité à l'intérieur de la langue (Labov 297). Sous l'apparence d'une réalité linguistique simple, il y a une réalité sociale-linguistique complexe, multiple, mobile, instable, en variation continue.

Deleuze et Guattari citent les analyses de Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel dans *Une politique de la langue*, et rappellent que c'est au prix d'une violence d'État, dirigée d'abord contre les dialectes ruraux, puis contre les idiomes féodaux et les langues émigrées, qu'un certain usage social du français a pu s'imposer comme étalon majoritaire (par des processus d'homogénéisation, de centralisation et d'unification). Il n'y a pas un français abstrait que l'on peut traiter comme système homogène, comme structure symbolique idéale, ou comme compétence générale, susceptible d'être pris pour objet d'analyses phonématiques, syntaxiques et sémantiques autonomes. Ce qui existe bien plutôt, c'est d'abord une multiplicité et une variation continue d'usages sociaux mineurs du français, et de langues mineures dialectales qui se pratiquent sur le territoire national. Or, à partir de ces usages hétérogènes du français, ou de ces langues régionales multiples, des processus historiques d'unification, de centralisation et d'homogénéisation aboutissent à l'imposition d'un étalon majeur, et à l'instauration du français comme langue d'État, comme langue de la République, comme langue de la Nation ou comme langue maternelle. Les procédés historiques d'homogénéisation et de centralisation diffèrent d'un cas à l'autre, selon le mode de diffusion et d'extension d'un état particulier d'une langue (diffusion acentrée en réseau pour l'anglais international, diffusion « en tâche d'huile » à partir d'un centre pour le français) (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 128) ; mais il n'en reste pas moins qu'une langue majeure résulte toujours d'un procédé historique de prise de pouvoir.

Pour Deleuze et Guattari, l'œuvre de Labov constitue ainsi la plus importante révolution épistémologique dans l'histoire de la linguistique (Deleuze, *Pourparlers* 43). En fondant la sociolinguistique, qui est l'étude des *usages* sociaux d'une langue, et, corrélativement, des *variations* qui l'affectent (dont elle est strictement inséparable sur le plan théorique), Labov n'invente pas simplement une nouvelle discipline théoriquement

prétation bourdieusienne de Labov (Labov 16), que du travail de Labov lui-même, et de ses enquêtes empiriques de terrain. Ainsi, indirectement, peut-être Deleuze et Guattari subissent-ils l'influence diffuse de Bourdieu, par la médiation d'Encrevé. Sur la critique labovienne de Saussure et Chomsky, voir Labov 257-262, 278-287. Sur la critique bourdieusienne de l'épistémologie de la linguistique désocialisée et dépolitisée chez Saussure et Chomsky, voir Bourdieu 53-55, 67-69, 74-75, 82-83, 159, 327-330.

compatible avec la linguistique générale, mais il transforme en profondeur l'objet théorique même de la discipline. La linguistique ne porte plus sur une langue qui peut être analysée du point de vue autonome de la phonétique, de la syntaxique ou de la sémantique, comme si la pragmatique n'était qu'une quatrième dimension qui se surajoute seulement aux trois premières. Au contraire, la pragmatique, conçue comme l'étude des usages sociaux menée à partir d'enquêtes empiriques de terrain, devient le cœur de la linguistique. La sociolinguistique n'est donc pas une partie de la linguistique, ou une linguistique appliquée à l'usage social de la langue dans la parole des locuteurs, mais c'est toute la linguistique générale qui devient une sociolinguistique pragmatique.

*

En quoi consiste une analyse pragmatique de la langue et du langage ? Pour Deleuze et Guattari, l'unité élémentaire du langage n'est pas le signe, défini comme l'association d'un signifiant et d'un signifié, mais c'est l'énoncé. Or, l'énoncé ne communique pas une information, mais il transmet un mot d'ordre. L'ordre ne désigne plus, comme chez Austin, une catégorie de l'illocutoire ou du perlocutoire, mais le trait intrinsèque de tout *speech act*.

La maîtresse d'école ne s'informe pas quand elle interroge un élève, pas plus qu'elle n'informe quand elle enseigne une règle de grammaire ou de calcul. Elle 'enseigne', elle donne des ordres, elle commande. [...] L'unité élémentaire du langage – l'énoncé –, c'est le mot d'ordre. [...] L'ordre ne se rapporte pas à des significations préalables, ni à une organisation préalable d'unités distinctives. C'est l'inverse. L'information n'est que le strict minimum nécessaire à l'émission, transmission et observation des ordres en tant que commandements. Il faut être juste assez informé pour ne pas confondre *Au feu* avec *Au jeu !* [...] (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 96).

Deleuze et Guattari ne tiennent pas totalement compte du dépassement par Austin dans *Que dire c'est faire* de l'opposition performatif/constatif par la tripartition locutoire/illocutoire/perlocutoire, mais ils reprennent plutôt la définition du performatif donnée par Benveniste dans son article de 1963 « La philosophie analytique et le langage » (Austin 108-118)⁷. L'énoncé performatif est *sui-référentiel*, parce qu'il accomplit une action, et redouble l'accomplissement de l'action d'une mention de l'action accomplie. Ainsi, quand je dis « Je le jure », j'accomplis l'acte de jurer, et en même temps, je fais une mention explicite de l'acte que je suis en train d'accomplir. Par contraste, l'illocutoire supprime cette condition particulière, et désigne simplement, en toute généralité, l'ac-

⁷ Dans son étude, Austin se demande s'il existe un critère grammatical pour distinguer les énoncés constatifs et les énoncés performatifs (81), et répond par la négative (84). À l'inverse, Benveniste pense qu'un critère linguistique peut être trouvé (267-276). Comme Bourdieu, Deleuze et Guattari rejettent la réduction du performatif au linguistique, et le primat que Benveniste reconnaît à la subjectivité individuelle.

complissement implicite d'une action par un énoncé. Ainsi, lorsque je dis « est-ce qu'il va pleuvoir ? », j'accomplis implicitement l'acte de questionner, mais je ne mentionne pas explicitement l'acte accompli dans le contenu linguistique de l'énoncé (« Je te demande s'il va pleuvoir »). L'énoncé performatif dédouble l'accomplissement de l'action, et la mention explicite de l'action accomplie. L'énoncé illocutoire, par contraste, accomplit simplement l'action de façon implicite sans la mentionner explicitement.

De quelle façon le mot d'ordre pourrait-il permettre de redéfinir l'acte de parole de manière à en faire une fonction coextensive à l'ensemble du langage, alors qu'Austin a fait de l'ordre une espèce dont l'illocutoire est un genre plus général ? Parmi les cinq classes d'illocutoire dégagées par Austin en effet, seule la classe des exercitifs paraît comporter les ordres (153, 157-158). De quel droit faire du mot d'ordre le trait opératoire principal de l'illocutoire, et de l'illocutoire une fonction du langage dans sa totalité ?

Ce qui est difficile, c'est de préciser le statut et l'extension du mot d'ordre. Il ne s'agit pas d'une origine du langage, puisque le mot d'ordre est seulement une fonction-langage, une fonction coextensive au langage. [...] Mais en quoi le mot d'ordre est-il une fonction coextensive au langage, alors que l'ordre, le commandement, semble renvoyer à un type restreint de propositions explicites marquées par l'impératif ? (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 97-100).

Deleuze et Guattari caractérisent le mot d'ordre par trois traits pour expliquer en quel sens il est une fonction coextensive à l'ensemble du langage, et non pas seulement une espèce de l'illocutoire parmi d'autres.

1/ D'abord, le mot d'ordre est une *présupposition implicite non-discursive* inhérente à tout énoncé. Pour le linguiste Oswald Ducrot, auquel Deleuze et Guattari se réfèrent, la fonction de la langue n'est pas tant de communiquer des informations explicites que d'instituer des réseaux de rapports implicites entre des locuteurs socialement situés. La définition de la langue comme code ne peut donc pas être maintenue, parce qu'un code n'admet que l'opposition binaire entre la réception et la non-réception de l'information explicite transmise par un canal émetteur (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 98). Or, parler, communiquer, utiliser la langue, c'est relayer des présupposés, véhiculer des non-dits, glisser des sous-entendus ; c'est suggérer, faire deviner et laisser entendre. Le non-dit est toujours l'autre face du dit. Ducrot distingue ainsi deux types de présupposition, deux classes de « non-dits » implicites, impliqués dans un énoncé ou un « dit » explicite : les présuppositions implicites discursives, et les présuppositions implicites non-discursives (*Dire et ne pas dire*, 22-24).

Les premières sont des énoncés sous-entendus par d'autres énoncés. Elles ne sont pas explicitement prononcées, mais elles font l'objet d'une inférence, d'un raison-

nement ou d'une déduction. Ainsi, affirmer : « il sait ce qui est bon pour lui : il adhère au syndicat X » (énoncé 1), c'est sous-entendre que « Le syndicat X défend les droits de telle catégorie de travailleurs et de telle classe sociale » (énoncé 2). On infère alors discursivement l'énoncé 2 (implicite et non-formulé) à partir de l'énoncé 1 (explicite et formulé). Au contraire, comprendre l'énoncé : « Il *s' imagine* que Jacques va venir ! », c'est comprendre d'emblée et immédiatement que Jacques ne viendra pas, sans démarche discursive ni opération inférentielle particulière. Pour Ducrot, cet énoncé transmet *simultanément* deux informations, l'une explicite (« Il pense que Jacques va venir »), l'autre implicite (« Jacques ne viendra pas »). La seconde information est saisie en même temps que la première ; elle n'est pas déduite, inférée, conclue à partir d'elle.

Certains non-dits impliquent des démarches inférentielles particulières (logiques ou psychologiques) pour être compris par le récepteur d'un message, tandis que d'autres sont immédiatement perçus dès la réception de l'énoncé. Le mot d'ordre est un tel implicite non-discursif, et non un sous-entendu que l'on déduit ou que l'on infère. Or, pour Deleuze et Guattari, utiliser le langage, c'est toujours diffuser, transmettre, relayer des ordres sociaux, qui sont des présuppositions implicites non-discursives. Un énoncé communique certes des informations, mais il véhicule également des normes sous-entendues qui sont appréhendées immédiatement, sans démarche inférentielle particulière. Comprendre un énoncé, c'est toujours recevoir des impératifs, enregistrer des commandements, incorporer des normes sociales.

Ainsi, demander à un enfant « qu'est-ce que tu veux faire plus tard ? », ce n'est pas l'interroger pour obtenir une information politiquement neutre, mais c'est déjà commencer à l'intégrer dans un système économique soumis à la division du travail et régi par la propriété privée ; c'est le sommer d'accepter un régime politique, l'habituer à s'y conformer mentalement, et inscrire le temps de son existence biographique (la succession linéaire des âges de la vie) dans un temps de la contrainte sociale (l'insertion dans le marché de l'emploi capitaliste). Dans cet exemple, le mot d'ordre ne consiste pas en un énoncé B, implicite et non-dit, que le récepteur du message reconstruit par une démarche interprétative discursive opérée sur l'énoncé A explicitement formulé par l'émetteur. Le mot d'ordre n'est pas l'impératif : « Habitue-toi à penser que plus tard, tu devras travailler » (énoncé B), réflexivement compris, discursivement inféré, et consciemment ressaisi, à partir de l'interrogatif : « Qu'est-ce que tu veux faire plus tard ? » (énoncé A). Le mot d'ordre, c'est la règle sociale de l'obligation au travail *en tant qu'elle est immédiatement comprise à même l'énoncé*, sur un mode non-réflexif, presque inconscient, et sans démarche discursive particulière ni inférence médiate —dès que l'on comprend « l'information » communiquée

par l'énoncé. La nature du mot d'ordre, c'est de ne pas se présenter explicitement comme mot d'ordre. Le mot d'ordre n'est rien d'autre que le sous-entendu social silencieux d'un énoncé qui ne mentionne pas explicitement la présence de l'impératif, du commandement ou de la contrainte qu'il charrie pourtant. Le mot d'ordre, c'est le « non-dit » social impliqué dans le « dit » linguistique.

Utiliser le langage n'est pas donc simplement obéir à des règles linguistiques ; c'est aussi transmettre des règles sociales, donner des ordres, véhiculer des commandements. Parler, c'est relayer des ordres variés sur un mode implicite ; c'est inscrire des marques sur le corps, et l'enregistrer dans un *socius*. Le texte de Deleuze et Guattari nous convie ainsi à un exercice pratique : retrouver, dans les énoncés quotidiens que nous échangeons innocemment, les normes de la culture, les règles de la morale, le diktat des mœurs, la hiérarchie des conduites, les systèmes de valeurs, les impératifs du pouvoir que nous charrions par la parole sans nous en rendre compte.

2/ En second lieu, le mot d'ordre opère une *transformation incorporelle*. Deleuze et Guattari reprennent la distinction stoïcienne entre les mélanges corporels physiques, ou états de choses, et les prédications logiques, qui attribuent des significations incorporelles. Les états de choses se mélangent entre eux, s'affectent corporellement et se modifient physiquement dans la durée concrète d'un processus causal ; mais les transformations incorporelles attribuent seulement un sens aux choses, dans l'instantanéité de droit d'un point d'intervention du *speech act* sur le champ social. Relayer un mot d'ordre, c'est opérer une transformation incorporelle instantanée aux états de chose en leur attribuant un sens socialement codifié.

Ainsi, l'énoncé léniniste « tout le pouvoir aux soviets » a d'abord pour effet d'isoler une avant-garde bolchévique coupée de la classe prolétarienne : il redistribue le sens attribué aux corps, et opère une coupure signifiante historique dans le champ social, avant d'entraîner des modifications institutionnelles, physiques et corporelles (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 102-103, 105). Les transformations incorporelles, c'est-à-dire les chaînes et les coupures signifiantes qui affectent une société, sont susceptibles d'entraîner des territorialisations, des déterritorialisations ou des reterritorialisations, sémiotiques ou institutionnelles, à l'intérieur d'un champ social (109-116). Les énoncés ne *représentent* pas la réalité sociale, mais ils *interviennent* sur elle. Sous certaines circonstances sociales et historiques, les mots sont capables de créer les choses, et le langage invente un réel qui ne lui préexiste pas.

3/ Enfin, le mot d'ordre est inséparable du discours indirect libre. Dans le séminaire sur le cinéma du 11/01/1983, Deleuze distingue « discours direct », « discours

indirect » et « discours indirect libre ». Le discours direct est une *citation*, qui rapporte l'énoncé d'un autre directement en le mettant entre guillemets (« Elle réunit toute sa force. Elle dit : 'je braverai la mort plutôt que de me rendre !' »). Le discours indirect rapporte l'énoncé d'un autre, mais en le mentionnant dans l'énoncé rapporteur. L'énoncé rapporté est interne à l'énoncé qui rapporte, mais le sujet d'énonciation et le sujet d'énoncé n'en demeure pas moins distincts. (« Elle réunit toute sa force. Elle dit alors qu'elle braverait la mort plutôt que de se rendre. »). Dans les deux cas, le sujet d'énoncé, marqué par le pronom « elle », n'est pas le sujet d'énonciation qui écrit. Le discours indirect libre, à l'inverse, consiste à rapporter implicitement un énoncé, et à laisser dans l'indétermination la distinction entre le sujet d'énoncé et le sujet de l'énonciation (« Elle réunit toute sa force. Elle braverait la mort plutôt que de se rendre ! »). Le discours indirect libre, c'est le langage sans sujet parlant ou écrivant présupposé, mais rapporté plutôt à la multiplicité d'une rumeur anonyme. L'énonciation qui rapporte, et l'énoncé qui est rapporté, ainsi que le sujet d'énonciation et le sujet d'énoncé, sont à la fois distincts et indiscernables : on ne sait pas qui parle exactement dans l'énoncé : « elle braverait la mort plutôt que de se rendre ! ».

Le discours indirect libre se présente dès lors comme un régime de discours *anonyme*, collectif et impersonnel. Un « on parle » anonyme, une rumeur impersonnelle, un agencement collectif d'énonciation sans sujet, précède toujours le « je parle » subjectif (Je), et toute structure d'intersubjectivité définie (Je-Tu). Le « Il » de « Il pleut » précède les pronoms impersonnels « Je », « Tu », « Il » (Blanchot 556-567). Les énonciations individuelles ne font jamais que relayer, répéter et transmettre des énoncés anonymes et impersonnels toujours déjà « dits » dans le champ social.

*

Le « mot d'ordre » se caractérise par son statut linguistique (présupposition implicite non-discursive), son trait opératoire (transformation incorporelle des états de choses) et son mode d'énonciation (discours indirect libre)⁸. Le mot d'ordre, c'est ce qui, dans un énoncé, nous dit implicitement quoi penser, quoi croire, quoi faire, quoi dire, quoi voir, quoi taire, comment sentir, de quelle façon réagir, etc (Deleuze, *Deux régimes* 298-299). Il n'est pas un commandement explicite, mais un impératif implicite qui passe en nous, malgré nous, en-deçà de notre conscience et de notre volonté, dans tout ce que nous disons ou entendons quotidiennement, et que nous relayons sans toujours le savoir ou le vouloir. Les fonctions de domination, d'exclusion, d'interdiction, d'obligation, de

8 « Nous sommes allés des commandements explicites aux mots d'ordre comme présupposés implicites ; des mots d'ordre aux actes immanents ou transformations incorporelles qu'ils expriment ; puis aux agencements d'énonciation dont ils sont les variables. » (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 106).

ségrégation ou de distinction, appartiennent ainsi à la langue bien plus essentiellement que celle de la « communication », définie comme transmission de messages informatifs entre des interlocuteurs méthodologiquement abstraits de leurs positions sociales.

Ou plutôt, le concept de communication doit être redéfini à partir de celui de mot d'ordre. La communication se définit certes comme la circulation, l'émission et la réception des informations ; mais les informations renvoient aux mots d'ordre dominants dans une société, et non pas simplement à des significations communes échangées par des interlocuteurs appartenant à une même communauté linguistique supposée socialement homogène⁹. Parler, c'est communiquer, c'est-à-dire relayer, diffuser, transmettre, non pas des informations politiquement neutres, mais des ordres implicites marqués par le pouvoir, qui ont toujours déjà été (non-)dits, et qui circulent anonymement dans un espace social donné.

Deleuze et Guattari appellent *redondance* cette répétition du mot d'ordre anonyme dans les énoncés émis et relayés par les différents locuteurs d'une société (Deleuze, *Pourparlers* 60-61). Le « dire » n'est que la redondance d'un déjà « dit » ; et le « dit » est toujours le véhicule linguistique explicite d'un « non-dit » social implicite. Parler n'est pas faire un usage individuel et subjectif de la langue, ou accomplir une performance singulière créative à partir d'une compétence plus générale qui la rend possible ; parler, c'est redire ce qui a déjà été mille fois dit, par mille et mille voix anonymes et impersonnelles ; c'est se faire ainsi le relais des mots d'ordre en vigueur dans un champ social donné.

*

Toutefois, faut-il en conclure que tout usage du langage est condamné à faire circuler le pouvoir, à transmettre des mots d'ordre, et à relayer les énoncés dominants ? Peut-on parler, ou écrire, sans faire circuler des ordres, et sans parler à la place de quelqu'un au nom de qui on prétend parler (mais qu'on réduit au silence en se substituant à lui) ? Le langage ne fait-il que produire du consensus, du sens commun, de la pensée commune ? Un autre usage du langage est-il possible, ou la parole est-elle condamnée à la redondance des mots d'ordre et aux reconnaissances du sens commun ? Peut-on brouiller la communication, insérer un *bruit* entre l'émission et la réception des mots d'ordre, et instaurer des « vacuoles de non-communication », pour rendre la pensée possible, et dessiner en creux l'éventualité d'une résistance au pouvoir ? La langue peut-elle arra-

9 « En un premier sens, la communication est la transmission est la propagation d'une information. Or une information c'est quoi ? Ce n'est pas très compliqué tout le monde le sait, une information est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censé devoir croire. En d'autres termes, informer, c'est faire circuler un mot d'ordre. [...] On nous communique de l'information, on nous dit ce que nous sommes censés être en état ou devoir ou être tenus de croire. » (Deleuze, *Deux régimes de fous* 299).

cher un dissensus au sens commun dominant, et libérer d'autres visibilités, d'autres manières de sentir, d'autres modes de perceptibilité, d'autres façons de penser ? C'est le problème que Deleuze et Guattari posent à la fin du quatrième plateau, et que Deleuze formulait déjà dans un entretien de 1976 sur Godard :

Alors, comment arriver à parler sans donner des ordres, sans prétendre représenter quelque chose ou quelqu'un, comment arriver à faire parler ceux qui n'ont pas le droit, et à rendre aux sons leur valeur de lutte contre le pouvoir ? C'est sans doute cela, être dans sa propre langue comme un étranger, tracer pour le langage une sorte de ligne de fuite (*Pourparlers* 61).

Dans sa conférence de 1987 « Qu'est-ce que l'acte de création », et déjà implicitement dans *Mille Plateaux*, Deleuze oppose la communication, c'est-à-dire l'espace de circulation des mots d'ordre, à l'acte de création, qui possède un lien essentiel avec l'acte de résistance (*Deux régimes de fous* 298-299). Seule la création, c'est-à-dire l'anti-communication, permet de brouiller la redondance ou de rendre impossible la circulation des mots d'ordre, en intercalant un bruit entre leur émission et leur réception. La création esthétique permet ainsi de recréer de la pensée contre l'ordre établi, en introduisant des ruptures sémiotiques qui rompent la redondance des chaînes de mots d'ordre au sein d'un champ social donné (Guattari 66-67).

Pour Deleuze et Guattari, il existe ainsi deux types de mots d'ordre distincts, ou plutôt, deux faces du mot d'ordre. Certaines transformations incorporelles participent au pouvoir, arrêtent le mouvement, et distribuent la mort ; mais d'autres libèrent la vie, entraînent des lignes de fuite créatrices, et se font vectrices de résistance politique. Les mots d'ordre de résistance sont des « composantes de passage » plutôt que des « compositions d'ordre », de la création plutôt que de la communication, du bruit plutôt que de canaux d'émission et de réception d'impératifs sociaux, des ruptures signifiantes plutôt que des redondances qui relaient le langage des centres de pouvoir disséminés dans l'espace social (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 135-139). Le langage, conçu comme transmission des mots d'ordres, est tantôt relais du pouvoir (dans son usage majeur ordinaire), et tantôt résistance au pouvoir (dans son usage mineur esthétique) (Deleuze et Guattari, *Kafka* 43). Peut-on rejoindre un dehors du langage, qui soit en même temps un dehors du social ? Comment extraire du langage une fonction fabulatrice esthético-politique, créatrice et dissensuelle, pour la tourner contre sa fonction impérative, sociale, abrutissante, consensuelle ?

2. La fonction fabulatrice du langage : la littérature mineure

Dans *Kafka littérature mineure*, Deleuze et Guattari définissent la littérature mineure par trois caractères. Ces trois caractères fondent une opposition entre deux usages de la langue, deux expériences du langage : d'un côté, un usage extensif, représentatif et « majeur » ; et de l'autre, un usage intensif, créateur et « mineur » (35, 37, 41, 42, 47-49). C'est cette différence entre deux régimes hétérogènes d'exercice du langage, l'un, de parole communicative, l'autre, d'écriture créatrice, qui rend possible une « politique de la littérature » deleuzo-guattarienne.

Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que 'mineur' ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). [...] C'est seulement la possibilité d'instaurer du dedans un exercice mineur d'une langue même majeure qui permet de définir la littérature populaire, littérature marginale, etc. [...] Opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique, ou même significatif, ou simplement signifiant (33-35).

1/ En premier lieu, la littérature mineure repose sur « un fort coefficient de *déterritorialisation* » (29). Une langue mineure n'est pas distincte de la langue majeure comme une langue régionale, un dialecte ou un patois se distingueraient d'une langue nationale ; la langue mineure est un *usage* de la langue majeure, qui l'arrache à ses différents étalons normatifs sur le plan stylistique¹⁰. La territorialité d'une langue majeure, c'est l'ensemble de normes dominantes de syntaxe, de prononciation, d'accentuation, de distinction, de rythme, etc., qui en font un étalon de référence, ou un standard, à partir duquel sont jugés, mesurés et hiérarchisés les écarts, les irrégularités ou les déviances. Le style d'un écrivain, c'est l'ensemble des écarts déviants qui creusent comme une autre langue dans la langue. Or, le style est inséparable de procédés linguistiques variables. Le *procédé* est le traitement opéré sur la langue ; la syntaxe nouvelle, la *langue étrangère*, l'usage mineur intensif, sont le résultat, c'est-à-dire l'écart creusé entre une langue majeure et une langue originale, étrangère ou déterritorialisée¹¹. Le style, c'est ce qui soustrait l'usage d'une langue (expression *et* contenu) à son étalon majoritaire.

10 « Une littérature des minorités ne se définit pas par une langue locale qui lui serait propre, mais par un traitement qu'elle fait subir à la langue majeure. [...] Il y a beaucoup d'indices ou de procédés divers que l'écrivain peut tendre à travers la langue pour en faire un style. » (Deleuze, *Critique et clinique* 73).

11 « Il appartient à la psychose de mettre en jeu un *procédé*, qui consiste à traiter la langue ordinaire, la langue standard, de manière à lui faire 'rendre' une langue originale inconnue qui serait peut-être une projection de la langue de Dieu, et qui emporterait tout le langage. [...] C'est comme si trois opérations s'enchaînaient : un certain traitement de la langue ; le résultat de ce traitement, qui tend à constituer dans la langue une langue originale ; et l'effet, qui consiste à entraîner tout le langage, à le faire fuir, à le pousser à sa limite propre pour en découvrir le Dehors, silence ou musique. » (Deleuze, *Critique et clinique* 93-94). Écrire, c'est inventer un procédé, créer un style, et fabriquer des percepts.

Ainsi, le *cut-up* chez Burroughs, la déstructuration de la syntaxe chez Mallarmé, la juxtaposition des interjectifs séparés par des signes de ponctuation exclamationnels et suspensifs chez Céline, l'engendrement de petites variations par le milieu qui introduisent la différence dans la répétition chez Péguy, les mots-souffles chez Artaud, sont des exemples de procédés, c'est-à-dire de formes d'expressions sensibles typiques, qui permettent de mettre la syntaxe d'une langue en variation, et de créer un style littéraire. L'invention d'un style, c'est la création d'une nouvelle syntaxe, ou d'un nouveau procédé linguistique —voyant et explicite chez Roussel, chez Brisset, chez Céline, chez Burroughs ou chez Gherasim Luca, ou plus caché, sobre, implicite et peut-être inconscient chez Kafka ou chez Fitzgerald. « C'est ça avoir du génie en littérature : faire une nouvelle syntaxe. Et ceux qui définissent le grand écrivain comme le gardien de la syntaxe, évidemment ne mesurent que leur propre médiocrité. Il n'y a pas de grand écrivain qui n'ait créé une syntaxe » (Deleuze, cours du 18/03/1986). Écrire, c'est créer un style, c'est-à-dire inventer un procédé linguistique inédit (voyant ou caché, intentionnel ou non), produire une syntaxe nouvelle, et introduire « comme une langue étrangère » dans la langue.

Pour Deleuze et Guattari, c'est Klaus Wagenbach et Henri Gobard qui permettent de saisir en quoi consiste le « *style* », c'est-à-dire, à la fois, le « procédé linguistique » opératoire, la « langue étrangère », et la « syntaxe » proprement kafkaïennes (Deleuze et Guattari, *Kafka* 42-43 ; Deleuze, *Deux régimes de fous* 61-65). D'une part, la langue de Kafka est celle d'un « allemand de Prague », dont Wagenbach étudie les particularités linguistiques, et montre comment elles se retrouvent chez Kafka dans une création stylistique proprement littéraire (78-88). D'autre part, le « modèle tétralinguistique » proposé par Henri Gobard permet de distinguer différentes « fonctions du langage », et de situer l'usage esthétique de la langue chez Kafka dans une situation linguistique, politique et historique complexe.

En inventant un style, l'écrivain pousse le langage jusqu'à sa limite, et le fait tendre vers son dehors (le silence, la musique, le cri, la violence). Tout écrivain créé par sa langue des visions, des Images, des auditions, des percepts, qui nous font voir, penser, sentir autrement. La littérature crée une expérience du langage qui échappe à la redondance des mots d'ordre dans la parole communicative ordinaire. Ainsi, parce qu'elle est l'expérience des limites du langage, la littérature conduit en même temps la pensée à faire l'expérience des limites du social. La littérature est politique parce qu'elle est l'expérience-limite d'un dehors (du langage, du social, de la vie)¹².

12 Sur ce point, Deleuze hérite des philosophes de l'expérience-limite (Blanchot, Bataille, Foucault) et de leur théorie de la littérature, inspirée d'un « empirisme métaphysique » original. Cf. la reconstruction historique de

2/ En second lieu, dans une littérature mineure, « tout y est politique », alors que dans une littérature majeure, « l'affaire individuelle [...] tend à rejoindre d'autres affaires individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond » (Deleuze et Guattari, *Kafka* 30)¹³. Deleuze et Guattari ne donnent pourtant aucun exemple de littérature « majeure ». Les littératures mineures et majeures ne renvoient pas tant à des catégories mutuellement exclusives d'œuvres littéraires qu'à des aspects esthétiques et linguistiques distincts qui peuvent cohabiter au sein d'une même œuvre. L'exemple de Kafka permet ainsi à Deleuze et Guattari d'opposer deux lectures différentes : l'une, psychanalytique, qui interprète l'œuvre romanesque kafkaïenne comme une « littérature majeure » symbolique et métaphorique, centrée sur les affaires personnelles, les tourments psychiques et les fantasmes individuels de l'auteur (traité comme patient) ; l'autre, politique, qui utilise les romans de Kafka, et les rapporte sans métaphore ni symbole à une extériorité, en dehors de l'espace du livre, pour décrire les pouvoirs politiques à l'œuvre dans un champ social, actuel ou possible, présent ou à venir. D'une machine bureaucratique, on dit que « c'est du Kafka ». Il ne s'agit pas d'interpréter les signifiants du livre (lecture interprétative), mais de faire se connecter le texte au hors-texte, et de brancher l'espace du livre à l'espace social (lecture intensive) (84)¹⁴. L'écrivain « mineur » fait le diagnostic d'un champ social, et constitue la littérature comme symptomatologie ou comme clinique des agencements politiques révolutionnaires ou conservateurs, présents ou à venir.

3/ Enfin, dans une littérature mineure, « tout prend une valeur collective » (31). Le texte littéraire n'est pas un ensemble d'énoncés renvoyant à un auteur défini comme *sujet d'énonciation* ; mais « l'écrivain », quoique travaillant dans la solitude, se démultiplie, se pluralise et se dissout dans l'extériorité d'un champ social pour faire parler « mille voix » anonymes qui n'ont pas droit à la parole. Ainsi, pour Deleuze et Guattari, le paradoxe de la littérature est qu'elle est l'expression d'un agencement collectif d'énonciation *qui n'existe pas encore*. Alors que les mots d'ordre du pouvoir sont relayés sur le mode du discours indirect libre, et renvoient à un agencement collectif d'énonciation préexistant, les énoncés de la littérature constituent une « machine littéraire », ou une « machine d'expression », qui renvoie à des agencements collectifs d'énonciation *potentiels* et non-actuels, non-préexistant plutôt que déjà formés, virtuels et à venir plutôt qu'actuels et présents.

Madelrieux 190-197, 263-305.

13 « Kafka disait que dans une littérature mineure, c'est-à-dire de minorité, il n'y a pas d'histoire privée qui ne soit immédiatement publique, politique, populaire : toute littérature devient 'l'affaire du peuple', et non d'individus exceptionnels. » (Deleuze, *Critique et clinique*, 76). Deleuze cite Kafka, 181-182.

14 « L'œuvre d'art moderne n'a pas de problème de sens, elle n'a que des problèmes d'usage. » (Deleuze, *Proust et les signes* 176).

Kafka écrivain n'écrit pas comme sujet d'énonciation individuel. L'écrivain écrit à force de dépersonnalisation, de désubjectivation, d'individuation collective ; écrire, c'est emprunter mille et mille voix, pour créer, ou pour agencer, une « machine d'expression », c'est-à-dire une énonciation collective qui ne renvoie pourtant à aucun agencement social déjà existant. Le nom propre « Kafka » ne renvoie pas à un sujet individuel, mais à une individuation intensive, qui est inséparable d'une circulation dans des multiplicités sociales, politiques, historiques, techniques. Le paradoxe de la littérature est ainsi qu'elle constitue l'agencement d'une énonciation collective qui n'est pourtant pas encore donnée au-dehors, et dont les conditions ne sont pas encore entièrement réunies pour son actualisation réelle dans le champ social¹⁵. L'usage mineur, intensif et créateur du langage, dans le texte littéraire, n'est pas moins collectif que l'usage majeur, extensif et ordinaire du langage dans la parole communicative ; mais alors que le second renvoie à un collectif actuel soumis aux formations du pouvoir qui découlent de certains agencements de désir, le premier renvoie à un peuple révolutionnaire, potentiel et virtuel, qui reste à inventer.

*

Cette situation linguistique particulière et paradoxale de la littérature (exprimer un agencement collectif dans les conditions où il n'existe pas encore) permet d'expliquer en même temps quelle est sa fonction politique. La littérature (roman ou pièce de théâtre) joue un rôle pratique et politique extérieur à l'art, dans la mesure où elle contribue modestement à faire émerger un peuple nouveau, c'est-à-dire à opérer une *fabulation créatrice*¹⁶. Or, il ne s'agit pas tant d'en appeler à une efficacité pédagogique de l'art politique que de créer une fabulation commune à l'art et à la politique. De ce point de vue, chez Deleuze non moins que chez Rancière, il n'y a pas de séparation entre l'art et la politique, mais il y a des points d'interactions variables entre une politique de l'art et une esthétique de la politique (Rancière, *Le spectateur émancipé* 70-71). L'une et l'autre sont créatrices de dissensus, de mots d'ordre alternatifs, de fictions d'autres mondes possibles.

Le peuple, c'est toujours une minorité créatrice, et qui le reste, même quand elle conquiert une majorité [...]. Les plus grands artistes [...] font appel à un peuple, et constatent que 'le peuple manque' : Mallarmé, Rimbaud, Klee, Berg. [...] L'artiste ne peut que

15 « Il n'y a pas de sujet, *il n'y a que des agencements collectifs d'énonciation* – et la littérature exprime ces agencements, dans les conditions où ils ne sont pas donnés au dehors, et où ils existent seulement comme puissances diaboliques à venir ou comme forces révolutionnaires à construire » (Deleuze et Guattari, *Kafka* 33). « [L]'auteur est en situation de produire de énoncés déjà collectifs, qui sont comme le germes du peuple à venir, et dont la portée politique est immédiate et inévitable », (Deleuze, *L'image-temps* 288). « L'acte de parole a plusieurs têtes, et, petit à petit, plante les éléments d'un peuple à venir comme le discours indirect libre de l'Afrique sur elle-même, sur l'Amérique ou sur Paris. » (290).

16 Sur le rapport entre le peuple comme minorité créatrice, et l'art comme appel à un nouveau peuple et à une nouvelle terre, voir Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* 111, et Deleuze, *Pourparlers* 235.

faire appel à un peuple, il en a besoin au plus profond de son entreprise, il n'a pas à le créer et ne le peut pas. L'art, c'est ce qui résiste : il résiste à la mort, à la servitude, à l'infamie, à la honte. Mais le peuple ne peut pas s'occuper d'art. Comment un peuple se crée, dans quelles souffrances abominables ? Quand un peuple se crée, c'est par ses moyens propres, mais de manière à rejoindre quelque chose de l'art [...], ou de manière que l'art rejoigne ce qui lui manquait [...] : il y a [...] une 'fabulation' commune au peuple et à l'art. Il faudrait reprendre la notion bergsonienne de fabulation pour lui donner un sens politique (Deleuze, *Pourparlers* 235).

Chez Bergson, la fonction fabulatrice désigne l'activité de l'élan vital créateur dans le social, c'est-à-dire l'effet de l'instinct dans l'intelligence à travers les créations de l'imagination. Le vital est à la racine du social, et en explique la dimension créatrice (123). Or, lorsque Deleuze évoque la fabulation créatrice, c'est pour substituer au couple de « classe en-soi » et de la « classe pour-soi », et de la problématique du prolétaire qui doit « prendre conscience » politiquement de sa situation économique objective et rationnelle, une distinction entre un peuple virtuel qui n'existe pas encore, et un agent collectif de résistance qui doit être *créé* dans le champ social (*L'image-temps* 283). On ne peut plus supposer déjà donné tout fait, dans les conditions objectives de l'économie, l'agent collectif susceptible de résister au pouvoir, ni le sujet politique capable de constituer un mouvement révolutionnaire (Deleuze, *Pourparlers* 234).

Ainsi, chez Whitman, l'écriture du fragment est inséparable du problème de l'invention de l'Amérique comme creuset des minorités, et comme société démocratique des camarades (Deleuze, *Critique et clinique* 75-80). Chez Melville, les personnages que Deleuze appelle « Originaux » (Bartleby ou Achab) révèlent la misère, le vide ou l'intolérable qui règne sur le monde, et posent le problème de la création de l'Amérique comme société des frères, ou comme relations des minorités plurielles et hétérogènes. Fuir le monde social, partir sans retour, ou désamorcer tout rapport social à la manière de Bartleby, c'est alors faire la critique politique du monde social, au nom d'un nouvel homme, d'une nouvelle sensibilité, ou d'une nouvelle vision du rêve américain (Deleuze, *Critique et clinique* 103-105, 107-109). Chez D.H. Lawrence, comme chez Whitman, en dépit des critiques que le premier adresse au second, le problème politique est celui d'une société américaine faite de relations et de connexions entre morceaux hétérogènes, qui ne se résorbe dans aucune unité ni totalité supérieure et englobante (Deleuze, *Critique et clinique* 68-70). Chez Henri Miller, chez Thomas Wolfe ou chez Jack Kerouac, l'autobiographie individuelle exprime la littérature mineure, populaire et collective de l'homme moyen, du bohème ou du beatnik ; l'autobiographie est alors critique visionnaire du monde social par un moi fragmenté, éclaté et dissous (Deleuze, *Critique et clinique* 76).

Par ses procédés stylistiques et littéraires (l'écriture « jazz »), Kerouac ouvre le langage sur son dehors : le bruit de la rue, les vapeurs de l'alcool, ou le silence contemplatif du bouddhisme. Mais en même temps qu'il fait tendre le langage vers la limite qui le sépare des images visuelles, des sons inarticulés et du silence par son esthétique littéraire, Kerouac fabule en même temps un nouveau peuple, un nouveau devenir-mineur, une nouvelle manière d'être, de sentir, d'agir, de penser et de désirer. De cette manière, la mise en variation esthétique de la langue par le *style* (la modulation et la mise en variation de la langue, qui invente comme une langue étrangère dans la langue) et par le *procédé* (la règle immanente qui prête au texte une forme d'expression sensible) inscrit la résistance politique dans l'usage mineur du langage.

Aussi la politique de la littérature mineure anglo-américaine est-elle inséparable du problème éthique de la transvaluation des valeurs : de l'idéalisme hégélien européen, fondé sur le sens de l'idéal et sur la belle totalité de l'État, au pluralisme pragmatique américain, fondé sur une nouvelle fraternité des minorités irréductiblement plurielles, disjointes, extérieures les unes aux autres. Certes, dans les deux cas, la littérature américaine est inséparable de l'expérience de l'échec de la révolution américaine (Deleuze, *Critique et clinique* 114). L'Amérique n'est pas creuset des minorités, mais foyer impérialiste du capitalisme moderne, mondialisé et urbanisé, État raciste et esclavagiste, comme le diagnostiquent Dos Passos, Caldwell, Steinbeck ou Faulkner – aujourd'hui, McCarthy ou Don DeLillo (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux* 29)¹⁷. Mais tant la littérature que la révolution américaines n'en continuent pas moins de diffuser des effets à distance dans le champ social et de lancer un appel pour un peuple nouveau (société des camarades, creuset des minorités hétérogènes ou communauté des frères), seul capable de réinventer un mouvement révolutionnaire inédit, et de créer une nouvelle Terre.

L'art *appelle* un peuple qui n'existe pas encore, c'est-à-dire une minorité collective qui doit être créée ; inversement, le peuple ou la minorité, en se créant à travers les souffrances de l'histoire, relaie et complète l'art. La fabulation est le nom d'une résistance créatrice, politique et sociale, commune à l'art et au peuple. Le problème des minorités n'est pas de réaliser une démocratie libérale, de lutter pour la reconnaissance, ou de réclamer des droits universels abstraits, mais de résister au présent (totalitaire, fasciste ou capitaliste), de créer des fuites, d'échapper à la reconnaissance, à l'interpellation ou aux identifications (Montebello 137-138). Créer du nouveau (en esthétique), résister au présent (en politique), c'est ne plus être identifié, reconnu, assimilé, assujéti par le pou-

17 Chez William Burroughs, l'expérience de la drogue entraîne une méditation sur la société de contrôle. – Sur Faulkner et la guerre de sécession, voir Ludot-Vlasak, Pellegrin, 154.

voir. La littérature appelle un peuple à venir et une nouvelle terre ; l'artiste et le peuple fabulent des fictions alternatives, des puissances du faux, des mondes impossibles avec la réalité dominante.

Pour Deleuze et Guattari, le peuple nouveau n'est plus la société des frères au sens où l'entendait Whitman, ni la société des camarades du bolchévisme, mais l'alliance transversales entre des minorités qu'on ne cherche plus à homogénéiser dans la structure hiérarchique, étatique et centralisée d'un parti ou d'un syndicat (Rancière, *La méthode de l'égalité* 203-209). La littérature est politique parce que la fonction fabulatrice de la langue littéraire s'adresse à un peuple, une minorité créatrice, une transversalité de devenirs-minoritaires, où le sujet se dépend de soi dans le mouvement de la lutte. La minorité n'est pas un état mineur, dont l'identité est toujours référée au pouvoir majeur, mais un *devenir*-minoritaire, qui fuit, bouleverse, conteste toute assignation d'identité, et tout procès de subjectivation social. L'art ne peut pas faire plus que s'adresser à un peuple virtuel, une minorité créatrice potentielle, un agent collectif des luttes transversales à venir.

Conclusion

Deleuze et Guattari ne croient pas plus que Rancière au modèle de l'efficacité pédagogique de l'œuvre d'art, d'après lequel on passe de la perception du sensible à la compréhension des raisons et de la compréhension des raisons à l'action politique. Pour Deleuze, non moins sceptique que Rancière envers un tel modèle de causalité linéaire (de l'art critique à la révolte politique, selon un schéma perception-compréhension-action), c'est dans les souffrances de l'histoire, et non dans la contemplation de l'art qu'un peuple se crée. Toutefois, la littérature mineure n'en reste pas moins politique, parce qu'en faisant la symptomatologie critique et clinique d'un monde, elle appelle un peuple qui n'existe pas encore, et fait s'exprimer un agencement collectif d'énonciation à venir. *Sur la route* est la machine d'expression collective du peuple beatnik ; *Le procès*, celle du peuple pragois des années 1950. C'est dans cet appel lancé à des minorités transversales que l'art se fait politique, en même temps qu'il attend de la politique ce qui doit l'achever et le compléter.

En mettant en œuvre une « fabulation créatrice », en rompant avec les mots d'ordre du pouvoir établi qui circulent dans un champ social donné, et en faisant une symptomatologie des agencements historiques et sociaux, la littérature mineure participe, quoique modestement, à la création de peuples nouveaux et à l'émergence de nouvelles subjectivités collectives de résistance politique. Aussi la littérature des minorités

est-elle inséparable de la puissance critique, clinique et politique qu'elle exerce au sein d'un champ social donné. En ce sens, la théorie de la littérature mineure n'échoue pas complètement, comme le prétend Rancière, à constituer une politique de l'écriture originale —quand bien même Deleuze reconnaît par ailleurs expressément, et peut-être à raison, le caractère aporétique du rapport entre l'art et la politique en général (*Deux régimes de fous* 301-302).

Ce qui fonde un passage de l'esthétique (et de la métaphysique) à la politique chez Deleuze et Guattari, c'est le rapport de l'art aux devenirs, aux affects impersonnels et aux percepts anonymes (Montebello, *Deleuze, esthétiques* 144-164). L'art bouscule l'organisation consensuelle des perceptions, des affections et des opinions par des agencements d'espace-temps, des compositions du sensible, des blocs de sensation, d'affects et de percepts. Comme les autres arts, la littérature élargit la vie au-delà des modes d'existence et des procès de subjectivation produits par les machineries du capitalisme, du fascisme ou du totalitarisme (Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* 176 ; Deleuze, *Critique et clinique* 14-15). La littérature fait la symptomatologie clinique de ces maladies de l'homme, en même temps qu'elle produit de nouveaux désirs et invente de nouvelles santés¹⁸. Or, c'est bien par son usage spécifique mineur de la langue que la littérature rompt avec l'usage majeur du langage consensuel, fabule des mondes, invente du réel, affecte la pensée, et devient politique.

Bibliographie

- Alliez, Eric. *Gilles Deleuze, une vie philosophique*. Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1998.
- Austin, John. *Quand dire, c'est faire*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Benveniste, Emile. « La philosophie analytique et le langage ». *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966, pp. 267-276.
- Bergson, Henri. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris, PUF, 2020.
- Blanchot, Maurice. *L'Entretien Infini*. Paris, Gallimard, 1969.
- Bourdieu, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris, Seuil, 2001.
- De Certeau, Michel ; Dominique Julia et Judith Revel. *Une politique de la langue*. Paris, Gallimard, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris, PUF, 1964.

18 « But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie. » (Deleuze, *Critique et clinique* 15).

- _____. *Différence et répétition*. Paris, Minuit, 1968.
- _____. Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka littérature mineure*. Paris, Minuit, 1975.
- _____. *Mille Plateaux*. Paris, Minuit 1980.
- _____. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris, Minuit, 1985.
- _____. *Pourparlers*. Paris, Minuit, 1990.
- _____. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris, Minuit, 1991.
- _____. *Critique et clinique*. Paris, Minuit, 1993.
- _____. *Francis Bacon, Logique de la Sensation*. Paris, Seuil, 2002.
- _____. *Deux régimes de fou*. Paris, Minuit, 2003.
- Ducrot, Oswald. *Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique*. Paris, Hermann, 1972.
- _____. *Le dire et le dit*. Paris, Minuit, 1984.
- Encrevé, Pierre et Michel Braudeau. *Conversations sur la langue française*. Paris, Gallimard, 2007.
- Gobard, Henri. *L'aliénation linguistique (analyse tétraglossique)*. Paris, Flammarion, 1976.
- Guattari, Félix. *Qu'est-ce que l'écosophie ?*. Fécamp, Lignes, 2018.
- Kafka, Franz. *Journal*. Paris, Livre de poche, 2002.
- Labov, William. *Sociolinguistique*. Paris, Minuit, 1976.
- Lawrence, D.H. *Études sur la littérature classique américain*. Paris, Seuil, 1945.
- Ludot-Vlasak, Ronan et Jean-Yves Pellegrin. *Le roman américain*. Paris, PUF, 2011.
- Madelrieux, Stéphane. *Philosophie des expériences radicales*. Paris, Seuil, 2022
- Montebello, Pierre. *Deleuze, esthétiques – la honte d'être un homme*. Dijon, Les Presses du Réel, 2019.
- Rancière, Jacques. *La méésentente*. Paris, Galilée, 1995.
- _____. « Deleuze, Bartleby et la formule littéraire ». *La chair des mots. Politique de l'écriture*. Paris, Galilée, 1998.
- _____. « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? ». *Gilles Deleuze, une vie philosophique*, Eric Alliez (éd.), Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 525-536.
- _____. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique, 2000.
- _____. *La fable cinématographique*. Paris, Seuil, 2001.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée, 2004.

_____. *Politique de la littérature*. Paris, Galilée, 2007.

_____. *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique, 2009.

_____. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris, Amsterdam, 2009.

_____. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris, Galilée, 2011.

_____. *La méthode de l'égalité*. Paris, Bayard, 2012.

Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris, Minuit, 1963.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris, Gallimard, 2008.

Smith, Daniel. *Essays on Deleuze*, Edinburgh. Edinburgh University Press, 2012.

Wagenbach, Klaus. *Franz Kafka, Années de jeunesse (1883-1912)*. Paris, Mercure de France, 1967.



L'EXIGENCE DU RÉEL. POLITIQUES DU RÉCIT ET PRATIQUES DE LA NON-FICTION CHEZ MARIE COSNAY ET FRANÇOIS BEAUNE

LA EXIGENCIA DE LO REAL. POLÍTICAS DEL RELATO Y PRÁCTICAS DE LA NO-FICCIÓN EN MARIE COSNAY Y FRANÇOIS BEAUNE

THE DEMAND FOR REALITY. THE POLITICS OF NARRATIVE AND PRACTICES OF THE PRACTICES OF NON-FICTION IN THE WORK OF MARIE COSNAY AND FRANÇOIS BEAUNE

Jean-Paul Engélibert

Université Bordeaux Montaigne, UR 24142 Plurielles,
jean-paul.engelibert@u-bordeaux-montaigne.fr

Fecha de recepción: 15/09/2023

Fecha de aceptación: 09/01/2024

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.29860>

Résumé : Depuis les années 1980, la pratique de l'enquête s'est développée dans la littérature française au point de redéfinir l'art du roman, le statut de l'écrivain et la pratique de la lecture : « littérature » ne veut peut-être plus dire exactement ce qu'on entendait par là au XXe siècle. L'article essaie de situer ce tournant en prenant les exemples de deux écrivains émergents, François Beaune et Marie Cosnay, très différents l'un de l'autre, mais qui construisent tous deux leurs œuvres avec la même préoccupation d'une réalité sociale à documenter. Leurs livres se donnent comme les résultats de travaux de terrain, produisant un savoir de première main. Cette passion du réel engage leur vie, définit leur statut d'écrivain et fait du livre non plus le bel animal aristotélicien s'élevant dans sa singularité, mais une chose écrite parmi les autres, produit d'un tra-

vail humain, témoignage modeste d'un savoir fragile, inachevé et sans doute inachevable, posant à la littérature la question de ce qu'elle est.

Mots-clés : politique de la littérature ; littérature de terrain ; enquête ; réalisme ; Marie Cosnay ; François Beaune ; Jacques Rancière.

Resumen: Desde los años ochenta, la práctica de la indagación se ha desarrollado en la literatura francesa hasta el punto de redefinir el arte de la novela, el estatuto del escritor y la práctica de la lectura: "literatura" ya no quiere decir exactamente lo mismo que significaba en el siglo XX. Este artículo intenta situar este punto de inflexión tomando los ejemplos de dos escritores emergentes, François Beaune y Marie Cosnay, muy diferentes entre sí, pero que construyen sus obras con la misma preocupación por una realidad social que hay que documentar. Sus libros se presentan como el resultado de un trabajo de campo, que produce un conocimiento de primera mano. Esta pasión por lo real compromete sus vidas, define su condición de escritor y hace que el libro ya no sea el bello animal aristotélico que se alza en su singularidad, sino un escrito entre otros, producto del trabajo humano, modesto testimonio de un saber frágil, inacabado y sin duda inacabable, que plantea la cuestión de qué es la literatura.

Palabras clave: política de la literatura; literatura de campo; encuesta; realismo; Marie Cosnay; François Beaune; Jacques Rancière.

Abstract: Since the 1980s, the practice of enquiry has been developed in French literature to the point of redefining the art of the novel, the status of the writer and the practice of reading: "literature" may no longer mean exactly what it meant in the twentieth century. This article attempts to situate this turning point by taking the examples of two emerging writers, François Beaune and Marie Cosnay, who are very different from each other, but who both construct their works with the same urgent need to document social reality. Their books are presented as the results of fieldwork, producing first-hand knowledge. This passion for the real engages their lives, defines their status as writers, and means that books are no longer the Aristotelian beautiful object, soaring in its singularity, but a written thing among others, the product of human labour, a modest testimony to fragile, unfinished and perhaps unfinishable knowledge, raising the question of what literature is.

Keywords: Politics of Literature, Field Literature, Enquiry, Realism, Marie Cosnay, François Beaune, Jacques Rancière.

Selon Jacques Rancière, la littérature fait de la politique en tant que littérature, et son entrée dans la politique ou son incidence politique, ou plus simplement sa manière de faire de la politique est tout à fait indépendante des idées politiques éventuellement défendues par les écrivains. L'introduction de *Politique de la littérature* est particulièrement claire à cet égard : « La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leurs temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses » (11). En quelques lignes, Jacques Rancière balaie la théorie sartrienne de l'engagement, la sociologie bourdieusienne de la littérature, le postcolonialisme et toutes les théories qui font de l'affirmation des identités l'horizon politique de la littérature. Ce geste permet de revenir, en deçà de toutes ces thèses, au nouage fondamental qu'il nomme « esthétique », entre la politique comme « forme spécifique de la pratique collective » et la littérature comme « pratique définie de l'art d'écrire » (11). Ce retour à l'esthétique, théorisé en 1998 dans *La Parole muette* et qui a abouti en 2011 au livre somme qu'est *Aisthesis*, a exercé une influence considérable. « Partage du sensible » est devenu une formule fameuse. La démarche théorique de Rancière a séduit immédiatement, à la fin des années 1990, des jeunes chercheurs qui éprouvaient le besoin de penser la dimension politique de la littérature et qui ne trouvaient pas dans la théorie littéraire des décennies précédentes les moyens conceptuels de le faire : le postmodernisme avait renvoyé la littérature aux jeux innocents du langage avec ses propres formes et le postcolonialisme liait la politique de la littérature à un contenu et à une conjoncture historique déterminés et n'expliquait pas pourquoi, en dehors de tout contenu déterminé, la littérature était déjà politique, tout simplement parce qu'elle était littérature.

En même temps, la littérature française vivait un moment de repolitisation, après des décennies de formalisme qui avaient identifié la « littérarité », tant recherchée par les structuralistes, au travail de l'écriture et à lui seul. Depuis le début des années 1980, se développait une littérature qui revendiquait au contraire la transitivité et l'analyse sociale, ce que Dominique Viart appelle son « pli sociologique » (« Écrire le travail » 14) : François Bon publiait son premier roman, *Sortie d'usine*, chez Minuit, en 1982, Annie Ernaux rencontrait le succès en 1983 avec *La Place*, Jean-Paul Goux brouillait les frontières du roman et de l'enquête sociologique dans *Mémoires de l'enclave* en 1986 et Claude Simon mettait au premier plan dans *L'Acacia* en 1989 non plus les expérimentations formelles qui le reliaient encore au Nouveau Roman, mais l'histoire, en s'approchant au plus près de l'écriture autobiographique. Pierre Bergounioux et Pierre

Michon écrivait la vie provinciale, Jean Rolin explorait les frontières de la fiction et du reportage.

Contre une littérature qui s'était détournée du monde social, une littérature du réel réinventait les formes du réalisme. Ce mouvement n'a pas cessé de s'approfondir depuis et a trouvé des noms divers : non-fiction, écriture du réel, littérature de terrain, factographie, fiction documentaire. La non-fiction s'est diversifiée et complexifiée, au point d'une certaine indistinction aujourd'hui entre littérature, reportage et sciences sociales, qui suscite des tentations littéraires chez les historiens : Martine Sonnet publie son premier roman, *Atelier 62*, en 2008, et Ivan Jablonka soutient que *L'Histoire est une littérature contemporaine* en 2014.

Laurent Demanze a consacré récemment un ouvrage de synthèse à ce mouvement de fond de la littérature française sous le titre *Un Nouvel Âge de l'enquête*, qui renvoie explicitement à l'écrivain demeuré le paradigme du romancier-enquêteur : Émile Zola. Au moment où le paradigme esthétique occupait le terrain théorique, la littérature se déplaçait, elle éprouvait une « exigence de réel » (19) venue pour une part de l'épuisement des avant-gardes et pour une part des ruptures des représentations du monde et des évolutions des conflits sous l'effet de l'hégémonie néolibérale. L'écrivain devenait, dans les termes de Demanze, « un individu ordinaire, dans la foule de ses contemporains, sommé de composer des œuvres avec une valeur d'usage, d'entrer à nouveaux frais en dialogue avec le monde, d'être partie prenante des enjeux collectifs » (19). L'enquête redevenait une valeur dans un monde où plus rien n'était assuré, où la prolifération des informations faisait aussi proliférer les *fake news* et prospérer les simulacres, et où simplement exposer la réalité semblait une entreprise aussi ardue qu'audacieuse.

Que devient la « politique de la littérature » rancière dans ce contexte nouveau ? Les récits contemporains qui entreprennent de documenter les luttes sociales (Fajardie), les migrations des jeunes Africains vers l'Europe (Cosnay 2021) ou la vie quotidienne d'une jeune femme normande (Ernaux 2016) ne sont-ils pas évidemment politiques par leur contenu ? La tentative de prouver que la littérature est politique indépendamment de ce qu'elle raconte, des discours qu'elle tient et des opinions professées par les écrivains présente-t-elle pour les lire le même intérêt que pour commenter la période la plus fréquentée par Rancière, à savoir un long XIXe siècle qui court, dans *Aisthesis*, de 1764 à 1941 ? On comprend que depuis les années 2000, des critiques comme Emmanuel Bouju ou Sonya Florey reposent la question de l'engagement littéraire, revenant, d'une certaine manière, à la problématique sartrienne du « projet » selon laquelle l'écrivain – ou du moins l'écrivain engagé – sait que « dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » (Sartre 30).

Les thèses rancièriennes n'ont pas encore fait l'objet d'un grand nombre d'études critiques. Il peut être intéressant de les mettre à l'épreuve d'un corpus qui leur est contemporain, mais qui n'est pas celui pour lequel ni avec lequel elles ont été élaborées. C'est pourquoi on se propose d'exposer ici les démarches de deux écrivains français dits « émergents », François Beaune et Marie Cosnay, très différents l'un de l'autre, qui construisent leurs œuvres respectives avec la même préoccupation d'une réalité sociale à documenter. Leurs livres partent d'enquêtes et se donnent comme les résultats de travaux de terrain, entretiens, démarches auprès d'interlocuteurs, produisant un savoir de première main sur une matière qu'ils découvrent et dont ils rendent compte. Cette démarche n'engage pas seulement leur écriture mais aussi leur vie, qui ne se sépare plus du projet d'écrire, mais pas au sens où l'écrivain, en héritier de Flaubert, se retirait du monde pour polir ses phrases, ni au sens sartrien où l'auteur, détenteur d'un savoir sur le monde, s'engageait à dévoiler celui-là pour changer celui-ci, mais plutôt au sens où c'est le travail qu'il effectue dans la société qui lui permet d'écrire, au sens où le terrain est premier, autorise et conditionne l'écriture. Enfin, on verra que l'enquête a un double effet, sur l'auteur, dont le statut change —son autorité n'est plus la même— et sur le livre, qui n'est plus l'objet autonome, bel animal ou grand œuvre s'élevant dans sa singularité, mais chose écrite parmi les autres, produit d'un travail humain, témoignage modeste d'un savoir fragile, inachevé et sans doute inachevable, posant à la littérature la question de ce qu'elle est. On pourra alors se demander dans quelle mesure cette littérature peu assertive, peu assurée d'elle-même, conduit à repenser l'esthétique rancièrienne.

Marie Cosnay est née en 1965, François Beaune en 1978, mais ils appartiennent, pour la littérature, à la même génération qui a commencé à publier dans les années 2000. Le premier livre de Marie Cosnay est paru en 2003, elle est aujourd'hui l'autrice de 30 livres parus chez de nombreux éditeurs, dont Verdier et L'Ogre. Sa traduction des *Métamorphoses* d'Ovide a été remarquée à sa sortie et est aujourd'hui rééditée en Livre de Poche. Un numéro de la revue littéraire *Phoenix* et un volume collectif, auxquels ont contribué des universitaires français et nord-américains, ont commencé à construire un discours critique sur son œuvre. François Beaune a publié huit livres, dont plusieurs aux éditions Verticales, depuis 2009. Il a été lauréat du prix du Livre du réel en 2019 pour *Omar et Greg* paru l'année précédente. Un volume critique sur son œuvre a paru en 2023. Les deux auteurs vivent de leur plume.

Malgré ces rapprochements, ce sont deux auteurs dont les projets littéraires et sans doute la conception de la littérature diffèrent. François Beaune, après avoir publié plusieurs romans comme *Un Homme louche* (2009) et *Un Ange noir* (2011), a entrepris

d'écrire des livres à partir de témoignages, oraux ou écrits, de personnes qu'il a rencontrées, témoignages toujours réécrits ou rédigés, montés et modifiés par lui-même, de sorte que la part documentaire et la part fictive sont difficiles, voire impossibles à démêler. Dans la plupart de ces livres, les personnages ainsi constitués sont pittoresques et leur singularité se déploie en offrant leur regard sur le monde : Gwenn, narratrice de *Calamity Gwenn*, est employée d'un sex-shop parisien dont elle fait un poste d'observation de la société contemporaine. Le livre reprendrait, en le réécrivant, le journal intime qu'elle aurait confié à l'auteur. François Beaune définit son entreprise littéraire comme son « entre-sort » (Beaune et Bikialo 25), reprenant un mot du vocabulaire forain : jusqu'au début du XXe siècle un entre-sort était une baraque foraine où étaient exposés des monstres, femmes à barbe, culs-de-jatte ou nains, à des visiteurs solitaires qui entraient, passaient un moment avec la créature et sortaient. En comparant ses livres à ces attractions d'autrefois, Beaune revendique l'existence de ses personnages et en fait en même temps des monstres, c'est-à-dire, rappelle-t-il, des gens que l'on montre : il invite le lecteur à entrer dans l'intimité de ses personnages. Leur pittoresque fait une grande partie de leur intérêt, mais leur parole est aussi une parole sociale et leur témoignage peut faire percevoir, outre leur voix singulière, un point de vue situé sur le monde et révéler ainsi une situation, un point d'observation du monde social qui est aussi un lieu du monde social.

Parmi ces livres, un se distingue par le choix des personnages et l'affirmation qu'il ne contient aucun élément de fiction. Il s'agit d'*Omar et Greg*, paru en 2018 chez le jeune éditeur Le Nouvel Attila, sous la mention générique de « récit », puis réédité dans la collection de poche « Points-récit », doté d'un sous-titre absent de la première édition et d'un nouveau texte de quatrième de couverture qui présente le livre comme le résultat d'interviews menés par l'écrivain. D'autre part, et contrairement à sa pratique dans d'autres livres, François Beaune n'a pas masqué l'identité de ses personnages, ceux-ci portent les véritables prénoms de leurs modèles, et joue au contraire de la petite notoriété de ceux-ci : les deux hommes ont participé à la vie politique marseillaise quelques années plus tôt, sont encore connus localement et il est très facile, pour tout lecteur, de les identifier et de retrouver des informations sur ces deux personnes qui recourent des éléments du livre et en complètent les portraits. Le livre se donne donc non comme une fiction, mais comme un témoignage ; la quatrième de couverture de l'édition de poche assimile le travail de l'écrivain à celui d'un journaliste :

Ces deux enfants des Cités, l'écrivain va les interviewer et nous faire entendre, sans commentaire, la manière dont ils conçoivent le monde.

Le livre tient cette promesse : il présente en effet la parole des deux personnages

sans aucun commentaire. Aucun énoncé n'est attribuable à l'auteur. Le livre est constitué de sections courtes, de quelques lignes à une page, titrées alternativement des deux prénoms *Omar* et *Greg*, toujours dans cet ordre. Il semble transcrire des déclarations spontanées, mais séparées, des deux personnages, dont les propos alternent, mais ne se répondent jamais, comme s'ils avaient été recueillis séparément et montés ensuite. Le dispositif de l'interview est occulté : on ne sait pas quand les paroles ont été recueillies, ni dans quelles circonstances, on ne sait pas si l'écrivain a posé des questions ou simplement laissé parler ses personnages. L'expression mime l'oralité : vocabulaire familier, répétitions, phrases courtes. Mais il ne s'agit pas d'une pure transcription : les scories d'un témoignage oral, comme les hésitations, les silences ou les reprises correctives sont supprimées, et le sens est toujours clair. Les fragments se succèdent dans l'ordre chronologique des événements racontés sans aucun anachronisme. Le travail de l'écrivain est à la fois évident et soustrait au lecteur : l'écrivain a reformulé et monté les propos de ses personnages en effaçant les traces de ces opérations au passage.

Le travail de Marie Cosnay se présente tout à fait différemment. Ses livres les plus récents ont toutefois en commun avec ceux de François Beaune de s'avancer comme non-fiction. Autrice d'une trentaine de livres et de multiples textes brefs très divers, essais, récits et romans, Marie Cosnay milite au quotidien depuis le milieu des années 2000 pour défendre la cause des sans-papiers et des migrants. Cette activité militante, qui comprend l'hébergement de mineurs isolés et leur défense auprès des services administratifs, se traduit dans son activité d'écriture par des récits, comme *Jours de répit à Baïgorri*, publié en 2017, des essais, comme celui qu'elle a consacré à l'hospitalité avec Mathieu Potte-Bonneville, *Voir venir*, en 2019, et plus récemment par des livres hybrides, entre le récit et l'essai, *Des îles* en 2021 et *Nos Corps pirogues* en 2022.

Ce dernier livre rassemble des billets de blog publiés sur Médiapart en 2017 et 2018, réécrits, remaniés, ordonnés pour composer un livre. Sur 165 billets publiés sur ce blog au long de la décennie entière, l'autrice n'en a conservé que quelques-uns, écrits sur une période assez courte et tous consacrés aux mineurs isolés arrivés en France demander asile, alors qu'elle publie sur Médiapart sur quantité d'autres sujets. Le livre ne donne aucune indication générique, ni « récit », ni « témoignage », ni « roman », et son titre, énigmatique, ne permet pas d'en décider. Il se compose de courts chapitres de quatre ou cinq pages chacun, non numérotés, et dont les titres n'apportent, le plus souvent, pas plus d'information que celui du livre. Pas de promesse, pas de pittoresque : le lecteur n'est pas flatté. Au contraire, le volume s'ouvre sur un lexique développant les acronymes désignant les services administratifs auxquels les

migrants se heurtent à leur arrivée en France et expliquant ce que sont ces institutions, et sur un texte écrit à la première personne et au présent de l'indicatif, établissant des faits et exposant le rapport de l'auteur au contenu du livre, inscrivant celui-ci, clairement, dans une écriture de non-fiction, mais sans pour autant en dévoiler explicitement l'objet.

J'ai réservé jusqu'à présent le contenu de ces deux livres. Ils ont pourtant des sujets, annoncés ou non sur leur couverture. J'ai dit plus haut que la seconde édition d'*Omar et Greg* dote le livre d'un sous-titre absent de la première. Ce sous-titre confirme sa nature documentaire, permet au lecteur d'identifier ce qu'il va lire et a évidemment été pensé pour l'intriguer par une accroche excitant sa curiosité : « Une amitié improbable au FN ». En effet, en donnant la parole à ses deux personnages, François Beaune leur fait raconter des itinéraires de vie qui les ont menés l'un au Front National, dont Greg a été permanent salarié, l'autre dans sa mouvance, Omar ayant travaillé au rapprochement des musulmans avec le parti d'extrême-droite. Ainsi doté d'un programme, le lecteur peut regarder l'alternance des fragments de récits des deux personnages, de leur enfance à leur rencontre, puis à leurs années de militantisme commun, et enfin à leur rupture avec le FN, comme une histoire unique, ou la convergence de deux vies, ce qui confère à leurs tribulations idéologiques sens et unité, voire ce qui ressemble à une nécessité. Leurs vies particulières s'inscrivent ainsi dans un épisode de l'histoire de France, qui semble s'écrire comme un enchaînement inéluctable, la montée de l'extrême-droite des années 1980 à 2017, et semble en donner une explication, dans les termes des deux personnages. D'autant que l'épigraphe du livre, signée Milena Agus, engage le lecteur à surmonter ses préventions :

Je crois que si l'on veut qu'une personne nous reste antipathique, il nous faut absolument refuser de la connaître.

Sous peine de refuser de jouer le jeu attendu, le lecteur est invité à sympathiser avec les deux personnages. Dès la première page du récit, les paroles d'Omar en appellent à la complicité de son destinataire par le tutoiement et l'aveu : « Je vais pas te mentir, j'ai connu une enfance difficile » (Beaune, *Omar et Greg* 11). Mais sympathiser implique-t-il d'entrer dans les raisons des deux hommes ? Dans quelle mesure le lecteur est-il invité à voir en eux des commentateurs éclairés de leur propre histoire ? Dans quelle mesure au contraire est-il invité à compatir à la vue de « monstres » dans une baraque de foire, sujets pathétiques et aliénés, essayant comme ils peuvent de donner sens à une histoire dont ils sont les jouets ? Le lecteur est écartelé entre les deux extrêmes : accorder du sérieux aux propos tenus et en faire une clé de lecture de l'histoire récente ou disqualifier les idées des deux bonshommes, mais les deux alors n'apparaissent

plus que comme les instruments d'une manipulation de l'écrivain. Ni la première piste, ni la seconde, ne peuvent être suivies jusqu'au bout. La première bute sur la confusion idéologique de Greg, qui prétend avoir défendu des idées de gauche au Front national sous la bannière du « patriotisme social » et ne peut jamais dépasser cette contradiction, et sur la confusion symétrique d'Omar, musulman pratiquant qui a eu l'ambition de « réconcilier » (109) les musulmans et l'extrême-droite. La seconde piste n'est pas plus satisfaisante : elle suppose que l'écrivain se joue de ses deux personnages et n'invite à les considérer que comme des sujets pittoresques, victimes d'une histoire qu'ils n'ont pas comprise, dont les thèses politiques ne sont que des autolégitimations maladroites, c'est-à-dire finalement comme des phénomènes de foire. Dans les deux cas, l'entreprise littéraire semble se supprimer elle-même : soit elle débouche sur une grande complaisance envers des discours fascisants, soit elle se dénonce comme opération manipulatrice en exposant deux personnes qui ne mesurent pas ce qu'elles disent. Dans un cas comme dans l'autre, la lecture est impossible : l'entreprise littéraire contredit l'épigraphe sous l'autorité de laquelle elle se présente et le livre est ininterprétable.

Le livre de Marie Cosnay, *Nos Corps pirogues*, est exactement à l'opposé de cette démarche, et pourtant lui aussi déjoue les pratiques du lecteur et fait de cet inconfort de lecture un élément de sa politique. L'ouvrage commence par un exposé clair de la situation de l'autrice :

Je vis à la frontière basque, entre l'Espagne et la France. Au printemps 2021, la frontière est fermée, que franchissent malgré tout les personnes d'Afrique de l'Ouest quittant les îles Canaries. Si, depuis 2017, la route du Maroc et de l'Espagne après le Maroc, est de plus en plus empruntée, elle est aussi de plus en plus dangereuse. Après les départs de Tanger et Nador, c'est de Dakhla ou de Laâyoune, vers les îles Canaries, à travers l'océan Atlantique, qu'on s'élance.

En 2017, de nombreux.es mineur.es de Guinée, de Côte d'Ivoire, du Mali, arrivent en Europe, seul.es ou quasi seul.es.

En 2017, je suis occupée, à la frontière basque, non loin, dans un jardin extraordinaire. Un enfant arrive, avec lui la question de la protection de l'enfance (9).

Les principaux éléments du livre sont déjà là : le livre retrace une résidence d'écriture effectuée par l'autrice au jardin de la Petite Escalère au Pays basque, « extraordinaire » parc de sculptures étendu sur 28 hectares, où elle travaillait avec une association auprès de jeunes migrants. Pendant cette résidence, arrive sur les lieux un jeune Guinéen qu'elle nomme ici « l'enfant ». Une grande partie du livre est consacrée aux démarches du garçon pour faire reconnaître sa minorité par les autorités françaises et obtenir les droits qu'elle lui garantit. Autour de cette histoire centrale, décomposée en nombreux

fragments, le livre raconte les activités menées pendant la résidence avec les autres jeunes, expose les batailles des militants pour faire reconnaître les droits des migrants, mais aussi leurs difficultés quotidiennes et leurs contradictions propres.

Les migrants y ont la parole, mais nulle part n'est raconté le parcours qui les a conduits en France. Le récit de ce parcours, c'est ce qui leur est demandé par l'administration pour décider de leurs droits, et c'est ce que le livre ne donnera pas. Toute la démarche de Marie Cosnay se construit au contraire autour de ce refus. Si l'hospitalité est inconditionnelle, elle peut et elle doit savoir se passer de l'histoire de celui qui arrive. Le livre apprend à se méfier non seulement du récit, mais surtout de la demande de récit : l'administration exige des récits, mais elle veut des récits conformes à des modèles, et le migrant qui dit naïvement la vérité s'expose à se voir refuser les papiers dont il a besoin. Les demandeurs d'asile doivent donc produire et, si nécessaire, inventer les récits attendus d'eux, pour ne plus être inquiétés. Le chapitre intitulé « épopées clandestines » (*Nos Corps Pirogues* 127-129) expose, très rapidement, la nécessité connue par les migrants de dissimuler des parcours véritablement épiques et d'inventer des fictions conformes aux modèles convenus. Le soupçon est ainsi jeté sur tout récit, ainsi que le conclut la narratrice :

J'aimais les récits – et j'allais les prendre en grippe. À force de penser l'homme comme ce qui, toujours, se dit, se raconte, à force de penser que tout est récit, de demander des récits au nom de la vérité et de l'être, on provoquait des dégâts, tu ne pouvais pas rester où tu étais arrivé, on t'avait à l'œil. Et puis de la même main on tuait la liberté et l'inventivité, au fond on n'en voulait pas, des récits, on les mettait sur un piédestal pour mieux les rétamé, au fond on préférait au récit le destin, un destin sans dieu, minable, que dictaient les pires conventions collectives et politiques, la distinction, notamment, entre migrant économique et réfugié politique (128-129).

D'où un livre de non-fiction qui se compose d'une collection d'instantanés, au marquage chronologique faible, aux sujets multiples, comme des fragments d'histoires qui ne se totalisent jamais, et jettent des éclairages sur la situation des migrants en France, sans rien exiger d'eux, mais en les accompagnant dans leurs démarches pour faire valoir leurs droits. Finalement, l'enquête ne porte pas tant sur les migrants que sur l'administration, ses procédures et leurs effets.

Le travail de Marie Cosnay ici est exemplaire d'une démarche que Laurent Demanze constate chez nombre d'écrivains contemporains comme elle adoptant le montage comme technique majeure pour « non pas ajouter à la multitude de récits, mais tailler ou recomposer dans les récits reçus et collectés, pour dénaturer le mouvement narratif » (194). Là où *Omar et Greg* mime le montage d'un film documentaire avec

un champ-contrechamp systématique, *Nos Corps pirogues* brise le mouvement narratif en éclatant la représentation en instantanés multiples, hétérogènes, plus discursifs que narratifs, entre lesquels le texte laisse d'énormes ellipses.

Ce sont deux livres conscients que le réel ne se donne pas, mais se conquiert, et qu'on n'en produit toujours qu'une image partielle et insuffisante. C'était déjà le constat que faisait Jean-Paul Goux dans *Mémoires de l'enclave*, livre qu'il a consacré en 1986 à la mémoire ouvrière du pays de Montbéliard. Son narrateur, relisant les entretiens qu'il a réalisés, s'aperçoit que les discours qu'il a recueillis ne composent pas un tout et que l'histoire qu'il veut raconter n'existe pas, mais est à construire :

Étais-je vraiment à ce point naïf que j'aie cru que chacun de mes interlocuteurs devait être une sorte de dépositaire fidèle et scrupuleux d'un patrimoine collectif soigneusement préservé ? Je m'étais attribué le rôle du chef de chœur qui permet à chacun des chanteurs de tenir sa partie dans l'harmonie de l'ensemble, je me vois plutôt maintenant comme un modeste amateur de puzzle tentant d'organiser les innombrables pièces d'un vaste tableau dont il ignore tout, puisqu'il n'en a même pas la reproduction qui l'aiderait à le reconstituer (96).

Si le « modeste amateur de puzzle » renvoie à Georges Perec et à *La Vie, mode d'emploi*, la comparaison prend tout son sens dans la confrontation de l'écrivain au terrain. L'auteur est un artisan laborieux qui compose une image sans modèle, il n'est guidé par aucune certitude et risque toujours de se perdre dans le fatras de sa documentation. L'auteur de terrain n'a plus qu'un lointain rapport avec le romancier du XIXe siècle qui écrivait dans le confort de son bureau : son modèle est plus le reporter ou l'anthropologue qui vont chercher l'altérité au-dehors. Il y faut, dans les termes de Demanze, « une dynamique résolue d'altération de soi » (90). Exemplairement, François Beaune et Marie Cosnay s'inscrivent dans cette démarche. Le premier adosse tous ses livres à de longues enquêtes : *Omar et Greg* est le produit de six à huit mois d'entretiens avec chacun des deux protagonistes, ce qui conduit à nouer des relations qui se poursuivent après la parution du livre. Pour *La Lune dans le puits*, l'écrivain avait passé deux ans à collecter des histoires dans plusieurs pays autour de la Méditerranée, et le recueil conserve la trace de ces voyages. Le travail et la vie de Marie Cosnay sont aussi étroitement imbriqués : très investie depuis des années dans le soutien aux migrants, et en particulier aux mineurs isolés, elle fait de son travail militant la matière de ses livres. *Nos Corps pirogues* et *Des Iles*, qui retrace ses voyages à Lesbos et aux Canaries auprès de migrants, sont le produit de cet engagement. « Engagement », non au sens sartrien où le livre résulte de projet de dévoiler une situation pour la changer. Il n'est pas assez assertif pour cela, trop pénétré de doutes et de retenue. Il relève plutôt de la « note » précaire et modeste :

Je note la course de vitesse éperdue (et perdue de toute façon) contre l'État et les départements, le besoin de pouvoir quelque chose alors qu'on ne peut rien. Le besoin vital, épuisé, d'avoir quelques tours dans son sac, pour nier ou déjouer nos impuissances politiques (161).

Cet « Engagement » n'est pas non plus à comprendre comme celui de l'intellectuel qui use de sa notoriété pour quitter son champ propre et intervenir dans le débat politique, mais au sens d'un travail politique bénévole sur le terrain, avec les risques que cela entraîne : Marie Cosnay a travaillé comme volontaire auprès d'une ONG à Lesbos, héberge des migrants, les aide dans leur parcours, met en relation des membres de familles dispersées, lutte pour leur obtenir des papiers, rapatrie les corps de mineurs décédés au passage de la frontière et mène un travail éditorial avec quelques garçons qui entreprennent d'écrire des livres. Ce sont des batailles obscures et quotidiennes, qui n'engagent pas le capital symbolique de l'écrivain, mais sa force de travail et son abnégation.

L'écrivain n'est plus isolé dans sa tour d'ivoire, s'il l'a jamais été. Il mène un travail collectif et il en inscrit le résultat dans une communauté. Le titre de Marie Cosnay, *Nos Corps pirogues*, le marque par le possessif pluriel : à qui sont ces corps assimilés à des pirogues ? Aux enfants qui ont traversé la mer, bien sûr, dont le livre relaie la parole, s'il ne raconte pas leur voyage. Mais il implique aussi les lecteurs. Par contre, le « je » du livre renvoie à Marie Cosnay et à elle seule, qui parle en leur nom. On sait que « parler pour » veut dire deux choses : parler *à la place de*, avec une délégation de parole, ce qui comporte toujours le risque d'une confiscation, et parler *devant*, avec une responsabilité, parce qu'on est alors sous le contrôle de ceux au nom de qui on parle. Les deux sens sont importants dans la littérature documentaire, où le risque de confiscation apparaît plus nettement, et où la question de la responsabilité est avivée. Toute la pratique militante de Marie Cosnay la place sous les regards des mineurs qu'elle soutient. François Beaune a soumis le manuscrit d'*Omar et Greg* à ses deux informateurs et les a laissés supprimer les passages qui les gênaient. Il a obtenu de son éditeur qu'ils aient un contrat d'auteur et partage ses droits avec eux, même si seul son nom figure sur la couverture.

Dès lors, le livre n'est plus l'œuvre singulière d'un auteur sacralisé. Si, dans l'enquête, se confondent mode de vie et mode d'écriture, l'écrivain a perdu son autorité. Il est plutôt celui qui écrit sans mandat, sans autorisation, sans légitimité. Comme le « modeste amateur de puzzle » de Jean-Paul Goux, il est celui qui n'a aucun titre à dire la vérité sur le monde social. Il n'est armé d'aucun savoir particulier, ne prétend à aucune méthode et ne peut se revendiquer d'aucune science.

Sans compétence spécifique, sans autorité savante, l'écrivain est un individu ordinaire, un « homme dans la foule » (Viart, *La Littérature française au présent* 311) que plus rien ne distingue de ses contemporains. Il ne peut plus se revendiquer d'une mythologie de l'artiste, et doit adopter une posture « de scribe ou de greffier, consignait avec discrétion les mots ordinaires du champ social, entre compilation documentaire et montage de témoignages » (Demanze 33).

Si l'écrivain est n'importe qui, s'il écrit à partir de cette illégitimité, il ne peut plus proposer qu'une connaissance sensible, en dehors de toute procédure reconnue. Dès lors, en dehors de toute validation extérieure, le texte qu'il délivre est la seule mesure de sa réussite. Il justifie l'enquête, les procédures qu'il a fallu suivre et les effets qu'elles ont eus sur la vie de l'écrivain et de ses personnages. Il est aussi sa propre justification. Mais alors l'écrivain découvre une nouvelle contradiction. Et celle-ci n'est pas sans rappeler la « politique de la littérature » de Jacques Rancière.

D'une part, l'écrivain doit prétendre à la vérité immanente du texte, car si l'écriture ne garantit rien, au moins n'est-elle prévenue par personne ni ne véhicule les impensés des institutions, leurs préjugés et leurs exigences propres. Le savoir qu'il propose est un savoir dissident, qui a au moins la valeur d'avancer sans aucune protection et de se présenter dans toute sa fragilité. Mais d'autre part, le texte n'est plus le monument qui tient par la force interne d'un style. Il apparaît davantage comme un moment dans un processus, il s'inscrit dans une histoire, comme ce qui vient après l'enquête, mais aussi avant autre chose. Il est le produit d'un travail collectif, qui vient rendre compte des connaissances acquises, il clôt d'une certaine manière l'enquête, mais il assume aussi d'avoir des effets et d'être jugé en fonction de ceux-ci. Or que fait, par exemple, *Omar et Greg*? Comme on l'a vu, deux lectures en sont possibles : celle qui sympathise avec les deux personnages au prix d'avaliser leur discours fascisant et celle qui les disqualifie pour les regarder avec condescendance, contredisant l'intention affichée de l'auteur. La tâche du lecteur est impossible et c'est là sans doute l'effet du livre : on ne sait plus comment lire. D'un côté, le texte est la seule mesure de la validité de la démarche d'enquête et d'écriture, de l'autre, il retient son sens, ne conclut à rien, ne propose ni sagesse ni morale, et conduit le lecteur à un dilemme.

Dans *Politique de la littérature*, Jacques Rancière identifiait trois « régimes d'expression » définissant trois « régimes d'égalité » : l'égalité des sujets ou l'égalité des personnages quelle que soit leur condition sociale, l'expressivité des choses muettes qui expriment le monde social mieux que les orateurs et l'indifférence fondamentale des « états de choses sans raison » qui réfute le bavardage politique et le savoir des herméneutes. Ces trois manières de penser l'égalité entraînent en tension

entre elles : la politique de la littérature se définissait comme le règlement de ces tensions, soit que l'écriture veuille « radicaliser le mutisme qui la sépare du bavardage démocratique », soit qu'inversement elle veuille « excéder la démocratie de la lettre en se faisant la langue nouvelle du corps collectif » (36). Deux politiques qui, poussées à leur limite, aboutissaient à l'autosuppression de la littérature, dans l'indifférence du style et de la prose du monde pour la première, dans l'indifférence du sens et du non-sens pour la seconde. La littérature fait de la politique en ce qu'elle éprouve en permanence ces contradictions, et ne se produit qu'à les reconduire. Et sans doute le nouvel âge de l'enquête est-il le nom d'un nouvel état du champ littéraire, moins autonome, plus directement articulé au champ social, qui redispose les termes de la contradiction et la relance.

Bibliographie

Beaune, François. *Un Homme louche*. Paris, Verticales, 2009.

_____. *Un Ange noir*. Paris, Verticales, 2011.

_____. *La Lune dans le puits. Histoires vraies de Méditerranée*. Paris, Verticales, 2013.

_____. *Omar et Greg*. 2018. Paris, Seuil, « Points-récits », 2020.

_____. *Calamity Gwenn*. Paris, Albin Michel, 2020.

Beaune, François et Stéphane Bikialo. *François Beaune. Pour une littérature brute*. Bègles, L'Ire des Marges, 2023.

Bon, François. *Sortie d'usine*. Paris, Minuit, 1982.

Bouju, Emmanuel, éditeur. *L'Engagement littéraire*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

Cosnay, Marie et Stéphane Bikialo. *Marie Cosnay. Traverser les frontières, accueillir les récits*. Bègles, L'Ire des marges, 2022.

Cosnay, Marie et Mathieu Potte-Bonneville. *Voir venir. Écrire l'hospitalité*. Paris, Stock, 2019.

Cosnay, Marie. *Des Iles 2*. Paris, Editions de l'Ogre, 2023.

_____. *Des Iles*. Paris, Editions de l'Ogre, 2021.

_____. *Jours de répit à Baigorri*. Grane, Créaphis, 2017.

_____. *Nos Corps pirogues*. Bègles, L'Ire des marges, 2022.

- Demanze, Laurent. *Un Nouvel Âge de l'enquête*. Paris, José Corti, 2019.
- Ernaux, Annie. *La Place*. 1983. Paris, Gallimard, « Folio », 1986.
- _____. *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016.
- Fajardie, Frédéric H., *Metaleurop. Paroles ouvrières*. Paris, Mille et une nuits, 2003.
- Flore, Sonya. *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017.
- Goux, Jean-Paul. *Mémoires de l'enclave*. 1986. Arles, Actes sud, « Babel », 2003.
- Jablonka, Ivan. *L'Histoire est une littérature contemporaine*. Paris, Seuil, 2014.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Traduit par Marie Cosnay, Paris, Editions de l'Ogre, 2017.
- Phoenix*, « Marie Cosnay », no. 34, 2020.
- Rancière, Jacques. *La Parole muette*. 1998. Paris, Hachette, « Pluriel », 2005.
- _____. *Politique de la littérature*. Paris, Galilée, 2007.
- _____. *Aisthesis*. Paris, Galilée, 2011.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* 1948. Paris, Gallimard, « Idées », 1981.
- Simon, Claude. *L'Acacia*. 1989. Paris, Minuit, « Double », 2004.
- Sonnet, Martine. *Atelier 62*. 2008. Cognac, Le temps qu'il fait, « Corps neuf », 2009.
- Viart, Dominique. « Écrire le travail : vers une sociologisation du roman contemporain ? », *Raison publique*, no. 15, 2011, pp. 13-34.
- Viart, Dominique et Bruno Vercier. *La Littérature française au présent*. Paris, Bordas, 2005.



L'ÉCRITURE FÉMININE DANS L'ENGRENAGE DE L'UTOPIE PROGRESSISTE : CLAIRE DÉMAR, ALEXANDRA KOLLONTAÏ

LA ESCRITURA DE MUJERES EN LOS ENGRANAJES DE LA UTOPIA PROGRESISTA: CLAIRE DÉMAR, ALEKSANDRA KOLONTÁI

WOMEN'S WRITING IN THE GEARS OF PROGRESSIVE UTOPIA: CLAIRE DÉMAR, ALEKSANDRA KOLLONTAI

Sylvia Kratochvil

Université Bordeaux Montaigne

sylvia.kratochvil@gmail.com

Fecha de recepción: 18/09/2023

Fecha de aceptación: 01/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.29049>

Résumé : L'article compare, à partir de l'idée d'une « culture féminine » (Simmel), les écrits de deux femmes qui appartiennent à l'histoire du féminisme du XIXe siècle à la première moitié du XXe siècle. Il s'agit de Claire Démar, engagée dans le saint-simonisme et qui s'est suicidée en 1833, et d'Alexandra Kollontaï, journaliste et femme politique proche de Lénine et de Clara Zetkin. La question de l'engagement est développée dans deux directions opposées. La première, qui s'appuie sur le texte posthume *Ma loi d'avenir* de Démar, s'apparente à une critique rétrospective tournée vers le passé, malgré l'idéologie du progrès qui puise dans le langage du saint-simonisme. La seconde, suivant les *Chemins de l'amour* de Kollontaï, se distingue comme une critique prospective. L'archéologie du féminisme est donc embourbée dans le terrain instable sur lequel la femme-écrivaine se constitue en sujet. L'échec de ces deux projets politico-esthétiques échappe également à la critique des utopies sociales dans le *Manifeste*

communiste (1848). Avec Benjamin, sensible au mot de la « Nouvelle Femme », comme à la préhistoire matriarcale, je cherche à esquisser un équilibre entre l'individu solitaire et monadique et la société moderne.

Mots clés : histoire du féministe ; « Nouvelle Femme » ; écriture féminine ; utopie sociale ; Walter Benjamin ; Claire Démar ; Alexandra Kollontáï.

Resumen: El artículo compara, a partir de la idea de una “cultura femenina” (Simmel), los escritos de dos mujeres que forman parte de la historia del feminismo del siglo XIX y principios del siglo XX. Se trata de Claire Démar, comprometida con el sansimonismo y quien se suicidó en 1833, y Aleksandra Kolontáï, periodista y política cercana a Lenin y Clara Zetkin. La cuestión de la escritura política se desarrolla en dos direcciones opuestas. La primera —que se basa en el texto póstumo *Ma loi d'avenir* [Mi ley para el futuro] de Démar— es similar a una crítica del presente de espaldas al futuro, a pesar de la ideología de progreso derivada de la teleología de la Iglesia sansimoniana. La segunda —siguiendo los *Caminos del amor* de Kolontáï— se destaca como una crítica prospectiva. La arqueología del feminismo se estanca, por tanto, en la inestabilidad del lugar desde el que la mujer-escritora se constituye como sujeto. El fracaso de estos dos proyectos político-estéticos también escapa a la crítica de las utopías sociales en el *Manifiesto Comunista* (1848). Con Benjamin, sensible tanto a la idea de la “Mujer Nueva” como a la de la prehistoria matriarcal, busco articular otro equilibrio entre el “yo” solitario y monádico y la sociedad moderna.

Palabras clave: historia del feminismo; “Nueva mujer”; escritura de mujeres; utopía social; Walter Benjamin; Claire Démar; Aleksandra Kolontáï.

Abstract: This paper compares, starting from the idea of a “female culture” (Simmel), the writings of two women who belong to the history of feminism from the nineteenth to the first half of the twentieth century. These are Claire Démar, engaged with Saint-simonianism, who committed suicide in 1833, and Aleksandra Kollontai, a journalist and politician close to Lenin and Clara Zetkin. The question of engagement is developed in two opposite directions. The first—which grounds on the posthumous text *Ma loi d'avenir* [My law of the future] by Démar—is akin to an afterthought critique that has its back turned to the future, despite its ideology of progress which draws on the language of Saint-Simonianism. The second—following the *Paths of love* by Kollontai—stands out as a prospective critique. The archeology of feminism therefore is bogged down in the unstable ground on which the woman-writer constitutes herself as a subject. The failure

of these two politico-aesthetic projects further escapes the critique of social utopias in the *Communist Manifesto* (1848). With Benjamin, sensitive to the ideas of the «New Woman», as well as to patriarchal prehistory, I seek to outline an equilibrium between the solitary, monadic individual and modern society.

Keywords: History of feminism; «New Woman»; Women's Writing; Social Utopia; Walter Benjamin; Claire Démar; Alexandra Kollontaï.

Dans les derniers jours de la Commune, le prolétariat cherchait à tâtons refuge derrière les barricades, comme un animal blessé à mort qui se retire dans son terrier.

Benjamin, *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire*, « La Bohème »

Et le train filait toujours, rejetant violemment peupliers, vaches, hangars et toutes choses terrestres, comme s'il avait soif, comme s'il courait à la pensée pure, ou vers quelque étoile à rejoindre.

Paul Valéry, *Monsieur Teste. Lettre d'un ami*

J'arrive, bien sûr, j'arrive

Mais ai-je jamais rien fait d'autre qu'arriver

Jacques Brel, *J'arrive*

Dans sa préface de *Mademoiselle de Maupin* (1834), Théophile Gautier s'oppose à l'idée d'une influence de la littérature sur les mœurs du présent. Par rapport à une modernité naturaliste qui représente à travers l'art la vérité socio-historique, Gautier s'inscrit dans une modernité à rebours. Contrairement à Hegel qui conçoit une vérité qui ne s'enlise pas dans l'histoire naturelle (cf. Hegel 573), Gautier place la culture sous le signe de la *natura naturans*. Dire que la littérature agit sur les mœurs

[c]'est comme si l'on disait : Les petits pois font pousser le printemps ; les petits pois poussent au contraire parce que c'est le printemps, et les cerises parce que c'est l'été. [...] les siècles se succèdent, et chacun porte son fruit qui n'est pas celui du siècle précédent ; les livres sont les fruits des mœurs (17).

La vérité –au sens politique, moral, social et anthropologique– se déploie sur le plan immanent de l'histoire naturelle. Il n'y a ni projet ni idée de progrès. Et pourtant on peut, dans une poussée critique, déchirer l'ordre de l'époque en un temps intérieur et extérieur, puis dévouer le temps intérieur, qui se soustrait à l'immanence, à la cause eschatologique d'une vérité nouvelle qui néantise ce monde. « Sans répit », écrit Jacob Taubes, « le principe révolutionnaire pousse de figure en figure [...] pousse les prophètes et les apocalyptiques d'un lieu à l'autre » (12-13). Les livres –comme les prophètes– sont les fruits récoltés au fur et à mesure que la nature messianique avance ; ils sont les reliquats d'une tension entre l'eschatologie utopique et le topos de l'éternel retour.

La fonction *transformatrice* de l'écriture est une idée phare du XIXe siècle. Ce qui met en branle l'engagement est notamment un certain discours sur la culture, discours qui hypostasie, dans le monde moderne, la productivité, la spécialisation et la réalisation de l'individu. En 1911, le sociologue allemand Simmel résume ces tendances sous le terme « culture objective » désignant un régime dyadique structuré par les rapports du devenir, du savoir et du vouloir (soit les trois « w » : *werden, wissen, wollen*). Face à cette Culture organique du développement du sujet que j'écris désormais avec une majuscule, Simmel positionne une « culture féminine » (*weibliche Kultur*)¹. Il suppose qu'une Culture féminine serait une *contradictio in adiecto* et oppose au rapport centrifuge de l'existence au monde une perfectibilité monadique tournée vers l'intérieur (252).

À première vue, ce modèle n'encourage guère l'action du mouvement des femmes dont Simmel et son épouse furent néanmoins proches. Cette impression se neutralise si l'on prend en considération une certaine « dialectique féminine » (cf. Weigel 18-39 ; Wolff 38). Elle stipule que l'avantage de l'homme sur la femme en matière de Culture est *d'emblée* irrattrapable. L'après-coup (qui génère la *natura naturata*) prend la forme d'une boucle, d'une constellation bifocale qui permet –à rebours des trois « w »– de redéfinir le passé à partir du présent. Ainsi convient-il d'évaluer le progrès de la femme non pas à l'aune d'une féminisation de la Culture (cf. Buci-Glucksmann), mais par l'entremise d'une réflexion sur le rapport entre le temps intérieur de l'individu et la société. L'utopie simmelienne de la culture en tant que « synthèse unique l'esprit subjectif et l'esprit objectif » (219) –entre l'individu et la société– lance ainsi un défi considérable à l'écriture féminine. L'écriture doit mesurer l'écart entre l'intérieur et l'extérieur en prenant ses distances avec la forme positive et organique du monde.

1 Dans une lettre à Herbert Belmore du 23 juin 1913, Benjamin rapproche le rêve d'une « culture de la femme » [*Kultur der Frau*], d'une culture de la jeunesse. Le mouvement de jeunesse (*Jugendbewegung*) dont il fut proche se désagrège avec l'éclatement de la Première Guerre mondiale (Benjamin, *Briefe* 65). La trait d'union entre ces deux cultures est l'utopie, d'un côté, et l'invocation de l'esprit, de l'autre.

Une écriture « féminine » est susceptible de trouver sa place dans deux tendances littéraires divergentes. D'un côté, Simone de Beauvoir se réfère aux luttes militantes et politiques de son époque, de l'autre, Hélène Cixous revalorise la féminité en l'inscrivant dans une dichotomie structurelle entre l'ordre symbolique et l'écriture. « Il n'y a pas », écrit-elle, « de lieu d'où poser un discours » (37). Apparentée à l'idée militante par sa critique du présent et son élan subversif, l'écriture dite « femme » ou « féminine » cherche à être reconnue aussi en tant qu'innovation esthétique. Par conséquent, l'écriture féminine –au sens large– s'inscrit dans une configuration politique et esthétique qui porte les traits de l'utopie. L'« impératif utopique » (Koselleck) et la « temporalisation » de l'utopie (Hölscher) l'emportent sur la différence stratégique et unifient l'écriture féminine en vue d'un dénominateur commun, le militantisme.

Dans ce qui suit, je souhaite me pencher sur la trajectoire de deux femmes qui se situent de chaque côté –théologique et matérialiste– du spectre politique : Claire Démar, une jeune saint-simonienne qui s'est suicidée en 1833, et Alexandra Kollontaï (1872-1952), membre du premier gouvernement présidé par Lénine, journaliste et porte-parole des ouvrières. La comparaison entre ces deux vies, ces deux écritures, pourrait jeter quelque lumière sur le rapport du sujet féminin –sujet en devenir– à la modernité. Tandis que Démar, démunie, est « à l'écoute du mystère de la vie » (Abensour 108), Kollontaï soutient la révolution marxiste en cours. Walter Benjamin s'est notamment intéressé à la première, mais il mentionne Kollontaï dans une interview avec Colette. La « Nouvelle femme » que prônent Claire Démar et Kollontaï, est-elle porteuse d'une critique qui projette le temps présent sur l'axe d'une utopie temporelle (*Zeitutopie*) (Voßkamp 370) ? Ou bien serait-elle l'organe d'une parole en rupture *rétrograde* avec le monde moderne qui met en question son essence ?

1.1. *Moi, Alexandra Kollontaï*

L'émergence de l'Union soviétique, en 1922, réalise du jour au lendemain le rêve polytechnicien du saint-simonisme. Le marxisme veut dépasser l'utopie sociale par son *pouvoir* de transformation. Benjamin voyage, en hiver 1926, à Moscou pour visiter son amie Asja Lacis. Le *Journal* de ce voyage décrit, entre les lignes dédiées aux entrevues avec Asja, les bouleversements socio-économiques que la nouvelle Russie traverse alors à grande échelle (*Gesammelte Schriften* VI : 292-409). La transformation industrielle et technique était également au cœur du rêve saint-simonien. Il n'est donc pas étonnant que Kollontaï estime légitime de renouer avec une idée chère aux utopistes du siècle précédent : l'amour comme pivot et garantie du lien social. Concrètement, elle

visé à édifier une nouvelle morale d'ordre communiste sur l'amour libre entre homme et femme. Ce désir d'une réalisation intime de l'utopie affronte l'exigence absolue de l'idée de progrès. La réalisation d'une égalité pacifiée entre les sexes menace le mouvement nihiliste du communisme. Ainsi, Kollontaï se heurte à la résistance des bolcheviks. Depuis le *Manifeste* de 1848, l'égalitarisme et l'amour universel des « prolétaires » de la première heure sont accusés d'émousser la lutte des classes ou de la bloquer carrément dans un état « embryonnaire » (Marx 32). Ce qui est en jeu, c'est en fin de compte l'équilibre entre une puissance destructrice et une puissance formatrice de figures contenues dans le principe révolutionnaire. Le rejet de toute positivité qui retarde l'éclatement de la lutte des classes prend chez Marx une teinte apocalyptique. Chez les bolcheviks il s'associe en revanche à la suprématie du pouvoir exécutif qui dirige le discours.

Le recueil *Chemins de l'amour*, traduit en allemand en 1925 sous le titre de *Wege der Liebe*, est mentionné dans un entretien avec Colette, que Benjamin visite en 1927 à Paris. Il se peut que Benjamin ait entendu parler de Kollontaï lors de son voyage à Moscou. L'entretien en question porte le titre « La femme doit-elle participer à la vie politique ? Contre : la poétesse Colette ». Il fut publié dans la *Literarische Welt* dans une série dédiée aux « Antagonismes de notre temps ». Benjamin évoque le rejet que ce livre singulier a essuyé parmi les cadres russes. Leurs objections ne sont pas explicitées, mais il est à peu près certain que le livre n'a pas été accueilli comme un produit du *Proletkult* (la forme discursive et esthétique d'une nouvelle culture du prolétariat). Dix ans plus tard, les cadres communistes se souviennent des années vingt comme d'une période de « débauche petite-bourgeoise » ; il va de soi que le recueil n'a pas non plus reçu un bon accueil en Allemagne (Kollontaï, *Marxisme et révolution sexuelle* 21).

Colette, invitée à commenter l'affaire, prend position : « Les femmes sont –Dieu merci– une force anarchique et explosive contraire à la bureaucratie. C'est une absurdité que de vouloir embaucher la femme –la seule énergie qui tient tête à la bureaucratie– dans un tel organisme » (Benjamin, *Gesammelte Schriften* IV/1 : 494 ; je traduis). Dans l'appartement sous les toits de Paris, par contumace, Kollontaï est une deuxième fois jugée, cette fois-ci par une artiste en retrait. Celle-ci lui reproche son enchevêtrement avec le parti et la bureaucratie, son engagement au service d'un organisme politique qui atténue la force explosive de son être femme.

Colette a su voir juste. L'Union soviétique, d'abord en avance sur la question des femmes, excédant les mesures politiques occidentales, retourne sous Staline, dans les années trente, à un modèle traditionaliste de la famille. La femme endosse désormais le double rôle d'ouvrière et de mère au foyer, c'est une héroïne de la nation. Kollontaï

quitte l'Union soviétique pour le Mexique (1926-1927), ensuite pour les pays scandinaves où elle travaillera en tant qu'ambassadrice pour la Russie. L'échec politique du projet « féministe² » de Kollontaï est le symptôme d'un épuisement de la révolution : l'autorité juridico-esthétique du *Proletkult* anéantit le *kairos* de l'écriture féminine.

1.2. *Moi, Claire Démar*

Exclue de l'appareil politique ou nouvelle venue, la femme parle le langage de l'utopie, pour le meilleur et pour le pire. Le langage des femmes s'inscrit dans un « pouvoir de moule qui est important car il donne sa forme au pouvoir réel » (Aubenas 21). Ainsi, il y a continuité. Mais cela fait aussi penser à un travail ou un pouvoir en coulisse, à ce « *royaume secret* » que Colette évoque dans le même entretien : « Si vous réclamez le règne des femmes, donnez-leur le fameux «royaume secret» qu'elle ne gouverne pas depuis la salle du trône, mais depuis le boudoir. C'est la seule chose que la femme ait jamais voulue, et où elle réalisera ce qu'aucun homme ne peut réaliser » (Benjamin, *Gesammelte Schriften* IV/1 : 494 ; je traduis). Dans la figure du royaume secret l'ordre du monde est déchiré entre intérieur et extérieur. Or à la différence du Royaume de Dieu, ce déchirement confère de la solidité au monde présent. Le royaume secret de la femme se manifeste dans la mode et ses promesses utopiques (Blättler 249), dans l'esthétique de la séduction et dans la proximité maritale (érotique) avec le corps du pouvoir. En revanche, la *Zeitutopie* investit un espace transparent inconciliable avec ces plis et replis. Et pour cause : la « peinture imaginaire de la société future » que critique le *Manifeste communiste* confère, observe Benjamin, aux tableaux de rêve un caractère « inaccessible et protégé » (*Paris, capitale du XIXe siècle* 653)³. C'est ainsi que Claire Démar enveloppe son rêve du matriarcat d'un ruban singulier, idiosyncratique. Son manifeste posthume porte le titre : *Ma loi d'avenir*. Et pourtant ce « Moi » n'entre pas tout à fait dans le moule positif du pouvoir.

Le manifeste de Claire Démar fait appel à l'émancipation à une heure où le concept « féminisme » n'existe pas encore. Benjamin la cite dans la liasse « p » du *Livre des passages* (« Matérialisme anthropologique, histoire des sectes » 807-809) et l'évoque brièvement dans son essai sur Baudelaire (*Gesammelte Schriften* I/2 : 594-596). L'écriture est singulière, paratactique, riche en métaphores et allégories ; elle est portée

2 Alors que leur sensibilité à la misère des ouvrières et à la condition des femmes en général rapproche les militantes dans l'entourage de Lénine (Inessa Armand, Clara Zetkin et Kollontaï) du féminisme occidental, le mot est tabou dans les cercles du pouvoir. La section féminine du Comité central du Parti communiste se concentre sur le travail par lequel la femme accède à l'égalité universelle.

3 Benjamin parle en cet endroit de Fourier et du Marquis de Sade.

par une intensité disruptive. Toutefois, elle s'inscrit aussi dans le langage du groupe saint-simonien, comme en témoignent l'évocation de la « providence » ou la figure de la « Femme Messie ». L'écriture féminine qui intègre l'utopie sociale, est-elle associable à sa tendance progressiste ? « Les saint-simoniens », note Benjamin dans la liasse « U » dédiée à Saint-Simon et aux chemins de fer, « attendaient un messie féminin (« La Mère ») qui devait s'unir au grand prêtre, au « Père » » (612). Dans *Le Paris du Seconde Empire chez Baudelaire*, Benjamin évoque le rêve saint-simonien d'une Nouvelle Ville divisée en deux hémisphères égales qui correspondent au mythe de l'androgynisme chez Platon. Or, le véritable centre de la théorie saint-simonienne est l'hypostase de l'industrie comme force qui fait bouger le monde. Il s'agit du paradoxe d'une transcendance immanente à l'histoire, d'une providence technique aux allures futuristes.

Claire se suicide, avec son compagnon Pierre Désessarts, sans se considérer, dans ses deux lettres d'adieu, comme un apostat. Elle désire même que « ce rouleau de papier, formé de deux cahiers, ayant pour titre *Ma loi d'avenir*, soit remis à M. Vingard, rue Beaubourg, No. 44, pour être lu à la famille Saint-Simonienne de Paris, et ensuite déposé entre les mains du *Père Enfantin* » (Démar 12)⁴. Une volonté qui ne fut pas exécutée, car Enfantin – hostile aux manifestations individuelles (Abensour 94) – remit le manuscrit à Suzanne. « Deux victimes de l'anarchie du siècle », les choses sont ainsi vues par l'éditrice de *la Femme Nouvelle*. Martyre ? Un manque d'attachement à la providence et à la famille saint-simonienne ? Une confiance en soi déficitaire ? Une erreur stratégique ? Ou, selon une dialectique de l'échec, la reconnaissance après coup d'une impossible alliance entre le rêve sans lieu fixe (l'utopie) et l'espace de l'Histoire ?

Dans sa brochure, Démar évoque une « nature mobile » qui serait porteuse d'un élan apte non seulement à entraîner l'humanité vers le progrès, mais aussi à briser « la grande loi du progrès », le « dogme » (39-40). La « parole vivante, progressive » de Saint-Simon deviendrait fatalement « écorce aride » et « infécond » sans le concours de la femme que la famille attend (40). Claire Démar est confiante : « [...] *force leur sera d'avouer mon action*, ou tout au moins de suspendre *tout jugement, toute désapprobation* » (40). *Ma loi d'avenir* inaugure une dimension qui se situe dans l'interstice entre l'enseignement rationaliste de Saint-Simon et une nature en mouvement. Nous avons ici affaire à une dialectique féminine en germe enfouie dans un « sol millénaire ».

Un siècle plus tard, la percée des femmes est reconnue parmi les adeptes du

4 Les particularités typographiques de l'écriture de Claire Démar reproduites dans cet article (italiques, majuscules, points d'exclamation, etc.) reflètent le style du groupe saint-simonien. Il était d'usage de souligner trois fois le nom du « Père ».

socialisme. Cela ne va pas sans un recul considérable de la dimension poétique, métaphorique du discours. Le progrès fera germer aux cœurs des femmes des idées et des forces nouvelles dont elles ont besoin pour changer le monde. Clara Zetkin oriente le mouvement des femmes vers le futur, leur utopie se rationalise :

Ce n'est pas le mouvement féministe, mais la transformation de la société capitaliste en une société socialiste qui résoudra les conflits que fait surgir, sous le règne du capitalisme, la réalisation des objectifs d'un mouvement féminin historiquement inévitable. [...] Les femmes qui ont pris conscience de leur personnalité et possèdent une vision claire des conditions sociales doivent donc proclamer devant la société socialiste que prépare le développement historique : « Que ton règne vienne ! » Et non seulement aspirer à ce royaume, mais se battre pour lui (79 ; 83).

Outre une confiance indéniable dans le temps du progrès, le manifeste de Claire Démar contient des passages qui soulignent son isolement au sein de la « famille ». La solitude n'est pas une vertu socialiste.

Je dis seule et sans le secours d'aucune femme, car il n'est pas inutile de constater le peu de lien qui nous uni les unes aux autres. – Oui seule ; car même les femmes qui se disaient nouvelles, qui prétendaient faire œuvre d'apostolat, n'ont pas daignées s'arrêter à une brochure écrite, sinon avec talent, du moins avec conscience et entraînement, qui s'en allait remuant à leur profit toute la pourriture cadavéreuse des vieilles institutions et d'une loi morale impuissante (*Ma loi d'avenir* 24)⁵.

Et son compagnon Pierre Desessarts note dans sa lettre incluse dans la « notice historique » qui précède la brochure dans l'édition originale :

Eh bien ! moi, qui fus toujours l'homme de la lutte et de la solitude, moi qui ai toujours marché seul à l'écart, enveloppé comme d'un voile contre le regard de tous, moi, protestation vivante contre l'ordre et l'union : qu'y aurait-il d'étonnant que je me retire, peut-être à l'instant où les peuples vont s'unir d'un lien religieux [...] moi, qui n'y peux trouver place, qui ne saurais harmoniser mes pas aux leurs, mettre ma voix à l'unisson de leurs voix, je me retire ! (10-11).

Le suicide du couple tire les conséquences d'une expérience de solitude qui empiète sur l'espace de la lutte. En effet, mais autrement que ne le pense Suzanne, il soulève les *forces obscures de l'anarchie du siècle*. S'y reflètent l'échec du progressisme dans un monde où la parole ne vaut rien *et* une voix qui brise l'écorce du dogme. *Ma loi d'avenir* fraie à l'expérience intime un chemin vers un autre sens de l'histoire. La vérité, note Benjamin dans le *Livre des passages*, est « plutôt une ruche sur une robe qu'une

5 Démar fait référence à sa première brochure publiée en marge de la *Tribune des Femmes* : « Appel d'une femme au peuple sur l'affranchissement de la femme ».

idée » ; elle siège *dans les plis* du mouvement politique (480)⁶, dans l'interstice entre une esthétique par en bas et l'autoreprésentation de l'époque dans sa visibilité.

2. La figure de la « Nouvelle femme »

L'utopie et l'action politique s'interpénètrent dans la figure de la « Nouvelle femme » qui oscille entre une critique théologique et un appel à la lutte. Il s'agit d'une figure séculaire du « Dieu nouveau » –inconnu, étranger au monde– du « Dieu non-étant » de Basilide qui embrasse le monde et l'anéantit (Taubes 11). Chez Suzanne, fidèle à Enfantin –et à Saint Paul– la nouveauté prend la forme d'une attente messianique qui est dominée par l'idée de la retenue (*katéchon*) (2 Thess. 2 : 6-7)⁷. *Ma loi d'avenir*, en revanche, débute avec un appel aux femmes auquel répond une mise en avant impatiente :

Et moi, femme, je parlerai, qui ne sais pas tenir ma pensée captive et silencieuse au fond de mon cœur, qui ne sais pas voiler ses formes mâles, rudes et hardies, mettre à la VE- RITE une robe de gaze, arrêter au bord des lèvres une parole franche, libre, audacieuse, une parole nue, vraie, acerbe, poignante, pour la clarifier au filtre des convenances du vieux monde, la passer au crible mystique de la prudence chrétienne (24).

Or, le principe messianique sied à Enfantin et il reconnaît aux femmes un pouvoir en creux, l'attente. Après sa retraite à Ménilmontant, Enfantin soutient la revue *Foi nouvelle* éditée par une femme bourgeoise, Cécile Fournel. La *Tribune des femmes*, fondée par un groupe de couturières dont Claire Démar fut proche, se retrouve sans finances et sans salle de réunion. L'égalité religieuse, politique et civile des deux sexes que Saint-Amand Bazard et Enfantin avaient demandée en 1830 à la nouvelle chambre reste une promesse (Pavard, Rochefort et Zancarini-Fournel 37-54 ; Fraisse et Perrot). Avant de se muer, chez Zetkin, en une conception militante de *la transformation de la société capitaliste*, le sujet de l'attente est une femme voilée : « Cette puissance divinement mystérieuse de la femme [l'amour de son semblable dans l'intérêt de l'espèce entière], elle ne pourra l'exercer que dans une société où sa liberté morale sera reconnue et son indépendance matérielle assurée », écrit Suzanne (Démar 18). La « Nouvelle femme » réalise en vérité un contenu ancien, une puissance messianique qui sommeille en son sein. Elle tend la main vers le matriarcat dont les origines se perdent dans le pré-monde gréco-oriental⁸. En même temps, elle prend appui sur les forces qui font bouger le

6 Une *ruche* (*Rüsche*) désigne en couture un ornement formé d'une bande d'étoffe (mousseline, tulle ou dentelle) plissée.

7 Le *katéchon* en tant que force qui freine, tient ou détient possède une triple connotation : 1) théologique : il empêche l'anarchie de se manifester en retardant l'advenue du salut ; 2) politique : en tant que garant de l'ordre historique ; 3) esthétique : en tant que pouvoir de forme (cf. Monateri).

8 Benjamin a écrit un article sur Bachofen, le mythologue suisse du matriarcat, dans les années trente. Il n'a pas

monde du présent : l'industrie, la technique et les sciences. Elle est dans « une position continue de constance, d'immobilité [...] où [...] deux progressant également, demeureraient sans interruption dans un rapport toujours le même » (Démar 50-51). L'alliance au sein de la Culture entre l'ancien et le nouveau est ici contrebalancée par une harmonie dynamique entre la puissance formatrice et la puissance destructrice propre au principe révolutionnaire. La « Nouvelle femme » donne une forme nouvelle à la révolution.

3.1. *La dialectique de l'amour*

Une figure qui permet de s'imaginer une « position continue de constance » où deux progressent ensemble est l'amour. C'est dans l'optique du progrès social –la lutte des classes– qu'il entre dans le programme marxiste de Kollontaï. Sa nouvelle « L'amour de trois générations » dessine une banalisation successive de l'amour depuis la mère de l'héroïne –une éducatrice des années 1890 qui œuvrait pour « l'instruction du peuple »– jusqu'à sa fille qui porte un prénom utopique issu de la révolution d'Octobre : Génia. Kollontaï manie le credo communiste d'une banalisation de l'amour dialectiquement. D'un côté, il lui permet d'accueillir la destruction des fantasmagories et du culte bourgeois de l'amour comme une nécessité *politique*. En contrepartie –en tant que conséquence de la démolition du foyer traditionnel– la banalisation fait état de la misère matérielle, morale et familiale en Russie. La nouvelle se présente ainsi comme un laboratoire littéraire du marxisme de Kollontaï.

Maria –la grand-mère et « femme de commandant »– avait commis un adultère avec le docteur du *zemstvo*, un sympathisant communiste. Olga, sa fille, raconte : « Par un beau jour d'été, alors que le commandant était en manœuvres, ma mère se retrouva dans les bras de mon futur père [...] C'est ainsi qu'ils ne finirent pas de lire l'ouvrage sur *Les Bibliothèques ambulantes en Nouvelle-Zélande* qui se perdit dans l'herbe » (*Marxisme et révolution sexuelle* 258).

La scène de l'adultère est un clin d'œil à l'histoire de Francesca da Rimini et Paolo dans la *Divine Comédie* de Dante (chant V, vv. 127-138)⁹. Cette fois-ci, ironiquement, le *corpus delicti* n'est pas un roman courtois, le *Lancelot en prose*, mais un écrit banal,

été retenu par la *Nouvelle revue française*. Le terme « pré-monde » (*Vorwelt*) se trouve dans son essai sur *Franz Kafka* (1934) où il a déposé d'autres citations de Bachofen.

9 Francesca épousa, en 1275, un seigneur de Rimini qui avait un frère, Paolo. Paolo et Francesca tombèrent amoureux l'un de l'autre en lisant un jour le *Lancelot en prose*. Ils furent tués par le mari qui, à son retour, les surprit enlacés. Par l'entremise de ce « fait divers », Dante critique la culture raffinée d'inspiration courtoise et ses effets délétères sur la vie réelle. L'étroite correspondance entre la vie et la littérature a fasciné –pour d'autres raisons– Stefan George qui a traduit ce passage en 1909.

technique, politique, un manuel destiné aux éducateurs du peuple. Chez Dante, le deuxième cercle de l'Enfer accueille les amoureux passionnels qui soumettent la raison à leurs instincts. Si l'on reste dans cette logique punitive, aurait-il fallu poursuivre la lecture assez rationaliste des *Bibliothèques ambulantes* ? Ou rester « camarades » au sens marxiste du terme ?

La liaison entre Maria et le docteur –elle obtient le divorce– s'avère de courte durée ; son mari est un libertin. Tout finit comme il fallait s'y attendre. Mais alors que la doctrine marxiste accuse l'amour –plus précisément le mélange entre passion romantique et travail politique, discipline révolutionnaire– Kollontaï crée un scandale en proposant de ranimer l'idéal métaphysique de l'amour. Cette démarche s'inscrit dans un contexte politique tendu. La nouvelle politique économique de Lénine (en russe : NEP) lancée en 1921 divise la société. La vie bourgeoise demeure pour certains cadres un symbole de prestige social ; le libertinage en fait partie. L'idéologie marxiste entre ainsi en contradiction avec la vie concrète de ses cadres. « Deux » –le peuple et les cadres politiques, les femmes militantes et leurs maris– ne progressent plus ensemble.

Cette lutte sur le terrain de la vie privée a laissé des traces dans le *Journal* et dans l'image de pensée « Moscou ». Benjamin y décrit un appartement populaire (nous sommes en 1926) :

Chaque semaine, dans ces chambres nues, les meubles changent de place –c'est le seul luxe que l'on se permet. Il s'agit d'un moyen radical pour chasser de la maison la *Gemütlichkeit* [le confort, le bien-être convivial] et avec elle la mélancolie qui la paie. Dans ces pièces, les gens supportent l'existence, parce que –par leur mode de vie– ils lui sont étrangers [*entfremdet*] (*Gesammelte Schriften* IV/1 : 328).

Cette façon de vivre est le résultat des circonstances sociales et politiques plus que l'effet d'une décision existentielle. Le sujet est aussi variable que l'arrangement du mobilier qui, chaque semaine, change de place. La « fermeture » de la vie privée que Benjamin constate durant son séjour dans la capitale russe est imposée par une politique autoritaire. « Le bolchevisme », écrit Benjamin dans l'image de pensée « Moscou » publiée dans la revue de Martin Buber *La Créature*, « a aboli la vie privée » (*Gesammelte Schriften* IV/1 : 327). Officiellement, chaque personne a droit à un espace de 13 m². La promiscuité décrète la fin de l'intérieur bourgeois et de son encodage patriarcal. Or, sur le terrain, elle donne lieu à des drames domestiques qui perpétuent, voire renforcent la lutte entre les sexes. Kollontaï s'empare de ce problème de pénurie. Dans une lettre qui inaugure la nouvelle, Olga s'adresse à sa collègue pour demander conseil dans une affaire prétendument privée :

Vous ne me connaissez que dans le cadre professionnel, et avec, en outre, la réputation de « pédante ». Il vous est probablement très difficile d'imaginer que moi, et en plus à

mon âge, je connaisse un drame « de bonne femme ». Un drame tout à fait commun, médiocre, *banal* comme un vaudeville, et pour cette raison d'autant plus douloureux et offensant [...]. Et cependant, il me semble que sa *banalité* n'est qu'extérieure et qu'elle ne réside pas dans le fond même des choses. Il me semble que toute cette histoire est la conséquence directe de *cette rupture dans le mode de vie et de pensée que connaît actuellement la Russie*, où, à côté du « grandiose », on voit beaucoup de médiocrité, de mesquinerie, de bassesse, de veulerie (*Marxisme et révolution sexuelle* 255).

Olga partage son appartement avec sa fille Génia issue d'un mariage rompu et un jeune camarade. André et Génia sortent bientôt ensemble. Olga, choquée par cette « trahison », demande conseil à sa collègue. Génia est convoquée et se tire d'affaire en intellectualisant sa relation –elle s'oppose au « mauvais instinct de propriété » propre au bourgeois et, apparemment, à sa mère– et en demeurant pragmatique : « Et que nous nous soyons embrassés... De toute façon, tu n'as jamais le temps de l'embrasser. » (276). Le manque de temps et d'intimité informe l'idée que Génia se fait de l'amour :

Ce qui vous étonne le plus, c'est que je fasse l'amour avec des hommes simplement parce qu'ils me plaisent, sans attendre de tomber amoureuse ? Mais voyez-vous, pour « tomber amoureuse », il faut des loisirs ; j'ai lu beaucoup de romans et je sais ce que cela prend de temps et de force que d'être amoureuse. Moi, je n'ai pas le temps. Nous avons de telles responsabilités dans le quartier en ce moment (278).

Le bolchevisme a aboli la vie privée. Kollontaï, fidèle à son parti, cherche à tirer profit de cette situation en vantant les vertus émancipatoires de l'amour *détaché*. Ainsi, l'indifférente Génia –l'enfant de la révolution– dépasse encore la dévotion politique d'Olga. Finalement, en guise de synthèse hégélienne, Kollontaï vise à dépasser l'indifférence en concevant le retour de l'expérience intime sous forme d'un « Éros aux ailes déployées », mot d'ordre qu'elle adresse à la jeunesse prolétarienne (*Femmes, corps et révolution* 99-124). C'est de cette nouvelle morale que traite son ouvrage *La Nouvelle Morale et la classe ouvrière* de 1918 : « Toutes les réformes sociales –conditions indispensables de nouveaux rapports entre les sexes– sont incapables de résoudre la crise sexuelle, si une puissante force créatrice ne grandit pas en même temps, amenant l'accroissement du « potentiel d'amour » dans l'humanité » (*Marxisme et révolution sexuelle* 163). Les réformes sociales et l'amour progressent ensemble pour constituer une Culture prolétarienne.

3.2. *Le point final de l'écriture féminine*

L'utopie temporelle (*Zeitutopie*) est marquée par un lien intrinsèque entre la pensée du possible et un travail d'exploration littéraire. La « Nouvelle femme » en est l'allégorie

ou –pour certains de ses détracteurs– la caricature. Caricature républicaine –comme ces femmes-hommes dépeintes par Honoré Daumier dans deux séries : *Les Bas-Bleus* (1844) ; *Femmes socialistes* (1849)–, caricature socialiste enfin qui, un demi-siècle plus tard, hante Zetkin craignant que la femme moderne ne devienne « le singe de l'homme », l'imitant même quand il s'éclaircit la gorge pour cracher (65). La « Nouvelle femme » atteint sa déchéance ultime dans la description que Benjamin donne de l'écriture de Colette :

Cette artiste si intelligente, si droite, si française, je ne pourrais me l'imaginer logée ailleurs que dans ce coin caché au cœur de la vieille ville qui, avec son silence solitaire et effrité par temps de pluie, ressemble aux créatures animales et humaines déchues que Colette a su décrire avec tant de vérité et d'amertume (*Gesammelte Schriften* IV/1 : 495).

L'utopie temporelle a rétréci de façon spectaculaire ; elle a trouvé refuge au cœur d'une vieille ville où le grattement de la plume se confond avec la solitude des emblèmes animaliers qu'elle dessine autour d'elle. Peut-on comparer cette « écriture féminine » aux textes de Démar ou de Kollontaï ?

Selon Hélène Cixous qui a fait sienne l'idée d'une écriture féminine, la femme écrit pour ronger une loi millénaire : « C'est pourquoi, comme il n'y a pas de lieu d'où poser un discours, mais un sol millénaire et aride à fendre, ce que je dis a au moins deux faces et deux visées : détruire, casser ; prévoir l'imprévu, projeter » (37). Une formule similaire se trouve chez Claire Démar :

[...] aujourd'hui, qu'une voix de femme énergique, puissante, au long retentissement, ou tremblante, incertaine, ou inarticulée amie ou ennemie discordante et heurtée comme les mille bruits confus, les cliquetis funèbres qui jaillissent du choc des sociétés qui croulent en ruine, des civilisations que l'on démolit, ou suave et harmonieuse comme l'hymne des fêtes de l'avenir – toute voix de femme sera entendue et écoutée (23).

Démar dépose dans l'écriture féminine –l'urne funéraire des choses cassées, des illusions perdues– une « parcelle du pouvoir messianique » (Benjamin, *Écrits français* 433). L'accent qu'elle met sur la parole de la femme suggère que c'est elle qui la fait entrer dans l'histoire *en tant que* sujet. La femme entre dans l'histoire à rebrousse-poil, sa parole fait obstacle au déroulement sans heurts de la vérité. Plutôt que d'attendre l'invitation d'un mouvement politique, l'heure du progrès qui sonne, elle s'empare de la page blanche pour y broder ses rêves. Ni l'idée de l'innovation esthétique ni celle de l'engagement politique ne rend pleinement justice à ce concept-seuil de l'écriture, au monde intermédiaire mi-réel, mi-irréel qu'elle sous-tend. Il ne s'agit pas d'une subversion qui mobilise le marquage sexué à des fins stratégiques, mais d'un détachement à l'égard des mœurs d'un siècle, d'une page blanche qui permet que l'on passe finalement à un autre sens de l'histoire.

Certes, Démar et Kollontaï ont rendu hommage aux idéologies de leur époque. Néanmoins, au sein de leurs écritures se dessine une volonté de transgresser la Culture fondée sur une autorité religieuse et/ou politique. Derrière les chimères de la publicité, de la parole publique, politique et dogmatique commence le silence que Claire Démar convoque comme une « loi du mystère » résistant à l'identité creuse d'une loi qui force. L'idéologie est impuissante face à l'intimité d'une voix qui d'elle-même se retranche derrière les barricades. Une voix qui, en attente d'éclosion, est poussée d'un lieu, d'un sol et d'une époque à l'autre.

Bibliographie

- Abensour, Miguel. « L'utopie socialiste : une nouvelle alliance de la politique et de la religion ». *Le Temps de la Réflexion*, no. 2, 1981, pp. 61-102.
- Aubenas, Jacqueline et al. « Les femmes et la politique ». *Les Cahiers du Grif*, no. 6, 1975, pp. 5-23, <https://doi.org/10.3406/grif.1975.974>.
- Benjamin, Walter. *Paris. Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Traduit par Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1993.
- _____. *Gesammelte Schriften* (abrégé GS). Édité par Rolf Tiedemann et Hermann Schwepenhäuser, 7 tomes en 14 volumes, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991.
- _____. *Écrits français*. Paris, Gallimard, 1991.
- _____. *Briefe*. Édité par Scholem Gershom et Adorno W. Theodor, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1978.
- _____. « La femme doit-elle participer à la vie politique ? Contre : La poétesse Colette ». *Colette, édité par Bonal Gérard et Maget Frédéric*, Paris, L'Herne, 2011, pp. 204-206.
- Blättler, Christine. *Benjamins Phantasmagorie. Wahrnehmung am Leitfaden der Technik*. Berlin, Dejavu Theorie, 2021.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Walter Benjamin und die Utopie des Weiblichen*. Hamburg, VSA, 1984.
- Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris, Galilée, 2010.
- Dante. *La Divine Comédie*. Paris, La Pléiade, 2021.
- Daumier, Honoré. *Intellectuelles (Bas Bleus) et femmes socialistes*. Paris, Éditions André Sauret, 1974.
- Démar, Claire. *Ma loi d'avenir*. Édité par Voilquin Suzanne, Paris, Hachette, 1834.

- Fraisse, Geneviève et Michelle Perrot (éds.). *Histoire des femmes en Occident. IV : Le XIXe siècle*. Paris, Perrin, 2002.
- Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Nouvelle édition. Paris, Charpentier et Cie, 1876.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1986.
- Hölscher, Lucian. « Utopie ». *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, t. 2. Édité par Brunner Otto ; Conze Werner et Koselleck Reinhart, Stuttgart, Klett-Cotta, 2004, pp. 733-780.
- Kollontaï, Alexandra. « Place à l'Éros ailé ! (Lettre à la jeunesse laborieuse, 1923) ». *Femmes, corps et révolution. Alexandra Kollontaï, Asja Lacis, Rosa Luxemburg, Clara Zetkin*. Paris, Eterotopia, 2020, pp. 99-125.
- _____. *Marxisme et révolution sexuelle*. Édité par Stora-Sandor Judith, Paris, La Découverte, 2001.
- _____. *Wege der Liebe*. 1925. Traduit par Federn Kohlhaas Etta, Bâle, Stroemfeld/Roter Stern, 1980.
- Koselleck, Reinhart. « Geschichte, Historie ». *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, t. 2. Édité par Brunner Otto ; Conze Werner et Koselleck Reinhart. Stuttgart, Klett-Cotta, 2004, pp. 593-717.
- Marx, Karl. *Manifeste du parti communiste*. Paris, Ère nouvelle, 1895.
- Monateri, Francesca. *Katechon: Filosofia, politica, estetica*. Rome, Bollati Boringhieri, 2023.
- Pavard, Bibia ; Rochefort Florence et Zancarini-Fournel Michelle (éds.). *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2020.
- Simmel, Georg. « Weibliche Kultur ». *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays*. Berlin, Klaus Wagenbach, 1998, pp. 219-253.
- Taubes, Jacob. *Eschatologie occidentale*. Traduit par Lellouche Raphaël et Pennetier Michel, Paris, Éditions de l'éclat, 2009.
- Voßkamp, Wilhelm. « Utopie und das Utopische ». *Handbuch Literatur & Philosophie*, édité par Allerkamp Andrea et Schmidt Sarah, Berlin/Boston, De Gruyter, 2021, pp. 363-375.

Weigel, Sigrid. *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek/Hambourg, Rowohlt, 1990.

Wolff, Janet. « The Feminine in Modern Art. Benjamin, Simmel and the Gender of Modernity ». *Theory, Culture & Society*, vol. 17, no. 6, 2000, pp. 33-53.

Zetkin, Clara. « L'étudiant et la femme. Ni uniquement une femme, ni uniquement un être humain (1899) ». *Je veux me battre partout où il y a de la vie*, édité par Hermann Marie, Paris, Hors d'atteinte, 2021, pp. 63-88.



PUISSANCES DE LA FICTION SELON ROGER CAILLOIS : DE LA MORT DE LA LITTÉRATURE A LA POÉTIQUE GÉNÉRALISÉE

THE POWERS OF FICTION ACCORDING TO ROGER CAILLOIS: FROM THE DEATH OF LITERATURE TO
GENERALIZED POETICS

PODERES DE LA FICCIÓN SEGÚN ROGER CAILLOIS: DE LA MUERTE DE LA LITERATURA A LA
POÉTICA GENERAL

Marina Seretti

Université Bordeaux-Montaigne

Laboratoire SPH, « Sciences, Philosophie, Humanités », UMR(U)4574

marina.seretti@u-bordeaux-montaigne.fr

Fecha de recepción: 28/09/2023

Fecha de aceptación: 09/12/2023

DOI : <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.29113>

Résumé : Devenu écrivain après avoir annoncé la mort de la littérature, Roger Caillois élève la fiction au rang de modèle réduit de l'univers. À ce titre, la fiction n'œuvre pas seulement au décentrement de l'humain mais encore au dévoilement de l'univers sans l'homme. Le présent article s'attache à l'examen de cette contradiction en faisant, avec Rancière, le pari que « la vie de la littérature est la vie de cette contradiction » : l'utopie d'une liquidation de la littérature, loin de mener Caillois au désistement, lui donne la justification d'écrire. Jusqu'à la fin de sa vie, cet ancien compagnon de route des surréalistes et co-fondateur du Collège de sociologie, n'eut de cesse de jeter les bases d'une poétique généralisée, où les éléments les plus disjoints de l'univers révèlent leur fraternité souterraine, l'onde d'une pierre se propageant jusqu'à la chambre d'échos

du poème. Des fables aux pierres, Caillois propose un nouveau partage du sensible qui ramène l'homme au tissu naturel dont il provient et le réconcilie avec la syntaxe de l'univers. Le concept de « pétrification littéraire » envisagé par Rancière à la suite de Sartre permet d'éclairer ce geste à la fois littéraire et politique par lequel Caillois nous met à l'écoute des pierres et de leurs sérénités plus qu'humaines.

Mots clés : fiction ; roman ; engagement ; responsabilité littéraire ; imagination ; poétique généralisée ; pétrification.

Resumen: Habiéndose convertido en un escritor después de haber declarado la muerte de la literatura, Roger Caillois eleva la ficción al rango de modelo reducido del universo. Por este motivo, la ficción no solo se empeña en descentrar lo humano, sino que, además, desvela el universo sin el hombre. En este artículo se trata de examinar esta contradicción afirmando, con Rancière, que “la vida de la literatura es la vida de esta contradicción”: la utopía de una liquidación de la literatura, lejos de llevarle al desistimiento, otorga a Caillois la justificación de la escritura. Hasta el final de su vida, este antiguo compañero de camino de los surrealistas y cofundador del Colegio de sociología trató siempre de asentar las bases de una poética generalizada en la cual los elementos más diversos del universo revelan su fraternidad oculta, como la onda de una piedra propagándose hasta la cámara de resonancia del poema. De las fábulas hasta las piedras, Caillois propone un nuevo reparto de lo sensible que trae al ser humano de vuelta al tejido natural del que procede y lo reconcilia con la sintaxis del universo. El concepto de “petrificación literaria” proyectado por Rancière siguiendo a Sartre permite arrojar luz sobre este gesto a la vez literario y político mediante el cual Caillois nos pone a escuchar a las piedras y a sus serenidades sobrehumanas.

Palabras clave: ficción; novela; compromiso; responsabilidad literaria; imaginación; poética generalizada; petrificación.

Abstract: After asserting that literature was dead, Roger Caillois became a writer and elevated fiction to the status of a small-scale universe. In so doing, he made fiction not only move away from the human but also reveal a universe without mankind. This article examines this contradiction by following Rancière's view that “the life of literature is the life of this contradiction”: Far from making Caillois desist, the eviction of literature gave him the justification to write. Until the end of his life, this former travelling companion of the Surrealists and co-founder of the Collège de Sociologie kept laying the foundations of a generalized poetics in which the most disjointed elements of the universe reveal

their subterranean brotherhood, where the wavelength of a stone travels and hits the echo chamber of the poem. From fables to stones, Caillois proposes a new distribution of the sensible that brings man back into the natural fabric from which he originates and reconciles him with the syntax of the universe. Rancière's concept of "literary petrification", following Sartre, sheds light on this literary and political gesture, through which Caillois makes us listen to the stones and their more-than-human serenities.

Keywords: Fiction; Novel; Commitment; Literary Responsibility; Imagination; Generalized Poetics; Petrification.

Comme le rappelle Jacques Rancière en se référant à la *Poétique* d'Aristote, « ce qui distingue la fiction de l'expérience ordinaire, ce n'est pas un défaut de réalité mais un surcroît de réalité » (*Les Bords de la fiction* 7).

Ancien compagnon de route du surréalisme et cofondateur du Collège de sociologie, Roger Caillois, dont le projet fut de mettre au jour la logique de l'imaginaire, aurait pu souscrire à cette définition positive de la fiction, comme modèle sous-jacent des sciences humaines et instrument d'investigation du réel que la littérature met en exergue et contribue à renouveler.

Dans ses ouvrages comme dans ses méthodes, Caillois entend en effet réviser cet usage dominant qui consiste, comme l'écrit encore Rancière, à opposer les « fictions avouées de la littérature » et celles « inavouées du politique », au motif que seules ces dernières seraient indexées sur le réel, les fictions littéraires n'en offrant pour leurs parts que des « reflets déformés » (*Les Bords de la fiction* 16). Au contraire, c'est au croisement de la fiction poétique et des sciences de l'homme et de la nature que Caillois situe son vaste projet d'« approches de l'imaginaire » qu'il nomme aussi « sciences diagonales » ou « cohérences aventureuses ». Comme le remarque Laurent Jenny, un tel projet s'inscrit dans l'espace situé entre une « poétisation de la science » et une « scientification de la poésie » (8).

Dans cette perspective, les rapports de méfiance et de critique, sinon d'opposition, que Roger Caillois entretient durablement avec la littérature moderne ont de quoi surprendre. Le théoricien et polémiste, diagnostiquant la mort de la littérature, entre en tension avec l'homme de sciences et de lettres devenu, selon ses propres mots, écrivain malgré lui. Contre toute attente, celui qui espérait « discréditer si possible la littérature toute entière » (Caillois, *Œuvres* 215) place finalement son œuvre sous le sceau d'une poétique généralisée incluant les pierres elles-mêmes, tenues pour objets fictionnels et

sujets d'écriture à part entière, aux côtés des essais, poèmes et fictions qui s'y rattachent. La stratégie de liquidation s'inverse au profit d'un élargissement aux proportions universelles, mettant pierres et poèmes sur un même plan d'immanence : comment comprendre un tel geste ? Autrement dit, comment éclairer le paradoxe qu'il recèle non seulement par rapport aux positions initiales de Caillois mais aussi par rapport à l'idée même d'une poétique naturalisée où l'écrivain semble voué à se taire pour laisser respirer les pierres ? Quelles puissances de la fiction s'y trouvent-elles engagées ? Quelles nouvelles relations entre les mots et les choses ? Et quelle place reste-t-il pour la responsabilité de l'écrivain ?

Dans le cadre de cet article, il s'agit tout d'abord d'entrer dans les raisons du procès que Caillois intente à la littérature, avant d'étudier quelques-unes des fictions littéraires qu'il range parmi ses « livres renégats » et le nouveau régime fictionnel qui s'y élabore, pour envisager, dans un dernier moment, comment cet écrivain paradoxal, fasciné par les pierres qu'il étudie, collectionne et décrit, en vient à proposer les éléments d'une « poétique généralisée » qui s'étend jusqu'au minéral et propose un partage du sensible d'une étonnante radicalité.

1. Le procès : la littérature au banc des accusés

Dans les trois essais qu'il consacre à la littérature, entre 1942 et 1948, et qui seront réédités et complétés (par une étude sur Balzac) en 1974, Caillois tire à boulets rouges sur la littérature, en particulier sur la poésie et le roman modernes. À maints égards, *Puissances du roman* (1942), *Les Impostures de la poésie* (1944), ainsi que *Babel* (1948) relèvent davantage du réquisitoire que de la théorie littéraire, malgré les précautions liminaires de leur auteur qui prétend s'en tenir à une étude sociologique, sans jugement de valeur, dans son premier essai de 1942. Par la suite, Caillois abandonne ces précautions, au profit d'une parabole en 1944 (« Les arbres de Lapa » et « La plaine »), puis de la réécriture du mythe de Babel en 1948. De la prétendue neutralité axiologique à la reprise du châtement biblique par la confusion des langues, son propos se radicalise plus qu'il ne se nuance. Donnons-en à grands traits les positions et les arguments.

Tout d'abord, l'accusation d'imposture : de « l'héritage de la Pythie » (*Impostures de la poésie* 34) à la confusion des langues de Babel, les écrivains modernes – poètes et romanciers – ne savent plus ce qu'ils écrivent, ils ont perdu le sens des mots et vaticinent, tels les poètes surréalistes érigeant l'écriture automatique ou le jeu de l'un pour l'autre au rang d'oracle. La langue ne sert plus à exprimer ou communiquer, mais rivalise avec la peinture dans sa tendance à l'abstraction, voire avec la musique pure, sans pour autant parvenir à égaler ni l'une ni l'autre puisqu'il lui faut bien composer

avec les mots de la tribu. Au contraire, selon Caillois, l'écrivain doit se faire le « gardien du langage » (*Babel* 316) et préférer la justesse à l'originalité, la maîtrise au délire. Aux abus de langage des « faux monnayeurs » qui font tinter les mots comme des coquilles vides, Caillois oppose une écriture indexée sur le réel, engagée par l'expérience qui en suscite la vocation et lui demeure toujours antérieure et fondatrice. Autrement dit l'écriture d'un homme d'expérience qui paie de sa personne au lieu de se payer de mots (*Babel* 274). Sur ce point, le propos de Caillois se rapproche de celui avancé par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, publié la même année que *Babel*. Comme le relève Jean-Baptiste Mathieu, « Caillois partage avec Sartre le souci de rétablir dans ses droits l'idée d'une responsabilité sociale et morale de la littérature » (43), mais à la différence de Sartre, Caillois s'attache à distinguer l'engagement de la responsabilité. Tandis que chez l'écrivain engagé l'expérience prend la forme, toujours seconde par rapport à sa vie de lettré, de l'adoubement idéologique et du « chèque sans provision » (Caillois, *Babel* 268), chez l'écrivain responsable, dont Conrad fournit à ses yeux la figure exemplaire, l'écriture s'enracine dans l'expérience. « L'urgence d'une action qui ne souffre ni erreur ni caprice est la rude épreuve où il apprend l'ordre d'importance des choses », et cette urgence trouve à s'exprimer dans la forme du témoignage davantage que dans les « fictions incertaines » du romancier (361-362). Différence de forme donc, mais aussi de fin. Là où l'écrivain engagé prétend édifier un monde meilleur, l'écrivain responsable travaille à sauvegarder le langage, condition de possibilité d'une entente entre les hommes : au tapage des hommes de lettres et de partis, Caillois oppose l'ascèse verbale de l'écrivain, mûri par le silence (306), capable de répondre de ce qu'il écrit.

Malgré ce différend, on retrouve chez Caillois comme chez Sartre la reprise, sous une forme plus ou moins « progressiste », de l'accusation réactionnaire portée en son temps contre Flaubert et l'absolutisation du style qui s'impose dans son œuvre, anéantissant la hiérarchie classique des genres littéraires et jusqu'au sujet du roman lui-même. « Barbey d'Aurevilly résumait [cette] critique en disant que Flaubert poussait ses phrases devant lui comme un terrassier pousse ses pierres dans une brouette » (Rancière, *Politique de la littérature* 16). Sartre emploie pour sa part l'image de la pétrification qui fait écho au motif de la tour de Babel chez Caillois :

Flaubert écrit pour se débarrasser des hommes et des choses. Sa phrase cerne l'objet, l'attrape, l'immobilise et lui casse les reins, se referme sur lui, se change en pierre et le pétrifie avec elle. Elle est aveugle et sourde, sans artères ; pas un souffle de vie, un silence profond la sépare de la phrase qui suit ; elle tombe dans le vide, éternellement, et entraîne sa proie dans cette chute infinie (Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* 136).

Comme le souligne Rancière, cette pétrification qui supprime « toute hiérarchie entre sujets nobles et sujets vils, entre narration et description [...], entre hommes et choses », apparaissait pour ces premiers critiques comme « la marque même de la démocratie » (Rancière, *Politique de la littérature* 17). Retournant l'argument sur lui-même, Sartre y voit au contraire un élan aristocratique faisant le jeu du nihilisme bourgeois. Caillois semble davantage poursuivre l'argument réactionnaire, puisqu'il voit dans cette pétrification, par laquelle l'écriture se retranche de l'expérience au profit du style, une crise du langage reflétant un essoufflement civilisationnel et menant la littérature à sa propre ruine.

Dans cette perspective, Caillois dénonce encore l'attrait des fausses libertés et le dérèglement qui en découle. L'anarchie qui prospère selon lui dans la poésie moderne, de Rimbaud aux surréalistes, produit plus de servitude que d'indépendance dans la mesure où elle subordonne le vers apparemment « libre » à l'arbitraire onirique et pulsionnel. Mais si le dérèglement menace la poésie moderne, en revanche l'absence de règles apparaît consubstantielle au roman. Caillois en veut pour preuve les proportions encyclopédiques et l'ouverture illimitée du roman qui ambitionne au XIXe siècle d'égaliser les sciences humaines¹. Obéissant à une « législation stricte », le roman policier constitue l'exception qui confirme l'absence de règle propre au roman, car il « n'est pas un récit, mais un jeu, non une histoire, mais un problème » à résoudre, proche en cela du problème logique ou mathématique (Caillois, *Puissances du roman* 115).

Enfin, qu'il s'agisse d'absence ou de privation de règles, le désordre littéraire menace d'accroître le désordre social dont il procède et qu'il intensifie en retour. Ainsi le roman, qui doit son essor à l'individualisme croissant, renforce l'isolement des lecteurs et la dissolution du lien social. La fiction romanesque n'offre plus alors de modèle rationnel pour comprendre le monde, mais de pures fantasmagories, des mondes de substitution, merveilleux et trompeurs, invitant au repli narcissique. Platon l'emporte sur Aristote : avilissant au lieu d'éduquer, la fiction ne donnerait plus à connaître le réel mais à rêver de s'en échapper. Cette puissance délétère du roman, à la fois conséquence et vecteur d'insociabilité, semble l'enfermer dans un cercle vicieux, même si Caillois envisage plus largement les capacités non seulement expressives mais aussi transformatrices du roman qui en font un « élément actif et vivant de la société », une « puissance qui modifie continuellement ses propres causes » (42). Malgré cette capacité de métamorphose, une même logique de destruction semble conduire inexora-

¹ Au passage soulignons l'opposition pour Caillois entre la poésie, art éminemment réglé, suscitant par sa forme un plaisir contemplatif, art par conséquent dévoyé par le dérèglement surréaliste, et le non-art que constitue le roman (proche du cinéma), voué par principe au dérèglement et à d'autres formes de plaisir, de participation et d'identification de la part du lecteur.

blement soit au « suicide du roman », soit à la dissolution du lien social. Caillois paraît en effet acculer l'écrivain à cette impasse : ou bien construire et consolider le lien d'une société qui n'aurait alors plus besoin de lui, utopie impliquant le « suicide du roman » – « il est venu de nouveau une époque d'architecture, de construction de pyramides, de cathédrales » (Caillois, *Approches de l'imaginaire* 231) –, ou bien conduire la communauté à sa ruine en repliant les individus et les signes sur eux-mêmes au point de les rendre incommunicables et illisibles, selon le mythe de Babel. Des deux côtés, c'est au sacrifice que Caillois voue la littérature. À noter au passage qu'il prend soin d'effacer tous les noms d'auteurs de son dernier texte, *Babel*, mimant ainsi la confusion du langage qu'il dénonce en littérature.

À cet égard, il semble que, tout en restant fidèle aux critiques qu'il adresse très tôt aux surréalistes², Caillois prenne acte du coup mortel infligé par ses premiers compagnons de route à la littérature. Dans l'essai qu'il consacre au surréalisme envisagé comme « dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), Walter Benjamin appréhende de manière plus dialectique ce travail de sape, véritable « travail du négatif », mis en œuvre par Breton, Soupault, Éluard, Aragon et Desnos : « on a vu ici un cercle d'hommes étroitement unis faire éclater du dedans le domaine de la littérature en poussant la "vie littéraire" jusqu'aux limites extrêmes du possible » (114). L'acte de décès de la littérature qu'entérine *Babel* poursuit en ce sens « l'organisation [surréaliste] du pessimisme » (132) dont Benjamin saisit pourtant le renversement dialectique lorsqu'il avance que, le deuil de la littérature menant à celui de la liberté, c'est contre toute attente « une façon d'agir » qui « engendre et constitue elle-même l'image », devenue « espace corporel », susceptible à ce titre d'innover le corps collectif (133-134). De fait, si Caillois n'envisage pas une telle subversion, la liquidation de la littérature qu'il thématise dans ses essais d'après-guerre porte un ferment dialectique dont témoigne son œuvre ultérieure³. Plus que les attaques massives et le portrait à charge d'une littérature à bout de souffle, courant vers son propre néant, il convient donc de retenir sa pensée de l'expérience au principe de l'écriture, de la responsabilité qui engage l'écrivain en amont de lui-même et du style qui l'exprime pour ainsi dire tacitement. Lorsqu'elle répond à l'urgence de l'action tout en répondant du langage dont elle a la garde, la littérature constitue par elle-même un « acte public ». Caillois va plus loin : « dès qu'un ouvrage exprime quelque chose, ne fût-ce que par sa

2 Voir la Lettre à André Breton du 27 décembre 1934 (Caillois, Œuvres 222-225).

3 Dans cette perspective dialectique, faisant de la « mort » ou « liquidation de la littérature » la condition de possibilité de l'écriture, il serait intéressant de se reporter aux ouvrages de Blanchot, en particulier *Comment la littérature est-elle possible ?* (1942), voire aux œuvres ultérieures de Foucault et de Barthes (dès *Le Degré zéro de l'écriture*, 1953). Le problème du silence auquel se confrontent ces auteurs, silence de Mallarmé ou de Rimbaud dont les surréalistes se réclamèrent, joue en effet un rôle essentiel dans l'œuvre de Caillois, manifeste à travers la méditation renouvelée qu'il consacre à *Lettre de Lord Chandos* d'Hofmannsthal.

facture, le simple amour de l'art, il manifeste, et de la sorte secourt, une attitude devant la vie » (Caillois, *Babel* 171). Le congé qu'il donne à la littérature, vouée d'une manière ou d'une autre à mourir, n'en est que plus paradoxal.

2. Trois fictions de Caillois : Le délogé, Ponce Pilate et D'après Saturne.

Or, cette fin de non-recevoir donnée à la littérature, Caillois la désavoue trente ans plus tard, dans son autobiographie intellectuelle, *Le Fleuve Alphée* (1978) :

Petit à petit, j'en suis [même] arrivé à tenir la presque totalité de mes recherches et travaux pour une gigantesque parenthèse, que j'ai laissée se refermer sur moi, qui aura duré presque toute ma vie et à laquelle appartiennent presque tous mes livres. Certes, il m'est advenu plusieurs fois de lui échapper, mais ce fut toujours par accident et intermittence et non sans difficulté ni remords (Caillois, *Œuvres* 111).

La « gigantesque parenthèse » qui s'est refermée sur sa personne désigne par métonymie toute sa production théorique et livresque, notamment ses « recherches et travaux » portant sur la littérature, dont il « se sent [désormais] fort éloigné » (Caillois, *Rencontres* 299). Mise à distance et, plus encore, mise en doute rétrospective. L'image est d'autant plus parlante qu'elle dénonce a posteriori un « homme-parenthèse », réduit au signe de ponctuation par lequel l'écriture se reconnaît contingente et accessoire. Lorsqu'il se replonge en souvenir dans l'expérience de cette parenthèse, Caillois lui reconnaît la force écrasante d'une religion du livre dont il aurait été, sans le savoir, le moine copiste, en digne héritier de Bouvard et Pécuchet :

Ce qui me paralysait si fort, c'était la toute-puissance de la parenthèse, l'espèce de terre sacrée qu'elle exerçait sur moi. Je ne consentais à rien écrire qui ne fût vérifiable et que je n'eusse moi-même vérifié, ce qui revenait à dire : que j'eusse lu quelque part. Je ne soupçonnais pas que cet extravagant rigorisme signifiait pratiquement que je ne voulais rien écrire qui ne fût emprunté à un autre livre (Caillois, *Œuvres* 111).

Non sans ironie, Caillois se reconnaît victime de cet absolu littéraire qu'il avait lui-même critiqué au nom d'une littérature responsable, fondée sur l'expérience. À la « parenthèse », il oppose cependant la « fêlure », celle des livres « renégats » (112) qui parvinrent malgré tout à s'échapper comme une « percée d'eau vive » (113), parmi lesquels un récit de voyage, *Patagonie* (1942) et, plus tardivement, trois fictions qui nous intéressent au premier chef : *Ponce Pilate* (1961), *Récit du délogé* (1970) et « D'après Saturne » (première des *Trois Leçons des ténèbres* parues en 1978). D'inspiration très diverse, ces trois fictions se signalent par un motif paradoxal similaire : la contradiction entre un énoncé et ses conditions d'énonciation, comme si Caillois minait de l'intérieur la fiction qu'il propose de fait au lecteur, la rendant à la fois impossible et réelle.

Dans *Ponce Pilate* qui fait écho à Borges, en particulier aux « Trois versions de Judas » de *Fictions* (recueil que Caillois publia dans la collection La Croix du Sud en 1951 et qu'il contribua à traduire pour l'édition augmentée de 1957), Caillois imagine les raisons qui auraient pu amener Pilate à ne pas condamner à mort le Christ. Dans son récit, il donne le soin à l'un de ses personnages, un sage chaldéen dénommé Mardouk, consulté par Pilate, d'exposer, dans un discours donné pour hypothétique, la concaténation irrésistible des événements conduisant de la crucifixion du Christ à l'avènement du christianisme. Or, parmi les multiples conséquences, majeures ou mineures, de la condamnation du Christ, Mardouk va jusqu'à trouver « un nom admissible pour l'écrivain français qui, un peu moins de deux mille ans plus tard, reconstituerait et publierait cette conversation aux éditions de la Nouvelle Revue Française, se flattant sans doute de l'avoir imaginée » (*Œuvres* 421), autrement dit « Roger Caillois » lui-même. Cette mise en abîme apparemment prophétique est pourtant rendue impossible par la logique de la fiction qui s'achève ainsi :

À cause d'un homme qui réussit contre toute attente à être courageux, il n'y eut pas de christianisme. A l'exception de l'exil et du suicide de Pilate, aucun des éléments présumés par Mardouk ne se produisit. L'histoire, sauf sur ce point se déroula autrement (436).

Comme le remarque Denis Hollier, « le "sauf sur ce point" de la conclusion est infirmé par le livre dans lequel il figure », puisque la conversation prédite a bien été publiée ; « l'affabulation de Caillois repose sur la concurrence de deux futurs », une première série d'événements liant la crucifixion à l'avènement du christianisme et à la publication du récit de Caillois, la seconde excluant tous les événements de la première à l'exception de l'exil et du suicide de Pilate (Hollier 19).

Or c'est dans la première [série d'événements] que figure le livre où nous apprenons que Pilate a choisi la seconde. Le livre que nous lisons est comme exclu par les événements qu'il retrace. Le choix de Pilate frappe d'impossibilité le récit qui en est fait (19).

Le livre mis en abîme par la fiction apparaît impossible, il existe pourtant. Le *Récit du délogé* procède de manière analogue à rendre impossible sa propre réalité, puisqu'il relate à la première personne l'expérience de « désindividuation » irréversible par laquelle un homme se métamorphose en coquillage. Dans ce récit fantastique, comme le remarque Denis Hollier :

le plus étrange est sans doute que, malgré son sujet, il soit conduit jusqu'au bout à la première personne. Y a-t-il une limite au-delà de laquelle le récit d'une expérience de dépersonnalisation [ou de « désindividuation » comme se corrigera aussitôt le narrateur] devrait renoncer au je ? Jusqu'où une conscience dépersonnalisée peut-elle continuer à utiliser la première personne ? [...] La première phrase nous plonge d'emblée au cœur

de ce paradoxe narratif : « Je ne m'étais jamais réellement imaginé qu'on pût se trouver dépersonnalisé » (64).

Si le thème de la métamorphose s'inspire de Kafka, le « paradoxe narratif » se rapproche davantage, selon Hollier, de *L'Étranger* de Camus ou de *La Nausée* de Sartre. Ce paradoxe s'adresse en définitive au lecteur qu'il vise à inquiéter, voire à piéger dans son méandre comme la double temporalité impossible de *Ponce Pilate*. Ainsi, le narrateur désindividué, « atteignant la réalité ultime, qui n'est pas le néant, mais la grisaille que je suis devenu » (*Œuvres* 474), s'interroge :

Raisonnerai-je encore quand je ne me distinguerai plus de l'eau marine, des lents courants et du fréuissements des molles anémones ? Peut-être existe-t-il aussi une sorte de reflux, un courant ascendant qui remonte la chaîne des êtres. Alors il pourra m'arriver de me loger à mon tour dans l'avant-bras, puis dans le bas-ventre d'un humain pour l'alarmer et pour l'avertir, lui insinuer le désir de faire chavirer sa conscience dans une autre, indistincte et diluée ? (*Œuvres* 474)

Le récit du délogé devient en puissance celui du lecteur qu'il déloge à son tour, et d'un autre encore, etc., selon un motif de récurrence emprunté à Borges.

Quelques mois avant sa mort en décembre 1978, l'année où paraît *Le Fleuve Alphée*, Caillois publie une dernière fiction, « D'après Saturne », où le paradoxe narratif déployé dans *Ponce Pilate* et *Récit du délogé* trouve sans doute sa forme la plus radicale. Le narrateur y décrit (toujours à la première personne) une agate au dessin fantastique qui l'emplit de mélancolie, « morosité soudaine, irrémédiable, sans objet », à l'instar de son ancien propriétaire, Albrecht Dürer. C'est à ce dernier, en effet, que l'agate au « soleil d'encre » et au « cube englouti », aurait inspiré l'allégorie de la Mélancolie, « un soir de l'automne 1514, lors de son second voyage en Rhénanie, celui qu'il dissimula et dont ses biographes ne parlent pas » (*Œuvres* 1114). En un saut de paragraphe, le narrateur passe abruptement de la description mélancolique de l'agate à la genèse du chef-d'œuvre qu'elle aurait inspiré à Dürer, plus de cinq siècles auparavant. Le moindre détail de la gravure trouve alors son point d'origine dans la salle d'auberge où l'artiste contemple la fameuse pierre et succombe, comme le narrateur après lui, à la tentation saturnienne. Mieux, ce narrateur fantastique, à la fois subjectif et omniscient, apte à voyager jusqu'à Dürer malgré l'ellipse des biographes, termine son récit par la vision par principe invisible de ce que Baudelaire nomme « l'univers sans l'homme » (287), vision qui prend la forme laconique du constat : « de fait, l'espèce humaine disparut de la planète encore plus vite qu'elle s'y était installée » (Caillois, *Œuvres* 1119). Le narrateur saturnien poursuit :

Aucun miracle (d'ailleurs, à qui destiné ?) ne sauva les cabinets d'estampes, l'histoire de l'art, le nom d'Albrecht Dürer. Lièvres et rhinocéros réels ou représentés subirent le

sort commun. La végétation [...] fut éliminée à son tour d'un astéroïde sans chlorophylle. Comme au début, il n'exista qu'un désert de pierres immortelles : parmi elles, je suppose, un nodule d'agate portant dans sa transparence épaisse, comme les meubles d'un vain blason, un soleil inverse et un polyèdre égaré (1119).

Le paradoxe narratif trouve son reflet dans l'hypothèse finale, qui souligne par contraste la modalité du réel dans laquelle s'inscrit la fiction. Un réel que la mélancolie des pierres rend proprement fantastique puisque la fiction jusqu'en cette dernière supposition s'origine dans la description d'un nodule d'agate, selon une récurrence croisée de la pierre et de la gravure : l'agate anticipant la gravure qui s'en inspire, la gravure ne perpétuant son vestige que par l'un des reflets internes au minéral. Cette fascination pour la pierre rend d'ailleurs indiscernable le narrateur de l'auteur de cette fiction, comme des précédents recueils intitulés *Pierres* (1966), *L'Écriture des pierres* (1970), *Pierres réfléchies* (1975) et *Agates paradoxales* (1977). Mieux, c'est dans l'écriture des pierres, archives d'un temps démesurément plus qu'humain, que Caillois découvre, en quelque sorte objectivé, le paradoxe narratif qui sert de leitmotiv aux trois fictions ici examinées. Voici ce qu'il écrit dans la dédicace de *Pierres* :

Je parle de pierres qui ont toujours couché dehors ou qui dorment dans leur gîte et la nuit des filons. [...] Ni bornes ni stèles [...], elles n'attestent qu'elles-mêmes. [...] Elles sont du début de la planète, parfois venues d'une autre étoile. [...] Je parle des pierres plus âgées que la vie et qui demeurent après elle sur les planètes refroidies, quand elle eut la fortune d'y éclore. [...] Je parle des pierres nues, fascination et gloire, où se dissimule et en même temps se livre un mystère plus lent, plus vaste et plus grave que le destin d'une espèce passagère (Caillois, *Œuvres* 1037-38).

Pour parler des pierres, Caillois adopte un point de vue impossible : il se place au crépuscule d'un monde sans hommes, crépuscule de l'aube ou du soir de l'univers. « L'écriture des pierres », au double sens du génitif objectif et subjectif, se réclame d'un en-dehors du langage. Elle puise dans une rêverie métaphysique des commencements et des fins, les pierres constituant à la fois l'ébauche et le vestige d'une logique de l'imaginaire dont la littérature et l'art en général n'offriraient qu'un surcroît éphémère. Au sujet des tableaux qu'il voit se succéder dans la matière protéiforme des agates, Caillois écrit :

Je regarde ces dessins comme ils étaient au matin des âges, quand rien n'existait qu'eux, quand la matière en train de durcir inventait les premiers équilibres et, rétive à toute discipline, évitait à l'occasion l'ordre et la symétrie – qu'elle essayait ailleurs (Caillois, *La Lecture des pierres* 145).

Dans ces hiéroglyphes minéralisés (devançant tout art, tout langage, et ne s'adressant à personne), Caillois retrouve le paradoxe narratif où l'énoncé entre en contradiction avec

ses conditions d'énonciation, où la fiction se donne pour impossible et pourtant réelle. Comme la mante religieuse et les ocelles des ailes de papillon, les pierres nous initient à ce que Caillois nomme le « fantastique naturel » : contrairement au merveilleux qui implique « un monde d'enchantements, de métamorphoses et de miracles continuels », le fantastique apparaît « comme la rupture d'un ordre naturel, tenu pour imperturbable » (Caillois, *Œuvres* 569). Le paradoxe au travail dans les fictions de Caillois trouve sa source dans le fantastique naturel des pierres écrivant par et pour elles-mêmes.

Cette écriture minéralisée rejoint le second sens que Rancière assigne à la pétrification. Contre la hiérarchie qui gouvernait l'ancien régime représentatif, en distinguant la vie de l'action, le cri de la parole, et *in fine* les choses des hommes, la littérature se découvre comme « une parole écrite sur le corps des choses », « proférée par personne » et

qui ne répond à aucune volonté de signification mais exprime la vérité des choses à la manière dont les fossiles ou les stries de la pierre portent leur histoire écrite. [...] La littérature est le déploiement et le déchiffrement de ces signes écrits à même les choses. L'écrivain est l'archéologue ou le géologue qui fait parler les témoins muets de l'histoire commune (Rancière, *Politique de la littérature* 23-24).

Caillois aurait sans nul doute pu se reconnaître dans un tel portrait, à ceci près que l'histoire commune dont témoignent les pierres constitue pour lui une « leçon de ténèbres » plus implacable que toutes les peintures de Vanités. L'histoire commune qu'il nous invite à déchiffrer est celle du tissu de la matière dont provient l'espèce humaine, un texte silencieux où l'humanité retourne pour se perdre comme le motif dans le tapis.

Ce faisant, Caillois accorde à la fiction une toute autre portée que celle du mirage ou de l'échappatoire. Au contraire, la fiction qu'il pratique en tant qu'écrivain excède les limites de toute expérience possible pour mieux arrimer l'écriture au réel. Elle procède de la définition du « fantastique naturel ». En ce sens, la fiction crépusculaire de « l'univers sans l'homme » porte l'ambition éminemment réaliste de la littérature. Pétrifiée en ce second sens, la fiction apparaît bien comme surcroît, et non défaut, de réalité. L'auteur qui « compromet risiblement son nom éphémère » au bas des pages de *Pierres* témoigne d'un réel qu'il ne saurait avoir inventé (Caillois, *La Lecture des pierres* 237)⁴. Dans l'un de ses *Exercices d'admiration*, Cioran le remarque, stupéfait :

En lisant *Pierres*, il m'est arrivé plus d'une fois de me demander s'il ne s'agissait pas d'un langage confiné dans ses propres significations, sans autre réalité que ses prestiges.

4 La célèbre formule de Boileau selon laquelle « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (III, v. 48), apparaît très souvent dans l'œuvre de Caillois, et sert d'exergue au chapitre « poésie de la vérité » (VI) de l'étude qu'il consacre à Saint-John Perse (*Poétique de St-John Perse*, 137).

[...] J'allai donc visiter la Galerie de Minéralogie et, à ma grande surprise, j'y constatai que le livre avait dit vrai, qu'il n'était pas l'œuvre d'un virtuose mais d'un guide, attaché à saisir du dedans des merveilles figées, pour en reconstituer, par une régression à peine concevable, l'état d'indétermination originelle (1593).

Loin de diagnostiquer la « mort de la littérature », Caillois en voit s'ébaucher la vie jusque dans la matière la plus inerte. C'est au miroir des pierres, dans le reflet de sa propre vanité et celle de l'homme en général, qu'il découvre le pouvoir de la littérature : « Je ne me suis réconcilié avec l'écriture qu'au moment où j'ai commencé à écrire avec la conscience que je le faisais de toute façon en pure perte » (Caillois, *Œuvres* 213).

Au plan fictionnel, Caillois fait de l'impossible une puissante modalité narrative apte à élargir nos conceptions du temps (*Ponce Pilate*), à mettre à l'épreuve les contours de la subjectivité (*Récit du délogé*). En poursuivant cette mise en vertige de l'expérience, la fiction « D'après Saturne » donne à éprouver non seulement la contingence des civilisations et la précarité de la personne humaine, mais celle de l'humanité en général, à son tour délogée, fantôme errant parmi les pierres. Partage du sensible éminemment paradoxal : la fiction donne à penser et à imaginer ce qui nous est, avec notre propre mort, par principe impossible de ressentir parce que son être se situe aux marges de toute sensibilité. Elle nous donne à sentir cette insensibilité même. Fictionnelles autant que réelles, ces pierres apportent à l'homme, « qui tiennent dans sa paume, la pureté, le froid et la distance des astres, plusieurs sérénités » (Caillois, *Œuvres* 1038) : un sentiment d'immortalité dans l'immanence de la matière.

3. Pétrification littéraire : la pierre, nouveau modèle pour la fiction ?

À ce point de l'enquête, il nous faut revenir au « régime nouveau d'identification de l'art d'écrire » par lequel Rancière définit la littérature et la politique qui est la sienne (*Politique de la littérature* 15). À travers la pétrification des sujets et des choses elles-mêmes, la littérature bouleverse selon lui l'ancienne hiérarchie des genres et l'ordre classique de la représentation pour se mettre à l'écoute des choses mêmes : sans sujet ni adresse déterminée, l'écriture circule à la surface des choses muettes qu'elle donne à déchiffrer. En un troisième sens, la pétrification s'approfondit au cœur des choses mêmes dont elle fait sourdre des intensités, « des individualités que ne sont plus des individus mais des différences d'intensité dont le rythme pur guérit de toute fièvre de société » : « À la mutité trop bavarde de la lettre comme à la parole écrite sur les choses et les corps s'oppose alors une troisième sorte d'équivalence de la parole et du mutisme : la respiration des choses délivrées de l'empire des significations » (*Politique de la littérature* 35).

Dans cette dialectique où la pétrification littéraire confine à l'utopie, se retrouve l'idée chère à Caillois d'une littérature abolie par son propre dépassement. Mais là où ce dernier annonçait le « suicide du roman » au profit d'une société enfin réconciliée, Rancière voit dans « la vie de la littérature [...] la vie de cette contradiction » : « Le corps nouveau chantant l'hymne du verbe nouveau est destiné à rester l'utopie, à la fois nécessaire et irréalisable, par laquelle le régime de l'écriture littéraire se projette au-delà de lui-même » (39).

Au troisième stade de la pétrification, mettant au jour des intensités infra-individuelles, correspond chez le dernier Caillois la découverte émerveillée de ce « pouvoir de vibration » par lequel les pierres se relient aux fables : des silex de Tonnerre et des pierres de Klein Kems jusqu'à la poésie populaire des contes du folklore allemand – le *Joueur de flûte de Hamelin* – et aux diverses mythologies – les « Dormants d'Ephèse » de la sourate XVIII du Coran et le mythe de Deucalion et Pyrrha par exemple – en passant par les anneaux de l'aubier, les figures de Chladni et les dessins littéralement extra-terrestres des météorites (Caillois, *Œuvres* 1150). Dans *Le Champ des signes* (1978) qu'il fait paraître peu de temps avant de mourir, Caillois se donne en effet pour projet de

regarder les pierres comme des sortes de poèmes et de chercher en revanche dans les fictions la pérennité des pierres [...], c'est-à-dire d'essayer de réunir par quelque biais même ténu les parties disjointes et contrastées de notre indivisible univers (*Œuvres* 1129).

Des pierres aux fables, Caillois procède par « récurrences dérobées », jeux de miroirs où se perdent la distinction des règnes naturels et leur différence qualitative d'avec les techniques et cultures humaines. Comme l'indique le sous-titre de cet ouvrage, à mi-chemin de la fiction poétique et de l'essai scientifique, il s'agit de donner un « aperçu sur l'unité et la continuité du monde physique, intellectuel et imaginaire », autrement dit d'esquisser « les premiers éléments d'une poétique généralisée » (1129). La prudence de Caillois n'a d'égale que son ambition, lorsqu'il conclut, en nouveau Pythagore, à l'harmonie des sphères et des pierres dans un univers rendu à l'ancienne harmonie de la lyre cosmique :

J'ai seulement insinué qu'une sensibilité générale aux rythmes et aux cadences permettait de conjecturer une continuité insoupçonnée entre pierres et discours. [...] Les vibrations périodiques provoquent ou accentuent une hypnose, une soumission qui touche l'inanimé comme le vivant. L'imagination répercute dans les mythes une propriété générale, à la séduction de quoi il eût été fort étrange qu'elle échappât, car elle aussi fait partie de l'univers si elle y apparaît seulement comme écume extrême. Elle ignore les trépidations insensibles qui modifient la configuration de la matière, en revanche elle rêve d'incantations et de maléfices auxquels elle assigne le même rôle (*Œuvres* 1150-1151).

Plus encore qu'aux fables, c'est aux « trépidations insensibles » des pierres, à leur affleurement liminal dans les rets du langage que Caillois se voue lorsqu'il accepte d'écrire « en pure perte ». Comme le souligne Jean Starobinski dans « Saturne au ciel des pierres », « Le savoir généralisé, tel que le souhaitait Caillois, ne pouvait s'énoncer que sous l'aspect d'une anticipation lyrique, extrapolant audacieusement à partir de l'acquis scientifique » (636).

Chemin faisant, Caillois découvre autre chose que ce qu'il recherchait, un nouveau « régime historique d'identification de l'art d'écrire » (Rancière, *Politique de la littérature* 17), transgressant les frontières habituelles de la science et de la poésie, en donnant à voir, à penser et à pratiquer la fiction⁵ comme le prolongement vibratoire d'un pouvoir d'agencement immanent à la matière. La cosmologie absorbe ici la sociologie, « en réduisant l'homme et son histoire à n'être, dans un "univers ramifié", qu'une ramille infime » (Starobinski 629). Cette leçon de décentrement, Caillois se l'applique à lui-même lorsqu'il retrouve le poème « au bout du chemin par lequel il avait cru s'en éloigner » (Starobinski 632), comme il l'avoue dans *Pierres réfléchies* :

Il est infiniment plus malaisé et plus rare de découvrir, de calculer un alphabet que de composer ou de laisser de soi jaillir un cri, un aveu, une brève splendeur, je veux dire : un poème. J'ai cherché, je cherche dans le monde, qui est limité pour un dieu, mais inépuisable pour un mortel, l'élémentaire, le chiffre, plus précisément l'alphabet. C'est démarche vaine. Trop fortuné encore si, au cours d'une quête qui toujours l'a refusé, il m'arrivait de buter contre un poème (Caillois, *Pierres réfléchies* 15).

C'est en empruntant le chemin des sciences diagonales que Caillois bute sur le poème comme on bute sur une pierre, nous invitant dès lors à regarder les pierres comme on lit un poème et à lire ses poèmes comme on scrute une pierre.

Son dernier ouvrage, *Le Fleuve Alphée*, donne au genre autobiographique la forme poétique d'une mythologie personnelle célébrant le retour au minéral : Caillois se reconnaît dans ce fleuve fabuleux qui remonte son propre cours, lancé en vain à la poursuite d'une nymphe, et, loin de se jeter dans la mer, retourne à la fissure du rocher dont a jailli son eau. Manière d'authentifier par l'écriture de sa vie la leçon du décentrement selon laquelle, l'homme étant « un animal comme les autres [...], il y a plus d'anthropomorphisme réel, [...] à récuser d'avance toute correspondance profonde qu'à consentir les conséquences d'une inévitable communauté de condition » (Caillois, *Œuvres* 484-485).

Ce faisant, l'écriture des pierres se fonde sur le paradoxe inhérent à sa forme crépusculaire. En tant qu'œuvre littéraire, tentant de rédimmer les mots de la tribu, elle

5 Aussi appelée « fabulation », en référence à la « fonction de fabulation » thématisée par Bergson dans le deuxième chapitre des *Deux sources de la morale et de la religion* (1932).

relève d'un projet libre et faillible, caractéristique des productions humaines. Pourtant ce n'est qu'à ce titre, en tant que projet humain et non en tant qu'accident naturel, que l'écriture révèle à l'homme son appartenance au tissu continu de la nature, et reconnaît des pierres aux fables un même « pouvoir de vibration »⁶. Le voile d'Isis que Caillois lève par l'écriture ne peut s'affranchir de la « parenthèse » que constitue la littérature. C'est elle qui fait parler le fleuve Alphée depuis « le gouffre minuscule et insondable », la « petite fente du rocher » (Caillois, *Œuvres* 178).

À cet égard, le jugement évolutif que Caillois porte sur la fameuse *Lettre de Lord Chandos* éclaire celui qu'il porte sur la littérature, en théorie et en pratique. Dans cette lettre fictive écrite par Hofmannsthal, la pétrification littéraire atteint son comble en médusant son auteur (Lord Chandos, alter-ego d'Hofmannsthal), en proie au doute radical à l'égard du langage lui-même :

je n'écrirai aucun livre anglais ni latin : [...] parce que précisément la langue dans laquelle il me serait donné non seulement d'écrire mais encore de penser n'est ni la latine ni l'anglaise, mais une langue dont pas un seul mot ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent, et dans laquelle peut-être je me justifierai un jour dans ma tombe devant un juge inconnu (Hofmannsthal 51).

Comme le note Rancière, « cette troisième forme de la parole muette définit elle-même une troisième forme de démocratie » qui peut « se résumer dans une boutade de Flaubert où il déclare s'intéresser moins au pauvre loqueteux qu'aux poux qui le dévorent » (Rancière, *Politique de la littérature* 35). Pour Caillois, on l'a vu, ce primat du détail microscopique et de l'individualité intensive mène à la mort de la littérature :

D'une façon générale, on cherche à saisir la structure fine de la conscience, à observer des états minuscules et instables que la grossièreté du vocabulaire, formé pour d'autres usages, ne permet ni de cerner ni de retenir. L'auteur décide alors de se taire : Rimbaud se lasse de fixer des vertiges et Hofmannsthal fait écrire à Lord Chandos la lettre par laquelle celui-ci informe Francis Bacon qu'il renonce à écrire et quasi à parler, les mots humains lui paraissant définitivement trop mal adaptés aux intuitions qu'il voudrait traduire (Caillois, *Approches de l'imaginaire* 224).

À la préférence de Flaubert pour les poux du loqueteux correspondent, dans la *Lettre de Lord Chandos*, les rats empoisonnés, plus pitoyables que Niobé (même si le mot de « pitié » ne convient pas), Crassus portant le deuil de sa murène et, en-deçà de tout jugement moral comme de toute appréciation esthétique, l'extase ressentie à la vue d'un simple arrosoir oublié à moitié plein sous un arbre, « avec un scarabée allant d'un bord à l'autre à la surface de cette eau sombre » (Hofmannsthal 47).

6 On trouve un paradoxe analogue dans l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy (Bimbenet).

Si Caillois, dans les *Puissances du roman*, déplore le renoncement nihiliste auquel conduit un tel désaveu du langage, dans *Le Fleuve Alphée* au contraire il fait de la *Lettre de Lord Chandos* l'emblème des « embellies de l'âme ». Cette contradiction apparente se dénoue si l'on considère « l'acte d'allégeance » par lequel Caillois met l'écriture au service des pierres et de leur « certitude apaisante [...] peut-être abolissant tout discours », mais « paradoxalement, me justifiant d'écrire » (Caillois, *Œuvres* 173). L'humiliation du langage, rendu à sa vanité face au sublime des pierres, se retourne en promesse et en garantie : loin de pouvoir rivaliser avec le temps immémorial et les forces démesurées qui président à l'élaboration accidentelle des pierres, « la grandeur de l'homme fut toujours d'être faillible et de créer à tâtons » (Caillois, *La Lecture des pierres* 508).

Ainsi, bien qu'il ne renonce pas à écrire, Caillois se reconnaît dans la « révélation profane » qui porte Lord Chandos à communier avec une famille de rats sur le point d'expirer, avec Crassus pleurant sa murène, ou bien encore avec la simple nage d'un scarabée dans l'anse d'un arrosoir. Toutefois, le bonheur qu'il puise dans la contemplation des pierres ne garde pas ce « goût de cendres » lié à la condition mortelle (Caillois, *Œuvres* 174). Pour désigner « les états de fièvre tranquille » qu'il doit à leur contemplation, Caillois forge l'expression de « mystique matérialiste »⁷ (176).

[Ainsi] malgré les différences que j'ai soulignées, le point commun avec les confidences du poète autrichien réside bien dans le caractère athée, absolument non religieux, des émotions identiques que nous avons ressenties. Elles lui ont fait imaginer un écrivain qui renoncerait à écrire, elles m'ont rendu au contraire une raison d'écrire, au moment où je doutais de celles qui, jusque-là, m'en avaient persuadé. Quelque chose m'a poussé à mimer les pierres par le seul moyen dont je disposais : le langage. [...] La béatitude que je ressentais ne m'éloignait pas de la source : les pierres de l'origine et de la fin. Elle me reconduisait vers elle. En ceci également, elle faisait de moi un fleuve Alphée (176-177).

Dans ce jeu d'imitation et de vertige⁸, les pierres dont Caillois s'approche « par des phrases qui en répètent les structures, la rudesse, la stupeur », et qui l'absorbent à son tour dans leur « émotion d'abîme », respirent un instant à travers ses poèmes et proposent au lecteur leur « révélation profane » : elles nous « réconcilient momentanément avec une syntaxe qui [nous] dépasse de toute part » (178). La mystique matérialiste que déploie la poésie des pierres ne s'accomplit pas dans une extase hors du monde et du langage mais bien ici-bas, à même l'alchimie du verbe. Le poème-pierre

7 Proche de « l'illumination profane » chère aux surréalistes dont relève, selon Walter Benjamin, la lecture, la pensée, l'attente, la flânerie et la solitude, plus encore que l'opium, le rêve ou l'ivresse (Benjamin 131).

8 L'écriture des pierres emprunte de manière privilégiée à deux catégories fondamentales du jeu mises au jour par Caillois dans *Les jeux et les hommes* (1958) : l'imitation, « mimicry », et le vertige, « ilinx ».

constitue le « modèle miniaturisé et original de cet univers quadrillé », autrement dit « une nouvelle manière de lier le dicible et le visible, les mots et les choses » qui répond à l'exigence politique de la littérature en tant que littérature (Rancière, *Politique de la littérature* 17). La littérature n'est plus envisagée comme poison, détruisant tout lien social ou menant au « suicide du roman », mais au contraire comme l'instrument grâce auquel « chaque donnée du monde » peut apporter « au moins préparé [d'entre nous] un baume équivalent [à l'émotion reçue des pierres], dont il ne devine d'abord ni la puissance ni le secours et qui, peu à peu, devient pour lui un bouclier, un vaccin, un vin généreux » (Caillois, *Œuvres* 177).

Conclusion : l'homme et les pierres

Les trois stades de la pétrification littéraire dont Rancière envisage la dialectique heureuse trouvent, terme à terme, leurs correspondants dans l'essai que Sartre consacre à Ponge, « L'homme et les choses », en décembre 1944. Sartre y distingue en effet la première pétrification des sujets, égalisant hommes et choses jusqu'à évincer tout sujet du poème, de la deuxième, donnant la parole aux choses mêmes, douées par leur être propre d'un élan vers l'expression, et de la troisième pétrification – « statue ensorcelée » – qui se poursuit à l'intérieur des choses jusqu'aux états qui en donnent la pulsation intime et première. Cette dialectique qui jette « les bases d'une Phénoménologie de la Nature » aboutit cependant à certains échecs selon Sartre (270). Malgré sa « tentative pour conquérir des terres vierges à nos sensibilités », le projet de Ponge s'enliserait dans un « grand rêve nécrologique » : le fantasme d'« exister enfin sur le type de l'en-soi », d'être comme sont les choses, dans une « totale adhésion à soi », sans colère ni angoisse, dans « l'imperturbabilité insensible du galet » (265). Or l'inquiétude est notre lot : « l'homme n'est pas ramassé en lui-même, mais dehors, toujours dehors, du ciel à la terre », par conséquent la fonction de la littérature est moins « d'acquérir des sentiments nouveaux que d'approfondir notre condition humaine » (268). Outre l'impossibilité de se faire témoin cosmogonique tout en restant homme et savant, nulle terre vierge, nul matin du monde ne viendra enrichir ou renouveler de l'extérieur nos sensibilités.

Force est de le reconnaître, Caillois aurait pu faire les frais d'une critique analogue à celle que Sartre adresse à Ponge. Mais il aurait sans nul doute opposé au philosophe qu'il tombait dans l'écueil d'un « anthropomorphisme négatif » en faisant de la condition humaine un règne séparé de celui de la nature, jeté au dehors par le mouvement projectile de son existence. Le partage du sensible auquel nous invite l'écriture des

pierres procède à l'inverse d'un profond décentrement où l'homme se découvre une fraternité insoupçonnée non seulement avec les rats, les murènes et le scarabée, mais aussi avec les pierres, insensibles autant qu'immortelles. Mieux, l'unité prévaut à l'intérieur de la pierre jusque dans son ultime réduction : « entière, même brisée », elle possède son propre mode de résonance. La pierre tient par elle-même comme sur la note d'une vibration interne, et constitue à la fois le présage et le vestige du pouvoir humain de fabuler. Cette fantastique propagation, qui relie la fantaisie humaine à l'onde de choc tapie dans la roche, Caillois ne l'explore pas seulement en théoricien mais en écrivain éprouvant et donnant à éprouver « l'excitation très particulière » qui lui vient, lorsqu'il s'efforce de saisir les pierres « à l'ardent instant de leur genèse » : « je me sens devenir un peu de la nature des pierres » (Caillois, *La Lecture des pierres* 213). Cette altération minérale ne fait de l'homme un délogé que pour autant qu'elle le réconcilie « avec la syntaxe de l'univers » (Caillois, *Œuvres* 178).

Le Fleuve Alphée ajointe et compose les deux parts de ce symbole minéralisé, puisque son nom désigne à la fois l'une des pierres de la collection de Caillois et le récit par lequel Caillois répond en poète de sa propre vie. Loin de conduire l'écrivain au silence et au désistement, les pierres l'autorisent à parler depuis leur bruissement minéral. Elles supposent de sa part cet acte libre et faillible, éminemment équivoque sinon contradictoire, qui consiste à écrire, « puisqu'on accroît par les mêmes pages qu'on noircit le bagage encombrant dont on aspire à se débarrasser » (*Œuvres* 156). En dernière analyse, le concept de pétrification éclaire ce mouvement par lequel la « mort de la littérature » se change en « poétique généralisée » pour faire de l'écriture cette vie nouvelle, sans cesse recommencée, où les termes apparemment les plus disjoints de l'univers, les mots et les choses, les fables et les pierres, se trouvent réconciliés. Caillois recourt alors « à des mots amphibies, à des vocables pivots, à double, à multiples sens, dont les résonances et les analogies émettent des échos qui se répercutent entre eux avant de s'évanouir » (*Œuvres* 172). Il creuse la langue en profondeur, fait appel aux multiples strates du sens, ouvre une chambre d'échos entre les phrases et dans chacune d'entre elles, comme s'il était possible de « prolonger la pierre » par le verbe et d'en faire surgir la « statue ensorcelée ».

De *Babel* au *Fleuve Alphée*, la métaphore architecturale se trouve subvertie : en lieu et place du monument élevé par l'orgueil humain, Caillois fait l'éloge d'une « architecture invisible », « inversée », « en creux », celle des églises de Cappadoce et des temples d'Ajanta, dégagée ou décantée plutôt qu'édifiée « à l'intérieur du sol et continuant de lui appartenir sans report ni apport, encore plus savante que l'aérienne, née dans une vacuité creusée pour lui permettre d'apparaître » (*Œuvres* 98-100). Cet

éloge de l'architecture soustractive plaide en faveur d'une écriture humble, rattachée par son propre évidemment au « plein de la planète », manifestant « avant tout le désir de ne pas rompre [...] le cordon ombilical » avec la terre (99). Il en va de même du poème lorsque, mimant la pierre dont il procède, il « fait résonner un chapelet de réminiscences et de présages qui rebondissent sous les voûtes de la mémoire comme dans les limbes du désir, sans d'ailleurs y rien éveiller qu'un vide illimité, une sereine exaltation et la solitude déjà surpeuplée où il a bien fallu que tout ait commencé » (177-178). Aussi utopique soit-elle dans son idéal crépusculaire, une telle écriture ne consiste finalement pas tant à dire « l'univers sans l'homme » – projet paradoxal en ce qu'il use du langage pour désigner et atteindre ce qui lui échappe par définition – qu'à faire paraître l'appartenance de l'homme au « magma terraqué » (164). Dans ce vertige, rien d'humain ne demeure étranger aux pierres, « archi-fossiles »⁹ d'un temps profond, qui déborde autant qu'il englobe notre humanité de toute part. Dans cette bouche d'ombre, Caillois place en effet le mot de Térence¹⁰, faisant de l'adage humaniste une surprenante formule de décentrement :

Les pierres, présentes à l'origine des choses, se confondent avec les choses mêmes. Et rien d'humain qui ne leur soit irrémédiablement étranger. Elles subsisteront dans l'espace sidéral après l'universelle et inévitable dissolution. Les vestiges du parasite d'un jour ne seront plus que trace dans l'épaisseur des pierres. Fossiles pour personne (171).

Mais par la littérature. C'est dans ces poèmes pétrifiés que se découvre en effet l'acte d'écrire comme acquiescement, dévoilement et prolongement d'une syntaxe du monde. L'écriture des pierres fait ainsi éclater cette bulle dans laquelle l'homme s'est retranché au point de ne plus se croire « de la même glaise originelle » que la nature (164-165). Leçon de ténèbres ou plutôt de sérénités, selon Caillois. Comme un démon – sans doute celui de la littérature – le lui souffle en effet : « décrire [les pierres] équivaut à refléter un instant leur éternité » (172).

Bibliographie

Aristote. *Poétique*. Traduit par Pierre Destrée. Paris, Flammarion, 2021.

Baudelaire, Charles. *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, édition établie par Claude Pichois. Paris, Gallimard, 1976.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953.

9 J'emprunte l'expression à Quentin Meillassoux dans *Après la finitude, Essai sur la nécessité de la contingence*.

10 « Je suis homme, et rien de ce qui touche à l'humanité ne m'est étranger [*Homo sum, et humani nihil a me alienum puto*] » (*Heautontimoroumenos* 1.1.25).

- Benjamin, Walter. « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929). *Œuvres*, II. Traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, pp. 113-134.
- Bergson, Henri. *Les Deux Sources de la morale et de la religion*. Paris, Félix Alcan, 1932.
- Borges, Jorge Luis. *Fictions*. Traduit par Néstor Ibarra, Paul Verdevoye et Roger Caillois. Paris, Gallimard, 1957.
- Bimbenet, Étienne. « «Affirmer, tel est mon souci». La provocation philosophique d'Yves Bonnefoy », *Bonnefoy et la philosophie*, édité par Jérôme Thélot, Paris, Manucius, 2023, pp. 17-27.
- Boileau, Nicolas. *Art poétique*. Paris, Flammarion, 1998.
- Blanchot, Maurice. *Comment la littérature est-elle possible ?* Paris, José Corti, 1942.
- Caillois, Roger. *Puissances du roman*. Marseille, Sagittaire, 1942.
- _____. *Babel*. Paris, Gallimard, 1948.
- _____. *Poétique de St.-John Perse*. Paris, Gallimard, 1954.
- _____. *Les jeux et les hommes*. Paris, Gallimard, 1958.
- _____. *Approches de l'imaginaire*. Paris, Gallimard, 1974.
- _____. *Pierres réfléchies*. Paris, Gallimard, 1975.
- _____. « Agates paradoxales ». *La Nouvelle Revue Française*, no. 291, 1977, pp. 1-14.
- _____. *Rencontres*. Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- _____. *Œuvres*. Paris, Gallimard, 2008.
- _____. *La Lecture des pierres*. Paris, Éditions Xavier Barral, 2015.
- Camus, Albert. *L'Étranger*. Paris, Gallimard, 1942.
- Cioran, Emil. *Exercices d'admiration : essais et portraits*. Paris, Gallimard, 1986.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*. Traduit par Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1992.
- Hollier, Denis. *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*. Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- Jenny, Laurent, éditeur. *Roger Caillois, la pensée aventurée*. Paris, Belin, 1992.
- Mathieu, Jean-Baptiste. « Engagement et responsabilité. Sur Babel de Roger Caillois », *L'engagement littéraire*, édité par Emmanuel Bouju, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 43-48 <https://doi.org/10.4000/books.pur.30040>

Meillassoux, Quentin. *Après la finitude, Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris, Seuil, 2012.

Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris, Galilée, 2007.

_____. *Les bords de la fiction*. Paris, Seuil, 2017.

Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris, Gallimard, 1938.

_____. « L'homme et les choses ». *Critiques littéraires (Situations, I)*. Paris, Gallimard, 1947, pp. 226-270.

_____. *Qu'est-ce que la littérature ? (Situations II)*. Paris, Gallimard, 1948.

Starobinski, Jean. « Saturne au ciel des pierres ». *L'encre de la mélancolie*. Paris, Seuil, 2012, pp. 619-633.

Térence. *Comédies. Tome II : Heautontimoroumenos – Phormion*. Traduit par Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

LA ESCUCHA ACTUAL

Michael Karrer



Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

michael.karrer@romanistik.uni-halle.de

Fecha de recepción: 20 de diciembre de 2023

Fecha de aceptación: 8 de enero de 2024

DOI <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.28352>

[Antonio Méndez Rubio. *La escucha actual*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2022, 222 págs.]

Resumen: En *La escucha actual*, el poeta, ensayista y profesor universitario Antonio Méndez Rubio indaga en un terreno poco estudiado hasta ahora: la escucha. En contra del prejuicio generalizado que reduce la escucha a una forma pasiva de recepción, el autor insiste en la actividad fundamental que la caracteriza como práctica crítica y creativa. De este modo, reivindica la dimensión social y política del llamado “oído social” y muestra cómo éste se ve moldeado por las relaciones de poder al mismo tiempo que interviene activamente en ellas. La promesa de la escucha consiste en su apertura primordial a lo(s) otro(s), lo que la convierte en un elemento central de la vida en común. En tiempos de hiperestimulación visual y auditiva, la tarea de hacer oír la escucha y defenderla contra el asedio de la industria cultural y de las grandes corporaciones es de gran urgencia. El autor contrarresta esta forma de sordera social con una escucha a la vez sensible y desobediente, receptiva y combativa.

Palabras clave: escucha; oído social; música; medios; comunicación; comunidad.

Abstract: In *La escucha actual*, Antonio Méndez Rubio, a poet, essayist, and university professor, explores a hitherto little explored field: listening. Contrary to the widespread prejudice that reduces listening to a passive form of reception, the author highlights the fundamental activity that distinguishes it as a critical and creative practice. In doing so, he invokes the social and political dimension of what he calls the “social ear” and shows how it is shaped by and actively intervenes in power relations. The potential of listening lies in its genuine openness to (the) other(s), which turns it into a central element of community life. In times of visual and auditive overstimulation, the task of making listening heard and defending it against the siege of culture industry and large corporations is of great urgency. The author counters this form of social deafness with a listening that is both sensitive and disobedient, receptive, and combative.

Keywords: Listening; Social Ear; Music; Media; Communication; Community

Résumé: Dans *La escucha actual*, le poète, essayiste et professeur d’université Antonio Méndez Rubio explore un domaine peu étudié jusqu’à présent : l’écoute. Contre le préjugé répandu qui réduit l’écoute à une forme passive de réception, l’auteur insiste sur l’activité fondamentale qui la caractérise en tant que pratique critique et créative. Ce faisant, il revendique la dimension sociale et politique de ce que l’on appelle « l’oreille sociale » et montre comment elle est façonnée par les relations de pouvoir tout en y intervenant activement. La promesse de l’écoute réside dans son ouverture primordiale à l’autre (aux autres), qui en fait un élément central de la vie communautaire. En ces temps d’hyperstimulation visuelle et auditive, il est urgent de faire entendre l’écoute et de la défendre contre le contrôle de l’industrie culturelle et des grandes entreprises. L’auteur oppose à cette forme de surdité sociale une écoute à la fois sensible et d so-b issante, r ceptive et combative.

Mots-clés:  coute; audition sociale; musique; médias; communication; communauté.

Hay una fotografía que ilustra muy bien cierta ruptura o reconfiguración que acompaña las revueltas del 68 en París. En mayo de ese año, el célebre filósofo francés Jean-Paul Sartre asistió a una reunión multitudinaria en el anfiteatro de La Sorbona. Este encuentro o *teach-in* fue documentado por Bruno Barbey, a quien debemos las imágenes más icónicas sobre el “mayo parisiense”. En una de ellas se puede apreciar el rostro de Sartre de perfil, atento y con una expresión compasiva, la mano llevada al oído izquierdo a modo de prótesis para escuchar mejor a sus interlocutores. João Moreira Salles

retoma esta imagen en blanco y negro en su película *No intenso agora*, una obra de proporciones épicas que trata de las rebeliones que tuvieron lugar simultáneamente en distintas partes del mundo. La película se detiene un momento sobre dicha foto mientras se escucha la voz del cineasta brasileño en *off*: “A foto é expressiva. O maior intelectual francês do período agora escuta. Diante de milhares de estudantes, ele abriu a conversa assim: Parece que vocês não aguentam mais as aulas magnas. Eu não poderia estar mais de acordo”¹. En la película de Salles, la imagen se convierte en un “gestus social” (Barthes 97) en el que, más allá de su contenido concreto, “puede leerse toda una situación social”. Parece que, al menos por un momento, se hayan superado las jerarquías y se hayan invertido los roles sociales: son los y las estudiantes(as) quienes hablan mientras el profesor escucha. Pero el gesto de Sartre permite una interpretación de mayor profundidad y con consecuencias aún más graves: es la escucha como tal la que irrumpe en el escenario político y se impone como forma radical de asociación y de acción en un momento clave de la historia política.

Esta es al menos la conclusión a la que se puede llegar si se toman como referencia las sugerentes tesis del libro, igualmente ambicioso e inspirador, de Antonio Méndez Rubio. En *La escucha actual*, el escritor, poeta y ensayista español propone una aproximación teórica a la escucha en su dimensión social y política, apoyándose en diversas corrientes teóricas procedentes tanto del campo de la teoría cultural y de los estudios comunicación, como de la filosofía de la música. El libro, dividido en seis capítulos, además de una introducción y un breve interludio o “entre-acto”, no es un texto de tipo manual o enciclopédico, que convoque “una especie de *saber escuchar*”, como advierte el autor en las primeras páginas, sino que “nace de un empeño aproximativo, a veces pausado, a veces desesperado, por reivindicar la dimensión activa y participativa de la escucha en la comunicación social y, por su puesto, en la experiencia musical” (Méndez Rubio, *La escucha actual* 10). De este modo, el libro pretende llenar un vacío en la investigación, ya que hasta ahora la escucha ha recibido poca atención en el discurso académico. Esta carencia se debe, entre otras cosas, a que la escucha se ha considerado generalmente como algo pasivo, como un mero receptáculo al que se concede poca o ninguna autonomía, por no hablar de agencia. Para desmentir estos prejuicios (que corresponden de manera inquietante a una desvalorización de lo receptivo en la sociedad patriarcal), el autor hace hincapié, por el contrario, en la actividad

1 “La imagen es reveladora. Ahora, el mayor intelectual francés de la época escucha. Ante miles de estudiantes, abrió la conversación así: “Parece que ustedes ya no soportan las clases magistrales. No podría estar más de acuerdo”.

fundamental de la escucha. El título del libro hace una doble alusión al término de lo actual, en el sentido de que,

por un lado, el oído actualiza realizando cualquier sentido posible de lo que se escucha, cualquier emoción o pensamientos disponibles para ser asumidos, o al menos detectados, incorporados a la dinámica subjetiva y relacional de las personas; que por otro, esta dinámica relacional, de conexión con el mundo y con lo(s) otro(s), tiene necesariamente que ver con situaciones que podrían llamarse 'prácticas', 'activas', en el sentido de que la escucha es la condición de cualquier decisión y toma de acción que se tercie. (Méndez Rubio, *La escucha* 10)

Dicho esto, el autor puede demostrar que la escucha se caracteriza por una deslimitación, una porosidad inherente al acto de escuchar que disuelve las fronteras entre sujeto y mundo, entre el "yo" y el "otro", que asocia la escucha con lo común —aun cuando se escucha a solas— y le otorga un lugar privilegiado en relación con lo político (que precisamente consiste, como se podría añadir con Jacques Rancière (160), en "crear lo común poniendo en común lo que no era común"). En palabras del filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han, a quien cita Méndez Rubio: "la escucha tiene una dimensión política. Es una acción, una participación activa en la existencia de otros y también en sus sufrimientos. Es lo único que enlaza e intermedia entre personas para que configuren una comunidad" (citado en Méndez Rubio, *La escucha* 33).

El hecho de que la escucha tenga una dimensión política se debe a que está socialmente constituida y atravesada por fuerzas contradictorias que la forman, la moldean y la sensibilizan, pero también, desde luego, la visten, la asedian y la supeditan. Para describir esta configuración de la escucha, el autor emplea el término "oído social" de un modo que "se aleja de una idea de lo social como mero agregado de individuos más o menos manipulables industrial o institucionalmente, y se adentra en el boscoso y hemorrágico ámbito del cruce entre cuerpos y mundos, de cuerpos con cuerpos, de mundos y mundos" (Méndez Rubio, *La escucha* 82). Este oído está constituido —y se constituye— principalmente por distinciones fundamentales como las que se establecen entre "sonido musical", "silencio" y "ruido". Estas diferenciaciones no son en absoluto (auto)evidentes. Por el contrario, como puede demostrar Méndez Rubio, éstas son el producto de procesos sociohistóricos en los que se imponen ciertas formas dominantes de audición sobre otras, subalternas o subterráneas, que el autor resume bajo el término de "subescucha" (Méndez Rubio, *La escucha* 195). En el recorrido histórico del libro, se identifican diversos esquemas de escucha que influyen en gran medida en nuestra capacidad auditiva y disposición perceptiva hasta la actualidad, particularmente la "escucha clásica", la "escucha masiva" y la "(no) escucha ambiental". Ya en el Renacimiento europeo se puede constatar "una palpable desconfianza hacia el placer

y la dimensión corporal de la vivencia musical” (Méndez Rubio, *La escucha* 170) que caracteriza la escucha clásica y que continúa de forma diferente y bajo condiciones cambiadas en la escucha masiva, dominante en la cultura contemporánea.

Visto así, el paso de la escucha clásica a la escucha masiva podría estar funcionando en la actualidad en un régimen de desplazamiento hacia el pop de las formas musicales más canónicas. Este desplazamiento genérico, al mismo tiempo, refuerza el emplazamiento absolutista de un oído social hegemonizado primero por la ideología de estado y luego, dos siglos después, por la mercadotecnia audiovisual en la aldea global. (Méndez Rubio, *La escucha* 104)

Estas modalidades hegemónicas de escucha, por mucho que colonicen nuestra capacidad auditiva y guíen nuestra atención, se encuentran, sin embargo, con formas alternativas de oír, o de cruzar “cuerpos con cuerpos” y “cuerpos y mundos”. Una y otra vez, el autor insiste en el carácter desobediente y obstinado de la escucha, especialmente en las expresiones populares de la música y de la así llamada *World Music* (término que es sujeto de una crítica por sus implicaciones etnocéntricas) que representan un modelo alternativo a las formas dominantes del oído (anti)social: una escucha que transgrede las divisiones establecidas entre sonido y ruido, y que establece una conexión significativa entre sonido y situación social que incluye el cuerpo como parte fundamental de la experiencia musical y sonora. En esa escucha subliminal, principalmente abierta a las diversas contaminaciones, reside, según el autor, el potencial poético y político del oído social.

En *La escucha actual*, el oído social es el escenario en el que se juega la soberanía de una escucha “activa, dialógica, crítica y creativa” (50). Contrasta con la tendencia totalizadora inherente al proyecto capitalista moderno de control, apropiación y valoración de la escucha, que implica formas de lo que Méndez Rubio denomina “fascismo de baja intensidad” (Méndez Rubio, *FBI* 250). Con este marco analítico, el libro corre el riesgo de caer en un esquema demasiado binario que Eve Kosofsky Sedgwick plasmó críticamente en la frase “kinda hegemonic, kinda subversive” (500). Esta necesidad de asignar determinadas prácticas a uno de estos polos —una herencia inveterada de los *cultural studies*— puede desdibujar las relaciones contradictorias y, ¿por qué no?, dialécticas que caracterizan la escucha como práctica social. A ello se suma la tendencia a elevar la escucha como una práctica inherentemente crítica, convirtiéndola a priori en un acto de resistencia ante cualquier contenido social concreto. No obstante, las aportaciones teóricas del libro, que ciertamente llenan un vacío flagrante en el tratamiento de la escucha como práctica política y poética, son productivas más allá de la música y proporcionan importantes impulsos para el estudio de campos culturales afines como

el cine y la literatura. El gran mérito del autor reside sin duda en haber sacado la escucha del oscuro rincón al que la ha relegado el discurso académico. En sus palabras: “El maltrato académico que ha recibido la escucha durante tanto tiempo, de tantas formas, puede estar diciendo algo sobre el desprecio de lo poético y sobre la estirpe antipolítica, autoritaria, del modelo social que la modernidad global ha normalizado” (Méndez Rubio, *La escucha* 83).

Bibliografía

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 2009.

Méndez Rubio, Antonio. *FBI-2 (Fascismo de baja intensidad)*. Santander, La Vorágine, 2020.

Rancière, Jacques. *El tiempo de la igualdad*. Traducción de Javier Bassas Vila, Barcelona, Herder, 2011.

Sedgwick, Eve Kosofsky y Adam Frank. “Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins”. *Critical Inquiry*, vol. 21, no. 2, 1995, pp. 496-522.

WE HEAR ONLY OURSELVES. UTOPIA, MEMORY AND RESISTANCE

Adrián Viéitez Torrado 

Universidad de Granada

adrianvieitez@correo.ugr.es

Fecha de recepción: 02/12/2023

Fecha de aceptación: 21/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.29767>

[Cashmore, Bill. *We Hear Only Ourselves. Utopia, Memory and Resistance*. London, Zero Books, 2023]

Resumen: En *We Hear Only Ourselves. Utopia, Memory and Resistance*, su primer libro, Bill Cashmore recoge en buena medida la tradición del pensamiento de corte utopista, partiendo de la distinción realizada por Jameson entre *programa utopista* e *impulso utopista*, hasta desembocar en una propuesta alternativa capaz de resolver lo que denomina como grandes aporías del utopismo contemporáneo. Empleando la dialéctica negativa de Adorno como estrategia de pensamiento y haciéndose cargo de las categorías de memoria y tradición de los oprimidos propuestas por Benjamin, Cashmore propone una *narrativa utopista* que, puesta en relación con una serie de presupuestos del pensamiento negro contemporáneo, se debate en la tensión de apuntar hacia un espacio ajeno a la realidad, una suerte de no-lugar, sin abandonar la resistencia ante la violencia de lo real.

Palabras clave: utopía; teoría crítica; Ernst Bloch; pensamiento negro; futuro.

Abstract: With *We Hear Only Ourselves. Utopia, Memory and Resistance*, their first book, Bill Cashmore takes into account the tradition of utopian thought, moving forward from Jameson's distinction between *the utopian programme* and *the utopian impulse*, and heading into an alternative proposal esteemed to be able to resolve some of the biggest aporias of contemporary utopianism. Taking care of Adorno's negative dialectics as their thinking strategy and recalling categories such as memory and tradition of the oppressed, familiar to Benjamin, Cashmore proposes a certain *utopian narrative* that, while interacting with some fundamental basis of contemporary thought on blackness, revolves around the possibility of pointing to a place outside actuality, some kind of non-place, without giving up the resistance against the violences of the real.

Keywords: Utopia; Critical Theory; Ernst Bloch; Blackness; Future.

Résumé: Dans *We Hear Only Ourselves. Utopia, Memory and Resistance*, son premier livre, Bill Cashmore rassemble dans une large mesure la tradition de la pensée utopique, en partant de la distinction faite par Jameson entre *programme utopique* et *impulsion utopique*, jusqu'à aboutir à une proposition alternative capable de résoudre ce qu'il appelle comme grandes apories de l'utopisme contemporain. Utilisant la dialectique négative d'Adorno comme stratégie de pensée et prenant en charge les catégories de mémoire et de tradition des opprimés proposées par Benjamin, Cashmore propose un récit utopique qui, mis en relation avec une série d'hypothèses de la pensée contemporaine de la négritude, est débattu dans la tension de pointer vers un espace étranger au réel, une sorte de non-lieu, sans renoncer à la résistance à la violence de la réalité.

Mots-clés: utopie; théorie critique; ernst bloch; négritude; avenir.

El primer libro de le filósofo inglese Bill Cashmore se enclava en un doble eje teórico: por un lado, se hace cargo del colapso del pensamiento contemporáneo con relación al futuro dentro de los marcos del poscapitalismo; por otro, recupera la tradición de lo *utópico* con la vocación de tratar de dar forma a un futuro, si no posible, al menos imaginable. Para entretener estas dos cuestiones y proyectarlas de forma conjunta, le resulta particularmente fructífero rescatar *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (2009), una obra en la que el teórico estadounidense Fredric Jameson planteó la aporía existente en lo que dio a denominar "programa utopista" y, en oposición, lo que define como "impulso utopista". Un ejemplo claro de *programa* lo encontraríamos en el texto clásico de Tomás Moro, fundacional

para el pensamiento alrededor de lo utópico; su naturaleza, siguiendo a Jameson, sería la de configurar un futuro posible completamente exterior a la realidad. Al contrario, el *impulso utopista*, ejemplificado en el pensamiento de Ernst Bloch, asume ese utopismo como “parte de la estructura de la experiencia humana, originado en la no-coincidencia de nuestra experiencia con nosotros mismos”¹ (Cashmore 7), es decir: le confiere un estatuto ontológico. La diferencia entre ambos estribaría, según apunta Cashmore, en la negativa blochiana a la hora de separar la utopía de la realidad en función de “una idea transhistórica del bien” (8), que aparecería operativa en todo programa utopista.

Partiendo de esa aporía, que desembocará, en los capítulos restantes del libro, en otras —la aporía de la fundamentación normativa de lo utópico, por un lado; la aporía de la tensión entre realidad y no-realidad, por otro—, Cashmore intenta proponer una suerte de tercera vía a la que denomina *narrativa utopista*, una vez asume que es precisamente en la fricción entre dos formulaciones irreconciliables donde el pensamiento sobre lo utópico puede hacerse con un potencial político verdadero en un contexto contemporáneo. De hecho, esta noción de narrativa partirá de la idea de que “la utopía aparece tanto apartada de nosotros, en tanto programa, como absolutamente dependiente del movimiento de la realidad hacia ella y lejos de sí, en tanto impulso” (Cashmore 17). Dicha fricción asume, pues, la naturaleza de una fuerza motriz que pronto se pone en contacto con la dialéctica negativa de Theodor W. Adorno. Toda narrativa utopista adoptaría, pues, una naturaleza no-definitiva: la narración se erigiría como condición de posibilidad para una narración adicional; siendo su objetivo “refigurar continuamente la experiencia humana, haciendo posibles nuevas formas de acción política” (Cashmore 22).

Llegado a este punto, y asumiendo que toda narrativa utopista ha de serlo merced a su propia configuración —ha de ser, pues, *ontológicamente utopista*—, Cashmore se enfrenta a la mencionada aporía de la fundamentación normativa de lo utópico. Al haberse desmarcado de esta noción transhistórica del bien a partir de la cual, tradicionalmente, han trabajado los programas utopistas, la pregunta acerca del *ser* de esta bondad se revela crucial para su argumentación. Es entonces cuando recurre a la figura de Walter Benjamin para hacerse cargo, en concreto, de su concepto de memoria, estrechamente vinculado con una “tradicción de los oprimidos”. Cashmore plantea, así, una nueva noción de *memoria utopista* “cuyo fundamento normativo se halla en el acercamiento benjaminiano a la tradición” (38), entendida como la posibilidad de la transmisión experiencial entre un individuo y otro. La dialéctica entre *deuda* y *promesa*

1 Todas las traducciones son propias.

es, siguiendo el razonamiento de Cashmore, la que ontologiza como propiamente utopista la narrativa que propone:

Configuramos una memoria del futuro del pasado, y dado que ese futuro prometió una reconciliación que ha sido incapaz de cumplir, quedamos endudados con el pasado a través de dicho fracaso. Semejante configuración posee, pues, la capacidad refigurativa de la promesa de un futuro reconciliado en el presente, una promesa de la cual sabemos poco más allá de que permanece incumplida (47).

Con el objetivo de proyectar hacia el futuro esta memoria, le autore recurre de nuevo a Adorno. En concreto, se hace cargo del concepto de *estremecimiento* que el filósofo alemán esgrime en su *Teoría estética* (2005). Recogiendo la teoría adorniana, Cashmore explica cómo la obra de arte se estremece ante la sociedad en la medida que la evidencia de esta deja al descubierto lo ilusorio de su autonomía. Lo interesante, no obstante, está en el continuado ensayo de una obra de arte autónoma, en tanto “forma de resistencia a la realidad heterónoma que la prefigura” (50). Será en este sentido como el estremecimiento adquirirá la capacidad de instituirse como “la fuerza refigurativa de la memoria utopista que proporciona la posibilidad de una política informada por la narrativa utopista” (50-51). Si la potencia de una narrativa ontológicamente utopista, siguiendo a Cashmore, es la de romper —aunque sea por un momento— con todo lo que *somos* y el completo campo de lo *real*, habremos desembocado en una vía de escape teórica ante las tesis del *realismo capitalista*, que Mark Fisher recogió tanto del propio Jameson como de Slavoj Žižek. Así aparece la última —y quizá fundamental— aporía presentada por le autore: la que tensa la idea de realidad en su dialéctica con la de no-realidad. Esta aporía se fundamenta en el hecho de que “la utopía debe ser radicalmente separada de la realidad, pero también debe resultar siempre articulable en los términos de lo real, si lo que desea es preservar su potencial crítico” (Cashmore 52).

Es en este enclave donde Bill Cashmore realiza su aportación teórica más audaz, el giro de pensamiento que orienta políticamente toda su obra. Resulta interesante retrotraernos, ahora que hemos llegado hasta aquí, al propio título de la obra, *We Hear Only Ourselves*, extraído de un fragmento de *The Spirit of Utopia*, de Ernst Bloch. El fragmento seleccionado por Cashmore prosigue así:

Porque nos estamos volviendo gradualmente ciegos al afuera [...] Pero la nota brota de nosotros, la nota escuchada, no la nota en sí o sus formas. Y nos muestra nuestro camino sin emplear medios ajenos, nos muestra nuestro camino históricamente interior como una llama en la que ya no es el aire vibrante, sino nosotros mismos quienes comenzamos a estremecernos, y a deshacernos de nuestros abrigos (n.p.).

En esta cita de Bloch se aprecia claramente el carácter del impulso utopista, y el modo en que asume ontológicamente ese utopismo dentro de la estructura de toda experiencia humana. Donde colocará su atención Cashmore, no obstante, será en las implicaciones de ese *afuera*. En el marco de la narrativa utopista que propone, se encontrará con que la lógica de la utopía, y en particular su relación tensa con todo principio de realidad, halla un curioso paralelo con todo espacio de subalternidad —se nos viene aquí a la memoria el texto de Spivak en el que se preguntaba, manifiestamente: “¿pueden los subalternos hablar?”—. En concreto, Cashmore pone el foco sobre una serie de autores vinculados con el pensamiento negro radical de la segunda mitad del siglo XX. Siguiendo a Saidiya V. Hartman —y en este punto no es difícil apreciar los nexos de su argumentación con la pregunta de Spivak, y al mismo tiempo recuperar la tesis benjaminiana acerca de la tradición de los oprimidos—, explica que la cuestión, llegados a este punto, no es otra que la de “cómo representar lo que es, según la realidad, necesariamente irrepresentable [...] cómo narrar historias que son imposibles de contar” (61-62).

Bill Cashmore rescata de otro teórico fundamental de los estudios negros, Fred Moten, la idea de que *lo negro*, en el marco de la realidad dada, es un *ser-nada*, un espacio vacío dispuesto para lo que él denomina una *fantasía en espera*, ofrecida por “la poca común herencia de *otro mundo*” (Cashmore 77). Tras este rodeo, las vinculaciones entre las narrativas utopistas, fundamentadas sobre la dialéctica entre la deuda y la promesa, y la proyección hacia el futuro del pensamiento negro contemporáneo se vuelve clara. No obstante, Cashmore va más allá, en busca de encontrar una caracterización común para ambas. Para ello se ayuda de los textos publicados por Huey P. Newton, uno de los fundadores de los Black Panthers, quien pone en explícita relación la idea de utopía con el concepto de *resistencia*: “Newton indica que, de hecho, la utopía es la misma capacidad para la resistencia, la resistencia a la realidad que se efectúa en el seno de la realidad misma” (Cashmore 73).

El pensamiento negro declara su marcha hacia un mundo-otro, pero, del mismo modo que el utopismo defendido por Cashmore, no pierde de vista que ese *marcharse* estará siempre mediado por la realidad ante la que se opone resistencia. Así se revela la complejidad de la aporía entre realidad y no-realidad: “La narrativa utopista es aquella que comprende la imposibilidad de su resistencia dentro de la realidad, al mismo tiempo que reconoce la persistencia de su imposible resistencia a la realidad” (80). El no-lugar propio de la formulación de la utopía en tanto *outopia* se reformula, así, como una forma de resistencia ante la realidad, pero efectuada siempre en el espacio de lo real. El valor de semejante resistencia, añade Cashmore, estará en apuntar continua-

damente —porque el enfrentamiento con lo real no es finito— hacia un lugar más allá de la realidad: tal es la naturaleza de la promesa eternamente incumplida de la que la narrativa utopista obtiene su fuerza libidinal. En las palabras finales de Cashmore: “La narrativa utopista revela la falsedad del conjunto en todos sus momentos, narrando la posibilidad de lo no-real dentro de la realidad” (86). Los ecos foucaultianos se vuelven claros en este punto: Cashmore admite que es necesario aceptar lo indefinido de la lucha, lo inenunciable de ese *deseo sin nombre* que recibe todo su potencial político del hecho mismo de no ser enunciable con palabras de este mundo.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Traducido por Jorge Navarro, Madrid, Akal, 2005.
- Benjamin, Walter. *Imágenes que piensan*. Traducido por Jorge Navarro, Madrid, Abada Editores, 2014.
- Bloch, Ernst, *The Spirit of Utopia*. Stanford, Stanford University Press, 2000.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Traducido por Horacio Pons, Madrid, Siglo XXI Editores y Clave Intelectual, 2022.
- Cashmore, Bill. *We Hear Only Ourselves. Utopia, Memory and Resistance*. London, Zero Books, 2023.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*. Traducido por Claudio Iglesias, Buenos Aires, Caja Negra Editores, 2018.
- Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Traducido por Cristina Piña, Madrid, Akal, 2009.
- Spivak, Gayatri C. “Can the Subaltern Speak?”. *Selected Subaltern Studies*, edited by Ranajit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak, New York/Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 37-44.



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 Méésentente* 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 Mésentente : 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.



ENRIQUECER LO SENSIBLE. ENTREVISTA A JACQUES RANCIÈRE

ENRICHING THE SENSIBLE. AN INTERVIEW WITH JACQUES RANCIÈRE

ENRICHIR LE SENSIBLE. ENTRETIEN AVEC 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>

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 ahonda 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 politics” in theatre and choreographic form, fiction as “democratic revolution”, and the contradictions of literature.

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

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 « politique 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; politique sensible; révolution démocratique.

P- *El maestro ignorante* (1987) es, en cierto sentido, un punto de partida importante desde el cual se comprende la totalidad de su obra: la igualdad, y la igualdad de las inteligencias en particular, no es un punto de llegada, sino un punto de partida. Es la visión pedagógica defendida en el siglo XIX por Jacotot, que le lleva incluso a enseñar una disciplina que él mismo no domina. La emancipación se convierte así en el principio de una transmisión y, de una manera más general, en un proyecto político que encontraremos en sus obras. *El espectador emancipado* (2008) también abordará esta cuestión de la emancipación individual, de la individuación de las experiencias.

¿Podría retomar esta propuesta de Jacotot y explicarnos cómo resuena con su concepción de lo político y de la literatura?

R- Quizás deberíamos partir de esta idea de resonancia más que de la de punto de partida. Nunca he elaborado una idea de la igualdad a partir de la cual haya luego desarrollado las consecuencias en distintos ámbitos. En el transcurso de mis investigaciones se han producido encuentros, a menudo fortuitos, que han resonado entre sí para formar finalmente toda una red de experiencias de igualdad —o, en términos

jacotianos, de verificaciones de la igualdad— que mantienen entre ellas una relación de concordancia, pero también de discrepancia.

La primera de estas experiencias aparece en *La noche de los proletarios* (1981). Mi investigación en el archivo obrero me había enseñado dos cosas. En primer lugar, la igualdad no es simplemente un objetivo que se ha de alcanzar, sino una práctica: en este caso, la manifestación de una misma capacidad de sentir y pensar en aquellos y aquellas que, por lo general, estaban destinados a una forma de vida inferior. En segundo lugar, la igualdad y la desigualdad se experimentan de entrada al nivel de la experiencia sensible, de las capacidades de percibir y ser afectad^x, así como del propio lugar que ocupamos en el espacio y el tiempo. La emancipación es el acto por el que nos volvemos capaces de aquello de lo que no éramos capaces. Y el núcleo de esta subversión es la negación en acto de una jerarquía instituida en torno a la más natural e inevitable de las divisiones que afronta la experiencia humana: la del día y la noche.

Para mí, la igualdad ha sido ante todo una noción estética, es decir, una noción que se refiere a las formas mismas de la experiencia sensible. Esto se vio confirmado por un segundo encuentro, el de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1794) de Schiller, que definen el estado estético como aquel en el que se suspende la oposición entre lo activo y lo pasivo. La sistematización kantiana y schilleriana de la igualdad estética actuó como eco de lo que mi investigación en el archivo obrero me había revelado.

Pude comenzar a sistematizar este asunto “estético” a partir de otra experiencia de igualdad que aparentemente no tenía nada que ver ni con la política ni con el arte: la de la emancipación intelectual de Jacotot. Cuando la desenterré, algunos tan solo la consideraron como una de esas extravagancias de las que está plagada la historia de la pedagogía. No obstante, lo que encontré fue algo muy distinto, la formulación del cambio de perspectiva que mis incursiones en el archivo obrero me habían hecho percibir: no pasamos de la desigualdad a la igualdad. No se trata de relaciones variables de magnitud, sino de procesos antagónicos. Y el conflicto entre estos procesos es mucho más que un asunto del sistema educativo. Afecta a todas las formas de comunicación, a todas las formas de comunidad que se establecen a través del habla entre los seres humanos. He querido otorgar, por tanto, a este descubrimiento toda su fuerza de provocación, que es doble. Hallamos, por un lado, la radicalidad de su proposición: la igualdad debe presuponerse, aunque tan solo existe en su verificación. Pero también encontramos su distanciamiento con respecto a los proyectos de acción colectiva y de inscripción institucional que se asocian naturalmente a esta noción.

Fue precisamente a partir de este distanciamiento que, en un tercer momento, abordé la igualdad como noción política. El primer paso fue responder a la pregunta planteada en el marco de un coloquio: ¿qué es lo político? Contesté desdoblado la noción, definiendo lo político como el lugar de confrontación entre la normalidad policial, que fija lugares y capacidades, y la política en tanto que conjunto de prácticas empleadas para verificar la igualdad. En otras palabras, definí la política a partir de la idea de emancipación como aquel acto por el cual nos volvemos capaces de lo que antes la posibilidad misma nos negaba. Esto queda ilustrado en *El desacuerdo* (1995) a través del análisis de la secesión plebeya como demostración de la capacidad de hablar de quienes solo eran considerados animales que hacían ruido. Permítame insistir en este aspecto: la igualdad política no ha sido nunca para mí un punto de partida, sino que fue gracias al rodeo de la emancipación sensible que pude dar una definición personal de la igualdad.

Este desvío sensible es también el de mi larga investigación sobre las aventuras de la “carta errante”, sobre el modo en que las existencias consagradas a lo ordinario del trabajo y de la vida doméstica se vieron desviadas de este “destino” por el poder de unas cuantas palabras leídas u oídas. Así es como la literatura y la política se vincularon muy pronto en mi obra, pero de manera inversa a la habitual: no como una deducción de la igualdad política a su expresión literaria, sino, por el contrario, como una consecuencia política de la literariedad propia del animal humano, el animal capturado por el poder de las palabras. Se trata de un *topos* que descubrí muy temprano al constatar la recurrencia con la que la misma escena primitiva se repetía en las autobiografías de niños del pueblo: la del encuentro con la palabra escrita abandonada —el libro sin cubierta, los dos versos garabateados en un trozo de papel recogido en la calle, etc. La cuestión se me presentó con más claridad cuando examiné la fábula de Balzac *El cura de aldea* (1839), que muestra el poder de la literatura bajo un doble aspecto. Por un lado, encontramos el efecto de su desviación: la perversión de la hija del charrero a través de su encuentro con un *Paul et Virginie* que compra por sus imágenes en un puesto al aire libre. Por el otro lado, están los medios que el novelista utiliza para corregir dicha perversión en la propia estructura de la trama, que lleva a la heroína a compensar la circulación mortífera de la carta mediante la circulación beneficiosa de las aguas vivas. Esta cuestión de la circulación de la carta, abordada en *La Chair des mots* [*La carne de las palabras*] (1998) y *La palabra muda* (1998), fue el núcleo inicial de mis trabajos sobre la igualdad literaria, con los que se cruzaron más tarde otras líneas de igualdad: la desjerarquización de la población y de las situaciones novelísticas denunciada por los críticos de Flaubert (*Política de la literatura*, 2007), seguida de la

destrucción de la jerarquía aristotélica de la ficción y la crónica [*El hilo perdido* (2014) y *Los bordes de la ficción* (2017)].

Es, por tanto, toda la pluralidad de aproximaciones a una pluralidad de experiencias de igualdad en diversos campos lo que ha constituido el tejido de mi obra, y no la aplicación sucesiva de una misma noción a distintas disciplinas.

P- “El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce [...]. Hay entonces, en la base de la política, una ‘estética’ que no tiene nada que ver con esta ‘estetización de la política’ propia de la ‘época de masas’, de la cual habla Benjamin” (Rancière, *El reparto de lo sensible* 9-10). Este es también un punto retomado por los situacionistas, y usted añade que “podemos entenderla en un sentido kantiano —eventualmente revisitado por Foucault— como el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir” (10). ¿Podría retomar este concepto tan importante en su obra y, quizás, hacer una lectura del mismo veinte años después? ¿Hasta qué punto la política y la literatura forman parte de procesos de subjetivación que permiten no solo definir una “estética de la existencia” (Foucault), unas “formas de vida” (Wittgenstein), sino también “reconfigurar el mapa de lo sensible” para un nuevo reparto de lo común?

R- También en este caso se trata de una cuestión de anticipación y repetición, de encuentros e intersecciones. Por un lado, se podría decir que, como problemática, el reparto de lo sensible siempre ha estado en el corazón de mi trabajo. *La noche de los proletarios* comienza con un asunto de manos: la relación entre los gestos del pintor y los del obrero, pero también la relación entre la mano y los ojos, en la que el pintor, frente al obrero, encarna el privilegio de la mirada. Sin embargo, la expresión en sí no aparecerá hasta *El desacuerdo* para poner de relieve la cuestión de la comunidad sensible, en el centro del conflicto entre la policía y la política: se trata de saber cómo distinguir, en el monte Aventino, a un ser hablante de un animal ruidoso, pero se trata también, aquí de nuevo, de la relación entre la mano y la mirada en la historia de los esclavos de los escitas contada por Herodoto. Los esclavos en rebelión pueden luchar contra los amos armados, pero ya no pueden hacerlo frente a los mismos amos simplemente equipados con los látigos que simbolizan la servidumbre.

Si la expresión “reparto de lo sensible” aparece en esta obra es, sin duda, porque me parecía apropiada para designar la esencia de la política: el conflicto sobre la existencia de un mundo común y sobre la configuración de este mundo. No obstante, en aquel momento no creí necesario dar a la noción ningún significado específico. Fueron otros quienes lo hicieron por mí, concretamente Bernard Aspe y Muriel Combes, cuan-

do me pidieron que precisara el nexo que la noción implicaba entre política y arte a partir de una referencia histórica: el intento de transformación de las formas artísticas en formas de vida colectiva en la época de la revolución soviética. Esta referencia a la experiencia histórica de artistas que habían querido ir más allá de la diferencia entre arte y política me permitió señalar este punto, que se encuentra, en cierto modo, por debajo de su individualización, allá donde igualdad y desigualdad se encarnan en formas de sentir, percibir y hacer.

El reparto de lo sensible es lo que estructura la forma misma de la experiencia. Pero no es el lugar de una experiencia original como la “donación” de los fenomenólogos. Lo sensible no es lo contrario de lo inteligible. Tampoco es lo antipredicativo. Es el lugar donde las materialidades se anudan a las significaciones. Ahora bien, este anudamiento está de entrada marcado por la división. El reparto de lo sensible es el terreno en el que la posibilidad de percibir, de ser afectado y de dar sentido es la manifestación de un “lugar en el mundo”, es decir, de una forma de participación en una comunidad bajo la forma de inclusión o exclusión. Estas formas *a priori* no son formas trascendentales de toda experiencia en general. Son formas que se imponen naturalmente para estructurar lo que un tipo de individuos pertenecientes en cierto momento a un determinado grupo pueden percibir, sentir, nombrar y pensar sobre su experiencia. Pero también son formas capaces de hacer avanzar las cosas derribando las barreras que los confinan a una determinada forma de experiencia y ampliando, en el proceso, el campo de lo posible. La subjetivación política es el acto por el cual los sujetos colectivos se pronuncian, en primera persona del plural, y se muestran capaces de hacer lo que no se suponía que era asunto suyo: ocuparse de las cuestiones comunes a todos. Así es como la subjetivación sacude el orden que vincula las identidades a las capacidades. La literatura, tal como la he definido, en tanto que régimen específico del arte de escribir, no pertenece al orden de la subjetivación colectiva. No crea un “nosotros”. En cambio, amplía el campo de lo perceptible y lo representable, y vincula su propia perfección a la manifestación de capacidades de sentir que pertenecen a todas y todos, pero que todavía no han sido reconocidas. Sin duda, estos cambios son mucho menos espectaculares. No obstante, no dejan de contribuir a crear el tejido sensible a partir del cual son posibles las formas de subjetivación colectiva.

P- En una reciente entrevista con motivo del 50º aniversario de su editorial, La Fabrique, en la librería La Machine à Lire (Burdeos) el 23 de junio de 2023, usted concluía con las palabras “debemos enriquecer lo sensible”. Esta cuestión de lo sensible parece ser un tema crucial en la experiencia política actual y está siendo retomada por varios filósofos (Lordon, así como Latour, Despret y Coccia) para estimular un desper-

tar político y ecológico. En efecto, sus trabajos buscan suscitar una reflexión poética y, de manera más amplia, estética, servirse de las prácticas artísticas para hacer visible y perceptible la necesidad de tener en cuenta “la parte de los sin-parte”. ¿Podría hablar-nos un poco más de este reto de *enriquecer lo sensible*?

R- Como ya apuntaba, para mí lo sensible no es el lugar de una donación original que habría que reavivar para corregir las abstracciones del pensamiento. Tampoco es el lugar de una gran unidad e igualdad que se ha perdido y habría que redescubrir. Así pues, para mí no es lo mismo enriquecer lo sensible que encontrar la unidad de lo vivo, la comunidad de lo humano y de lo no humano. No ignoro la importancia de estas preocupaciones, nacidas de la toma de conciencia de los callejones sin salida del crecimiento tecnológico y de las amenazas ecológicas que pesan sobre el futuro inmediato del planeta. Sin embargo, han dado lugar a sistematizaciones que a veces me parecen problemáticas. Escuchamos decir casi en todas partes que sufrimos las consecuencias del pecado original de la racionalidad occidental, que se construyó en la época clásica sobre el olvido del mundo vivo. Es difícil aceptar esta idea cuando se piensa en el enorme trabajo de investigación y escritura que se ha interesado, desde el siglo XVIII, por todas las formas de vida animal y vegetal, así como por todas las teorizaciones sobre la continuidad de las formas vivas o por la imposición de la idea poética de que “todo está lleno de alma” (Novalis). El lenguaje de los pájaros, las abejas y las flores no es algo nuevo de lo que nos ocupemos a día de hoy. También tengo mis reservas sobre el retorno de las visiones panteístas o animistas que a menudo acompañan a estas denuncias.

Si me planteo la cuestión del enriquecimiento de lo sensible no es para responder a un supuesto pecado original de la razón cartesiana. Se trata más bien de contrarrestar la lógica misma de la dominación, que no cesa de desmaterializar, de volverlo todo invisible, transparente a su función y a su significado. El consenso, en su sentido más general, es el acuerdo del significado con el significado, es decir, en un principio, el acuerdo entre lo que se da a ver y sentir y el significado que puede atribuirse a lo dado. Este acuerdo presupone una rarefacción extrema de las situaciones tomadas en cuenta, la supresión de toda materialidad que vaya más allá de la simple ilustración de su significado. Piénsese, por ejemplo, en la extrema pobreza de las imágenes y significados atribuidos en el discurso oficial y en los medios de comunicación a palabras como “suburbios” (*banlieue*) o “inmigración”. Hubo un tiempo en que el pensamiento y la política se proponían la tarea de ordenar el caos de los datos sensibles, mientras que el arte trataba de poner de relieve las formas puras. Me parece que hoy su trabajo es el contrario. Se trata de devolver la materialidad a todo lo que se ha desvanecido

bajo su significado, traer al reino de lo visible y lo audible imágenes y sonidos que rompan la armonía consensuada del concepto y de la cosa, devolviendo a las cosas su singularidad y a los significados su incertidumbre. Es este trabajo disensual el que encontré ejemplificado en el modo en que se combinan en *Let us praise now famous men* la frialdad de las fotografías de Walker Evans y la prolijidad de las enumeraciones de James Agee (*Aisthesis*, 2014). Hoy en día, es una tarea que llevan a cabo escritores, cineastas y fotógrafos que rompen estereotipos sobre la inmigración, los suburbios, etc. Pienso, entre otros ejemplos, en las películas de Pedro Costa sobre los inmigrantes caboverdianos, en las de Sylvain George o en las imágenes de Bruno Serralongue sobre la jungla de Calais. Pero este mismo tipo de trabajo también lo realizan a día de hoy muchas acciones militantes que se esfuerzan por volver a poner la materialidad sensible en los “problemas” que gestionan los poderosos. Así pues, las acciones de “Les Soulèvements de la Terre”¹ no solo reclaman que se tomen medidas contra el calentamiento global, sino que también llaman la atención sobre cambios inadvertidos en el paisaje sensible. El asunto de los mega-embalses es un buen ejemplo de ello.

P- En su opinión, Flaubert transmite la “democracia en literatura” en *Madame Bovary* y *La educación sentimental* a través de una narración que permanece en un segundo plano. Más allá de la novela, usted menciona también la “politicidad sensible” que se manifiesta en el teatro y en la forma coreográfica que combina canto y danza. ¿Podría precisar qué entiende por “politicidad sensible” y explicar cómo se manifiesta en estas tres formas?

R- Reconocí en primera instancia esta “democracia” a través de la mirada de quienes fueron los primeros en identificarla como tal, es decir, los críticos reaccionarios contemporáneos de Flaubert. Estos se propusieron demostrar que la *indiferencia* del escritor —que los críticos progresistas del siglo XX equipararían a una distancia aristocrática— era en realidad la democracia hecha literatura: la ausencia de toda jerarquía tanto entre los seres como entre las situaciones y las cosas. La democracia que ellos observan en los sujetos del escritor y en la forma en que este los trata es algo que yo, por mi parte, he incluido en una forma sensible particular, la de la página de la escritura que Platón ya denunciaba: la superficie de los signos escritos que circula sin amo y sin destinatario concreto y que, por tanto, se dirige a cualquiera.

Esta materialidad sin cuerpo de la escritura se distingue claramente de aquella

1 [N. del T.] Les Soulèvements de la Terre [Los Levantamientos de la Tierra] es un movimiento ecologista y contestatario francés, fundado en enero de 2021, que lleva a cabo acciones de desobediencia civil y de sabotaje a infraestructuras industriales consideradas contaminantes. Opuesto a la apropiación de tierras, este colectivo combate frontalmente proyectos de desarrollo tales como los mega-embalses, las autopistas o la línea de alta velocidad entre Lyon y Turín.

que ha estado en el centro de las grandes empresas de movilización de los cuerpos y de las polémicas sobre los efectos de dicha movilización. De hecho, esta movilización ha adoptado dos formas principales: la teatral y la coral. Pero también ha visto invertirse los valores atribuidos a cada una de ellas. Platón denunciaba el teatro como un desorden democrático introducido en la distribución misma de los cuerpos y de las capacidades. Los hombres (los actores) actuaban en el escenario solo para crear división y sufrimiento en las almas de los hombres sentados inmóviles y pasivos frente a ellos. Y era el placer que estos hombres experimentaban al quedarse así pasivos, era este placer en la pasividad lo que constituía el objetivo y la recompensa de su “acción” y se convertía en un componente de su poder, el de la asamblea democrática que concede aprobaciones y reprimendas a los oradores. Platón contraponía a la división inherente al teatro la acción consensual manifestada por el cuerpo colectivo de la *choreia*: la actuación efectuada en común por aquellos ciudadanos que no se dirigen a ningún público ni suscitan ninguna pasión, sino que cantan y bailan para sí mismos los ritmos que expresan y consolidan su propia unidad.

Ahora bien, en la época moderna las cosas se invierten: la distancia teatral se identifica primero con la distancia aristocrática de la sociedad del Antiguo Régimen, luego con el “entre-sí” del teatro burgués. Mientras, el poder del pueblo se identifica con la acción de los cuerpos reunidos para celebrar su unidad. Es en el modelo roussoniano y revolucionario de la fiesta popular en el que se celebran los lazos de amistad y de igualdad. Más tarde, en la época de la revolución soviética, este será el modelo de la gran sinfonía colectiva, idéntica a la acción misma del pueblo libre e igual, constructor del nuevo mundo. Esto se plasmó en la sinfonía de las sirenas concebida por Arsenii Avraamov para el quinto aniversario de la Revolución de Octubre en Bakú, en la que las sirenas de las fábricas y los barcos, los sonidos de las máquinas y de la artillería se mezclaban con las voces de un gigantesco coro popular para crear un gran himno que eliminaba la diferencia misma entre los sonidos musicales y los sonidos del mundo.

Hablar de “politicidad sensible” es hablar del modo en que los cuerpos se reúnen en comunidad por las propias formas de la materialidad, al margen de la aplicación de programas políticos o artísticos específicos. Este poder de reunión se ha limitado generalmente al de los cuerpos en movimiento. El teatro de distanciamiento y la celebración colectiva han sido las grandes figuras, a veces opuestas, a veces entrelazadas, en que los cuerpos han ocupado el espacio y a través de las cuales se ha pensado de manera privilegiada la politicidad de las formas sensibles. Yo he intentado desviar la atención de estas formas espectaculares hacia un trabajo más discreto: el trabajo de los cuasi

cuerpos que opera la materialidad cuasi inmaterial de la página escrita.

P- En *Los bordes de la ficción*, usted examina más de cerca la ficción, que considera una “revolución democrática” y analiza tres revoluciones dentro de la propia ficción: la ficción es fluida, horizontal y emancipada de la realidad, en contraste con lo que sostenía Aristóteles. En lugar de concebir la ficción en su relación con la realidad, usted la aborda más bien como un modo específico de la palabra. Si la ficción siempre ha trabajado con material ideológico, en el siglo XIX basculó hacia una palabra democrática que construye nuestra realidad, una nueva realidad en la que existe el reparto de una modalidad de existencia sensible.

¿Podría decirnos unas palabras sobre esta revolución democrática en la ficción?

R- La revolución democrática de la ficción no consiste en la emancipación de la realidad, sino en la destrucción de la oposición tradicional entre las razones de lo real y las de la ficción. En el fondo, se trata de la transformación del reparto jerárquico definido por el modelo aristotélico de racionalidad ficcional. Este oponía dos formas de relato: la crónica, que tan solo nos cuenta cómo sucedieron las cosas en su sucesión empírica, y la ficción poética, que nos narra la manera en que pueden suceder las cosas, la manera en que suceden como consecuencias de una secuencia construida de causas y efectos. He recordado cómo esta distinción entre dos formas de secuencia narrativa era en sí misma la expresión de un reparto jerárquico entre dos tipos de humanidad: los seres humanos que viven en el simple tiempo de la reproducción —aquellos que antaño llamábamos hombres pasivos o mecánicos— y los que se conocían como hombres activos: aquellos que viven en el tiempo de la acción, el tiempo en el que uno se propone objetivos a riesgo de enfrentarse a los golpes de la fortuna y de ver cómo los medios con los que uno persigue sus fines se vuelven en contra de sus expectativas. Analicé cómo se subvierte esta jerarquía de tiempos y tipos de humanidad en la ficción moderna. Lo que escandalizó a los contemporáneos de Flaubert fue el doble desmoronamiento de la jerarquía ficcional. Todo y todos tienen cabida en la novela. Las pasiones de la hija de un campesino son tan admisibles como los refinados sentimientos de una gran dama. Pero esta subversión de la jerarquía de las existencias nobles o viles es también una subversión de la jerarquía de las temporalidades. A un tiempo dirigido por la persecución de grandes fines y declamado por los efectos de las causas así puestas en movimiento y por sus posibles retrocesos se contraponen un tiempo compuesto por una multitud de acontecimientos sensibles e ínfimos como los que marcan el día de Emma tras su ventana. No es simplemente una cuestión de horizontalidad, porque hay dos tipos de horizontalidad: está la horizontalidad tradicional de la narración —la secuencia de episodios que no cesa de anular lo que acaba de plantear— y

la coexistencia de acontecimientos sensibles que se interpenetran. Es lo que Virginia Woolf teoriza en el artículo “Modern Fiction” y practica en sus novelas: el vínculo que no suprime, sino que prolonga y mantiene unidas todas las existencias contemporáneas de los mismos acontecimientos sensibles. Así, en *La señora Dalloway*, encontramos todas esas existencias y formas de vida separadas reunidas gracias a las letras de humo que un avión publicitario traza en el cielo, o todas esas capacidades para disfrutar del ocio liberadas en la tarde por el horario de verano, que alguien había imaginado para que la gente comenzara a trabajar más temprano por la mañana.

P- Para terminar, el sistema de escritura literaria es también una escena de igualdad, un nuevo régimen de visibilidad. El escritor puede ser quien sea, y el lector es cualquiera que reciba la letra que rueda hasta sus pies. Esta impropiedad va más allá de la oposición poética y prosaica. “La literariedad democrática es la condición de la especificidad literaria” (Rancière, *Política de la literatura* 30).

Pero usted también precisa lo que se resiste y no coincide entre política y estética: “Hay que aceptar que cosas que remiten a un mismo horizonte —como, por ejemplo, la igualdad política y la igualdad estética— no se acomodan. Es un poco por eso que construí esa bipolaridad entre política de la estética y estética de la política, para decir que es posible definir un lugar o un territorio sobre los cuales se encuentran las formas sensibles que constituyen la política y las formas de transformación de lo sensible que constituyen el arte sin que, no obstante, se pueda definir una globalidad sistemática de la relación entre ambas” (Rancière, *El método de la igualdad* 83).

¿Podría hablarnos de las contradicciones de la literatura (lo que no significa que la literatura sea contradictoria o esté limitada por la contradicción) y de la polaridad de su pensamiento, que bien ha de ver con esta grieta?

R- “Las contradicciones de la literatura”, esta era, en efecto, la temática indicada en el subtítulo de *La palabra muda*. Por aquel entonces había identificado como contradicción mayor —es decir, como principio no de imposibilidad, sino de dinamismo conflictivo— la tensión entre dos estatus de la palabra muda. Por una parte, la literatura, como régimen del arte de escribir, se opone al principio representativo que prescribía una adecuación entre un tema y un estilo. Es el principio flaubertiano de la equivalencia de todos los temas y de la indiferencia del estilo, que sigue siendo el mismo cuando se habla de lo que ocurre en un corral o en un salón aristocrático. Por otra parte, la literatura se presenta, al contrario, como la transcripción de una escritura que se inscribe en el tejido mismo de las cosas: en las paredes de las casas (Balzac), en el paisaje modelado por la actividad humana (Michelet), en la acumulación de cosas que arrastran

las alcantarillas de la ciudad (Hugo), etc. Esta tensión entre dos formas de escritura reflejaba en sí misma la condición un tanto heterodoxa de mi investigación: por un lado, recorría los caminos trazados por todos aquellos que, de Valéry a Barthes o Blanchot, trataron de definir la literatura como un modo específico del lenguaje. Por otro lado, introduje una desviación en este camino al inscribir en él mi propia preocupación: la cuestión de esta carta huérfana que, según Platón, se mueve a derecha e izquierda y habla a quienes no se les debe hablar, a quienes no tienen nada que hacer en el mundo de las palabras. Mi investigación sobre la literatura se inscribía en este trabajo sobre el viaje de la carta, que había encontrado su primera expresión en *Los nombres de la historia* (2014) y, en particular, en esta escena matriz que es la narración que hace Michelet de la Fête de la Fédération. En ella Michelet prescinde de las palabras de los oradores del pueblo, sin duda inspiradas en la tradición retórica, y las sustituye por un discurso de la propia naturaleza: la cosecha, las flores, la reunión de las distintas generaciones, etc. La contradicción era doble. Los oradores del pueblo revolucionario habían distorsionado en su propio beneficio la retórica del orden representativo que hasta entonces había sido patrimonio de las élites. Al contrario, Michelet, escritor y amigo del pueblo, utilizaba la nueva revolución literaria para anular esta operación y sustituir las palabras de los revolucionarios por su sentido inscrito en las cosas mismas. Es esta sustitución la que ha prolongado la ciencia social y, en particular, la historia de las mentalidades, con el privilegio que ha otorgado a los “testigos mudos”.

Así pues, varias cosas se entrelazan: la polaridad interna inherente a la novedad literaria, la distancia entre revolución política y revolución literaria, pero también la relación que ambas mantienen con las formas y los usos de los saberes. El sistema de estas diferencias tiene un doble efecto: hace añicos la evidencia de lo ordinario consensuado, pero también vuelve problemática esa forma de consenso superior que supuso el sueño de disolver la política en la estética, desde la educación estética schilleriana hasta los proyectos de los artistas revolucionarios soviéticos que querían producir no solamente obras para ser contempladas, sino las formas mismas de la nueva vida. Las diferencias que no he cesado de problematizar adquieren obviamente su significado en relación con este sueño de revestimiento total, un sueño que nunca se ha cumplido y que, sin embargo, siempre está presente en el horizonte.

Traducido del francés por Rubén Almendros.

Bibliografía

- Balzac, Honoré de. *El cura de aldea. Escenas de la vida campestre*. Traducido por Joaquín García Bravo, Barcelona, Casa Editorial Vda. De Luis Tasso, 1845.
- Flaubert, Gustave. *La educación sentimental*. Traducido por Pilar Ruiz Ortega, Madrid, Akal, 2022.
- _____. *Madame Bovary*. Traducido por Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 2007.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Traducido por Horacio Pons, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1996.
- _____. *La Chair des mots : Politique de l'écriture*. Paris, Galilée, 1998.
- _____. *El maestro ignorante*. Traducido por Núria Estrach, Barcelona, Laertes, 2002.
- _____. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducido por Cecilia González, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- _____. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dilon y revisado por Javier Bassas Vila, Castellón, Ellago, 2010.
- _____. *La noche de los proletarios*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.
- _____. *Política de la literatura*. Traducido por Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- _____. *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Traducido por Pablo Betesh, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2014.
- _____. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducido por Mariel Manrique y Hernán Marturet. Cantabria, Shangrila, 2014.
- _____. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Traducido por Javier Bassas Vila, Madrid, Casus belli, 2015.
- _____. *Los bordes de la ficción*. Traducido por Mónica Herrero, Buenos Aires, Edhasa, 2019.
- Schiller, Friedrich von. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducido por Manuel García Morente, Madrid, Calpe, 1920.
- Woolf, Virginia. "Modern Fiction". *The Broadview Anthology of British Literature Volume 6: The Twentieth Century and Beyond*, Joseph Black et al. (ed.), Peterborough, Broadview Press, 2006.
- _____. *La señora Dalloway*. Traducido por Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 2015.