



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 1, n° 2, Automne 2000
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.8321>

Littérature & politique

Pierre Champion



Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000, 80 p.,
EAN 9782913372054.



Pour citer cet article

Pierre Champion, « Littérature & politique », Acta fabula, vol. 1, n° 2, , Automne 2000, URL : <https://www.fabula.org/revue/document8321.php>, article mis en ligne le 01 Septembre 2000, consulté le 24 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.8321

Littérature & politique

Pierre Campion

Jacques Rancière poursuit sans relâche une œuvre exigeante qui, même si elle concerne l'esthétique en général, intéresse directement la théorie de la littérature. Depuis le début, il continue à examiner, dans une perspective philosophique, les rapports que les arts (littérature, théâtre, cinéma, photographie, arts plastiques...) et les savoirs entretiennent entre eux, cela à travers les relations qu'ils entretiennent avec la politique. À mesure qu'il avance, il jalonne son itinéraire et formule des mises au point, parfois teintées de polémique : le présent petit livre est l'une de ces stations.

Répondant à des questions posées par deux jeunes philosophes, J. Rancière

[a] essayé de marquer quelques repères, historiques et conceptuels, propres à reposer certains problèmes que brouillent irrémédiablement des notions qui font passer pour déterminations historiques des *a priori* conceptuels et pour déterminations conceptuelles des découpages temporels. Au premier rang de ces notions figure bien sûr celle de modernité, principe aujourd'hui de tous les pêle-mêle [...]. (p. 10)

Cela donne cinq textes brefs :

- Du partage du sensible et des rapports qu'il établit entre politique et esthétique
- Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité
- Des arts mécaniques et de la promotion esthétique et scientifique des anonymes
- S'il faut en conclure que l'histoire est fiction. Des modes de la fiction
- De l'art et du travail. En quoi les pratiques de l'art sont et ne sont pas en exception sur les autres pratiques

Pour comprendre entièrement les implications de ces prises de positions, ainsi que la nature et l'unité de la pensée qui s'exprime dans ce livre, il faudrait remonter aux premiers temps de ses travaux, quand J. Rancière récusait les notions de culture populaire ou de littérature prolétarienne, dans lesquelles on cherche souvent à cantonner la revendication de l'égalité, et qu'il dénonçait les récupérations de

l'utopie ouvrière que la pensée savante et la pratique militante tendent à opérer, chacune à sa manière. Sans doute même faudrait-il évoquer les textes où il méditait sur les illusions de certains « courts voyages au pays du peuple », ceux de quelques écrivains (Wordsworth, Michelet ou Rilke, par exemple), des « apôtres » saint-simoniens en mission dans les années 1830, et ceux de sa propre génération.

En fait, je me bornerai ici à essayer de mettre en évidence la cohérence et la force de cette pensée, dans la mesure où elle intéresse la théorie de la littérature. Ce travail portera principalement sur le premier de ces cinq textes, replacé dans le contexte des derniers ouvrages de l'auteur.

La « méésentente »

Partons du livre de *La Méésentente* (1995). Remontant bien au-delà de Marx et jusqu'à la relation entre Platon et Aristote, J. Rancière y mettait en lumière la difficulté que la philosophie éprouve depuis toujours à penser la politique et il exposait l'origine de cette difficulté.

Selon lui, la nature de la politique réside dans un certain conflit entre les hommes, et ce conflit a trait précisément à leur humanité. Dès que l'on a reconnu avec Aristote que l'homme est un animal politique (*zôon politikon*) et que, « seul de tous les animaux, l'homme possède la parole », il faut admettre que cet animal sera un être politique en tant qu'il parle. Tout conflit qui met en jeu l'ordre du vivre en commun selon l'humanité revient à un certain litige et, en dernier ressort, ce litige porte sur la définition et sur l'usage des mots et des règles en jeu dans la discussion, et surtout sur l'existence et le fonctionnement de la discussion elle-même, en tant qu'elle inclut telle ou telle catégorie des humains, ou qu'elle l'en exclut.

Strictement entendue, la méésentente ne provient donc pas de l'opposition des intérêts, ni d'un mensonge délibéré ou de la mauvaise foi ; elle n'est pas non plus le malentendu ; elle n'est pas la guerre ; elle ne relève pas du judiciaire :

Là où la philosophie rencontre en même temps la politique et la poésie, la méésentente porte sur ce que c'est qu'être un être qui se sert de la parole pour discuter. Les structures de méésentente sont celles où la discussion d'un argument renvoie au litige sur l'objet de la discussion et sur la qualité de ceux qui en font un objet¹.

Telle est la nature de la politique, qui dès maintenant, notons-le, l'associe à la poésie au regard de la philosophie, et dans la même suspicion. Cela notamment dans *La République* de Platon.

¹ Jacques Rancière, *La Méésentente*, Paris, Galilée, 1995, p. 14-15.

La tentation de la philosophie, depuis Platon, consisterait donc à exclure la poésie (qui est le régime même de l'équivoque) et à « rationaliser » la politique, cela en présumant que la mésentente provient d'un usage erroné des mots et qu'elle pourrait se résoudre par les moyens d'une bonne sémantique et d'une critique bien conduite des systèmes politiques en usage :

Ce qu'on appelle « philosophie politique » pourrait bien être l'ensemble des opérations de pensée par lesquelles la philosophie essaie d'en finir avec la politique, de supprimer un scandale de pensée propre à l'exercice de la politique. Ce scandale théorique n'est lui-même que la rationalité de la mésentente. Ce qui fait que la politique est un objet scandaleux, c'est que la politique est l'activité qui a pour rationalité propre la rationalité de la mésentente².

La rationalité spéciale de la mésentente

Qu'est-ce donc que cette rationalité si particulière, que la philosophie tente constamment d'éluder ou de domestiquer ?

Dans l'Antiquité classique, mais aussi bien à d'autres moments de l'histoire, ou maintenant, il y a d'un côté ceux des hommes qui peuvent être qualifiés et comptés : qualifiés par leur valeur morale ou/et par leurs biens (sous le nom, par exemple, des *aristoi*) et comptés comme étant le petit nombre (par exemple, les *oligoi*) ; de l'autre côté, les gens de rien, la multitude, non ordonnés et non dénombrables, et muets. À vrai dire, justement, on ne saurait parler de l'un et de l'autre côté : car les premiers occupent tout le champ disponible de l'humanité et les seconds ne comptent pas, ni même ne se comptent, comme des humains. Ce qui leur est dénié, mais implicitement et en quelque sorte tout naturellement, par ceux qui se comptent et qui comptent, c'est justement leur appartenance au champ du *logos*. C'est pour cela que Platon décrit le *dèmos* comme un gros animal qu'on doit approcher et nourrir avec précautions, une créature capable de manifester des affects par des bruits (*phônai*, des sons de voix, non des paroles...), mais incapable censément de délibérer. Pour désigner l'ensemble des lois et règlements qui régissent un état social ainsi constitué, où les uns parlent et les autres n'existent pas, J. Rancière emploie le vieux mot français de police (venu de *politeia*), sans nuance péjorative particulière, précise-t-il (p. 51). La philosophie politique décrit, critique et suggère d'améliorer ces polices ; elle en fait aussi l'histoire.

Par opposition à ces polices, la politique s'inscrira en rupture dans le cours ordinaire de l'histoire et avec les institutions du moment. Elle surgira donc à l'occasion d'un certain coup de force (d'un coup de théâtre...), par exemple celui de la sécession de

² *Ibid.*, p. 15.

la plèbe romaine sur l'Aventin, telle qu'elle est racontée par Tite-Live, dans le récit célèbre que Ballanche reprendra et commentera en 1830 (p. 45-48). En constituant leur ordre symbolique face à celui du patriciat et en obligeant Menenius à les convaincre par la fiction des membres et de l'estomac, les sans-parole se firent reconnaître, sans coup férir, comme entendant le Sénat et pouvant se faire entendre de lui.

Mais ne nous y trompons pas : cet épisode, choisi pour sa valeur démonstrative en général et pour faire comprendre le moment particulier de l'histoire sociale où il reparaît avec Ballanche, ne sépare pas un état de nature d'un état désormais politique, et il ne s'analyse pas dans la problématique du contrat. Car il se renouvelle dans l'histoire, sous diverses formes, à chaque fois que ceux qui ne comptent pas comme des humains (et il y en a toujours...) se posent et s'imposent en acteurs d'une discussion entre égaux. Ainsi se forme une totalité, mais traversée par une incommensurabilité, la totalité paradoxale de la politique qui articule entre elles en son sein, à un moment donné, les parties de l'humanité qui monopolisent le *logos* et la sans-partie qui en revendique l'usage pour tous les hommes, celles qui exercent la domination et la sans-partie qui, articulant la pure et simple exigence d'égalité, participe ainsi à instaurer une nouvelle police, laquelle à son tour sera mise en cause à travers une nouvelle occurrence du litige politique. Ce litige fondamental et toujours recommencé, prend donc, à certains moments de l'histoire mais sous des formes bien différentes, le nom récurrent de la démocratie.

Ainsi la politique n'est-elle ni la rationalité simple de l'état de la société constituée ni non plus irrationnelle. Simplement il faut la penser selon sa rationalité propre, qui ne peut être que celle du paradoxe : relever les événements qui font avènement de la politique dans l'histoire, spécifier les conditions et les formes selon lesquelles cet avènement se produit, décrire les activités humaines au sein desquelles sa tension propre apparaît et comment elle agit alors spécifiquement.

Ainsi, dans une activité et un ordre qui intéressent particulièrement la politique : ceux de l'esthétique.

La scène de la mésestimation

Cet ordre de l'esthétique est à double titre invoqué par J. Rancière : non seulement parce que l'esthétique est, comme on le verra, l'un des domaines privilégiés où s'opèrent les ruptures propres à la politique mais aussi parce que la pensée particulière de l'esthétique (on peut l'appeler la poétique) propose des modèles appropriés pour penser la politique.

En effet, cette philosophie de la politique (à distinguer toujours de « la philosophie politique ») se déploie dans le réseau d'une vaste métaphore, pas véritablement ni complètement explicitée comme telle par l'auteur, mais qui lui permet pourtant de faire jouer un ensemble de notions et un raisonnement.

Cette métaphore est celle de la scène.

La relation politique appartient à la matérialité des choses et des êtres, elle s'exprime (elle se réalise...) dans le sensible. Le sensible, c'est ce qui se voit et s'entend, un espace où se meuvent des corps parlants à l'égard de corps qui, en parlant autrement, revendiquent la parole. D'où la scène comme le lieu idéal où il s'agit (*agitur*) du « partage du sensible », entre des acteurs agissant sous des espèces corporelles : ils parlent, cette parole y met en jeu le *logos* et, par là, le fait même de l'humanité.

La scène de la politique est donc l'espace symbolique non homogène, constitué d'un lieu et d'un non-lieu, où se représentent la domination d'abord ignorante d'elle-même et la revendication de la reconnaissance, qui s'ignorait également jusque là ; cet espace paradoxal est habité par des êtres dont les uns paraissent exercer le langage selon un droit naturel et les autres s'efforcent de faire reconnaître comme un langage ce que les premiers prennent pour des grognements de bêtes ; il est donc partagé, dans les deux sens du terme : divisé par une séparation conceptuelle, et commun néanmoins aux uns et aux autres. L'action implique les deux parties ; elle consiste dans l'invention dramatique des modes de la reconnaissance des autres par les uns, et le *pathos* de cette action réside dans les dénégations des uns, dans les appels des autres, et dans le trouble ainsi rendu visible entre les deux tonalités de la parole, entre celle qui exprime la loi ordinaire de la vie sociale et celle qui conteste cette loi, quelle qu'elle soit. Cette action opère une refiguration radicale des rapports sociaux existants, qu'une nouvelle occurrence de la scène politique devra un jour à nouveau refigurer ; elle consiste dans des actes de paroles et, à ce titre, elle relève d'une certaine pragmatique ; ces paroles sont nécessairement celles de certains corps, au sens propre comme au sens figuré et collectif. L'ensemble revêt l'existence du théâtral, celle de l'évidence (J. Rancière écrit aussi : celle d'une *aisthesis*), entendons le mode de signification d'un spectacle dont le sens n'est pas réfléchi comme celui d'un discours : ainsi la contradiction fatale dans laquelle s'était engagé Menenius en parlementant avec la plèbe ne peut-elle apparaître comme telle, à lui comme aux plébéiens, que lorsque tout a déjà été accompli. Sans que la plèbe emploie la force des armes, et simplement parce que le porte-parole du Sénat a entrepris de persuader les rebelles, chacune des deux parties reconnaît l'intégration des prolétaires : c'est fait.

Le concept pertinent de la politique, c'est donc l'image doublement poétique de la scène : c'est une métaphore, et cette métaphore renvoie au lieu théâtral et à sa poétique propre. Ce n'est pas, par exemple, l'image du tribunal, malgré ce que pourraient laisser entendre les termes ici récurrents du tort, du litige et des parties. Car, même s'il peut arriver que tel tribunal devienne une scène de la politique, comme dans le cas du procès de Blanqui en 1832 (p. 61-64), nulle instance judiciaire ne saurait départager des sujets de droit qui ne sont pas encore constitués comme tels. Au contraire, la métaphore de la scène permet d'articuler de manière adéquate « les modes du *faire*, les modes de l'*être* et les modes du *dire* » (p. 65), cela sous la modalité de l'événement comme péripétie. Il ne s'agit pas de l'arrivée au visible et à la parole de ce qui aurait été jusque là invisible ou implicite, mais de l'événement singulier qui rend évidente l'exigence toujours vide de l'égalité, jamais autrement ni ailleurs spécifiable que dans son avènement.

En effet, l'égalité n'est pas par elle-même une notion politique mais une notion éthique et philosophique, qui détermine des situations et des conflits politiques. Elle n'exprime pas des intérêts, économiques ou autres ; elle ne se formule pas dans telles revendications de lois ou d'institutions. L'égalité est l'exigence de l'humanité, constamment déniée par les uns (et à ce titre reconnue) et non moins constamment réitérée par les autres (et ainsi proclamée), et constamment redéfinie et à redéfinir. Parce qu'elle est une exigence et non un fait, l'humanité se joue entre les humains, dans la politique et dans l'esthétique, diversement suivant les moments de l'histoire, diversement déniée et diversement proclamée, jamais effectuée au sens de consacrée dans des institutions et dans des formes de l'esthétique.

Ainsi « la politique n'est pas faite de rapports de pouvoir, elle est faite de rapports de mondes » (p. 67). C'est pour cela que l'image de la scène représente au mieux la nature et l'effectivité, la pensée spéciale de la politique.

Si l'on se demandait alors quels sont les spectateurs de cette scène, on rencontrerait trois réponses possibles, non exclusives l'une de l'autre. J. Rancière nous donne lui-même la première (p. 77 *et sq.*). Sous le régime ancien des arts, la scène de la politique se joue dans et pour une société d'ordres, là où la rhétorique obéit à des fins déterminées et définit le répertoire des moyens adéquats : au théâtre ou dans la chaire, au tribunal, dans le commerce social, au Parlement ou dans le Conseil du roi. Mais à partir du *xix^e* siècle, c'est-à-dire à partir du moment où Ballanche récrit de son côté la scène de l'Aventin, les acteurs de la scène sociale s'adressent à une opinion publique, non pas celle de nos actuels sondages mais une opinion politique,

une opinion qui juge de la manière dont on se parle et dont l'ordre social tient au fait de parler et à son interprétation. Par là peut se comprendre le lien historique

entre la fortune de quelques valets de comédie et la formation de l'idée même d'opinion publique.

Dans sa presse et dans ses opuscules, dans toutes ses manifestations, le « nous » qui revendique l'égalité en appelle à une tierce partie intéressée au drame pour dénoncer à ce « vous » la dénégation de discussion et d'humanité que lui opposent ces « ils » auxquels ce « nous » est affronté : « Voyez et jugez ce qu'ils nous font. » C'est donc tout ce théâtre imaginaire, salle et scène, qui est politique, dans l'un et l'autre régime, diversement.

Si l'on interroge maintenant la métaphore en tant que telle, la deuxième réponse concerne la méthode de J. Rancière. À cet égard, la scène revêt évidemment le statut d'une image heuristique. Là où Rousseau et les théories du contrat s'efforcent de construire le modèle narratif, épique et/ou historique, d'un événement principal et explicatif, J. Rancière s'emploie à constituer, dans l'intérêt de la pensée spéculative, la fiction d'un théâtre aux formes changeantes où se joue un spectacle constamment et diversement repris, celui de l'instant propre de la politique.

La troisième réponse pourrait se formuler ainsi : cette scène décidément paradoxale signifie aussi le mode de compréhension que les acteurs de ce théâtre entretiennent à l'égard de leur propre action. Comme s'ils étaient aussi les spectateurs d'eux-mêmes, ils prennent une connaissance globale et synthétique de la politique (*aisthanontai*) : connaissance synthétique par le mode de l'opération d'intelligibilité immédiate qui s'y forme ; connaissance globale en ceci qu'elle concerne la totalité de l'humanité et de son monde, telle que cette totalité se spécifie à cet instant-là de manière sensible, encadrée et partagée, définie exclusivement et inséparablement par cette action de ces acteurs et par cette prise de conscience.

Évidemment on peut retrouver ici le modèle aristotélicien de la péripétie et de la reconnaissance. Si, avec Aristote et d'après sa *Poétique*, la philosophie a appris à penser l'espace paradoxal de la scène théâtrale réelle, on ne voit pas pourquoi l'espace de la politique, si hétérogène soit-il, ne pourrait pas être pensé à travers le schème heuristique de la scène. Car, ainsi représentée, la politique se trouve comprise dans sa double dimension de discussion argumentée et de l'événement dramatique qui produit cette discussion : comme sur la scène théâtrale, ce qui fait la preuve des arguments dans la discussion politique, c'est la réalisation même du lieu, de l'objet et des sujets de cette discussion. Ils sont, cela suffit. Cela leur suffit, et cela suffit à faire entendre la logique de la politique comme une dramaturgie :

L'invention politique s'opère dans des actes qui sont à la fois argumentatifs et poétiques [...]. C'est pourquoi le « poétique » ne s'y oppose pas à l'argumentatif. (p. 90)

Ainsi se trouve doublement justifiée l'idée de partage du sensible : comme concept philosophique d'approche et de compréhension, comme exigence de faire de l'esthétique en général un domaine privilégié de la politique. Nulle irrationalité finalement, mais la rationalité spéciale de la méésentente que fait naître la notion de l'homme comme « animal littéraire ». Car telle est la formule à consonance aristotélicienne que J. Rancière aime à reprendre de livre en entretien depuis *Les Mots de l'histoire* (« la propriété malheureuse qu'a l'être humain d'être un animal littéraire³ »), *La Méésentente* (« L'animal politique moderne est d'abord un animal littéraire, pris dans le circuit d'une littérarité qui défait les rapports entre l'ordre des mots et l'ordre des corps qui déterminaient la place de chacun⁴ »), et à nouveau ici (*Le Partage du sensible*) : « L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination "naturelle" par le pouvoir des mots. » (p. 63) Chez J. Rancière, l'histoire articule en son sein la politique et la littérature, en faisant le récit des événements qui scandent ces détournements.

C'est ce « pouvoir des mots » qu'il nous faut maintenant développer dans la littérature elle-même, cette capacité, à travers ceux qui les écrivent, à défaire l'ordre dans lequel s'inscrivaient des corps. En un mot, il faut rechercher comment, à tel moment de l'Histoire, par le fait de la littérature, des corps muets et astreints à un certain ordre se mettent à parler et à se mouvoir, à se rendre visibles, à tous et à eux-mêmes.

Pratiques littéraires & pratiques politiques

Dans *Le Partage du sensible*, J. Rancière peut donc définir l'esthétique comme « un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports, impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée » (p. 10). Et il précise :

c'est à ce niveau-là, celui du découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement, que se pose la question du rapport esthétique/politique. (p. 24-25)

Savoir précisément quand et comment la pensée est effective dans la politique par les voies et moyens de la littérature (entre autres modes de l'esthétique), tel est le projet que formule ce livre.

La réflexion de J. Rancière sur la littérature est dominée par une constatation simple : même si son histoire est plus ancienne et plus embrouillée que cela,

³ Jacques Rancière, *Les Mots de l'histoire* Paris, Les Éditions du Seuil, 1992, p. 108.

⁴ Jacques Rancière, *La Méésentente*, *op. cit.*, p. 61.

l'apparition de la littérature et de son nom, quand l'écriture en tant que telle succède aux Belles-Lettres, produit le fait paradoxal de la page bavarde et muette : muette parce que l'écriture ne représente plus aucune parole, bavarde en ce qu'elle disperse le sens aux quatre vents et que chacun peut lui faire dire ce qu'il entend. Désormais, avec l'âge du roman, s'ouvre une ère nouvelle de la démocratie. Partout et à chacun indistinctement, les livres de la littérature proposent une espèce de bruissement émancipé de toute garantie : plus d'orateur, partant plus de rhétorique ; disparue cette scène tragique dont l'appareil supposait « un monde en ordre, gouverné par la hiérarchie des sujets et l'adaptation des situations et manières de parler à cette hiérarchie » (p. 23) ; perdu lui-même ce sujet fortement identifié qui garantissait encore la parole lyrique jusqu'à la mort de Hugo, de « [ce] géant qui identifiait [le vers] à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron » (Mallarmé, *Crise de vers*).

La page écrite, celle du roman mais aussi bien celle de Mallarmé, assume désormais la condamnation anciennement portée par Platon contre l'écriture, dans le *Phèdre* : délibérément elle s'adresse à chacun, indifféremment et à l'aventure, de manière irresponsable (elle ne répond pas). Ce faisant, elle émancipe son lecteur, elle prononce et remplit à sa manière l'exigence de l'égalité : la littérature est proprement l'esthétique de l'âge démocratique. De naissance, elle s'affranchit du devoir de représenter l'ordre constitué et d'y jouer sa partie « naturelle » : c'est ainsi qu'il faut entendre, pour elle comme pour les arts plastiques, l'espèce d'autonomie que l'une et les autres ont gagnée à l'égard de l'obligation de la représentation, au risque de passer pour autotéliques et formalistes. C'était le prix à payer pour que l'écriture et les arts deviennent le lieu et la formule de la revendication politique propre à notre moment.

Esquissons ici une première discussion.

On pourrait soutenir que, chez Mallarmé précisément, la parole nouvelle ne renonce nullement à s'autoriser, au contraire ; qu'elle déploie tous les moyens d'imposer à tout lecteur ses stratégies et ses tactiques de sens, jusque dans l'évocation du coup de dés poétique, et même si c'est en désespoir de cause ; que, en dernière instance, ce désespoir de cause fonde cette proclamation prophétique d'autorité ; que le poète affirme clairement la revendication d'être l'interroi, entre Hugo et tout règne à venir dans et par la poésie, et que, dans cette interrègne, Mallarmé entend maintenir les prérogatives et la rhétorique du vers national, voire en étendre les principes à toute prose ; que les proses mallarméennes, justement, fonctionnent de manière rigoureusement articulée, sous le contrôle de la Langue, et même que l'une d'entre elles, *Le Mystère dans les Lettres*, somme brutalement « des contemporains » par trop irresponsables d'apprendre à lire ce qui est effectivement écrit ; que les projets de Livre et de Théâtre, certes irréalisés, attestent la volonté de

réunir les moyens de l'Esthétique et de l'Économie en vue d'un gouvernement rien moins que démocratique sur la Foule et d'abord de constituer celle-ci en un corps. Quant à Proust (autre exemple), il institue en toute connaissance de cause un absolu narratif, fondé uniquement sur une écriture maîtrisée de la parole. Rarement peut-être un écrivain aura affirmé de manière plus forte une subjectivité littéraire mieux identifiée et de manière plus autorisée. Et ne disons pas que ces deux écrivains réalisent « objectivement » et à leur corps défendant une œuvre démocratique en esprit, car J. Rancière, tout le premier, sait et dit ce que valait cet argument, par exemple quand il s'agissait du cinéaste Rossellini et de son film *Europe 51 (Courts voyages au pays du peuple)*.

Il reste que J. Rancière construit une théorie de la littérature et de la politique qui se propose de respecter l'autonomie de la première en la liant à la seconde et que, s'agissant de Balzac, cette liaison revêt une certaine pertinence.

Balzac : *Le Curé de village*

Un moment particulier de ce « partage du sensible » se joue donc au passage de la scène des classiques et de l'espace public ancien à l'ordre désordonné du roman. Ce moment fait l'objet des deux livres de J. Rancière publiés l'un et l'autre en 1998 : *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* et *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*. Le premier constitue une enquête sur la notion de la littérature, son avènement et son histoire, sur le rôle spécial du roman dans cet avènement et sur les apories qu'il met en évidence ; le deuxième réunit des études ponctuelles qui couvrent un champ étendu (de Wordsworth à Mandelstam et à Rimbaud, de Balzac à Proust, du roman à « la littérature des philosophes » comme Althusser et Deleuze). L'exemple central d'un roman de Balzac et des analyses qu'il suscite dans chacun de ces deux livres permettra de préciser la pensée de J. Rancière.

Il s'agit du *Curé de village*. Plutôt tournée vers les problèmes de poétique, l'étude de *La Chair des mots*, intitulée « Balzac et l'île du livre », analyse et interprète les impossibilités narratives dans lesquelles ce roman est en effet empêtré. Profondément remanié entre sa publication en revue et la version parue en volume, néanmoins le récit se trouve toujours pris entre deux exigences contradictoires : roman lui-même et comme tel destiné à tous, il veut pourtant dénoncer les ravages que produit le roman de *Paul et Virginie* dans la vie de deux enfants du peuple, Véronique Sauviat et l'ouvrier porcelainier Jean-François Tascheron. Dans

l'usage du langage propre à ceux et celles qu'attend une vie de travail [...] la parole est portée par un corps, adressée d'un corps à un autre corps et désigne des états

éprouvés ou des actes à accomplir ; au contraire, le roman roule au hasard des paroles adressées par on ne sait plus qui à n'importe qui⁵.

L'héroïne ne pourra expier la faute d'avoir rêvé sa vie à l'instar de celle de Virginie et l'île de la Vienne à Limoges comme son Île de France qu'en inscrivant dans le paysage disgracié de Montégnac les lacs et les canaux qui transformeront la plaine à cailloux en campagne prospère. Mais, partagé entre sa doctrine anti-démocratique qui l'attache à l'ancien régime de la société et de l'esthétique et sa fonction de romancier qui l'assigne au nouveau, Balzac ne sait plus où placer dans son récit respectivement la cause (la lecture du livre) et l'effet (le déclassement de la fille du ferrailleur et le crime du jeune ouvrier), ni trancher entre la poétique qui ordonnerait les lieux suivant le trajet d'un personnage et celle qui inscrirait les personnages dans des lieux, ni comment incorporer à l'ordre de la narration la pesante leçon de morale et de politique qu'il entend donner, ni choisir comme figure centrale entre Véronique, l'héroïne de fait, et le curé Bonnet, le promoteur de civilisation et confesseur des deux pécheurs.

Dans son autre livre, J. Rancière reprend ces analyses et conclusions, pour les porter au niveau du moment historique qu'il analyse comme celui de « la guerre des écritures ». Ici encore Balzac se trouve empêché, mais cette fois entre « deux mutismes également éloquents : la parole muette conférée à toute chose par la grande poétique romantique et la lettre muette de l'écriture trop bavarde⁶ ». En effet, le romancier entend exalter, dans la lettre errante et vaine d'un récit d'abord offert à tous en feuilleton, l'écriture « plus qu'écrite » que l'ingénieur saint-simonien Gérard imprime à même la terre dans le département de la Vienne, aussi bien que le souffle « non écrit » de l'Écriture, lequel inspire la clairvoyance et la parole apostoliques de ses deux évêques et de son curé. L'infortune mais aussi bien la gloire du roman, exprimées au mieux dans *Le Curé de village*, résideraient donc dans cette aporie :

Il est le genre même de la littérature, le genre qui la fait vivre de l'entrechoquement de ses principes. [...] [Le] champ [de la littérature] est alors un champ de bataille qui la renvoie sans cesse de la démocratie de la lettre muette-bavarde aux innombrables figures de l'hyper-écriture, de l'écriture non écrite, plus qu'écrite. La scène des enchantements de la fantaisie est devenue celle de la guerre des écritures⁷.

Tel serait le nouveau partage du sensible, essentiellement politique au sens que l'on a dit plus haut, et que le roman produirait comme étant proprement le partage qui a cours à l'âge démocratique :

⁵ Jacques Rancière, *La Chair des mots*, Paris, Galilée, 1998, p. 124.

⁶ Jacques Rancière, *La Parole muette*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 89.

⁷ *Ibid.*, p. 100.

La démocratie, en effet, ne peut simplement se définir comme un régime politique, parmi d'autres, caractérisée simplement par une autre répartition des pouvoirs. Elle se définit plus profondément comme un certain partage du sensible, une certaine redistribution de ses lieux⁸.

Comme tel, ce partage est nécessairement polémique et en quelque sorte impossible : il affronte et conjoint les régimes anciens de l'écriture et son régime nouveau ; il forme un genre sans genre ; il réside dans l'adresse d'un corps quelconque (entendons : que ne distingue nul sacerdoce, nulle magistrature, nulle élection aristocratique ou poétique, nul style...) à d'autres corps tout aussi indéterminés ; à grand peine, ce corps définit au nom de ces corps et pour eux un espace problématique de parole, de pensée et d'action.

Certes on peut faire plusieurs objections à cette analyse du *Curé de village* et à la généralisation que J. Rancière en retire.

La principale concerne le personnage, la confession et la mort de madame Graslin, et la place que ce caractère prend dans l'économie du récit. Bien avant d'avoir lu *Paul et Virginie*, Véronique est l'enfant du miracle et en même temps, comme il convient, déjà marquée par le malheur. Tout la distingue au sein du lieu et de la famille disgraciés où elle apparaît : sa beauté qui la fait nommer *la petite Vierge* par la voix du peuple comme sa défiguration par la petite vérole, les fugitives apparitions ensuite d'une sorte d'*aura* sur son visage, les périls que lui fait courir sa première instruction dès l'âge de sept ans :

Véronique Sauviat fut élevée chrétiennement. [...] La sœur grise enseigna la lecture et l'écriture à Véronique, elle lui apprit l'histoire du peuple de Dieu, le Catéchisme, l'Ancien et le Nouveau Testament, quelque peu de calcul. Ce fut tout, la sœur crut que c'était assez, c'était déjà trop⁹.

Son prénom, ses souffrances assumées et sa « mise au tombeau », la présence farouche de sa mère auprès d'elle jusqu'au bout, tout l'associe au mystère de la Passion du Christ. Sa confession publique et sa mort exemplaire, bien plus que ses grands travaux, seront sa véritable expiation. Encore cette confession et cet exemple apparaissent-ils ambivalents. L'héroïne les impose à l'archevêque, et il s'arrange pour les dérober aux assistants¹⁰. Tellement le destin de Véronique et sa figure, le portrait vivant qu'elle offre du Christ dans sa personne, et jusqu'à son humiliation orgueilleuse, entrent mal dans les desseins de l'Église, mais aussi mal dans l'intention édifiante du roman et dans le choix de son titre. Plus manifestement encore que dans madame de Mortsauf, à laquelle on la renvoie

⁸ Jacques Rancière, *La Chair des mots*, op. cit., p. 126.

⁹ *Le Curé de village*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, IX, p. 647-648.

¹⁰ *Ibid.*, p. 864.

souvent à juste titre, il y a en elle quelque chose des héros de Bernanos, un projet providentiel mais obscur, même à la perspicacité des prélats, un projet que le roman veut porter, et qui le déborde ; et c'est cela qui fait justement sa beauté.

J'écris, dit Balzac, à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays¹¹.

Pour cet écrivain par ailleurs peu religieux, la Révolution est le fait par lequel le mouvement est devenu la raison immanente et mystérieuse de la Société. Dieu a distingué le Peuple, non seulement dans *Véronique* mais aussi dans *Tascheron*, dans *Sauviat* et sa femme, dans *Denise* et *Farrabesche*. Et ce n'est pas pour rien que Lamennais est nommé dans *Le Curé de village* et que l'abbé Dutheil, le futur archevêque, plus heureux certes que l'excommunié, lui est comparé : il s'agit bien de refondre une doctrine de l'égalité et de la restituer à sa pureté évangélique, à cette histoire sainte apprise pour son malheur à *Véronique*, à une perspective théocratique et proprement réactionnaire.

Mais Balzac n'a plus à sa disposition le providentialisme de Bossuet et les pauvres, trop évidemment, ne sont plus dans l'Église : sa philosophie techniciste tourne à une mystique du Calvaire, et sa poétique montre ses apories. Quand rien ni personne n'est plus à sa place dans la société, qu'un mouvement obscur l'a investie et qu'on peine à y lire la réincarnation du peuple de Dieu, comment « surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements [...], cherche[r], je ne dis pas trouve[r], cette raison, ce moteur social [...]»¹² ? Comment distribuer la cause et l'effet, choisir le héros éponyme, intégrer sans reste la pensée de cette histoire ? Dans la catastrophe de ce récit qui, jouant celle de la Révolution, cherche à la réparer et à réarticuler l'Intelligence, la Justice et l'Église, c'est-à-dire les ordres de la société qui se dit civile et d'un sacré qui se croyait perdu, le roman en général apparaîtrait alors lui-même, sous la figure de *Paul et Virginie*, pour le trouble qu'il introduit en propre, mais sans plus.

S'il faut approuver J. Rancière de chercher à attacher la signification politique de ce roman au fait de sa poétique et de la crise que celle-ci atteste, on peut douter que cette crise soit exactement là où il la place et qu'elle soit tellement significative du roman en général et de la littérature. Dans les mêmes temps, Stendhal publie *La Chartreuse de Parme*, dont les peintures enthousiasment Balzac mais dont il regrette qu'elle ne concède pas « les sacrifices que tout auteur doit savoir faire au plus grand nombre », ce roman politique qui exalte la dynamique émancipatrice de la Révolution et dédié cependant, de manière provocante, « *To the happy few* ». Quant

¹¹ « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, éd. cit., I, p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 11.

à Chateaubriand, tirant Lamennais dans l'autre sens et inventant sa propre écriture, il conclut en évoquant « la grande révolution allant à son terme » :

Le monde ne saurait changer de face (et il faut qu'il change) sans qu'il y ait douleur. [...] Je vois les reflets d'une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil¹³.

On pourrait encore objecter à J. Rancière qu'il fait un sort à celui des romans de Balzac qui peut-être problématise le mieux l'art et la notion du roman. Mais, si l'on examinait de manière systématique le *corpus* entier de *La Comédie humaine*, il est certain que l'on trouverait des romans encore plus mal ficelés que celui-ci et une poétique plus incertaine (par exemple dans *La Femme de trente ans*), une *Comédie humaine* moins cohérente qu'on ne le croit habituellement, un narrateur moins savant et moins assuré, une doctrine politique moins ferme, un « réalisme » moins simpliste, un corps d'écrivain plus humain (et trop humain). C'est ce que pense, à un tout autre point de vue, un écrivain comme Pierre Michon :

Je n'oublie jamais Balzac quand je le lis — Proust notait un sentiment semblable, et tous les lecteurs sans doute le ressentent. En même temps que les grandes marionnettes, Vautrin, de Trailles, Diane, en même temps que les petites marionnettes, Chabert, Pierrette, Eugénie, je vois le montreur. Je veux dire que rien dans cette dramaturgie ni dans cette prose ne peut me faire oublier le gros corps solitaire, burlesque, qui s'active derrière, se défonce au café, à la gloriole, et se fait pour lui-même l'épuisant cinéma du génie. On me dit que c'est un défaut de Balzac, cette impossibilité à disparaître de son texte : je ne le crois pas¹⁴.

Encore un corps derrière et dans tout cela, mais résolument quelconque, au sens de Rancière. Cette parole mal assurée ; cette présence elle-même, affairée et brouillonne, fort peu souveraine, provocante et problématique ; les difficultés à s'imposer auprès de ses divers publics et jusqu'à la perte d'inspiration dans les dernières années ; tout cela n'est-il pas l'indice du trouble du « roman balzacien », de ses contradictions, de son genre d'impossibilité, dès son premier patron et bien avant que « l'ère du soupçon » ne s'empare de son cas et ne le mette à plat, et trop à plat ?

On pourrait ajouter, pour aller encore dans le sens de J. Rancière, que la scène romantique, au sens propre cette fois, est travaillée au même moment par des impossibilités de même nature, de manière mortelle. Hugo, pendant ces années 1830-1840, recherche désespérément le lieu et la formule d'un théâtre qui, accomplissant les deux Révolutions et totalisant tous les genres, formerait le creuset du peuple ; Dumas pense l'avoir trouvé avec son *Antony* (1831) ; Vigny

¹³ *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Flammarion, IV, p. 606.

¹⁴ *Trois auteurs*, Verdier, 1997, p. 27-28.

s'étonne et s'amuse de voir la bonne compagnie dans la salle de la Porte-Saint-Martin, à la première de cette pièce :

Les chapeaux bleus et roses, les ceintures moirées, les figures pâles et gracieuses ont remplacé les bonnets ronds, les tabliers et les figures larges, rouges et luisantes, voilà les salons venus, cela sent bon¹⁵.

La polémique se développe entre le drame et le mélodrame ; et la scène du premier xix^e siècle échoue finalement à trouver des solutions au problème du théâtre de l'âge démocratique.

Esthétique & politique, suite & fin

Revenons maintenant au *Partage du sensible*, à ses quatre autres textes, à l'ampleur et à la généralité de ses prises de positions.

Dans la logique de *La Méésentente* et selon l'idée du partage du sensible qu'elle soutenait, le deuxième texte (« Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité ») récuse donc cette notion comme étant non significative. En effet, là où la notion de modernité évoque une rupture radicale au sein de l'esthétique et une autonomisation de celle-ci, une double rupture trop sommairement corrélée à l'événement révolutionnaire et considérée dans ses aspects les plus spectaculaires, J. Rancière veut voir un nouveau partage du sensible, qu'il appelle « esthétique des arts » et qui définit une nouvelle transformation des mondes humains :

Le régime esthétique des arts est celui qui proprement identifie l'art au singulier et délègue cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. Le régime esthétique des arts n'oppose pas l'ancien et le moderne. Il oppose plus profondément deux régimes d'historicité. (p. 31-35)

Aussi, loin que ce régime nouveau des arts constitue une rupture pure et simple, il assume le régime ancien et le réinterprète, au sein de sa nouvelle vision des choses et de l'humanité, comme étant justement une pratique signifiante de la civilisation ancienne, désormais comprise. L'âge moderne, exactement entendu, c'est « Vico découvrant le "véritable Homère", c'est-à-dire non pas un inventeur de fables et de caractères mais un témoin du langage et de la pensée imagés des peuples de l'ancien temps ; Hegel marquant le vrai sujet de la peinture de genre hollandaise : non point des histoires d'auberge ou des descriptions d'intérieurs, mais la liberté d'un peuple, imprimée en reflets de lumière [...] » (p. 35). Dès lors, « la notion de modernité semble inventée tout exprès pour brouiller l'intelligence des transformations de l'art et de ses rapports avec les autres sphères de l'expérience

¹⁵ Vigny, « Une lettre sur le théâtre. À propos d'Antony », *POeuvres complètes*, La Pléiade, II, p. 1230.

collective » (p. 37). En un mot, J. Rancière accuse cette notion d'avoir absolutisé une époque de l'art et d'avoir ainsi éludé la signification historique que Schiller lui avait assignée, à savoir d'être, mais entre d'autres moments, « le moment de formation d'une humanité spécifique » (p. 33). Quant au postmodernisme, « en un sens, [il] a été simplement le nom sous lequel certains artistes et penseurs ont pris conscience de ce qu'avait été le modernisme : une tentative désespérée pour fonder un "propre de l'art" en l'accrochant à une téléologie simple de l'évolution et de la rupture historiques » (p. 42). Ce revirement critique actuel, lié à l'échec de la révolution politique et au malentendu qui lui avait brièvement et sommairement associé la révolution esthétique, ne pouvait aller sans réaction et sans culpabilité. D'où

le grand concert du deuil et du repentir de la pensée modernitaire, [...] le grand thrène de l'irreprésentable-intraitable-irrachetable, dénonçant la folie moderne de l'idée d'une auto-émancipation de l'homme et son inévitable et interminable achèvement dans les camps d'extermination. (p. 43-44)

Que cette position nettement polémique soit vraiment fondée ou non, qu'elle maintienne ou non, et quoi qu'elle en ait, une coupure en deux de l'histoire de l'esthétique et de la politique autour de la Révolution française, elle révèle la préoccupation essentielle de J. Rancière. S'appliquant à récuser toute fracture infranchissable dans l'histoire et notamment les coupures abusivement posées au début du xix^e siècle sous le coup de la Révolution française puis au début du xx^e siècle sous celui de la Révolution de 17, il entend refonder la démocratie comme une exigence permanente d'humanité et penser cette exigence dans une histoire complète et cohérente des événements proprement historiques, de l'esthétique, et de la philosophie ; dans une histoire où cette exigence fait à chaque fois une occurrence nouvelle et demande une impossible mais féconde réalisation. Par là, sa pensée s'oppose pleinement à certaines aberrations de nos années les plus récentes : le culte du *consensus* et l'oubli de la politique, l'exaltation de la mémoire et le refus de l'histoire, l'absolutisation de l'époque et la sacralisation de l'esthétique... Encore faut-il noter que ses premiers travaux remontent à il y a plus de vingt-cinq ans, quand il a commencé à penser comme continues, comme spécifiques et néanmoins conjointes, l'histoire de l'esthétique et celle de la politique. Sans doute parce qu'il entendait alors définir la politique par le bord qu'elle trace avec l'esthétique, et non pas traiter l'esthétique comme une dépendance de la politique. Cela dès le début des années 60, quand il éprouvait les résistances que le film *Europe 51* opposait aux « vieux tours » de l'esthétique marxiste en vigueur¹⁶.

Le troisième texte (« Des arts mécaniques et de la promotion esthétique et scientifique des anonymes ») est bref. De manière d'abord surprenante, il réunit la

¹⁶ Jacques Rancière, *Courts voyages au pays du peuple*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1990, p. 137-171.

naissance de « la nouvelle histoire » et l'apparition de la photographie et du cinéma. Cela pour montrer que la reconnaissance des arts mécaniques dans l'esthétique et celle des anonymes dans l'ordre de la science historique n'interviennent qu'après que la littérature a proclamé, avec Hugo, Balzac et Flaubert, l'égale valeur de tout sujet et ce qu'il appelle « la gloire du quelconque » (p. 50).

Dès lors, le texte sur l'histoire (« S'il faut en conclure que l'histoire est fiction. Des modes de la fiction ») vient prolonger les trois précédents et le livre *Les Mots de l'histoire*. Dénonçant les deux erreurs symétriques qui consistent l'une à comprendre les énoncés poétiques ou littéraires comme des « reflets » du réel et l'autre à analyser toute construction de l'historien comme arbitraire, J. Rancière confronte les deux grands régimes successifs des rapports entre histoire et fiction. Avec Aristote, le premier soutient que « feindre, ce n'est pas proposer des leurre, c'est élaborer des structures intelligibles » (p. 56). Le second constitue le nouveau régime des arts (« le régime esthétique »), que la littérature a inauguré et que le cinéma continue. Ce régime de partage du visible déclare le caractère signifiant en histoire « des actions obscures et des objets quelconques » et se propose de donner à voir cet ordre signifiant dans l'organisation des signes que construit la fiction. Ainsi « l'"histoire" poétique désormais articule le réalisme qui nous montre les traces poétiques inscrites à même la réalité et l'artificialisme qui montre des machines de compréhension complexes » (p. 60), et J. Rancière veut voir dans le nouvel art du récit qu'est le cinéma « la double ressource de l'impression muette qui parle et du montage qui calcule les puissances de signification et les valeurs de vérité » (*ibid.*). Ainsi conçus,

les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensible. [...] ils introduisent dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture, de désincorporation. (p. 62-63)

C'est comme cela que l'homme remplit sa nature d'« animal littéraire » : en se prêtant à ce détournement de « sa destination "naturelle" » que lui imprime le pouvoir émancipateur des fictions.

Le dernier texte (« De l'art et du travail. En quoi les pratiques de l'art sont et ne sont pas en exception sur les autres pratiques ») assigne donc les pratiques de l'art aux pratiques de « l'agir humain » en général. La distinction historique entre le régime mimétique et le régime esthétique des arts reparaît et, dans ce dernier, J. Rancière distingue et articule les productions de l'art et du travail. Entre fabriquer et produire, le travail passe de « l'espace-temps privé et obscur du travail nourricier » à « l'acte de mettre au jour, de définir un rapport nouveau entre le *faire* et le *voir* » (p. 71). Ainsi « l'art anticipe le travail [sa fin, que le travail n'est pas encore en mesure de conquérir par et pour lui-même] parce qu'il en réalise le principe : la

transformation de la matière sensible en présentation à soi de la communauté » (p. 70-71). Parce qu'ils appartiennent, quoique de manière distincte entre eux, à la production comme expression-réalisation d'un rapport politique entre les humains, les pratiques esthétiques et le travail participent ensemble à « une recomposition du paysage du visible, du rapport entre le faire, l'être, le voir et le dire » (p. 72-73).

Dans son développement actuel, l'œuvre de Jacques Rancière représente un effort remarquable pour penser sur nouveaux frais le lien historique de l'art et de la politique, cela de manière véritablement réciproque : au sein de la scène politique, par le partage antagonique et asymétrique de la même humanité entre ceux qui la confisquent pour eux-mêmes et ceux qui la revendiquent pour tous ; entre la politique et l'esthétique, par les effets qu'elles produisent indistinctement l'une sur l'autre (faire, être et dire ; travailler, produire et exprimer ; écrire et inscrire...) ; au sein de l'histoire considérée jusqu'à nous, par la reprise du régime ancien des arts au sein du régime nouveau.

Dans cette perspective, la littérature occupe une place privilégiée. Par exemple, à la fin du xviii^e siècle, c'est Schiller qui définit l'ambition universaliste du nouveau régime de la politique dans sa *Lettre sur l'éducation esthétique de l'homme*. Et, au xix^e siècle, c'est l'écriture qui ouvre la voie au régime actuel des arts : en récusant les hiérarchies de dignité des sujets, en abolissant la pensée dans les choses et les choses dans leurs signes, en concevant la littérature comme un travail (de physiologiste, de casseur de cailloux ou de terrassier...). Dans la perspective de J. Rancière, Balzac, Flaubert et Mallarmé sont des figures principales du régime nouveau des arts et des figures significatives de la politique.

C'est cela qui justifie la place de sa philosophie dans la théorie de la littérature, et qui demanderait une discussion détaillée et approfondie.

BIBLIOGRAPHIE

Campion (P.), « La poétique de l'histoire selon Jacques Rancière », dans *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, G. Philippe (dir.), Paris, SEDES, 2000.

Critique : « Autour de Jacques Rancière », Ph. Roger (dir.), juin-juillet 1997, n° 601-602.

Rancière (J.), *La Leçon d'Althusser*, Paris, Gallimard, 1974.

Rancière (J.), *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981 ; rééd. Hachette Pluriel, 1997.

Rancière (J.), *Le Philosophe et ses pauvres*, Paris, Fayard, 1983.

Rancière (J.), *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

Rancière (J.), *Aux bords du politique*, Paris, Osiris, 1990 ; édition remaniée et augmentée, Paris, La Fabrique, 1998.

Rancière (J.), *Courts voyages au pays du peuple*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1990.

Rancière (J.), *Les Mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1992.

Rancière (J.), « Histoire des mots, mots de l'histoire » (entretien avec Martyne Perrot et Martin de la Soudière), dans *Communications*, n° 58, « L'Écriture des sciences de l'homme », M. Perrot et M. de la Soudière (dir.), Paris, Seuil, 1994.

Rancière (J.), *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

Rancière (J.), *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette Référence, 1996.

Rancière (J.) en collaboration avec Jean-Louis Comolli, *Arrêt sur histoire*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1997.

Rancière (J.), *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

Rancière (J.), *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

Rancière (J.), *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

PLAN

- [La « méésentente »](#)
- [La rationalité spéciale de la méésentente](#)
- [La scène de la méésentente](#)
- [Pratiques littéraires & pratiques politiques](#)
- [Balzac : Le Curé de village](#)
- [Esthétique & politique, suite & fin](#)

AUTEUR

Pierre Champion

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : pjb-campion@orange.fr