

Perdre aussi nous appartient

Entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature

Martin Jalbert

Numéro 8, hiver 2005

Politique et littérature : les mots, petits ou grands

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2357ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jalbert, M. (2005). Perdre aussi nous appartient : entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature. *Contre-jour*, (8), 69–89.

Un philosophe et ses spectres

Un spectre hantait l'appel de textes de ce dossier : celui de Jacques Rancière. La simplicité de l'énoncé « la façon dont la littérature fait de la politique » ne dissimule pas ce qu'il doit à la pensée du philosophe, dont l'abandon implicite de la notion d'engagement et l'idée selon laquelle ce n'est pas l'écrivain qui mène cette politique, mais la littérature elle-même. Parmi toutes les propositions jusqu'à présent formulées sur la question des rapports entre l'esthétique et la politique, la pensée de Jacques Rancière apparaît comme l'une des plus complexes et des plus riches. Du reste, elle est l'une des plus puissantes de la philosophie française contemporaine. Il s'imposait donc de lui accorder une place toute particulière dans ce dossier. Les réponses qu'il fournit ici aux huit questions qui lui ont été adressées témoignent d'une imposante réflexion, aussi cohérente qu'en incessant déplacement, qui se déploie depuis plus de trente ans en ignorant les frontières disciplinaires habituelles entre histoire sociale (*La nuit des prolétaires*, 1981), sociologie (*Le philosophe et ses pauvres*, 1983), pédagogie (*Le maître ignorant*, 1987), histoire (*Les noms de l'histoire*, 1992), philosophie politique (*Aux bords du politique*, 1998 ; *La méfiance*, 1995 ; *La haine de la démocratie*, 2005), littérature (*Mallarmé* ; 1996, *La parole muette* ; 1998 ; *La chair des mots*, 1998), cinéma (*La fable cinématographique*, 2001) et art contemporain en général (*Le destin des images*, 2003 ; *Malaise dans l'esthétique*, 2004).

L'un des premiers et constants objets du travail critique de Jacques Rancière, ce sont ces opérations de parole et de pensée dont la fonction est de donner aux hommes des représentations qui les maintiennent à leur place dans un ordre ou un système. Elles consistent en rapports d'identité prétendus nécessaires entre des éléments du sensible (des corps, des matérialités) et des éléments de langage ou d'intelligibilité (des noms, des mots, des discours, des façons de parler). Qu'ils s'énoncent à travers la « vieille et autoritaire franchise » ou à travers l'éloge des vertus

populaires, ces rapports identitaires agissent comme l'« alibi d'une certaine politique » (*Les scènes du peuple*, 2003) qui s'appelle chez Rancière « police » — le mot renvoyant moins aux dispositifs répressifs qu'à la République harmonieusement ordonnée (la *polis*). Ils contribuent à construire ou à reconduire la « configuration symbolique de la communauté » que le philosophe nommera, à partir de *La mésestente*, le « partage du sensible ». Cette configuration donne à voir des objets posés comme communs et des sujets comme aptes à parler de ceux-ci. Elle constitue en ce sens une première « esthétique » de la politique.

À cette logique policière s'oppose le parcours *dissensuel* de l'émancipation, dont la figure ranciérienne par excellence est un être quelconque que mettent en marche des mots trouvés au hasard de leur circulation aléatoire : mots d'un poème ou d'un roman sans couverture, lu dans le silence d'une chambre ou d'un grenier et dans le luxe de celui ou celle qui ne fait pas ce qu'il est censé faire. Ces mots connaissent un mode de circulation spécifique — décrit à la fin du *Phèdre* de Platon —, celui de la *lettre écrite* que n'importe qui peut reprendre à son compte : « quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite et de gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent comme auprès de ceux dont ce n'est pas l'affaire ; il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser » (*Phèdre*, 275d-e). La fable des êtres qui, censément privés du loisir de la lecture et de la culture, s'avisent de contrarier ce que préoyaient et ce que leur assignaient leur « destinée » et l'ordre social, il faut l'entendre, en renversant la dénonciation platonicienne, dans son acception politique : la circulation aléatoire de la lettre écrite recoupe la démocratie et son présupposé, l'égalité de tous et de n'importe qui. La démocratie, voire l'« anarchisme » de l'écriture qui, dans son errance, s'adresse à tout le monde constitue la condition de cette appropriation par les êtres de rien, un jour lecteurs, ignorant les prescriptions et les proscriptions qui découlent du partage platonicien entre des humanités distinctes.

La lettre écrite (non en tant que procédé technique, transcription scripturale des paroles, mais en tant que figure d'un mode d'existence

spécifique de la parole) est ce qui définit chez Jacques Rancière la *littérarité*. La littérarité désigne non seulement le mouvement d'appropriation que permet le mot délié de tout corps de vérité, mais également une référentialité particulière, « spectrale » et « suspensive », n'appartenant pas à l'ordre des propriétés ; une catégorie d'êtres et d'entités qui sont et ne sont pas des corps, sinon des « quasi-corps », un certain rapport entre un nom et des corps. Ainsi fonctionnent, par exemple, les catégories « prolétaire » et « littérature ». Du reste, la littérarité est la « distance de soi à soi » que dénote cette référentialité. « La lettre est cette corporéité indécise qui met du trouble entre les corps, qui crée un "milieu" où s'expose le trouble qui sépare chaque corps de lui-même. » (*Aux bords du politique*) Strict opposé de la logique policière, la littérarité de la lettre errante devient la condition et le principal repère de la constitution dissensuelle d'une subjectivité politique. En procédant de sa logique, l'activité politique reconfigure le partage du sensible en introduisant sur la scène du commun de nouveaux sujets aptes à articuler une parole et à y poser de nouveaux objets.

Aux chemins de l'émancipation des enfants de la lettre, qui parlent pour dire qu'ils ne sont pas ce qu'on dit qu'ils sont, qui circulent « entre le dedans et le dehors, entre la corporéité et l'absence de corps » (*Aux bords du politique*), qui se quittent ou délaissent ce qui les identifiait (à une place, une fonction, un espace, un rapport spécifique à la parole), les livres de Jacques Rancière n'ont cessé d'être fidèles, poursuivant en l'approfondissant l'idée marxienne que ce sont les hommes eux-mêmes qui s'affranchissent des conditions de leur assujettissement et de leur domination. Ainsi apparaissent ces figures de prolétaires « atypiques » qui, pour s'arracher à la contrainte de l'existence laborieuse, se mettent à écrire des vers ou à échanger des arguments et des fantasmes. Le travail du Rancière des « archives du rêve ouvrier » consiste à recevoir et à utiliser, dans leur fugitivité et leur fragilité, les « paroles déliées de leur ancrage » (*Les scènes du peuple*) et de la positivité sociologique : des paroles écrites, spectrales, non nécessaires, irréductibles. Les routes littéraires de l'émancipation sillonnent les marges de l'œuvre de Jacques Rancière, qui en reproduit souvent le tracé sinueux et parfois déroutant au moyen d'une écriture dense, foncièrement dialogique, de l'utilisation du style indirect

libre, de l'homonymie, de l'ellipse, de l'allusion, de la parataxe. Tel est notamment le travail de l'incroyable et atypique *Nuit des prolétaires* et du magnifique *Maître ignorant*.

Avant même qu'il en soit question d'une manière plus frontale dans son œuvre (au tournant de la décennie 1990), la littérature semble avoir fourni quelques modèles au philosophe-historien, comme en témoigne la fin des *Noms de l'histoire* où s'élabore sa solide critique de la « science historique » attachée aux prédicats, aux identifications et aux propriétés collectives :

sans doute fallait-il aller un peu plus avant du côté de la révolution littéraire : là où le roman dit adieu à l'épopée, où la parataxe des coordinations démocratiques succède à la syntaxe des subordinations monarchiques, où acte est pris de la défection des grands livres de vie et de la multiplicité des langues et des modes de subjectivation. [...] Sans doute quelques excursions [...] étaient-elles nécessaires à l'histoire de l'âge démocratique et ouvrier pour prendre la mesure de son sujet et inventer les formes d'écriture propres à en formuler la vérité suspendue.

Depuis *La leçon d'Althusser* (1974), Jacques Rancière est resté attentif aux façons dont les discours philosophiques, historiques, sociologiques et politiques annulent la *littérarité*, les existences et les mots qui ne se laissent pas réduire à des corps ou à des lieux. Se trouvent particulièrement visés à cet égard les discours contemporains du désenchantement nihiliste, de l'utopie gestionnaire et consensuelle, du « tournant éthique de la politique » et de la fin des idéaux émancipateurs. Mais la *littérarité* de la lettre écrite est également contrariée par le dispositif pluriel qui nous intéresse ici : la littérature, en tant que pratique et régime historique d'intelligibilité de cette pratique.

La littérature s'est constituée sous ce nom au tournant du XIX^e siècle dans la révocation des règles qui codifiaient la représentation aristotélicienne (le *régime représentatif*) et dans l'indifférence de la forme par rapport à tout sujet. Cette nouvelle manière de penser et de pratiquer l'art d'écrire inaugure ce que Rancière nomme le *régime esthétique* de la

littérature. Elle se fonde sur une désidentification initiale, dont Flaubert fournit la formulation la plus connue : « il n'y a ni beaux ni vilains sujets, [...] le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses ». La « révolution esthétique », soutient *La parole muette*, « ne change pas les normes de la poétique représentative au profit d'autres normes, mais d'une autre interprétation du fait poétique ». On commence alors à penser les œuvres comme des paroles portant sur leur corps la trace de ce qui les a menées à l'existence : vie propre du langage, esprit de l'époque, respiration de la société, sédimentation des objets du monde ordinaire, mouvement de la vie, puissances obscures de l'inconscient, etc. La littérature du régime esthétique a donc deux principes foncièrement contradictoires : l'indifférence de la forme à l'égard de son contenu et l'idée d'une nouvelle parole nécessaire. *La parole muette* et *La chair des mots* montrent comment des œuvres du XIX^e et XX^e siècles, par leur façon chaque fois unique de s'identifier à la puissance d'un *autre*, cherchent à échapper au « destin de la lettre lâchée dans le monde » (*La chair des mots*). La littérature, écrit Rancière, est traversée par le rêve du Livre par excellence : celui du Verbe fait chair, modèle du livre de la parfaite coïncidence. C'est ainsi que, née de la condition orpheline de la lettre écrite et de l'abolition du système aristotélicien qui jouxtait d'une façon codifiée style et sujet représenté (genre élevé pour sujet noble etc.), la littérature cherche à déjouer sa propre condition et à trouver une parole qui soit plus qu'une parole, des mots qui soient plus que des mots. L'histoire de la littérature est l'histoire de cette contradiction qui vient sans cesse annuler cela même qui l'a rendue possible : la *littérarité* et sa logique démocratique. Ainsi, *la façon dont la littérature fait de la politique* consiste en un dispositif contradictoire, « métalittéraire » pourrait-on dire, qui invalide à chaque fois le principal matériau de la politique dissensuelle. Le nom de cette politique contrariée est *métapolitique*.

*

À la fin des années 1960, un jeune althussérien abandonnait sa thèse, « interrompue par les bruits de la rue » dira-t-il plus tard. Cet

abandon semble avoir *littérairement* séparé un « chercheur » de lui-même et de la tâche qui lui était assignée. Depuis, il poursuit son chemin, inlassablement et avec une cohérence exceptionnelle, dans la solitude des enfants du Livre, en compagnie de quelques spectres, anges rilkéens et autres orphelins. J'ai eu la chance de m'entretenir avec lui.

Martin Jalbert

— Avant vous, chez Sartre ou Adorno par exemple, la pensée du rapport entre esthétique et politique concernait surtout la transmission d'un affect politique, du texte au lecteur. Vos travaux abordent peu cette dimension de la transmission, à l'exception de cette figure émouvante des enfants du Livre. Cette question de la transmission, du choc qui (je reprends une autre de vos images) met en route des êtres, présente-t-elle encore un intérêt à vos yeux ? La politique de la littérature, telle que vous la pensez, comporte-t-elle une dimension analogue, de l'ordre de la transmission ?

— Ce qui compte pour moi est d'abord le déplacement d'une position. Et bien sûr le déplacement d'une position passe par la réception d'un message et la puissance d'un affect. Mais cette réception est aussi une torsion. C'est ce que le premier chapitre de *La nuit des prolétaires* met en scène : la douleur purement intérieure de celui qui ne fait rien (René, Werther ou Oberman), donc la douleur par principe refusée à ceux qui travaillent, est la médiation par laquelle la douleur prolétaire peut se contempler. Les héros romantiques ne souffrent de rien, seulement d'être nés. Mais c'est cela aussi que veut dire strictement « prolétaire » : celui qui est seulement né, celui qui se reproduit mais n'a pas de nom, pas d'histoire, pas de droit aux douleurs de l'âme. C'est ainsi que la douleur de celui qui ne fait rien peut être appropriée par ceux qui ne font que trop et qu'elle peut leur donner une autre subjectivité, un autre corps.

Ce n'est pas un message qui est transmis et converti. C'est, plus qu'un affect, une capacité d'être affecté qui est appropriée, ce qui veut dire tordue, pervertie par subversion du rapport même entre le semblable et le dissemblable. Donc, s'il y a transmission, c'est au prix d'une critique radicale de l'idée de transmission. C'est cette critique qui est en jeu dans ce que *Le maître ignorant* développe à la suite de Jacotot. Dans sa figure dominante, l'idée de transmission suppose toujours plus ou moins une égalité de la cause et de l'effet, une équivalence entre émission et réception d'un message ou d'une émotion : le texte qui révèle un monde et appelle une liberté chez Sartre ; le jeu qui rend étrange une manière d'être chez Brecht, etc. C'est toujours au fond le modèle platonicien de la semence

dans l'âme du disciple. Ces idées du rapport cause/effet sont commodes pour fonder prescriptions et interdits mais à peu près invérifiables quant à leur réel pouvoir de modification des pensées et des comportements. Brecht et le Barthes des *Mythologies* expliquent très bien comment *il faut* ou *il ne faut pas* représenter le prolétaire. Nos contemporains font de même pour le génocide nazi. Quant à savoir combien de consciences ces *bonnes* représentations ont acquises à la cause communiste ou au rejet de l'antisémitisme, c'est une tout autre affaire.

La transmission est deux fois complexifiée : comme transmission *littéraire* et comme transmission *esthétique*. Transmission *littéraire*, cela veut dire qu'il n'y a pas égalité de la cause et de l'effet. La *lettre* s'en va parler au hasard à des lecteurs qu'elle ignore et c'est le déplacement des positions qui commande le pouvoir de signification et d'affection des messages. Les grands écrivains du XIX^e siècle mettent en scène le péril mortel pour les prolétaires de leur entrée dans le monde de l'écriture, mais ils les font bel et bien entrer par là même dans cet univers. Transmission *esthétique*, cela veut dire transmission d'un écart irréductible entre le pouvoir du message et celui de l'affect. La lettre *muette*, c'est la lettre qui ne dit pas ce qu'elle dit, qui parle à côté. La lecture des signes sur les corps, la pratique de faire parler les coupures du discours, les accélérations et les ralentissements du message, plus que le message lui-même, tout cela définit un type de rationalité qui brouille tout rapport de conséquence entre une parole/cause et un affect/effet. Le régime esthétique, cela veut dire un certain type d'« égalité » qui vient perturber l'égalité supposée de la cause et de l'effet : rationalité nouvelle du banal et de l'obscur, indistinction entre la raison des faits et la raison des fictions. Puissance littéraire et affect mobilisateur entrent alors dans un régime de voisinage qui interdit justement toute déduction entre l'exercice de l'une et l'effet sur l'autre. On voudrait que la puissance littéraire dispose le visible pour le jugement politique et l'affect pour l'énergie consécutive. Mais elle ne les dispose que selon sa propre politique qui est toujours double. La littérature est à la fois la mise en œuvre de la littérarité — la lettre qui s'en va créer aléatoirement des quasi-corps nouveaux — et sa correction : l'écriture qui compose un régime propre des significations et des affects qui tend à nier ce pouvoir

d'appropriation. La puissance littéraire recompose le visible et mobilise les corps en les faisant entrer dans une certaine zone d'indistinction. En ce sens, Deleuze voit juste lorsqu'il analyse les pratiques littéraires en termes d'agencements, de devenirs, de zones d'indifférenciation. Mais il tend à faire de cette politique de la littérature « la » politique, ce qui veut dire aussi qu'il tend à ramener sa duplicité constitutive à un effet unique, même s'il fait droit à la dialectique — très hégélienne au fond — de la déterritorialisation et de la reterritorialisation. On pourrait dire que la littérature est politique en défaisant les rapports identitaires. Mais elle tend à le faire au bénéfice d'un plan d'indistinction qui dénie la subjectivation politique et dont celle-ci doit toujours s'arracher.

— *Le propre de la littérarité, selon le sens que vous donnez à ce mot, réside dans cette capacité qu'à l'homme de brouiller des rapports identitaires entre des éléments de discours et des éléments du sensible. C'est en cela que la littérarité est politique, dissensuelle. Certaines œuvres littéraires vont dans le sens de cette littérarité et de cette politique. La poésie de Mandelstam par exemple, telle qu'elle ressort des pages que vous lui consacrez dans La chair des mots, semble avoir une politique qui n'invalide pas les repères de la subjectivité politique, qui ne cherche pas à donner un lieu à une voix ou une voix à un lieu, mais au contraire à laisser les mots et les choses libres les uns à l'égard des autres. Pourtant, dans plusieurs de vos travaux, vous montrez comment, dans son histoire, la littérature « dévoie » en quelque sorte la littérarité, comment les œuvres installent dans leur dissensus des formes de consensualité : la littérature déplace, refait des rapports de nécessité, mêlant ainsi, à sa façon, logique politique et logique policière — en quoi sa politique relève finalement de ce que vous appelez une « métapolitique ». Doit-on conclure qu'il faut distinguer entre des œuvres à ranger du côté d'une métapolitique et d'autres, comme celle de Mandelstam, qui auraient une véritable politique ne contrariant pas la logique de la subjectivité politique, de la littérarité et de la lettre orpheline, démocratique ?*

— La littérarité est une chose et la littérature en est une autre. Assurément la littérarité fonde la littérature comme régime non hiérarchique de l'art et de l'écriture, où l'écrivain parle de n'importe quoi et s'adresse à n'importe

qui (ce qui est à entendre au sens le plus matériel : le roman comme la nouvelle « littérature des pauvres »). Corrélativement, la littérature, comme régime historique de l'écriture, fait à la littérarité une part que ne lui font pas d'autres régimes de l'art et de l'écriture. Cette redistribution est un facteur qui permet de nouvelles formes de subjectivation politique en même temps qu'elle en ressent les effets. On ne peut pour autant identifier l'adresse littéraire et la subjectivité politique. Ce que Wordsworth construit dans le rapport entre le *Je* et le sujet d'expérience *homme* n'est pas la même chose que ce qu'un comité révolutionnaire peut construire comme forme de *nous* dans le jeu de la proximité et de l'écart entre homme et citoyen. Le poème construit un nouveau sensorium, une nouvelle *nature* qui rend le soleil et les nuages révolutionnaires et la marche des armées citoyennes synchrone avec celle des nuages d'été. La politique construit une autre sorte de sensorium où s'éprouvent les disjonctions et se tentent des conjonctions entre deux figures du même sujet (par exemple, l'argumentation d'Olympe de Gouges : si les femmes ont « droit à l'échafaud », si elles peuvent être guillotonnées — privées de leur « simple vie humaine » — comme contre-révolutionnaires, c'est qu'elles appartiennent à la citoyenneté). Ce n'est pas le travail de la littérature que de constituer des *nous*. La littérature est bien plutôt vouée à la requalification du *cela*, du tissu perceptif commun. En cela, elle ne cesse de contribuer à fournir des matériaux pour des nouvelles figures de subjectivation. Mais, en cela aussi, elle tend toujours à refaire du consensus. C'est ce que j'ai analysé à propos de Michelet dans *Les noms de l'histoire*. Michelet construit un sensorium démocratique en territorialisant les paroles démocratiques des procès-verbaux révolutionnaires. C'est au fond toute la contradiction : il met les paroles des révolutionnaires à leur heure esthétique, mais cette mise à l'heure esthétique contredit leur anachronisme de paroles arrachées à la rhétorique antique. Le sensorium *littéraire* de la politique de l'esthétique diffère du sensorium *littéraire* propre à l'esthétique de la politique.

La littérature comme pratique et institution suit donc d'autres voies que celles de la désincorporation littéraire qui dispose les corps à la politique. Elle tend toujours à instaurer sa propre politique ou métapolitique. Elle le fait assurément de manières très diverses, mais

toujours dans un certain écart par rapport aux formes de subjectivation politique. Mandelstam aussi tend à instaurer une religion du mot qui se pose comme le fondement d'une vie collective. Il critique l'usage symboliste des mots et nous permet de comprendre le rapport de conséquence entre une perversion symboliste du langage et une capture métapolitique de la subjectivité politique. Il construit en face de cela une théorie et une poétique de la corporéité des mots. Mais les tonalités eucharistiques de cette poétique consonnent aussi avec toute une tradition métapolitique. Il vit jusqu'au bout l'affrontement entre cette poétique et la soumission policière stalinienne du langage. Il ne crée pas pour autant de formes de subjectivation directement politiques.

Il me semble donc qu'on peut tenir ensemble les deux affirmations : d'une part la littérarité en général — la capacité d'appropriation libre des mots — est une condition de la capacité politique. Et la littérature y travaille pour autant qu'elle donne des formes nouvelles à cette capacité des mots à saisir librement les corps et des corps à s'approprier leur emprise. Elle fait partie de ces reconfigurations des formes de l'expérience à partir desquelles s'élaborent des subjectivations politiques. Mais la littérature n'est pas pour autant directement politique. D'une part, parce que la construction de collectifs d'énonciation et de manifestations collectives n'est pas son objet ; d'autre part, parce qu'elle s'emploie elle-même à excéder la littérarité, à recréer des formes d'adhérence des mots aux corps qui suppriment l'écart et des modes de lecture du commun qui tendent à destituer la scène de la parole politique au profit de l'interprétation des signes portés par les choses muettes. En ce sens sa politique est une métapolitique. Cette tension habite la littérature, entendue comme régime spécifique de l'écriture, et je ne crois pas qu'il y ait lieu d'y faire le partage entre des œuvres qui relèveraient de la métapolitique et d'autres qui serviraient la subjectivation politique.

— Votre pensée de la politique de la littérature invalide-t-elle la notion de responsabilité sociale, politique de l'écrivain (non en tant qu'homme public ou père de son discours, mais en tant qu'il écrit) ? Comment concevez-vous cette question de la responsabilité ?

— Je n'aime pas beaucoup l'usage extensif de la notion de responsabilité. En dehors de son usage strictement juridique, je comprends la responsabilité comme la manière dont on adhère aux exigences d'une position définie. Le professeur a, en ce sens, une responsabilité, quelle que soit par ailleurs la manière dont il comprend et exerce cette fonction, dont il unit ou dissocie l'exécution d'une tâche d'apprentissage et une mise en œuvre de l'égalité. Mais l'écrivain n'en a pas : il peut vouloir aider de mille manières la cause de la société ou de la justice. Mais, en tant qu'écrivain, il écrit pour un destinataire non identifiable. Il écrit pour n'importe qui et l'écriture de qui écrit pour n'importe qui ne peut pas être pensée en termes de responsabilité. Cette écriture relève plutôt d'une éthique de la vérification, au sens jacotiste. Il s'agit de vérifier une fidélité au mouvement qui a mis l'écriture en marche. Or, l'écriture, telle que je l'entends, repose sur la présupposition égalitaire. Écrire est considérer que n'importe qui est le destinataire légitime de votre discours et en même temps que c'est un chercheur qui s'adresse à d'autres chercheurs. La « responsabilité » de l'écrivain tient tout entière dans la capacité de conjoindre ces deux exigences, d'en faire une seule et même tâche. L'écrivain n'est pas responsable du bonheur et du malheur de l'humanité. Il est responsable de ce qu'il écrit, c'est-à-dire qu'il est comptable à l'égard d'une éthique de l'écriture. Si on entend ce que cela veut dire, c'est beaucoup plus important que de se charger des crimes d'un siècle.

— *Peut-être y a-t-il dans vos travaux plusieurs façons de contextualiser la politique de la littérature. Vos analyses des corpus — de Wordsworth, Balzac, Flaubert, Rimbaud, Mallarmé, Mandelstam — accrochent la politique des œuvres à l'époque historique dans laquelle celles-ci s'inscrivent, aux révolutions ou à l'utopie saint-simonienne par exemple. Le lien avec le contexte historique est alors serré. Certains de vos textes plus théoriques, quant à eux, dégagent une politique disons « interne » au régime esthétique — qui passe par une guerre entre différentes écritures et différents mutismes. Bien qu'elle ait lieu après le XIX^e siècle, cette politique interne semble relativement transhistorique : elle peut ne pas avoir d'implications hors des œuvres, ne s'accrocher à aucune extériorité*

historique qui les dépasse (outre bien sûr les régimes représentatif et esthétique), comme si elle tournait à vide. On pourrait peut-être imaginer des romans, des poèmes qui, bien que rejouant la guerre des écritures et des mutismes, resteraient déliés de tout rapport avec une configuration du sensible propre à leur époque. Cela vous apparaît-il possible ? N'a-t-on pas là des contextualisations, des échelles d'ancrage historique différentes ? Est-ce que ces différences de contextes impliquent des politiques différentes ?

— C'est en fait tout mon travail qui a constamment joué de ces deux dimensions de l'analyse : d'une part, une contextualisation horizontale qui inscrit par exemple la poésie de Wordsworth dans le contexte de la Fête de la Fédération révolutionnaire ; d'autre part, une diagonale qui inscrit sa préoccupation d'une écriture rapprochée des sens dans un contexte discursif où elle rencontre à la fois la critique platonicienne de l'écriture, la « folie » donquichottesque de la vérification charnelle de la vérité des livres et le rêve rimbaldien du langage accessible à tous les sens. En combinant les deux, on peut aussi, même si je ne l'ai pas fait explicitement, lier sa Fête de la Fédération à celle que Michelet met en écriture, en faisant parler la terre à la place des orateurs, et opposer à cette dernière la manière dont Mandelstam fait intervenir le soc de la charrue qui divise l'océan et retourne le tchernoziom du temps. Ouvrir cette dimension qui traverse les contextes dits historiques est essentiel pour saisir la guerre des écritures et ses enjeux en termes de partage du sensible, de configuration symbolique du commun. C'est une manière de comprendre justement que ce qui fait histoire, c'est une articulation de temporalités différentes. La politique de l'écriture est toujours un espace à trois dimensions. On comprend la politique du *Curé de village* si l'on saisit son rapport à la dénonciation platonicienne de l'écriture et au *topos* du livre trouvé par l'autodidacte ; si l'on saisit par là le rapport entre l'idéologie « réactionnaire » de Balzac et l'utopie « progressiste » des saint-simoniens, toutes deux également opposées à la lettre morte du livre et adeptes d'une écriture sur les choses mêmes ; si l'on comprend le double jeu de la littérature avec cette lettre morte qu'elle dénonce et dont elle

vit en même temps. La « politique de l'écriture » démultiplie les rapports. Et on peut isoler certains rapports : par exemple, je me suis occupé de la guerre des écritures dans *Don Quichotte* ou chez les Pères de l'Église sans m'occuper, à ce moment-là, de les contextualiser historiquement. Mais si on veut ramener la politique de la littérature à la seule dimension horizontale de la relation d'une œuvre aux rapports de force et aux idéologies d'un moment donné, on ne comprend même pas ce qui est en jeu dans cette « horizontalité ». Quand Sartre accuse la « pétrification » flaubertienne de l'écriture comme stratégie antidémocratique liée à l'entreprise « nihiliste » bourgeoise, il reprend, sous couleur de critique marxiste, la critique que tous les réactionnaires de son temps faisaient à l'auteur. Eux aussi opposaient les pierres aux hommes, mais c'était pour voir dans la « pétrification » le signe même de l'équivalence démocratique de toutes choses. Ce qu'ils y opposaient, c'était une certaine humanité et une certaine forme de parole vivante, celles qui caractérisaient la logique représentative de l'enchaînement des actions, de leurs motifs et de leurs formes d'expression. De même Bourdieu s'empêtre dans des analyses du « champ littéraire » et de son rapport avec le champ du pouvoir pour expliquer le succès d'auteurs comme Ponsard, parce qu'il n'a pas perçu toute la distance qu'il peut y avoir à l'époque entre la démocratie littéraire, incarnée par le romantisme, et par le prétendu « réalisme » qui en est une variante, et la démocratie politique. La démocratie littéraire impose un certain type de parole muette, de parole d'en bas, qui est en écart, sinon en opposition avec la rhétorique de l'action démocratique, faite d'emprunts pervers à la rhétorique classique. Elle a sa (méta)politique — sa manière de définir les unités et les rassemblements, de comprendre les rapports du tout et de la partie, d'attribuer aux corps parole ou mutisme —, qui est en écart par rapport aux manières dont l'action politique met ces termes en rapports. D'où une certaine alliance entre vieux républicains et réactionnaires en matière de goûts littéraires, et notamment la fortune du très républicain et très académique Ponsard.

Impossible de saisir les enjeux politiques de l'écriture et la complexité des rapports entre (méta)politiques de l'écriture — ou (méta)politiques esthétiques — et mouvements politiques sans prendre en compte ce

double axe. Impossible aussi de comprendre sans cela les entrelacements de la politique et de la métapolitique propres à ce qu'on appelle modernité. Car la métapolitique esthétique n'a pas défini seulement des « révolutions » propres au monde de l'art mais aussi une idée nouvelle de la révolution. La révolution « humaine » que le jeune Marx oppose à la révolution politique est clairement héritière de l'« éducation esthétique de l'homme » à la Schiller et de la conception romantique d'une révolution des formes sensibles elles-mêmes et non plus de la lettre des lois et de la « mécanique » des institutions.

— *Comment réagissez-vous aux réserves que Laurent Jenny (dans La fin de l'intériorité, 2002) formule à l'égard de votre pensée de la littérature, à savoir que, chez vous, la littérature n'aurait en définitive pas d'histoire puisque son développement ne serait que le déploiement incessant et « balbutiant » de sa contradiction ; que votre pensée prive la littérature de toute événementialité, qu'elle réduit tout imprévu, toute rupture, toute expérimentation à n'être que des variantes d'une même contradiction ; que cette impossible histoire serait le prix à payer de l'historicisme de votre pensée ; et, enfin, qu'il y aurait peut-être chez vous une « sorte d'essentialisme à l'envers » qui « fige la littérature dans un destin immobile et vide » ?*

— Tout dépend de ce qu'on entend par histoire. Le modèle dominant, en la matière, reste celui de la téléologie du progrès où une expérimentation littéraire réussie doit signifier la vérification d'une capacité au nouveau qui doit être assignée à l'émergence d'une puissance inédite : une manière nouvelle de parler, de convoquer l'essence du langage, etc. Cette manière de penser la nouveauté ne me paraît pas très riche, beaucoup moins en tout cas que celle que je propose et qui s'appuie non sur la détermination d'un temps de la nouveauté mais sur la mise en évidence d'une distribution des possibles.

« La littérature est le système des possibles que détermine l'impossible accord de la nécessité du langage et de l'indifférence de ce qu'il dit ». Cette

proposition de *La parole muette* est dogmatique assurément. Mais il faut la lire dans le bon sens : à partir du moment où on se donne un projet logiquement contradictoire, on ouvre la voie à une infinité d'inventions possibles. Il y aura toujours plus de voies ouvertes par un projet impossible que par un projet réalisable. La « contradiction », cela veut dire une certaine redistribution d'éléments qui sortent de leurs voisinages pour entrer dans de nouveaux voisinages, de modes d'enchaînements qui sont connectés autrement, de lignes de temporalité hétérogènes. Étudier Mallarmé en montrant comment l'écriture du poème pur doit tenir en même temps du monument et du feu d'artifice, du drame wagnérien et du carnet de bal, de la danse de Loïe Fuller et de l'alphabet du ciel me paraît plus intéressant que tout ce qu'on peut dire sur le silence, l'expérience des limites, l'intransitivité, etc. Au bout du compte, la littérature consiste à produire des mots qui soient reçus comme plus que des mots. Proust le fait comme Céline, Zola comme Virginia Woolf. On en tirerait difficilement la conclusion que tous font la même chose. Mais on peut en tirer une méthodologie pour étudier les inventions qui sont propres à chacun. L'argument sur le destin immobile revient toujours à dire qu'il faut la foi en une puissance de rupture événementielle radicale pour inventer du neuf. En définitive, on retrouve toujours saint Paul : « Si Christ n'est pas ressuscité, mangez et buvez car demain vous mourrez ». Ma vision constante est que c'est l'invention qui crée l'espérance et non l'inverse. Il n'y a pas besoin que l'événement transcendant arrive pour que la littérature « excède son concept ». Son concept pour moi est celui d'une perpétuelle impropriété. Sa clôture est inconsistante.

— Dans votre introduction à *La fable cinématographique*, vous évoquez deux postures vis-à-vis des objets du passé : la condescendance et la nostalgie. On sent que ce sont en général pour vous deux repoussoirs. Comment qualifieriez-vous votre rapport à vos objets, et plus spécifiquement aux textes littéraires que vous analysez ?

— Condescendance et nostalgie sont deux manières simples de rapporter le présent à un passé sur le mode du jugement de valeur : *c'était l'âge d'or* ou *c'était l'âge des illusions*. Dans les deux cas, c'est le simple revers d'un jugement sur le présent : *nous sommes dans la décadence* ou *nous avons atteint la maturité*. La teneur propre de chacun de ces deux temps y disparaît. Ma manière de traiter le passé, c'est au contraire de supprimer cette intrication du jugement et de la distance. D'un côté, il s'agit de rendre un passé dans sa présence propre, de faire ressentir le langage, la rhétorique, le style et le timbre d'une époque. Cela veut dire aussi traverser les frontières, faire percevoir ce qui circule entre la grande littérature et le discours ouvrier, entre la « nuit » des prolétaires et celle de Mallarmé, entre Balzac et les saint-simoniens. De l'autre, il s'agit de projeter le passé dans notre présent avec sa singularité de corps étranger. C'est ce que j'ai fait de manière constante : utiliser des textes du passé comme éléments d'une redispotion présente du pensable. Les deux démarches, en même temps, se rejoignent dans la mesure où tout présent pour moi est fait de multiples strates temporelles et lignes de temporalité. Cela veut dire aussi que toute présence se démultiplie, qu'elle se tisse d'une absence. Aussi l'essentiel est-il dans la machine spécifique de redispotion des lieux et d'articulation des temps que l'on construit en construisant un présent de l'écriture : mettre Balzac avec Platon dans l'analyse de la guerre des écritures ; prendre Flaubert, Mallarmé et Proust en une seule séquence en ignorant les séquentialisations en termes de romantisme, réalisme ou symbolisme ; mettre les nuits de Mallarmé dans le temps de la « nuit des prolétaires » pour les sortir de la topographie structuraliste, etc. Cela veut dire aussi que la temporalité même de l'écriture joue un rôle essentiel : il y a des gens qui amassent le « matériel », font leur plan puis rédigent leur livre. Personnellement je ne sais jamais, quand je commence un livre, comment il se déroulera ni comment il finira et j'ai toujours besoin de me remettre devant les textes ou les films dont je parle, au risque de découvrir qu'il faut tout reprendre à zéro. Quand on vit dans une telle intrication des temps, on n'a pas le temps d'être nostalgique. Comment serais-je nostalgique de Jacotot puisque je ne cesse pas d'être son contemporain ?

— Vous établissez un lien entre le ressentiment à l'égard des idéaux de l'homme nouveau, d'une autre société, et ce que vous appelez le « ressentiment anti-esthétique ». Pouvez-vous expliciter ce rapprochement ?

— Dans les deux cas, il s'agit d'un ressentiment à l'égard du nœud qui s'est établi entre politique et esthétique à l'époque de la Révolution française et de la révolution esthétique. L'esthétique est originellement une pensée de l'homme nouveau, même sous la forme la moins spectaculaire, celle de l'universalité kantienne du jugement de goût. Schiller a eu raison d'y voir l'affirmation d'un « homme » qui échappe à ce partage entre deux humanités signifié par les oppositions de l'intelligence et de la sensibilité, de la forme et de la matière, de la civilisation et de la sauvagerie, etc. Ce n'est pas encore le constructeur intrépide de la société nouvelle, des prolétaires bâtisseurs à l'assaut du ciel, mais c'en est bien le principe. Ou plutôt, comme j'ai essayé de le montrer, ce principe se divise en deux : le sujet nouveau de l'expérience esthétique est polarisé d'emblée entre la figure du « libre jeu » en face de la « libre apparence » et la figure de l'homme qui apprend à se reconnaître en transformant le monde en son propre miroir. En tout cas, pour les hommes du ressentiment, qui donnent aujourd'hui le ton de l'opinion intellectuelle, il est clair que les deux sont liés : révolution française, idéalisme esthétique allemand, révolution socialiste et avant-gardisme artistique, cela fait pour eux une même conjuration maléfique de la « modernité » ravageuse.

— Quelles lectures ont été importantes pour vous ? Certains noms apparaissent ici et là dans vos livres pour aussitôt disparaître, des noms d'œuvres sur lesquelles vous n'avez pas écrit mais qui semblent avoir une importance pour vous. Par exemple, dans vos textes où il est question d'histoire sociale — « Le prolétaire et son double » (Les scènes du peuple) ou Les noms de l'histoire notamment —, certains poètes et romanciers paraissent agir ou avoir agi comme des modèles. Je pense aux noms de Joyce, Baudelaire, Woolf, Simon, Bonnefoy. Ces œuvres ont-elles marqué votre pensée, votre travail ? Si oui, dans quel sens ?

— Certaines des références que vous citez sont plutôt conjoncturelles : Claude Simon et Joyce sont là en écho de textes de Jean Borreil où ils jouaient un rôle central et que j'avais lus à l'époque du séminaire sur les mots de l'histoire. Bonnefoy m'a beaucoup marqué quand j'avais dix-sept ans. J'ai lu alors notamment « L'acte et le lieu de la poésie » auquel j'ai rendu hommage dans « Le prolétaire et son double », qui est le texte de soutenance de ma thèse : sa lecture du *Cygne* a certainement marqué ma façon de parler de l'histoire ouvrière et révolutionnaire, sur un mode déplacé, non héroïque, à travers les signes et les modifications d'un territoire, avec une empathie pour les vaincus qui refuse en même temps le mélodrame et l'imprécation, pour partager une certaine douceur de l'échec ou de l'exil eux-mêmes. Le « Je pense à vous » de Baudelaire qu'il commente correspond à ma manière de penser : « penser à » signifie un certain usage de la pensée : d'un côté, c'est une manière de s'approcher du singulier, du vécu, de traiter les questions philosophiques et politiques à travers des récits singuliers. D'un autre côté, c'est une manière de garder la distance avec ce vécu, de refuser les prestiges de la chair, du concret, etc. J'ai passé quelques années à préparer une thèse jamais écrite sur Feuerbach, chez qui il y a l'obsession de l'homme concret, de l'être de chair et de sang, etc. Cela m'a mithridatisé contre les philosophies et les esthétiques phénoménologiques de la présence, de la chair, etc. Les écrivains qui ont marqué le plus profondément mon écriture — Rilke, Flaubert, Virginia Woolf, Pavese — sont des écrivains chez qui le sens extrême du concret est en même temps toujours habité par le sentiment et la jouissance d'une absence. Virginia Woolf en est sans doute la quintessence dans la façon dont l'incroyable acuité sensorielle des notations est en même temps marquée par la séparation. C'est pourquoi *Les vagues* ont si fortement influencé la conception de *La nuit des prolétaires* : le découpage de moments du temps vus à travers quelques regards, quelques paroles croisées, comme un faux roman par lettres. Ma manière de suivre un trajet historique à travers des petites histoires, des détails jusqu'à un dernier détail, non conclusif, est quelque chose aussi comme un dialogue entre le pessimisme de *L'éducation sentimentale* (la visite au bordel de la Turquie qui est ce que Frédéric et Deslauriers ont eu de meilleur) et l'« optimisme » de *La promenade au*

phare (le rêve de l'enfant — aller à ce phare qui est tout proche — réalisé des années plus tard, dans ce qu'il a de dérisoire et d'intense). La fin de *La nuit des prolétaires*, c'est un peu la fin de *L'éducation sentimentale* corrigée (bien sûr, ce n'était pas volontaire ; c'est le trajet de mes lectures en moi, tel que je peux le commenter rétrospectivement). C'était aussi probablement une réminiscence de la fin des *Great Expectations* de Dickens — un livre qui a également beaucoup marqué ma jeunesse : la dernière rencontre du héros avec Estella et cette phrase qui la conclut : « *I saw no shadow of another parting from her* ». Ma manière de traiter le passé doit sans doute beaucoup aussi aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, au rapport entre la maison d'enfance perdue et le spectacle des rues de la ville, et notamment de ces maisons, éventrées par les démolisseurs, qui gardent sur les papiers décollés les traces des vies qui sont passées par là (je m'y réfère de mémoire, mais je ne crois pas avoir inventé ce passage). Tout comme l'histoire des « apôtres » ouvriers et utopistes et les thèses des *Mots de l'histoire* sur les mots qui saisissent et détournent les corps doivent beaucoup au poème de jeunesse du même Rilke qui parle de cet homme qui se lève au repas du soir et quitte sa maison parce qu'une église s'élève en Orient. Mandelstam aussi s'est trouvé privilégié pour moi, quand je l'ai lu bien plus tard, parce que c'est un poète de la séparation, un poète qui disjoint les éléments de la coïncidence entre bonheur poétique et bonheur politique. Toute la manière dont j'ai utilisé la littérature peut se résumer en cinq mots de Rilke : « *Auch noch verlieren ist unser* : Perdre aussi nous appartient ». Mais il s'agit de définir la positivité d'une vie marquée aussi par le savoir et la jouissance d'un inaccessible, à l'opposé de tous les discours niais sur l'illusion utopique, le désenchantement, etc.

Cela, c'est la marque profonde de la littérature sur ce que j'ai écrit. Cette marque, elle est en partie consciente (dans mon image atypique du prolétaire, il y a un peu de Charles Bovary, un peu du petit Justin, un peu de Monsieur Arnoux), le plus souvent inconsciente : difficile de dire exactement ce que je dois à des auteurs que j'ai intensément lus et aimés mais qui n'apparaissent pas pour autant dans ma manière de raconter l'histoire ouvrière : Proust, Conrad, Faulkner... Et, bien souvent, le poids réel des influences est tout à fait différent du poids littéraire des écrivains :

un roman mineur, une chanson idiote, un livre de bibliothèque rose, une prière d'enfance font souvent le canevas sur lequel nous inscrivons et nous approprions les grands textes. Les textes dont nos vies et nos écrits se tissent opèrent dans la mesure même où ils sont oubliés, déplacés, transfigurés.