TRANS-
Revue de littérature générale et comparée

1 | 2005
Comparatismes contemporains

Penser à la limite : pour une lecture critique de Jacques Rancière

Alexandre Seurat

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/trans/96
DOI : 10.4000/trans.96
ISSN : 1778-3887

Éditeur
Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique
Alexandre Seurat, « Penser à la limite : pour une lecture critique de Jacques Rancière », *TRANS-* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 27 décembre 2005, consulté le 25 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/trans/96 ; DOI : 10.4000/trans.96

Ce document a été généré automatiquement le 25 avril 2019.

Tous droits réservés

Penser à la limite : pour une lecture critique de Jacques Rancière

Alexandre Seurat

1 Cela fait une dizaine d'années, depuis *La politique de la sirène* (1996), que Jacques Rancière a orienté sa réflexion vers l'esthétique. Le chantier ouvert s'est progressivement révélé dans toute son ampleur, allant de la littérature aux arts plastiques en passant par le cinéma[1], et alliant autour de quelques concepts forts, inlassablement réexaminés, une analyse des œuvres à une réflexion sur les conditions mêmes d'existence de l'art. Aussi, il nous a semblé qu'une discussion des articulations conceptuelles que Rancière propose avait toute sa place dans une revue qui tient à se donner pour objectif d'interroger l'objet de la littérature comparée et les méthodes qui la fondent : la pensée de Rancière est en effet fondamentalement *transversale*, et porteuse de développements multiples pour les littéraires, en particulier comparatistes.

2 Mais c'est moins à ce développement critique que nous voudrions nous livrer ici qu'à un examen de ses conditions mêmes de possibilité. Le premier problème tient à l'articulation dialectique entre un certain niveau de définition anhistorique de grands concepts, tels qu'« esthétique », « éthique » ou « politique », et l'effort, non seulement de les comprendre l'un par rapport à l'autre, mais aussi de les intégrer à un procès historique. À l'heure où, après les grandes années du formalisme, l'histoire fait parfois sa réapparition dans les études littéraires sous la forme d'un retour à l'érudition, la façon dont Rancière examine l'histoire de l'art est particulièrement originale. Elle a par exemple pour particularité de tirer toutes les conséquences des contradictions actuelles qui pèsent sur la notion de postmoderne et, du même coup, sur celle de moderne. Les épistémologies de l'histoire qui se fondent sur un modèle continuiste en promouvant la notion de modernité comme un long mouvement à l'œuvre depuis la Renaissance peuvent en effet paraître invalidées par la crise actuelle du moderne. À ces épistémologies, Rancière oppose un modèle discontinuiste de l'histoire des arts en insistant sur la césure que constitue la révolution esthétique. C'est ce « redécoupage » de l'histoire des arts et de la littérature, que nous voudrions interroger. En effet, en assumant un ancrage historique, la pensée de

Rancière prend le risque de se confronter au spectre de la continuité. Car poser une discontinuité très forte au seuil de l'âge esthétique peut conduire à réintroduire du continu à d'autres niveaux.

3 Mais le défi auquel nous convie la pensée de Rancière se situe au-delà de ce paradoxe, car en confrontant, en particulier, la littérature à son existence historique, c'est aussi l'interprétation historique que Rancière confronte à ses conditions littéraires d'existence : la constitution même de l'objet historique se voit ainsi problématisée. Sans conduire les concepts à leur entre-annulation, l'exigence de la pensée rancièrienne est de se placer *à la limite*, de mettre en rapport des notions sans lien évident et de privilégier le *dissensus*, ladisjonction, sur la réduction consensuelle des problèmes. À travers les problèmes d'interprétation que cette pensée soulève, c'est donc toute notre approche critique qu'elle conduit à interroger.

Des trois régimes de l'art

Contre le modernisme

4 Quand, au cours des années 1990, la réflexion de Rancière s'oriente vers les questions d'esthétique, cela fait déjà quelque temps que le débat sur la modernité artistique et ce qui lui fait suite depuis la fin des 1970 et le début des 1980 est ouvert. Si l'on veut comprendre la façon dont s'élabore la pensée de Rancière sur l'art, il semble utile de la situer dans le cadre du retournement de tendance esthétique qui s'opère alors, et de partir de sa critique du postmoderne et du moderne.

5 C'est dans l'entretien « Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité » (*PS*, p. 26-45) qu'il définit le plus nettement ce qu'est pour lui le paradigme moderniste et pourquoi la notion de modernité a un « faible intérêt ». La notion de modernité, y explique-t-il, recouvre la singularité d'un certain régime des arts, le régime esthétique, sans lui donner aucun concept. Il donne deux versions de cette même confusion, attestées dans deux formes de discours sur la modernité :

1. La première consiste à identifier la modernité à l'autonomie de l'art : la modernité serait « une révolution "anti-mimétique" de l'art identique à la conquête de la forme pure, enfin mise à nu, de l'art. Chaque art affirmerait alors la pure puissance de l'art en explorant les pouvoirs propres de son médium spécifique ». (*PS*, p. 38)

2. La seconde tient dans l'idéologie du *modernistarisme* qui procède à « l'identification des formes du régime esthétique des arts aux formes d'accomplissement d'une tâche ou d'un destin propre de la modernité ». (*PS*, p. 39) La modernité aurait pour vocation de révéler une essence propre à l'homme, d'accomplir le destin de celui-ci. Au départ, ce paradigme était lié à la révolution politique. Mais la faillite de la révolution politique a provoqué progressivement la chute de l'idéologie moderniste. Le postmodernisme, prenant le relais, a donc opéré un retournement systématique des valeurs fondant le modernisme :

1. À l'idée que, dans l'art moderne, chaque pratique artistique tend à se définir par son médium spécifique, s'opposent les « passages et mélanges entre arts », ce que Rancière développe ainsi dans *Malaise dans l'esthétique* : « Le "postmodernisme" n'est rien d'autre que le constat désenchanté de l'inconsistance du paradigme moderniste au regard de la réalité des mélanges esthétiques. » (*ME*, p. 112).

2. Mais le postmodernisme opère aussi le retournement de l'idée de mission que le modernisme s'était fixée. À l'idée d'accomplissement d'une tâche, d'« éducation

esthétique de l'homme », s'est substituée l'idée que l'art ne pouvait que se faire l'expression du deuil et du repentir (*PS*, p. 43). Dans *Malaise dans l'esthétique*, Rancière lie ce deuil à la notion de catastrophe :

> Le carnaval postmoderne n'a guère été que l'écran de fumée cachant la transformation du second modernisme en une « éthique » qui n'est plus une version adoucie et socialisée de la promesse esthétique d'émancipation mais sa pure et simple réversion, liant le propre de l'art non plus à une émancipation à venir mais à une catastrophe immémoriale et interminable. (*ME*, p. 170)

6 La fonction de l'art postmoderne est de dénoncer le rêve de l'émancipation humaine en portant au jour la catastrophe. S'exprime dans ce retournement une certaine théologie du temps qui manifeste à la fois le trauma originel et l'absence de tout salut à venir.

7 Le tort du moderne comme du postmoderne est, pour Rancière, de vouloir trancher la contradiction constitutive de l'œuvre d'art, qui porte, dans son silence, une promesse d'émancipation, mais qui, dans le même temps, résiste, par sa forme même, à toute tentative d'appropriation par la vie. L'œuvre d'art se constitue dans ce paradoxe fondateur, dans cette suspension entre deux « métapolitiques » (*ME*, p. 53-58). Cet échec, tant du modernisme que du postmodernisme, à penser adéquatement le rapport entre esthétique et politique, prend forme, symptomatiquement, dans la notion d'avant-garde : cette notion articule en effet deux idées qui ne sont pas dissociables, l'une, tirée du langage topographique et militaire, qui lie la subjectivité politique à l'image d'un détachement avancé, le parti, capable, à la différence de la foule, de lire les signes de l'histoire ; l'autre qui « s'enracine dans l'anticipation esthétique de l'avenir » (*PS*, p. 44). Or l'une et l'autre écrasent la contradiction interne de l'œuvre d'art. Cette articulation viciée de la politique et de l'esthétique ne se réalise pas seulement dans la modernité, mais aussi dans la postmodernité, dont les tenants ne font que renverser les missions confiées à l'avant-garde : ainsi, chez Lyotard, « l'avant-garde a pour unique charge de porter indéfiniment la mémoire [du désastre]. » (*ME*, p. 130)

8 Il s'agit, dès lors, de sortir du tourniquet des notions de moderne et de postmoderne, d'évacuer les sous-entendus dont elles sont chargées et de poser les césures historiques et conceptuelles à un autre niveau – ce que permet une redéfinition des trois régimes d'identification de l'art.

Les trois régimes de l'art

9 Pour comprendre en quoi consiste l'esthétique, il faut remonter à un régime de pensée où l'art « n'est pas identifié tel quel, mais se trouve subsumé sous la question des images » (*PS*, p. 27) : dans le régime *éthique* des images, il n'y a pas de champ propre à l'art. Les pratiques « artistiques » sont subordonnées à un usage social qui ne leur accorde pas le pouvoir de structurer de façon autonome le champ sensible[2]. Elles ne sont pas individualisées, distinguées des autres pratiques humaines. C'est pourquoi, selon Rancière, Platon ne soumet pas l'art à la politique : il n'identifie même pas un domaine particulier qui serait celui de l'art.

10 Le régime *représentatif*, lui, identifie un domaine propre aux arts, mais c'est dans le cadre d'une hiérarchie des pratiques humaines, « au sein d'une classification des manières de faire » ; il « définit en conséquence des manières de bien faire et d'apprécier les imitations » (*PS*, p. 30) : c'est en ce sens que Rancière appelle ce régime *poétique*. Mais c'est la notion de *mimesis* qui structure les manières de faire, de voir et de juger : ce régime est

donc également appelé *représentatif*. Dans le premier chapitre de *La parole muette,* Rancière s'intéresse aux formes prises par ce régime en littérature. Quatre principes régissent alors la poétique de la représentation :

1. Le principe de *fiction*, selon lequel « un poème est une histoire et sa valeur ou son défaut tiennent à la conception de cette histoire ». (*PM*, p. 20)
2. Le principe de *généricité*, qui suppose que chaque genre est lié à la nature de ce qu'on représente et qui implique une hiérarchie des sujets.
3. le principe de *convenance*, qui impose à l'*elocutio* d'être conforme à la nature des passions humaines, aux caractères des mœurs du peuple ou du personnage représenté, d'être en accord avec la décence et le goût. Ce principe prescrit en outre que les actions et les paroles représentées soient en conformité avec les principes de fiction et de généricité.
4. Le principe de la parole *en acte* et de la représentation : c'est l'idéal de la parole efficace qui régit le système. Cet idéal renvoie à un art qui est une véritable manière de vivre dans la société d'Ancien Régime, la rhétorique.

11 Le régime *esthétique*, qui naît dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, avec Vico puis les romantiques allemands, représente un renversement terme à terme de ces quatre principes :

- « Au primat de la fiction s'oppose le primat du langage.
- À sa distribution en genres s'oppose l'indifférence antigénérique de l'égalité de tous les sujets représentés.
- Au principe de convenance s'oppose l'indifférence du style à l'égard du sujet représenté.
- À l'idéal de la parole en acte s'oppose le modèle de l'écriture. » (*PM*, p. 28)

12 On passe alors de la représentation à l'expression, de la poétique à l'esthétique. Et l'esthétique est toujours le lieu d'un conflit, d'une confrontation qui vient de ce que les formes et les conditions de partage de la réalité ne sont jamais réglées comme dans le régime représentatif. La littérature ne naît pour Rancière qu'avec l'âge esthétique et naît de sa contradiction : l'essence de la poésie est identifiée à l'essence du langage – la littérature est la parole bavarde ; mais en même temps l'écriture est sacralisée contre la parole en actes – la littérature est la parole muette. De plus, l'autonomie même de la littérature se loge au cœur d'un paradoxe, puisque la littérature est le langage de toute chose sensible : dans le régime esthétique, l'art n'est plus soumis à aucune règle extérieure, et en même temps, est niée toute distinction d'essence entre l'ordre des fictions et celui des faits. Le monde sensible entre dans la littérature qui s'en fait l'écho. Dès lors, les choses de l'art ne sont plus des « manières de faire », mais des « manières d'être sensibles » (*ME*, p. 20-21) : toute chose sensible s'y intègre. Du même coup, le réalisme est, pour Rancière, le moment même où l'on sort du régime représentatif, où la ressemblance s'émancipe de la *mimesis* : la grande description balzacienne est le lieu même où se défait toute l'ordonnance du monde, à travers la parole qui lui est offerte.

13 On voit ainsi que la notion de moderne n'apporte rien à la compréhension du régime d'identification de l'art dans lequel nous vivons depuis plus de deux siècles et dont les avatars successifs ne constituent qu'un déploiement des potentialités présentes au cœur même de la définition contradictoire de la littérature. La sacralisation du style chez les modernes ne consiste par exemple pas à s'émanciper d'un principe mimétique, puisque celui-ci, bien compris, était condamné dès la fin du XVIII[e] siècle[3]. Toute une définition de la modernité peut être revue à l'aune des principes du régime esthétique, et ce qui se manifeste depuis une vingtaine d'années peut être caractérisé de façon neuve[4].

Comment qualifier la situation actuelle ?

14 Pour Rancière, ce qui caractérise le tournant actuel, c'est le retour à l'éthique, à un mode de relation de l'art au commun qui dissout le caractère contradictoire, donc politique, de l'esthétique. Le règne de l'éthique « signifie [...] la constitution d'une sphère indistincte où se dissolvent la spécificité des pratiques politiques ou artistiques, mais aussi ce qui faisait le cœur même de la vieille morale : la distinction entre le fait et le droit, l'être et de le devoir-être ». (*ME*, p. 145) L'indistinction de la loi et du fait fonde un ensemble de pratiques artistiques qui n'assument plus le conflit porté au jour par l'esthétique dans sa recomposition perpétuelle du sensible. Cette tendance se cristallise essentiellement en deux attitudes : la première sépare radicalement la puissance de l'art et l'expérience ordinaire, en opposant à l'utopie d'un art qui change la vie, son « sublime » isolement. La seconde attitude s'oppose à la même utopie d'une toute autre manière : elle adopte « les formes modestes d'une micro-politique, parfois bien proche des politiques de "proximité" prônées par nos gouvernements ». (*ME*, p. 34-35) Cet « art relationnel » reprend des microsituations de la vie quotidienne, qu'il invite le spectateur à reconsidérer, dans le but de recréer du lien entre les individus. Dans leurs approches opposées du rapport entre l'art et le quotidien, ces deux attitudes opèrent en tout cas, selon Rancière, une même dissolution « communautaire » du caractère politique de l'esthétique.

15 Au terme de cette lecture synthétique, l'une des difficultés qui peut se poser est celle de la dialectique problématique entre la définition de grandes catégories philosophiques, comme celles d'« éthique » ou de « politique », et leur conjugaison historique. Même « esthétique », ou « littérature », qui, pour Rancière, se caractérisent par une existence historiquement limitée, sont définies avec les outils conceptuels du philosophe. La notion de régime de l'art est-elle même, fondamentalement, historique ? On peut donc être tenté de reconsidérer, sous un angle critique, la façon dont Rancière recompose l'histoire de l'art, en confrontant à nouveau sa pensée aux éléments de continu qu'il récuse.

Entre discontinu et continu historiques

16 C'est avec quelques pensées du continu que l'on voudrait ici faire dialoguer les propositions rancièriennes. Peut-être l'exercice pourra-t-il paraître artificiel, extérieur à ce qui fait la spécificité même de la démarche du philosophe, moins préoccupé de découper des blocs temporels homogènes que de définir des dynamiques de rupture, toujours précaires, jamais définitives. Il semble néanmoins que certaines dominantes problématiques se dégagent de ses interprétations. En introduisant des « coupures épistémiques » très fortes à certains points de jonction, en récusant en particulier la téléologie moderne au profit de la révolution esthétique, il déplace le lieu traditionnel du discontinu : mais, si la période qui précède la révolution esthétique et celle qui la suit ne se présentent évidemment pas d'une pièce dans son interprétation, les principes régissant les différents régimes de l'art font apparaître des dominantes historiques, où le continu risque de faire un retour subreptice.

17 Confronter la pensée rancièrienne à un retour éventuel et biaisé du continu ne consiste évidemment pas à porter au jour ce qui aurait *échappé* à Rancière : celui-ci prend soin de situer sa pensée à un autre plan que, par exemple, celui de l'histoire littéraire. Il s'agit

plutôt de confronter ses présupposés à d'autres présupposés, avec l'espoir de remonter au nœud de la « mésentente ».

De la discontinuité à la continuité

18 L'un des apports les plus tangibles de la pensée de Rancière à l'histoire littéraire tient au regard nouveau qu'il porte sur le XIX[e] siècle. Que ce soit à propos de Balzac, de Flaubert, de Mallarmé, de Zola ou de Ibsen[5], il réintroduit une « inquiétante étrangeté » et une épaisseur dans un XIX[e] siècle souvent compris, au temps du formalisme triomphant, comme excessivement lisse, réalisant la quintessence de la représentation, et fixant un canon destiné à être subverti par les modernes. Rancière montre, au rebours de cette démarche, à quel point la « modernité » du XXe siècle puise ses sources dans l'esthétique du XIXe.

19 Toute la difficulté est que, par voie de conséquence, son interprétation de l'esthétique donne parfois l'impression d'une excessive continuité entre les deux derniers siècles. Il est vrai que, dans *La parole muette,* il conjugue l'idée de littérature selon les différentes formes qu'elle a prises entre Hugo et Proust, en passant par la crise mallarméenne et valéryste. L'histoire de la parole muette qu'est la littérature peut y apparaître cependant comme une longue série de variations à partir d'un même thème dont les contradictions sont à reformuler indéfiniment de façon neuve, mais sont toutes potentiellement inscrites dans l'idée même de littérature. C'est de cette impression que part la critique de Laurent Jenny :

> Paradoxalement, en faisant l'histoire de la littérature, c'est-à-dire en restituant historiquement ses conditions d'émergence, Rancière suggère que la littérature n'a pas d'histoire. Certes, il montre comment on est passé de l'âge des Lettres à l'âge de la Littérature, en fonction d'une évolution des pratiques sociales de la parole. Mais une fois définis les principes de l'âge de l'expression, c'est-à-dire de la littérature proprement dite, rien ne peut plus lui arriver qui excède ou déplace son concept (ou plutôt son impossibilité conceptuelle). C'est dire que la littérature est tout entière comprise dans son « idée ». Le développement de la littérature apparaît somme toute contingent, comme un simple déploiement formel du système d'impossibilité qui la constitue. Il y a là une sorte de renversement du point de vue formaliste ou structuraliste qui comprenait la littérature comme développement anhistorique d'un système de possibilités formelles : à présent, ce sont ses impossibilités idéologiques qui règlent le déploiement littéraire[6].

20 Il est significatif d'observer que cette critique ne se situe pas exactement au même plan que les réflexions de Rancière : il n'est en effet pas sûr que l'on puisse caractériser le passage d'un âge à l'autre selon Rancière par une « évolution des pratiques sociales de la parole », ni que la littérature soit réductible à ses « impossibilités idéologiques ». Si l'auteur touche ici à des points essentiels de la révolution esthétique, il en réduit assurément la portée, en n'insistant pas sur la façon neuve qu'a Rancière d'articuler le paradigme esthétique à une configuration sensible, irréductible au « social » ou à « l'idéologique ». En revanche, il met justement en lumière un *effet* de lecture que peut provoquer l'interprétation rancièrienne.

21 Un problème similaire se pose lorsqu'on remonte en amont de la révolution esthétique. Le régime représentatif est-il aussi uniforme que semble le présenter Rancière ? Des œuvres comme celles de Rabelais ou de Shakespeare s'inscrivent-elles dans la hiérarchie des sujets et des genres, des convenances et des vraisemblances qui régissent la poétique classique ? Auerbach, dans *Mimésis,* œuvre résolument fondée sur un modèle continuiste

de l'histoire de la littérature prosaïque à laquelle son auteur assigne la grande tâche aristotélicienne de représenter la réalité, selon une progression qui va du réalisme épique d'Homère au flux de conscience de Virginia Woolf[7], pose une rupture très forte au seuil de l'âge classique, avant que le partage des genres ne s'impose comme le dogme de l'âge classique : de fait, ni Shakespeare ni Rabelais ne semblent rentrer dans le cadre d'une poétique aussi contraignante que celle dont Rancière parle lorsqu'il évoque l'Œdipe de Corneille[8]. L'exemple d'Œdipe n'est-il pas trop bien choisi ? Sans doute pourrait-on opposer que, même chez Shakespeare, les rois parlent noblement, le peuple s'exprime vulgairement, que l'abbaye de Thélème est destinée à des gens de bien, et que pour qu'il y ait carnaval, il faut qu'il y ait hiérarchie préétablie.

22 Reste le problème posé par *Don Quichotte* : Rancière montre en effet que l'hidalgo renverse l'ordre des raisons qui présidaient à la folie de Roland furieux – il n'est même pas fou par amour, mais simplement parce qu'il recherche dans le monde les preuves de la vérité de la lettre et de la chair du livre. Il met ainsi à bas la distinction représentative qui faisait du monde de la fiction et du monde des faits deux réalités sans commune mesure (*CM*, p. 102 113). De ce fait, Don Quichotte préfigure la révolution esthétique[9]. Plutôt que de faire de Don Quichotte l'annonciateur de la parole muette, ne serait-il pas plus simple de voir en lui la figure fondatrice d'un nouveau paradigme culturel qu'on qualifierait de modernité ? Rancière rejoindrait ainsi un philosophe dont lui-même a revendiqué l'héritage : Foucault fait en effet de Don Quichotte le fondateur de notre modernité dans la mesure où, après une Renaissance avide de déchiffrer les ressemblances symboliques dans la prose du monde, il dénoue les mots des similitudes[10].

23 Un problème du même ordre se pose à propos du roman. À son sujet, Rancière écrit :

> Le roman est le genre de ce qui est sans genre : pas même un genre bas comme la comédie à laquelle on voudrait l'assimiler, car la comédie approprie à des sujets vulgaires des types de situations et des formes d'expression qui leur conviennent. Le roman, lui, est dépourvu de tout principe d'appropriation. (*PM*, p. 29)

24 Le genre sans genre du roman est donc la forme par excellence de la parole muette. Mais le roman n'obtient-il pas ses lettres de noblesse avant la révolution esthétique ? Sans doute est-ce vrai qu'il est alors soumis à la tragédie et à l'épopée, et que ce n'est qu'avec le romantisme, qu'il devient un paradigme formel, un genre métagénérique. Mais la césure que pose Rancière au seuil de la révolution laisse parfois le lecteur en suspens, dans la mesure où elle ne donne peut-être pas suffisamment de gages aux facteurs de continuité entre l'âge esthétique et les époques antérieures. C'est pourquoi il semble important de revenir au congé donné par Rancière à la notion de modernité et de l'interroger, dans la mesure où c'est autour de cette notion que se cristallise sa mésentente avec les pensées du continu.

Retour à la modernité ?

25 La première difficulté tient au lien indéfectible établi par Rancière entre avant-garde et modernité. Si l'on reconnaît un épuisement de l'avant-garde à la fin du XX^{e} siècle, et si l'on accepte la critique très juste que fait Rancière de cette notion articulant une conception peu recommandable de la politique à l'esthétique, le fait de s'en débarrasser induit-il nécessairement de se défaire de la notion de modernité ? D'autres avant Rancière ont critiqué l'avant-garde sans éliminer cependant toute référence à la modernité. Pour eux, la modernité n'est pas disqualifiée par l'échec des avant-gardes, dans la mesure où

les vrais modernes n'étaient pas nécessairement à l'avant-garde. C'est ce que montre Antoine Compagnon :

> [...] les premiers modernes ne s'imaginaient pas qu'ils représentaient une avant-garde. On confond pourtant trop souvent modernité et avant-garde. Toutes deux sont sans doute paradoxales, mais elles ne butent pas sur les mêmes dilemmes. L'avant-garde n'est pas seulement une modernité plus radicale et dogmatique. Si la modernité s'identifie à une passion du présent, l'avant-garde suppose une conscience historique du futur et la volonté d'être en avance sur son temps[11].

26 La critique de l'avant-garde est ainsi opérée à partir d'une définition baudelairienne de la modernité qu'on trouve dans *Le peintre de la vie moderne* et qui associe la modernité à la peinture du transitoire. Or du même mouvement que l'avant-garde est écartée, le postmoderne peut être évacué sans que le moderne en pâtisse. L'émergence du postmoderne est en effet le signe d'une crise des avant-gardes, plus que d'une crise de la modernité :

> [...] le postmoderne est d'abord un mot d'ordre polémique, s'inscrivant en faux contre l'idéologie de la modernité ou la modernité comme idéologie, c'est-à-dire moins la modernité de Baudelaire, dans son ambiguïté et son déchirement, que celle des avant-gardes historiques du XX^e^ siècle[12].

27 On peut donc se demander si on n'a pas intérêt à conserver la notion de modernité tout en récusant les notions d'avant-garde et de postmoderne. Peut-être la définition baudelairienne du moderne, qui associe celui-ci à la passion du présent et à l'ironie, constitue-t-elle cependant une base trop étroite et trop générale à la fois pour permettre une analyse de la situation actuelle. Dès lors, on est tenté de confronter la pensée de Rancière à celle d'intellectuels qui, comme lui, ont articulé leur critique de la situation actuelle à une réflexion sur la subjectivation démocratique. Si Marcel Gauchet ne s'est pas intéressé au fait esthétique, il s'emploie, depuis une vingtaine d'années, à interpréter le mouvement de la modernité dans le cadre d'une *anthropologie démocratique*. Or sa réponse aux problèmes conceptuels actuels est à l'opposé de la césure forte que pose Rancière au moment de la révolution esthétique[13] : « Elle passe par une redéfinition rigoureuse de la modernité en fonction de la sortie de la religion et, conséquemment, par la réappropriation de ce qu'a voulu dire la religion dans la vie des sociétés.[14]» Pour Gauchet, la modernité, qui commence à poindre à partir de 1500, apparaît quand l'hétéronomie religieuse laisse peu à peu la place dans nos sociétés à l'autonomie politique : avec la naissance de l'État moderne, l'homme passe à une historicité consciente, les sociétés deviennent des sociétés de l'histoire. Et ce mouvement, qui ne sera véritablement achevé qu'avec la Révolution puis l'avènement des démocraties modernes, permet de comprendre la modernité comme un passage, pour le sujet, de l'hétéronomie religieuse à l'autonomie démocratique : « Il y a une redéfinition de l'être-soi correspondant à l'avènement de la société des individualités égales et libres.[15] »

28 Cette anthropologie démocratique appelle d'évidents rapprochements avec celle de Rancière pour qui la révolution démocratique reconfigure entièrement le monde sensible. D'autant que Marcel Gauchet est amené à une critique acerbe du tournant actuel pris par nos sociétés : tout comme Jacques Rancière s'est fait le sismographe de la dissolution du politique dans l'éthique, Marcel Gauchet dénonce la disparition du politique au profit d'une idéologie individualiste du droit et de l'éthique, où risque de se dissoudre la démocratie. Dès lors que la notion de modernité permet d'interpréter le tournant actuel dans des termes qui ne sont pas si loin de ceux de Rancière, et de critiquer la

postmodernité comme un concept vague, quel profit y a-t-il à l'évacuer pour promouvoir dans le domaine des arts celui d'esthétique ?

29 Peut-être le lecteur aura-t-il cependant remarqué ce qu'il y a de provocateur à comparer la philosophie de Rancière à l'anthropologie démocratique de Marcel Gauchet, à peine quelques mois après la publication de *La haine de la démocratie,* où Rancière se démarque avec virulence de ceux qui s'appuient sur Tocqueville pour dénoncer « l'individualisme démocratique » : pour lui, cette interprétation ne révèle que l'antidémocratisme de ceux qui la soutiennent. Il y a dix ans déjà, Rancière opposait sa conception de la « mésentente » à la réduction de la démocratie « à un certain état de relations sociales » (*M*, p. 138) :

> La démocratie n'est pas le régime parlementaire ou l'État de droit. Elle n'est pas davantage un état du social, le règne de l'individualisme ou celui des masses. La démocratie est en général le mode de subjectivation de la politique – si, par politique, on entend autre chose que l'organisation des corps en communauté et la gestion des places, pouvoirs et fonctions[16]. (*M*, p. 139)

30 Pour Rancière, la démocratie induit une transformation inédite des modes d'agir, des découpages du réel ; si elle doit être intégrée à une chronologie, celle-ci ne peut être que révolutionnaire, faire apparaître la profonde césure qui se creuse au moment de son émergence. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si la « coupure épistémique » essentielle pour lui coïncide avec la Révolution. La pensée de Rancière est discontinuiste au sens où elle pense la démocratie en termes radicalement spécifiques. Mais le discontinuisme rancièrien ne consiste pas seulement à marquer une rupture forte à un moment de l'histoire, mais aussi et surtout à souligner que les dynamiques qui constituent la démocratie sont toujours précaires et soumises à éclipses, jamais assurées de leurs succès[17].

31 Il apparaît dès lors que l'enjeu est moins dans un « redécoupage » de l'histoire que dans une perpétuelle promotion du *dissensus*, dans une certaine façon de toujours creuser des failles dans le champ de la pensée pour y faire se rencontrer des termes apparemment sans rapport, comme « esthétique » et « politique ». Il semble donc nécessaire de réexaminer le pari que nous propose le philosophe de chercher toujours à penser *à la limite*.

Penser à la limite

32 Quelques couples de termes semblent particulièrement significatifs pour comprendre ce qu'implique dans le domaine de la littérature l'invitation à penser à la limite : le premier réunit « démocratie » et « écriture ». Le second invite à réévaluer le rapport entre histoire et littérature.

Démocratie et écriture

33 Ce qui ressort le plus visiblement de la confrontation de la pensée de Rancière aux pensées du continu est qu'il ne s'agit pas pour lui d'appliquer un modèle d'anthropologie historique au domaine des arts et de la littérature. La pensée de Rancière s'ancre d'abord dans un problème, pour ainsi dire, énonciatif. C'est la notion de *littérarité* qui le synthétise. La littérarité, c'est en effet « l'excès de mots », le dérèglement de l'ordre légitime du discours. Cette notion manifeste l'absence de rapport univoque entre les mots

et les choses et conteste les modes de communication qui légitiment le « propre », en vertu duquel chacun se voit assigner une place. Ce dérèglement s'illustre exemplairement dans l'écriture, où se brouille la destination de la parole vivante : alors que, dans l'ordre du discours, l'excès de mots est canalisé par les fonctions sociales de la parole, par les exigences de la production vitale, il n'est pas soumis à ces exigences dans l'écriture[18]. Or ce dérèglement des places et des fonctions, cette redistribution des lieux de la parole, constitue la démocratie. La littérature, comprise comme la liberté de choisir ses mots et de ne pas hiérarchiser ses sujets, est donc un lieu essentiel de la démocratie[19]. Et Rancière va jusqu'à dire que « l'homme est un animal politique, parce qu'il est un animal littéraire »[20]. Le rapport singulier entre démocratie et écriture renvoie donc au lien, déjà évoqué, entre politique et esthétique. C'est dans la nécessité de penser ce lien entre configuration esthétique (ou littéraire) de la politique et caractère politique de l'esthétique (ou de l'écriture) que réside le travail du philosophe.

34 Dès lors, le problème est d'envisager les conditions d'existence historique d'un « régime esthétique de la politique », défini, entre autres, par une certaine configuration de parole. Car il apparaît clairement que le régime esthétique n'est pas d'abord un régime historique se substituant au régime représentatif, mais une configuration qui conteste d'emblée les autres régimes, et en particulier le régime éthique de la politique tel que le définit Platon :

> Platon dégage ainsi deux grands modèles, deux grandes formes d'existence et d'effectivité sensible de la parole, le théâtre et l'écriture – qui seront aussi des formes de structuration pour le régime des arts en général. Or celles-ci s'avèrent d'emblée compromises avec un certain régime de la politique, un régime d'indétermination des identités, de dérégulation des partages de l'espace et du temps. Ce régime esthétique de la politique est proprement celui de la démocratie, le régime de l'assemblée des artisans, des lois écrites intangibles et de l'institution théâtrale. (*PS*, p. 15)

35 La notion de régime est ambivalente dans la mesure où elle n'est historique que secondairement : elle renvoie d'abord à un mode de partage du sensible qui n'est pas déterminé par l'histoire. Dès lors, il est indispensable d'interroger à nouveau cette notion pour mieux comprendre l'épistémologie de l'histoire proposée par Rancière, car celle-ci semble fondée sur un paradoxe.

Littérature et histoire

36 Dans un entretien aux *Cahiers du cinéma* à propos de *La fable cinématographique*, Rancière déclare : « [...] l'opposition entre représentatif et esthétique ne recoupe pas un partage entre les âges. Les deux régimes s'opposent en leurs principes mais s'entremêlent au sein des œuvres.[21]» Il ajoute que « le cinéma est exemplairement un art mixte » et montre ainsi que la séparation entre régime représentatif et régime esthétique doit être nuancée, dans la mesure au moins où le régime représentatif continue à perdurer dans les œuvres de l'âge esthétique. Une solution au problème de l'ambivalence du terme de « régime » semble donc de distinguer, comme Rancière le fait dans cet entretien, la notion de « régime » de celle d'« âge » : si la seconde est simplement historique, la première renvoie à une configuration qui excède le mouvement historique. En se recentrant sur le domaine littéraire, on est donc tenté de dire que, s'il existe un âge des Belles-Lettres et un âge de la Littérature, le régime représentatif excède les bornes du premier, de même que le régime

esthétique fait son irruption à des époques antérieures au second et se voit contesté au sein même de celui-ci.

37 Si cette distinction permet d'aborder avec plus de finesse le jeu de variations à l'œuvre dans la pensée de Rancière, elle ne doit pas masquer la façon, plus profonde, dont une certaine pratique de l'histoire est subvertie par les catégories rancièriennes. Comme il l'explique à la revue *Diacritics,* l'historicisme est, pour Rancière, une façon de tenir chaque chose à sa place, de lui attribuer un « propre », et depuis *La nuit des prolétaires,* son effort est de libérer la parole des « sans voix » de ce type de régulation discursive[22]. Il ne suffit donc plus de moduler les catégories conceptuelles en fonction de variations temporelles. Le procès de réduction historique de l'anachronisme (à la façon de Lucien Febvre démontrant que Rabelais ne pouvait avoir été incroyant) est en effet lui-même invalidé comme un reste de positivisme aux conséquences dangereuses[23]. C'est d'un point de vue délibérément anachronique qu'il faut relire l'histoire pour redonner corps aux *dissensus* oubliés. Mais du même coup, l'historien doit renoncer à certains des atours scientifiques dont cherche à se parer sa discipline, assumer sa parenté avec « les raconteurs d'histoire » (*NH*, p. 207), et comprendre que, désormais, « écrire des histoires et écrire l'histoire relèvent d'un même régime de vérité » (*PS*, p. 61) : « Le problème n'est [...] pas de savoir si l'historien doit ou non faire de la littérature, mais laquelle il fait. » (*NH*, p. 203) Dès lors que l'histoire est déstabilisée par ce en quoi elle est aussi littérature, l'histoire de la littérature ne peut plus être comprise comme un champ stable et homogène.

38 On ne trouvera donc pas dans l'œuvre de Jacques Rancière les moyens de reconstituer une histoire littéraire pacifiée. Le caractère apparemment heuristique de bien des suggestions vient de ce que les déstabilisations auxquelles Rancière procède ne sont pensables que sur la base même qu'il conteste. Ainsi, lorsqu'il écrit que, dans le régime esthétique, « l'agencement fictionnel n'est plus l'enchaînement causal aristotélicien des actions "selon la nécessité et la vraisemblance" », mais qu'il est « un agencement de signes » (*PS*, p. 57), il dramatise le problème. On a vu comme, à propos du cinéma, il revenait à la norme de la fable : il ne semble pas que l'on puisse penser les irruptions de la logique esthétique autrement que par rapport au régime représentatif, et on peine à imaginer ce que serait une logique esthétique « pure ». Mais l'important est peut-être moins là que dans l'exigence de se placer à la frontière. C'est tout le paradoxe de la pensée rancièrienne que de vouloir penser l'ouverture de l'illimité, l'excès de parole, le « choc des hétérogènes » (*DI*, p. 65) tant en les ramenant à leurs conditions d'émergence historiques et en tâchant de comprendre en quoi ils donnent la « mesure commune ». Cette exigence-là, aussi paradoxale soit-elle, est suffisamment rare pour mériter d'être entendue.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Jacques Rancière

Rancière, Jacques, La Mésentente, Politique et Philosophie, Paris, Galilée, 1992 (M).

— Les noms de l'histoire, essai de poétique du savoir, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 1992 (NH).

— La chair des mots, Politiques de l'écriture, Paris, Galilée, 1998 (CM).

— La parole muette, essai sur les contradictions de la littérature, Paris, Hachette, 1998 (PM).

— Le partage du sensible, esthétique et politique, Paris, La Fabrique éditions, 2000 (PS).

— L'inconscient esthétique, Paris, Galilée, 2001 (IE).

— Le destin des images, Paris, La Fabrique éditions, 2003 (DI).

— Malaise dans l'esthétique, Paris, Galilée, 2004 (ME).

— La haine de la démocratie, Paris, La Fabrique éditions, 2005 (HD).

— « Dissenting Words : a conversation with Jacques Rancière », entretien avec Davide Panagia, Diacritics, summer 2000, volume 30, n° 2.

— « Jacques Rancière : le cinéma, art contrarié », entretien avec Stéphane Bouquet et Jean-Marc Lalane, Cahiers du cinéma, avril 2002, n° 567.

Autres livres utilisés

Auerbach, Erich, Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1968.

Compagnon, Antoine, Les cinq paradoxes de la modernité, Paris, Seuil, 1989.

Foucault, Michel, Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1966.

Gauchet, Marcel, La démocratie contre elle-même, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2002.

Jenny, Laurent, La fin de l'intériorité, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives littéraires », 2002.

NOTES

1. Parmi ses livres concernant la littérature ou l'esthétique, on peut citer : *La chair des mots* (*CM*), *La parole muette* (*PM*), en ce qui concerne plus spécifiquement la littérature, *Le destin des images* (*DI*), *Le partage du sensible* (*PS*) et *Malaise dans l'esthétique* (*ME*) sur les questions d'esthétique générale et sur l'analyse des arts plastiques en particulier, et *L'inconscient esthétique* (*IE*) sur la question plus particulière de l'inconscient et de ses rapports au régime esthétique. La source des citations est donnée, dans le corps même du texte, par les initiales des mots principaux du titre, suivie du numéro de page (pour *La Mésentente, M* ; *Les noms de l'histoire, NH* ; *La haine de la démocratie, HD*).
2. « Il y a un type d'êtres, les images, qui est l'objet d'une double question : celle de leur origine et, en conséquence, de leur teneur de vérité ; et celle de leur destination : des usages auxquels elles servent et des effets qu'elles induisent. » (*PS*, p. 27.)

3. De la même manière que Rancière conteste, dans *La parole muette*, la façon dont certains modernes érigent le style antiprosaïque en expression d'un impouvoir constitutif de la littérature (*PM*, p. 129-130), il s'en prend dans *Le Destin des images* à l'idée d'irreprésentable comme aboutissement nécessaire de la peinture.

4. Si Rancière n'a pas proposé d'analyse des œuvres littéraires contemporaines, il a livré, en particulier dans *Le destin des images* et dans *Malaise dans l'esthétique*, ses réflexions sur les arts visuels contemporains.

5. Voir *La chair des mots* et *La parole muette* pour les trois premiers, *Le destin des images* pour le quatrième, *L'inconscient esthétique* pour le cinquième.

6. *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives littéraires », 2002, p. 10-11. Laurent Jenny poursuit en se demandant si ce point de vue ne conduit pas à « priver la littérature de toute événementialité : rien à proprement parler ne pourrait s'y inventer ni s'y expérimenter. Ne s'expose-t-on pas alors à une sorte d'essentialisme à l'envers, qui fige la littérature dans un destin à la fois immobile et vide ? », *ibid., p.* 11.

7. Rancière consacre, en partie, un chapitre de *La chair des mots* à la critique des perspectives de *Mimésis* sur le texte biblique (*CM*, p. 87-113).

8. Voir *L'Inconscient esthétique, p.* 17-32, et *Le destin des images*, p. 128-134.

9. « [...] ce n'est pas par hasard que la littérature nouvelle fera de Don Quichotte son héros. » (*PM*, p. 21.)

10. Voir *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines,* Paris, Gallimard, collection « Tel », 1966, p. 60-64.

11. *Les cinq paradoxes de la modernité,* Paris, Seuil, 1989, p. 48.

12. *Ibid.*, p. 144.

13. Peut-être n'est-il pas inintéressant de noter que Marcel Gauchet, très inspiré, tout comme Rancière, par Foucault, a réinterprété l'héritage du philosophe dans un sens opposé à celui de Rancière, c'est-à-dire dans le sens du continu historique et d'une anthropologie tocquevillienne de la démocratie.

14. *La démocratie contre elle-même,* Paris, Gallimard, collection « Tel », 2002, p. XV.

15. *Ibid.,* p. XIX.

16. Voir aussi, à propos de ce qui le distingue du mouvement intellectuel français de « retour au politique » dans des années 1980, l'entretien avec Davide Panagia, publié dans *Diacritics*, « Dissenting words, a conversation with Jacques Rancière », summer 2000, volume 30, n° 2, p. 119.

17. Voir le commentaire de la sécession des Plébéiens sur l'Aventin dans *La Mésentente*, p. 45-50.

18. À propos de la notion de « littérarité », on se reportera à *La chair des mots, p.* 125-127, ainsi qu'à l'entretien que Jacques Rancière a donné à la revue *Diacritics*, *op. cit.*, p. 115 : « This "excess of words" that I call *literarity* disrupts the relation between an order of discourse and its social function. That is, *literarity* refers at once to the excess of words available in relation to the thing named ; to that excess relating to the requirements for the production of life ; and finally, to an excess of words vis-à-vis the modes of communication that function to legitimate "the proper" itself. » « Cet excès de mots que j'appelle *littérarité* perturbe le rapport entre un ordre de discours et sa fonction sociale. En effet, *littérarité* réfère d'emblée à l'excès de mots disponibles pour nommer une chose ; à cet excès touchant aux besoins de la production vitale ; et, finalement, à un excès de mots par rapport aux modes de communication qui visent à légitimer le "propre". »

19. « Lorsque paraissent *Madame Bovary* ou *L'Éducation sentimentale,* ces ouvrages sont tout de suite perçus comme "la démocratie en littérature", malgré la posture aristocratique et le conformisme politique de Flaubert. Son refus même de confier aucun message à la littérature est considéré comme un témoignage de l'égalité démocratique. » (*PS*, p. 16.)

20. « We can conclude, then, that humans are political animals because they are literary animals : not only in the Aristotelian sense of using language in order to discuss questions of justice, but also because we are confounded by the excess of words in relation to things. », *Diacritics*, *op. cit.*,

p. 115. « On peut donc conclure que les hommes sont des animaux politiques parce que ce sont des animaux littéraires : non seulement au sens aristotélicien où le langage est utilisé pour discuter des questions de justice, mais aussi parce que nous sommes déconcertés par l'excès de mots se référant aux choses. »

21. « Jacques Rancière : le cinéma, art contrarié », entretien avec Stéphane Bouquet et Jean-Marc Lalane, *Cahiers du cinéma*, avril 2002, n° 567, p. 58.

22. « What is necessary is to liberate such a word from the dictates of historicism itself since it is indubitably the case that historicism is as much a discourse of propriety – of keeping things "in their place" – as any other. » *Diacritics*, *op. cit.*, p. 121. « Ce qu'il faut, c'est libérer une telle parole des dictats de l'historicisme même, puisqu'il est indubitable que l'historicisme est un discours du propre – visant à tenir les choses "à leur place" – autant que n'importe quel autre. »

23. Dans *La Mésentente* (p. 177-181), Rancière montre comment la logique de la réduction historique de l'anachronisme peut mener au révisionnisme historique.

RÉSUMÉS

L'article se propose, à partir d'une lecture de l'esthétique de Jacques Rancière, d'étudier la façon dont on peut exploiter celle-ci dans le champ de l'histoire littéraire. L'originalité de Rancière vient notamment de ce que, prenant acte des contradictions actuelles qui pèsent sur la notion de postmoderne et, du même coup, sur celle de moderne, il insiste sur la césure de la Révolution esthétique et propose une lecture discontinuiste de l'histoire des arts. Mais poser une discontinuité très forte au seuil de l'âge esthétique peut conduire à réintroduire du continu à d'autres niveaux. Il est donc nécessaire de voir en quoi Rancière, en confrontant la littérature à son existence historique, oblige l'interprétation historique à faire face à ses conditions littéraires d'existence : la constitution même de l'objet historique se voit ainsi problématisée. La pensée rancièrienne nous invite à nous placer à la limite, à privilégier le dissensus, la disjonction, sur la réduction consensuelle des problèmes, et du même coup à interroger toute notre approche critique.

The article explores a way to appropriate Jacques Rancière's aesthetics in the field of literary history. A part of Rancière's originality comes from the fact that, bearing in mind the contradictions that undermine the notion of the post-modern as well as that of the modern, he insists upon the break provoked by the Aesthetic Revolution, and proposes a discontinuous reading of the history of the arts. But postulating such a discontinuity at the beginning of the Aesthetic Age can lead to a reintroduction of continuity at other levels. It is therefore necessary to see how, by confronting literature with its historical existence, Rancière forces historical interpretation in turn to face its literary conditions of existence: thus, the constitution of the historical object itself becomes a problem. Rancière's thought invites us to situate ourselves on the border, to prefer dissension and discord to a consensual reduction of problems ; in doing so, he leads us to question our critical methods.

El artículo pretende estudiar, a partir de una lectura de la estética de Jacques Rancière, la manera en que puede ser aplicada dicha estética en el campo de la historia literaria. La originalidad de Rancière radica sobre todo en que, tomando en cuenta de las contradicciones actuales que pesan sobre la noción de lo postmoderno y, por ende sobre la de lo moderno, insiste en la cesura de la

Revolución estética y propone una lectura discontinuista de la historia de las artes. No obstante, plantear una discontinuidad tan fuerte en el umbral de la edad estética puede conducir a introducir de nuevo una "continuidad" en otros niveles. Es necesario pues ver cómo Rancière obliga a la interpretación histórica, cuando confronta la literatura con su existencia histórica, a enfrentar las condiciones literarias de su existencia : se problematiza de tal forma la constitución misma del objeto histórico. El pensamiento de Rancière nos invita a situarnos en el límite, a privilegiar el dissensus, la disyunción, en lugar de la reducción consensual de los problemas ; asimismo, a cuestionar toda nuestro perspectiva crítica.

AUTEUR

ALEXANDRE SEURAT

Docteur en littérature générale et comparée. Il a soutenu sa thèse en 2010 à l'université Sorbonne - Nouvelle Paris III sous la direction de Jean-Pierre Morel