

Politique de la fiction

A la fin de *Mimesis*, Erich Auerbach, savant peu enclin pourtant aux grandes déclarations, saluait un livre où il voyait non seulement le couronnement suprême de la littérature occidentale mais la promesse d'une «vie commune de l'humanité sur la terre». Des livres qui brassent les tourments et les espoirs d'une humanité en mutation, il n'en manque assurément pas. Mais celui que choisit Auerbach est apparemment bien loin du compte. *La promenade au phare* de Virginia Woolf se passe tout entière dans le cercle de famille d'une maison de vacances insulaire. Et le passage commenté nous raconte le plus insignifiant des événements domestiques: Mrs Ramsay y tricote pour le fils du gardien de phare une paire de chaussettes qu'elle essaie sur les jambes de son fils.

Comment cette soirée estivale dans une famille petite-bourgeoise peut-elle annoncer l'avenir de l'humanité? Deux chapitres plus tôt le même Auerbach définissait le coeur du réalisme romanesque moderne. Celui-ci, disait-il, ne peut représenter l'homme qu'engagé dans une réalité globale politique, économique et sociale en pleine évolution. Apparemment cette réalité globale a fondu en l'espace de deux chapitres. Mais, avec elle, semble aussi avoir disparu l'enchaînement des actions qui faisait le coeur même de l'action romanesque. N'est-ce pas cette double perte que dénonçait Georg Lukacs dans les années 1930? Des «personnages complets» et de leurs affrontements, à travers lesquels Balzac révélait l'emprise du capitalisme sur la société de son temps, on était passé aux «natures mortes» de Zola, décrivant les moments du processus social à la suite les uns des autres, comme autant de choses inertes, avant d'arriver, avec James Joyce, à ce point extrême de la fragmentation de l'expérience qui transformait la vie intérieure des personnages «en quelque chose de statique et de réifié».

N'est-ce pas le même chemin que suit Auerbach, en allant du *Père Goriot* à *La Promenade au phare*? Un chemin qui se détourne en même temps de l'agencement construit des intrigues fictionnelles et de la vie commune des hommes? Or Auerbach donne à la question – et au soupçon d'«apolitisme» qui la sous-tend – une réponse qui rebat les cartes du jeu: le micro-récit de Virginia Woolf ne nous détourne pas des enjeux de la communauté humaine. Il indique au contraire les voies de l'avenir. Mais s'il le fait, c'est non pas bien que mais parce que il ruine cet agencement d'actions qui a été tenu jusque-là comme le principe même de la fiction: «Ce qui arrive ici chez Virginia Woolf est exactement ce qui a toujours été tenté par ce genre d'oeuvres (mais pas toujours avec la même pénétration ni la même maîtrise): c'est de mettre l'accent sur la circonstance quelconque et de l'exploiter non au service d'un enchaînement concerté d'actions mais pour elle-même».

C'est une extraordinaire affirmation: l'achèvement suprême de la fiction réaliste occidentale est la destruction de cet «enchaînement concerté d'actions» qui semble être la condition minimum de toute fiction. C'est le privilège donné à la *circonstance quelconque*, qu'il appelle aussi le *moment quelconque*. Comment penser cet achèvement en forme de destruction radicale? Et comment le règne du *moment quelconque* présage-t-il une nouvelle vie commune sur la terre? Auerbach ne répond là-dessus que par des considérations banales sur le contenu de ces moments quelconques qui concerne «les choses élémentaires que les hommes ont en commun». Mais il en a dit assez auparavant pour nous laisser percevoir que le commun qui est en jeu dans le moment quelconque ne concerne pas le contenu du temps mais sa forme même. S'il y a une politique de la fiction, elle ne vient pas de la manière dont celle-ci représente la structure de la société et ses conflits, elle ne vient pas de la sympathie qu'elle peut susciter pour les opprimés ou de l'énergie quelle peut engendrer contre l'oppression. Elle vient de cela même qui la fait être comme fiction, soit une façon d'identifier des événements et de les lier les uns aux autres. Le coeur de la politique de la fiction est le traitement du temps.

La chose après tout était connue depuis l'antiquité et elle avait reçu sa formulation exemplaire au neuvième chapitre de la *Poétique* d'Aristote

où ce dernier explique en quoi la poésie est *plus philosophique* que l'histoire. C'est dit- il parce que la poésie – il entend par là non la musique des vers mais la construction d'une intrigue fictionnelle – dit comment les choses *peuvent* arriver, comment elles arrivent comme conséquences de leur propre possibilité, alors que l'histoire nous dit seulement comment elles arrivent l'une après l'autre, dans leur succession empirique. Ainsi l'action tragique nous montre-t-elle l'enchaînement d'événements nécessaire ou vraisemblable par lequel des hommes passent de l'ignorance au savoir et de la fortune à l'infortune. Pas n'importe quels hommes, il est vrai, mais des hommes qui doivent être d'une «renommée et d'une situation élevée». Pour passer de la fortune à l'infortune, il faut appartenir au monde de ceux dont les actions dépendent des chances de la Fortune. Pour subir ce malheur tragique qui est dû non à un vice mais à une erreur, il faut être de ceux qui peuvent commettre des erreurs, parce qu'ils peuvent se proposer de grands desseins et se tromper en calculant les moyens de leur action. La rationalité poétique des enchaînements nécessaires ou vraisemblables s'applique à ces hommes que l'on dit *actifs* parce qu'ils vivent dans le temps des fins: celles que l'action se propose mais aussi cette fin en soi que constitue la forme privilégiée d'inaction nommée loisir. Ce temps-là s'oppose clairement au temps des hommes dits *passifs* ou *mécaniques* non parce qu'ils ne font rien mais parce toute leur activité est enfermée dans le cercle des moyens qui visent les fins immédiates de la survie et où l'inaction même n'est jamais que le repos nécessaire entre deux dépenses d'énergie.

La fiction construite est plus rationnelle que la réalité empirique décrite. Et cette supériorité est celle d'une temporalité sur une autre. Ces deux thèses aristotéliennes fondent pour un temps qui dure encore la rationalité dominante de la fiction. Mais elles la fondent sur une hiérarchie qui n'avait pas besoin d'être argumentée parce qu'elle appartenait à ces évidences qui structurent un monde: la hiérarchie des formes de vie qui distingue les hommes «actifs» des hommes «passifs» par leur manière même d'habiter le temps, par le cadre sensible de leur activité et de leur inactivité. On peut se poser la question: cette hiérarchie des temporalités qui soutenait la rationalité fictionnelle n'a-t-elle pas été détruite à l'âge moderne? Le marxisme n'a-t-il pas retourné le jeu? Avec lui, c'est précisément le monde obscur de

la production et de la reproduction de la vie qui devient le monde de la rationalité causale. C'est l'histoire, ainsi définie à partir de son coeur-la production de la vie matérielle-, qui oppose sa rationalité aux arrangements arbitraires de la fiction et ouvre à ceux qui en saisissent les lois l'avenir d'une humanité sans hiérarchie. Mais renverser une opposition, c'est encore maintenir ses termes et la structure de leur rapport. Et, de fait, la science de l'histoire a repris à son compte la hiérarchie des temps. Sans doute cette science n'est-elle plus le vain savoir que les héros tragiques acquéraient trop tard au moment où ils passaient de la fortune à l'infortune. Elle donne au contraire à qui la possède la vision de l'enchaînement des causes et les moyens d'ajuster les moyens aux fins. Mais elle ne le fait qu'en opposant à nouveau le temps des hommes actifs, le temps de l'enchaînement des causes, au temps des hommes passifs que leur occupation matérielle oblige à demeurer dans la caverne où les choses apparaissent seulement les unes après les autres, dans une contiguïté que rien n'ordonne sinon les mirages de l'idéologie.

Comme forme de récit, la science de l'histoire est encore aristotélicienne. Et c'est tout naturellement que, là où elle prend la fiction littéraire en compte, elle marie ses raisons à celles de la vieille hiérarchie fictionnelle. C'est précisément ce que fait Lukacs en opposant le temps du roman réaliste authentique, celui des «personnalités complètes» qui, en poursuivant leurs fins à leur propre risque, nous révèlent la structure de la réalité sociale et de l'évolution historique, au temps successif, au temps réifié des natures mortes du roman naturaliste ou de la fragmentation joycienne de l'expérience. Et c'est sans doute aussi cette complicité que pressent Auerbach alors même qu'il lie le «réalisme sérieux des temps modernes» à la représentation de l'homme «engagé dans une réalité globale, politique, économique et sociale en constante évolution». Cette réalité en évolution constante ne fait peut-être que reproduire constamment la séparation entre ceux qui vivent dans le temps des causes et ceux qui vivent dans le temps des effets. Aussi les exemples par lesquels il illustre son propos sont-ils tous des contre-exemples, des lieux et des moments où cette évolution semble suspendue: la salle à manger à l'odeur de renfermé de la pension Vauquer dans *Le Père Goriot*, l'ennui des dîners à l'Hôtel de la Mole dans *Le Rouge et le Noir*, celui des

déjeuners dans la salle à manger humide de *Madame Bovary*. Mais cette contradiction a sa logique: le «réalisme sérieux», c'est aussi, c'est même d'abord celui qui brise l'antique séparation vouant la représentation des petites gens aux genres bas comme la comédie ou la satire. C'est celui qui en fait des sujets susceptibles des sentiments les plus profonds et les plus complexes. Et c'est bien ce que symbolisent Julien Sorel, le fils de charpentier parti à l'assaut de la hiérarchie sociale, et Emma Bovary, la fille de paysan partie à la conquête des passions idéales, tous deux «sérieux» jusqu'à la mort qui sanctionne leur désir de vivre une autre vie que celle destinée aux gens de leur condition. Mais vivre une autre vie, c'est d'abord habiter un autre temps. Et l'ennui est l'entrée dans cet autre temps. Il est l'expérience du temps vide, un temps normalement inconnu de ceux dont l'ordinaire se partage entre le travail nourricier et le repos réparateur. C'est pourquoi il n'est pas simplement une frustration, il est aussi une conquête, une transgression du partage séparant les humains en deux selon leur manière d'habiter le temps.

Ce n'est pas du côté du travail producteur et de la réalité sociale globale que le partage est rompu, mais, au contraire, du côté de sa suspension, de l'entrée de n'importe qui dans ce temps vide qui se dilate en un monde de sensations et de passions inconnues. Inconnues des imprudent(e)s qui viennent y brûler leurs ailes et leur vie, mais aussi de la fiction qui y découvre un mode d'être inédit du temps: un tissu temporel dont les rythmes ne sont plus définis par des buts projetés, des actions qui cherchent à les accomplir et des obstacles qui les retardent mais par des corps qui se déplacent au rythme des heures, des mains qui effacent la buée des vitres pour regarder la pluie tomber, des têtes qui s'appuient, des bras qui retombent, des visages connus ou inconnus qui se profilent derrière les fenêtres, des pas sonores ou furtifs, un air de musique qui passe, des minutes qui glissent les unes sur les autres et se fondent en une émotion sans nom. Tel est le temps d'Emma Bovary, cette journée dont Auerbach a extrait le fameux déjeuner. Un temps désespérant pour l'héroïne qui ne sait pas ce qu'elle attend et ne sait pas que ce non-savoir est lui-même une jouissance nouvelle. Mais, en tout cas, un temps neuf pour la fiction délivrée des attentes qu'elle ne connaissait que trop et introduite, en revanche, à la multiplicité infinie des sensations

infimes et des émotions sans nom dont se composent les vies soustraites à la hiérarchie des temporalités.

C'est là sans doute le chemin qui déporte la démocratie fictionnelle de la grande histoire où la science de l'histoire la voyait naturellement localisée vers l'univers des micro-événements sensibles. La révolution démocratique de la fiction n'est pas la grande invasion des masses sur la scène de l'histoire. Comme toute révolution, elle est le mouvement par lequel ceux qui n'étaient rien deviennent tout. Et devenir tout, dans l'ordre fictionnel, c'est devenir le tissu même au sein duquel- par les mailles duquel - des événements tiennent les uns aux autres. La grande révolution qu'Auerbach pointe sans la cerner, a lieu lorsque le tissu par lequel des événements tiennent les uns aux autres est celui-là même par lequel il arrive des événements à ceux et celles à qui il ne devrait rien arriver, ceux et celles qui sont censés vivre dans l'inframonde du temps de la reproduction, dans la caverne où les choses simplement se succèdent. Le moment quelconque n'est pas simplement celui des activités essentielles auxquelles tous les humains se livrent. Et la promesse d'humanité contenue dans les moments quelconques de Virginia Woolf ne tient pas à ce qu'il y a partout dans le monde au même instant des femmes qui tricotent et s'occupent de leurs enfants. Le moment quelconque, en réalité, n'est pas quelconque. Assurément il peut se produire à tout instant pour toute circonstance insignifiante. Mais il est aussi le moment toujours décisif, le moment de bascule qui se tient sur l'exacte frontière entre le rien et le tout. «Ce n'était rien. Juste du son» dit Faulkner, parlant dans *Le Bruit et la Fureur* de la plainte de l'idiot Benjy. Mais il transforme aussitôt ce rien en un tout: «cela aurait pu être la totalité du temps, de l'injustice et de la douleur prenant voix pour un instant par une conjonction de planètes». L'histoire de l'idiot Benjy serait peu de choses si elle illustrait simplement la célèbre phrase de *Macbeth* sur l'histoire de bruit et de fureur racontée par un idiot. Quand le bruit de l'idiotie se fait voix de l'injustice, il vient heurter de front la fureur de l'homme raisonnable, en l'occurrence Jason, le frère calculateur, engagé dans la réalité économique globale par ses petites activités spéculatrices et qui attend le moment où il pourra enfin envoyer l'idiot à l'asile. Mais l'écriture du roman qui diffuse en un tissu continu le moment «quelconque» où le rien de la plainte devient

le tout du temps, de l'injustice et de la douleur, est justement là pour retarder indéfiniment ce moment.

Tenir sur cette frontière où des vies qui vont basculer dans le rien s'élèvent à une totalité de temps et d'injustice, c'est peut-être la politique la plus profonde de la littérature. On aimerait la voir lancer les combattants à l'assaut, accompagner le mouvement victorieux du processus historique. Mais peut-être pressent-elle que l'histoire est en train de trahir ses promesses et de changer de vainqueurs et qu'il lui revient justement de contrarier ses victoires en se tenant sur ce bord où se brouille le partage entre les humains actifs et les humains passifs. Un travail des mots, assurément, comme tout ce qui sépare le bruit de la voix. C'est là, dit-on, interpréter le monde quand il faudrait le transformer. Mais, elle le pressent aussi, l'opposition des deux est elle-même une interprétation, un autre travail des mots, fait pour confirmer qu'il y a un temps des humains passifs et un temps des humains actifs. Ce n'est point alors fiction contre réalité mais fiction contre fiction: deux manières opposées de construire le temps commun au sein duquel se déploie le paysage du visible: il y a la fiction du processus global où chacun et chaque chose est à sa place, depuis le centre où siègent les vainqueurs jusqu'aux périphéries où croupissent les attardés et aux asiles où l'enferme les vaincus. Et il y a la fiction du bord du rien et du tout où cet ordre de la réalité solide et globale est ramené à l'arbitraire d'une interprétation: la partie de Jason, le petit calculateur.

Cette bataille des fictions, elle n'est pas affaire d'hommes de lettres. Elle se tient au contraire partout où il s'agit d'établir le décor de ce qui fait la réalité commune. Pendant l'été 1936, le jeune journaliste James Agee est envoyé par son magazine enquêter sur la façon dont les métayers de l'Alabama vivent la crise. La manière de répondre à la demande est connue: on entrelace les petits faits sans signification qui prouvent simplement que cela est et les signes qui font sens, c'est-à-dire consensus, en équilibrant les témoignages de la rudesse subie et les signes qu'on s'y adapte comme il convient à ces sortes de gens, en alliant résignation et débrouillardise. Ainsi les choses sont en ordre et la réalité est semblable à elle-même. Mais James Agee fait autre chose. Le jour, il déballe le contenu de tous les tiroirs et montre en chaque épingle ou chaque

morceau de tissu le tout d'une manière d'habiter le monde. La nuit il écoute la respiration des dormeurs, il entend dans ce souffle infime non seulement la pause après la lourde fatigue du jour mais l'injustice de toutes les vies qui auraient pu être vécues ; il lie ce souffle aux bruits de la nuit environnante, à la multiplicité des vies qui respirent partout en même temps, à la douceur et à la violence du ciel étoilé et de la respiration cosmique. Il construit la «conjonction de planètes» qui arrache ces vies aux vraisemblances de la réalité sociale et aux nécessités du temps globalisé pour donner voix à une «totalité du temps, de l'injustice et de la douleur». Au temps des vainqueurs, ce temps horizontal et continu qui se décrit aujourd'hui comme «globalisation», la littérature oppose un temps brisé, à tout instant traversé par ces pointes qui élèvent n'importe quel rien à la hauteur du tout. On pourrait appeler cela un temps des invaincus.

© Jacques Rancière