

## La démocratie, un objet d'étude pour la recherche littéraire ?

---

La fin de la guerre froide n'a pas épargné les études littéraires, ni *a fortiori* les comparatistes, exposés qu'ils étaient à la littérature issue des anciens pays communistes. Le rapport entre littérature et politique en est ressorti profondément affecté, tant il avait été, un temps, conçu comme synonyme de l'« engagement » des écrivains, invariablement au service d'une de ces causes qui a subi de plein fouet l'effondrement du communisme<sup>1</sup>. Depuis lors se développe, singulièrement en France, l'étude des rapports entre littérature et démocratie, conséquence sans doute de l'engouement des philosophes et des politistes pour la notion de démocratie, devenue l'alpha et l'oméga de la réflexion sur les systèmes politiques modernes. La démocratie, dans l'optique de Pierre Rosanvallon par exemple, finit ainsi par englober jusqu'à sa propre remise en cause ; à force de ne pouvoir se réduire à un idéal ou à un système politique stabilisé et arrêté une fois pour toutes, elle est « son histoire », l'histoire des luttes et des débats qui l'accompagnent, la contestent, et rétroagissent sans cesse sur ses fondements normatifs, implicites ou explicites. Dans un environnement mondial où la démocratie est souvent attaquée comme l'imposition d'un modèle occidental, une telle définition permet également de penser une certaine diversité des pratiques politiques modernes, tout en évitant d'entrer dans le débat culturaliste<sup>2</sup>.

1. Dans la préface d'un volume consacré aux redéfinitions de « l'engagement littéraire », Emmanuel Bouju prend acte du fait que « la gestuelle publique du militantisme sociopolitique n'est pas l'objet » des contributions rassemblées, et souligne que « l'engagement », d'abord « mise en gage », finit par apparaître comme une « gageure ». Emmanuel Bouju, « Avant-propos », *L'Engagement littéraire*, Emmanuel Bouju (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 13. Sur l'engagement, voir aussi Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 2000.
2. Voir par exemple Pierre Rosanvallon, *Pour une histoire conceptuelle du politique*, Paris, Le Seuil, 2003. La question de la valeur universelle du concept de démocratie est discutée dans *id.*, « L'universalisme démocratique : histoire et problèmes », *Esprit*, janvier 2008, p. 104-120. Dans cet article, Rosanvallon propose l'idée d'un « universalisme

On voit d'emblée quel profit les études littéraires peuvent tirer de ce type de définition, dans un contexte où la littérature est de plus en plus souvent mobilisée par les « études culturelles ». S'il nous importe bien sûr de situer le fait littéraire dans son contexte social et institutionnel, il est toutefois permis de douter du bien-fondé d'une approche méthodologique qui réduirait un texte littéraire à l'expression trop directe d'une « culture ». Pour nous, le comparatisme ne conduit pas à faire de la « culture » la variable explicative des différences entre des textes littéraires individuels, inscrits au carrefour de multiples luttes sociales, historiques, politiques. La démocratie peut donc, c'est la thèse que nous défendons, constituer un objet pour les études littéraires, à condition que celles-ci, tout en contextualisant les textes qu'elle analyse dans la société, la culture, ou le moment historique auxquels ils appartiennent, ne perdent pas de vue qu'ils s'y inscrivent d'une façon qui leur est propre. Si les textes littéraires peuvent sans doute aussi être traités comme de simples éléments du discours social, on en tirera plus d'éclaircissements, c'est notre conviction, en montrant aussi comment ils s'en distinguent. Il s'agit plus généralement de montrer que les études littéraires peuvent traiter d'objets comme la démocratie (une autre exemple serait le colonialisme), sans que les textes littéraires apparaissent toujours comme l'exemple des préjugés du discours social.

S'agissant d'un champ renouvelé ces dernières années, il nous semble opportun de commencer par un rappel bibliographique, afin de situer notre approche par rapport aux discussions actuelles<sup>3</sup>. Les relations entre littérature et démocratie ont été généralement abordées à travers deux approches qu'on peut nommer historiciste et génériciste. Pour les tenants de la première, parmi lesquels Jacques Rancière occupe une place centrale, ce que ce dernier appelle la « littérature », c'est-à-dire la pratique de l'art d'écrire à partir du XIX<sup>e</sup> siècle européen, a partie liée à la démocratie, non du point de vue des convictions politiques des écrivains, mais en tant qu'art lié à la sortie de la hiérarchie des sujets. Ce mouvement s'accompagne d'un élan en sens inverse : la démocratisation des sujets entraîne en même temps une absolutisation de l'écriture, si bien que d'une part n'importe quel sujet convient à la littérature, mais en même temps la littérature s'autonomise, de sorte que ce n'est plus l'intrigue liée au sujet qui importe, mais sa transmutation en art, et donc son absolutisation. Cette approche historiciste est d'ailleurs étroitement liée à la seconde approche, par genre, puisque pour Rancière

expérimental ». Pour une discussion sur le biais « français », à travers une comparaison avec les théories de la démocratie de John Rawls et Jürgen Habermas, voir Rainer Rochlitz, « Théories narratives et normatives de la démocratie », *Les Études philosophiques*, n° 3/2004, en particulier p. 214-216 (la teneur de l'article dans son ensemble est peut-être un peu systématique).

3. Jean-Pierre Morel a été le premier à proposer un tel état des lieux en 2002 dans « Roman et démocratie : trois points de vue » in Jean Bessière (éd.), *Savoirs et littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 201-213. Un volume récent de la *Revue d'histoire littéraire de la France* y consacre également un dossier sous le titre « Littérature et démocratie », vol. 105/n° 2 (avril-juin 2005), p. 259-352.

aussi, l'apparition du roman est le signe le plus marquant de ce changement de paradigme.

### La littérature démocratique, apanage du monde moderne ?

Pour Jacques Rancière, le caractère intrinsèquement démocratique de ce qu'il appelle littérature s'inscrit dans une vision de l'histoire dont on tenté de dire qu'elle reste marquée par les schémas évolutionnistes. Dans *Le Partage du sensible* (2000), il décrit trois « régimes esthétiques » successifs en occident, d'abord le « régime éthique des images », qu'il relie aux préoccupations de Platon sur la véracité de la peinture (moment platonicien) ; puis le « régime poétique ou représentatif des arts » (moment aristotélien), dans lequel le jugement de goût dépend de l'agencement des actions, et de son rapport harmonieux (sa « convenance ») avec l'agencement hiérarchique de la société<sup>4</sup>. Enfin, l'art de l'âge moderne, que Rancière avait déjà analysé dans *La Parole muette* (1998), se définit par le « régime esthétique », dans lequel l'intrigue et la dimension fictionnelle perdent en importance au profit de l'affirmation de l'absolue singularité de l'art. Ce sont les romantiques qui, pour Rancière, ont réalisé cette rupture avec le « système des Belles Lettres ». Rancière est convaincant quand il dégage le renversement commun à la poétique de Flaubert et, aussi paradoxal que cela puisse paraître, de Mallarmé. Tous deux affranchissent la littérature d'une forme qui découlait de son inscription dans une hiérarchie stable des ordres sociaux ; ils suppriment la hiérarchie des sujets en même temps qu'ils rendent « tous les mots égaux », si bien que Rancière peut écrire que « L'absolutisation du style était la formule littéraire du principe démocratique d'égalité. »<sup>5</sup> En plus des mouvements contraires de l'égalité des sujets et de la raréfaction des mots pour les évoquer (« la démocratie des choses muettes qui parlent mieux que tout prince de tragédie mais aussi que tout orateur du peuple »<sup>6</sup>), Rancière discerne une troisième dimension démocratique de la « littérature » situable dans la construction même du texte littéraire : « l'égalité romanesque n'est pas l'égalité molaire des sujets démocratiques, c'est l'égalité moléculaire des micro-événements »<sup>7</sup>.

Au-delà de sa fécondité pour comprendre un moment dans l'histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle français, l'approche de Rancière nous semble rencontrer une limite interne, à laquelle nous ajouterons deux critiques principales. D'abord, Rancière développe une vision institutionnelle du phénomène littéraire qu'il définit, de façon caractéristique, comme un « régime » de « l'art

4. Voir Jacques Rancière, « Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité », *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 26-45.
5. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 17 et p. 19.
6. *Ibid.*, p. 36. Rancière affectionne ce type de formulations qui ne clarifient pas toujours ses arguments.
7. *Ibid.*, p. 35.

d'écrire ». Autant dire qu'il ne se préoccupe pas de la lecture et plus précisément des pratiques de lecture, notamment avant le XIX<sup>e</sup> siècle (on peut supposer sans trop de risques que les récits de Boccace avaient plus de lecteurs que les sonnets de Mallarmé). C'est en se fondant sur ce type d'approche que Habermas, par exemple, situe la rupture « moderne » au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'émergence d'un phénomène de lecture de masse<sup>8</sup>. Quand Rancière évoque une « démocratisation », il parle donc de la conception qu'ont les écrivains eux-mêmes de l'art d'écrire et de leur statut. Ainsi s'explique le paradoxe qui le conduit à opposer démocratie et représentation, la littérature devenant « démocratique » à mesure qu'elle s'oppose au régime « représentatif ». Si l'on peut souscrire à l'idée d'un lien entre l'apparition d'un *ethos* démocratique et l'autonomisation de l'écrivain, ce lien ne saurait à notre sens définir à lui seul une littérature démocratique en l'absence de tout lecteur<sup>9</sup>.

Cette vision très institutionnelle conduit Rancière à surévaluer l'importance des genres. Elle n'est jamais plus évidente que dans sa description du « système des Belles Lettres », qu'il définit principalement par le principe aristotélien de « fiction » :

Une fiction appartient à un genre. Un genre est défini par le sujet représenté. Le sujet prend place dans une échelle de valeurs qui définit la hiérarchie des genres. [...] Il n'y a pas de système générique sans hiérarchie des genres. Déterminé par un sujet représenté, le genre définit des modes spécifiques de sa représentation. Le principe de généricité implique alors un troisième principe, que nous appellerons principe de convenance. [...] Le problème n'est pas d'obéissance aux règles, il est de discernement des modes de la convenance. Le but de la fiction est de plaire. Voltaire est là-dessus d'accord avec Corneille qui l'était avec Aristote. Mais c'est justement parce qu'elle doit plaire aux honnêtes gens que la fiction doit respecter ce qui accrédite la fiction et la rend aimable, soit le principe de convenance.<sup>10</sup>

Nous touchons ici au vif de la contradiction, car le « plaisir » ne se laisse pas définir uniquement par les prescriptions des institutions littéraires. Nous disposons, à travers les âges, de nombreux témoignages du plaisir de la lecture de livres qui ne respectent pas les « convenances », les codes

8. Jürgen Habermas, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [Strukturwandel der Öffentlichkeit], Paris, Payot, 1986 (par exemple p. 54 sq. à propos du roman *Pamela* de Samuel Richardson, publié en 1740).
9. D'ailleurs, l'absence de hiérarchie n'est pas particulièrement une caractéristique de la démocratie comme régime politique (au contraire, P. Rosanvallon montre qu'elle ne s'est affirmée socialement qu'en donnant des gages d'anti-égalitarisme), même si dans ce cas précis, la fin de la hiérarchie des genres a bien sûr des implications essentielles en termes de normativité de la fiction (que Rancière n'aborde malheureusement pas).
10. J. Rancière, *La Parole Muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, « Pluriel », 1998, p. 22.

génériques, et les préceptes hiérarchiques et moraux qui les sous-tendent<sup>11</sup>. Cette dimension transgressive de l'horizon d'attente tel qu'il a été défini par Hans Robert Jauss apparaît comme une composante essentielle des déplacements incessants qui caractérisent la création littéraire, bien avant la recherche de l'originalité au sens du génie romantique. Il nous semble donc que Rancière tombe exactement dans le genre d'hypostase analysée par Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* qui consiste à penser que les genres et la convenance aux genres reflètent l'essence de la littérature plutôt que des rapports de force institutionnels par définition infiniment variables. À partir du moment où Rancière lui-même reconnaît le rôle central du plaisir, au moins à un stade du phénomène littéraire (« Le but de la fiction est de plaire »), il est difficile de se limiter à une approche en termes de convenance aux genres historiquement et culturellement aussi bornée.

L'approche comparatiste nous conduit au contraire à privilégier l'entrée universaliste de la fiction, suivant en cela la définition anthropologique qu'en donne Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* Le plaisir proprement fictionnel y apparaît comme une constante de l'expérience littéraire à travers les âges, plutôt que le plaisir de la réinstanciation de la hiérarchie à l'âge des Belles Lettres, ou de la non-représentativité de l'œuvre à l'âge moderne. Peut-on réellement penser que, à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, époque où se multiplient les grands romans à intrigue, l'intrigue fictionnelle ne joue plus de rôle déterminant dans l'expérience esthétique ? Quand Rancière écrit qu'au « primat de la fiction se substitue le primat du langage », il évacue l'immersion du lecteur et la croyance *sui generis* dans la fiction qui, à un niveau très empirique, nous semblent motiver la plupart des lecteurs (et des spectateurs de cinéma) à l'heure actuelle<sup>12</sup>.

Enfin, l'analyse de Rancière nous semble poser un troisième problème dans le rapport qu'elle suppose entre l'œuvre littéraire et le réel. Pour lui la révolution du « régime esthétique » moderne implique que la littérature

11. On se contentera ici de citer une formule de l'introduction de l'étude de Mikhaïl Bakhtine sur Rabelais : « C'est ce caractère populaire qui explique encore "l'aspect non-littéraire" de Rabelais, je veux parler de la non-conformité de ses images aux canons et règles de l'art littéraire en vigueur depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècles jusqu'à nos jours ». *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], Paris, Gallimard, « Tel », 2001, p. 10.

12. Il est symptomatique que Rancière estime que le roman policier — genre dont on sait par ses chiffres de ventes qu'il jouit de nos jours d'un lectorat nettement plus « démocratique » que la poésie, par exemple — est une rémanence du système des Belles Lettres dans le régime démocratique actuel de l'art (*Politique de la littérature, op. cit.*, p. 180). On peut se demander si Rancière lui-même ne pût pas d'un *a priori* élitiste dans la conception d'une démocratie constituée seulement d'individus-écrivains tous infiniment autonomes, mais qui ignorent la transitivité. C'est pourtant ce type de discours d'élite qu'il dénonce comme sous-tendant les régimes politiques actuels qu'il définit comme des « États de droit oligarchiques, c'est-à-dire dans des États où le pouvoir de l'oligarchie est limité par la double reconnaissance de la souveraineté populaire et des libertés individuelles. » J. Rancière, *La Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 81.

n'est plus un agencement d'actions, mais de signes. Il la rapproche de l'écriture moderne de l'histoire, composée elle aussi d'un désordre d'objets banals ou obscurs accumulés, si bien qu'il affirme : « L'histoire des êtres de fiction et des individus réels — grands ou quelconques —, la raison des faits et celle des fictions, relèvent désormais du même principe d'intelligibilité. Elles relèvent désormais seulement du vrai — et du faux. »<sup>13</sup> Cette caractérisation — qui sous-estime de nouveau l'importance du rapport au réel au sein même des conventions génériques du système des Belles Lettres (affirmera-t-on que les spectateurs de la création de *Phèdre* ne prenaient plaisir qu'à la « convenance » de la pièce aux hiérarchies sans y voir matière à identification avec le monde empirique?) —, effectue un amalgame, dans le régime moderne de l'art, entre l'intelligible et le vrai. Que la mise en cause de la hiérarchie des sujets dans la littérature trouve son pendant dans une écriture historiographie moins fascinée par les « grands hommes », nul n'en doute ; peut-on pour autant affirmer que *Madame Bovary* repose sur une économie narrative qui ne se distingue pas, à la lecture, de celle adoptée dans *Guillaume le Maréchal*, l'exemple cité par Rancière<sup>14</sup>? Bien qu'il s'en défende<sup>15</sup>, il nous semble que Rancière ouvre ainsi la porte au « pan-narrativisme », accordant trop peu d'attention aux schémas pragmatiques qui distinguent une écriture à visée véridictionnelle et une écriture qui vise à procurer du plaisir. En somme, l'identification qu'effectue Rancière entre le « régime esthétique » de l'art moderne et une littérature « démocratique » nous paraît donc contestable : elle repose sur une vision trop institutionnelle et intransitive du fait littéraire, qui ne tient pas compte de la réception, et sa focalisation évolutionniste sur les genres nous semble pour le moins minorer la dimension anthropologique — et donc intemporelle — du phénomène (et de l'expérience) de la fiction.

### Le roman, genre démocratique ?

Rancière accorde aussi une place de choix au roman, « genre de la sortie des genres » (pour paraphraser René Girard), genre sans règles et sans normes. L'autre approche principale des rapports entre littérature et démocratie s'est en effet focalisée sur la forme romanesque, dont la mon-

13. J. Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 176.

14. *Ibid.*, p. 189 sq.

15. Cf. cette formulation : « Il ne s'agit pas de dire que tout est fiction. Il s'agit de constater que la fiction de l'âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et que ces modes de connexion ont été repris par les historiens et par les analystes de la réalité sociale. Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité. » (*Le Partage du sensible*, op. cit., p. 61) Cette analyse nous paraît peu contestable — sauf le glissement de la dernière phrase qui conduit Rancière à employer *in fine* le terme de « régime de vérité » plutôt que « intelligibilité » ou « signification ».

tée en puissance progressive, à partir du *Don Quichotte*, permet de graduer la rupture historique de la démocratie. Rancière en développe, une fois de plus, une analyse paradoxale, affirmant que l'essentiel dans le roman est ce qui n'est pas fiction (Emma Bovary est, quant à elle, morte d'avoir lu les romans comme des fictions), à savoir la « toile de la vie sensible impersonnelle », que Flaubert fait sentir dans la « respiration impersonnelle de la phrase »<sup>16</sup>.

C'est Nelly Wolf qui a consacré l'étude la plus convaincante d'orientation génériciste aux relations entre littérature et démocratie, entrant bien plus que Rancière dans le détail des textes littéraires eux-mêmes en s'attachant à reconstruire la « démocratie interne au roman ». Elle en distingue trois aspects qu'elle désigne comme les « procédures contractuelles », le « postulat égalitaire » et la disposition au débat analysée par Bakhtine sous les noms de polyphonie ou de dialogisme<sup>17</sup>. Au-delà des mises en intrigue de la « fable démocratique » (ou plus largement de la socialisation de l'individu) que le roman peut proposer, c'est en effet son schéma communicationnel, dans une optique inspirée de Jauß, qui retient l'attention de Nelly Wolf. Pour elle, si la littérature repose sur un fondement qui est aussi celui du politique, à savoir un « accord commun réciproque sur ce qu'il s'agit de faire ensemble », le genre romanesque, parmi toutes les autres formes littéraires, nous fait vivre l'expérience de la démocratie, en ceci qu'il réactive le type de contrat sur lequel reposent les démocraties modernes<sup>18</sup>. Nelly Wolf part sans doute du commentaire par Jauß d'une formulation de Kant sur l'analogie entre le jugement esthétique « qui exige de chacun la prise en compte de la communication générale » et le contrat social de Rousseau<sup>19</sup>; elle rapproche ainsi le roman comme « petite société fictive dans lequel le lecteur fait son entrée, renouvelant à chaque lecture l'acte de socialisation volontaire postulée par le contrat social », et la société dans son ensemble qui, « en tant qu'acte d'association volontaire, se constitue dans l'instant du pacte que "chacun" établit avec "tous" ; mais chaque nouvel arrivant, tel Émile, doit renouveler pour son compte l'acte d'association volontaire avec un corps social déjà existant. »<sup>20</sup> Cette pratique du contrat fait la spécificité du roman par rapport aux autres genres car, à la différence du théâtre, réinstanciation d'une démocratie directement délibérative, le roman réinstancie le fondement de l'État démocratique : la « rencontre entre des sujets de droit et un État de droit dans l'abstraction de la loi. Seule la lecture du roman fournit l'équivalent d'une telle expérience, puisque s'y rejoignent,

16. J. Rancière, « La mise à mort d'Emma Bovary. Littérature, démocratie et médecine », *Politique de la littérature, op. cit.*, p. 74.

17. Nelly Wolf, « Introduction », *Le Roman de la démocratie*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 5-11.

18. N. Wolf, *Le Roman de la démocratie*, p. 17-18.

19. Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, p. 30.

20. N. Wolf, *op. cit.*, p. 18. Au sujet du contrat, on se reportera également à Emmanuel Bouju (éd.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

autour d'une société de papier, l'autorité mystérieuse d'un auteur et l'activité anonyme d'un lecteur. »<sup>21</sup>

Deux critiques de la thèse de Nelly Wolf peuvent être formulées : elles concernent la nature du contrat romanesque et le primat absolu du roman dans le rapport à la démocratie. Pour Nelly Wolf, le contrat romanesque est d'essence démocratique parce que l'adhésion du lecteur à ce contrat reproduit l'adhésion du citoyen à la communauté démocratique. Il y a cependant un glissement : le lecteur adhère au contrat à mesure que le roman lui-même reproduit la société dont il fait partie, c'est-à-dire à mesure que le roman est « vraisemblable ». L'« autorité » de l'auteur, qui est mise en jeu dans ce contrat, est donc confirmée à mesure que le lecteur identifie dans le roman la personne empirique de l'auteur. La « véracité » du propos est alors implicitement gagée sur un critère biographique (le romancier « dit la vérité » s'il l'a vécue), tendant à réduire le roman à une sorte de témoignage autobiographique. N'est-ce pas plutôt la croyance *sui generis* dans la fiction, et l'adhésion libre qu'elle sollicite du lecteur, qui peut se rapprocher d'un contrat social démocratique ? Dans ce cas, la primauté du genre romanesque n'est plus avérée. Ainsi Nelly Wolf nous semble moins convaincante quand elle affirme que le « contrat » théâtral ne passe pas par la même médiation que le contrat romanesque (rares sont les spectateurs qui, profitant de la réinstanciation d'une démocratie « directe », interviennent sur scène, même si cette possibilité n'est pas exclue matériellement, à la différence du roman) et que le roman a l'avantage de « dédoubler » la représentation de l'intrigue démocratique dans la fable et dans la narration<sup>22</sup>. Christian Biet, par exemple, montre de façon convaincante comment le théâtre s'est toujours donné la possibilité de recréer un monde commun (démocratique ou non), « mettant à nu, dans le lieu théâtral, la nécessité du lien social en même temps que la nécessité, en en prenant conscience, de le perturber, ou de le questionner »<sup>23</sup>, sans qu'il soit nécessairement question de démocratie directe. Cette formulation, si elle met le doigt sur une particularité du théâtre, qui est de réunir physiquement une partie de tous les lecteurs possibles d'un texte, ne l'érige pas en frontière étanche entre les genres.

21. *Ibid.*, p. 22.

22. Cf. Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 21 et p. 41-42. Rancière expose une autre variante de cette distinction, citant le critère générique de littérarité proposé par Genette : « *Britannicus*, dit-il appartient à la littérature non en raison d'un jugement porté sur sa valeur, mais simplement "parce que c'est une pièce de théâtre". Or cette déduction est faussement évidente. Car aucun critère, ni universel ni historique, ne fonde l'inclusion du genre "théâtre" dans le genre "littérature". Le théâtre est un genre du spectacle, non de la littérature. Et la proposition de Genette serait inintelligible pour les contemporains de Racine. » *La parole muette*, *op. cit.*, p. 7.

23. Christian Biet, « Droit, littérature, théâtre : la fiction du jugement commun », *Raisons politiques*, n° 27 [2007], p. 102-103.

### Vers une approche pragmatique

On aura compris que nous restons sceptiques au sujet des théories qui cherchent à lier trop étroitement la dimension démocratique de la littérature à un genre ou à une période historique. Outre qu'elles s'exposent à la multiplication de contre-exemples dès lors que le champ d'investigation s'élargit, elles partent également, de notre point de vue, d'une définition trop univoque de la démocratie. Pour Rancière, la démocratie est synonyme de disparition des hiérarchies statutaires, dans l'art comme dans la société ; Nelly Wolf reconnaît dès sa préface la nature idéal-typique de sa définition de la démocratie par un contrat d'adhésion librement consenti. Ces deux schémas sont trop mécanistes : l'un parce que l'évolution démocratique de la littérature est entièrement déterminée par un mouvement historique inéluctable, l'autre parce qu'il définit la démocratie en termes de conformité à une norme idéale. Ces deux approches nous semblent devoir être fortement nuancées : que l'entrée soit historique (Rosanvallon) ou normative (Rawls, Habermas), les réflexions sur la démocratie mettent toutes en avant l'absence de prédestination et de principe normatif fixé. Si la littérature joue un rôle dans la définition d'un *ethos* démocratique, celui-ci se définit dans l'interaction entre l'auteur et le lecteur, qui ne se réduit pas forcément à l'adhésion à des normes ou à un contrat.

Pour cette raison, il nous semble naturel de nous tourner en même temps vers la fiction, genre englobant susceptible de regrouper le roman, le théâtre, le cinéma, et aussi de traverser les frontières linguistiques ou culturelles, permettant une comparaison entre des œuvres inscrites dans des horizons génériques différents. Ce choix n'est pas destiné à être limitatif, il se fixe au contraire un cadre analytique large tout en conservant une notion aux caractéristiques mieux définies que celle de littérature<sup>24</sup>. Il ne s'agit pas bien sûr de considérer la fiction dans le cadre de la théorie du reflet, comme le fait à sa façon Rancière (la littérature n'est pleinement appréciable que « débarrassée » de la fiction), mais au contraire de se demander ce qui, dans son fonctionnement — notamment pragmatique<sup>25</sup> —, peut s'apparenter aux

24. Il ne nous semble pas certain *a priori* que la nature « démocratique » éventuelle de l'essai ou de la poésie se laisse déterminer de la même façon ; pour autant nous ne pouvons que souhaiter que les remarques proposées sur la fiction pourrissent soit être généralisées à la « littérature » dans son ensemble soit, le cas échéant, nuancées ou contestées.

25. Nous souscrivons pleinement à l'injonction de Jean-Marie Schaeffer : « avant de se poser la question des relations de la fiction avec la réalité, il faut d'abord se demander quel genre de réalité *est* la fiction elle-même. En effet, à force de se concentrer sur ses relations avec la réalité, on risque d'oublier que la fiction est elle aussi une réalité et donc une partie intégrante de la réalité. », *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1999, p. 212. De même, il est intéressant de noter que, du point de vue méthodologique, Habermas fait de la primauté de l'analyse du langage en termes pragmatiques (et donc communicationnels, transitifs) plutôt que rhétoriques, la pierre de touche de son opposition aux théoriciens de la déconstruction, Lyotard et Derrida, dans *Le Discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988.

pratiques ou aux théories qu'on a l'habitude d'appeler démocratiques. Le point de vue se veut donc plus concret, aussi bien dans l'analyse des œuvres, que dans la façon dont cette analyse éclaire l'inscription de l'œuvre dans le domaine sociopolitique.

Deux études récentes apportent un éclairage important sur la question de la transitivité et de la pragmatique démocratique de la littérature moderne. Uri Eisenzweig, en partant des mêmes textes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que Jacques Rancière, trace un parallèle entre le refus des anarchistes de valider toute forme de représentation politique, et une « crise du langage dénotatif », menant à une crise plus générale de la représentation littéraire, de la narration réaliste et du narrateur omniscient, si bien que l'écrivain peut choisir d'inscrire au centre du texte littéraire un « trou noir » de non-sens, comparable en cela à une bombe : Eisenzweig en donne deux exemples dans *Les Possédés* de Dostoïevski et *L'Agent secret* de Conrad<sup>26</sup>. C'est à ce moment de dynamitage de toutes les traditions que Eisenzweig, suivant en cela Habermas<sup>27</sup>, relie la modernité.

Philippe Roussin montre comment, dans les années 1930, s'affirme de nouveau un rejet par la littérature de la rhétorique et du langage commun, en faveur d'un discours de la « terreur » qui donnerait à l'écrivain le « pouvoir de tout dire ». Son enquête se fonde sur une dichotomie fondamentale entre « poétique » et « rhétorique » : la première représente pour les écrivains d'avant-garde, singulièrement Valéry, une façon de concevoir la littérature hors du « langage commun de la démocratie », renvoyant la rhétorique hors de la littérature, du côté du lieu commun et du désordre démocratique du monde (Roussin trace d'ailleurs la postérité de cette conception de Valéry *via* Blanchot jusqu'à Barthes, pour qui la littérature est hors de tout pouvoir, pure de toute *doxa*). En retour, les écrivains des années 1920 et 1930 ont cherché à réintégrer « le peuple dans la nation », notamment en privilégiant l'oralité du langage parlé (« vernaculaire » pour Ramuz par exemple) pour sortir de la « misère de la littérature » séparée du monde commun. Paulhan emploie ainsi le mot « terreur » pour « désigner la contradiction de la première modernité : un langage innocent et vierge de tout cliché et de tout lieu commun qui entend revendiquer une fonction critique et en même temps affirmer le droit de la littérature à être une représentation pour tous »<sup>28</sup>.

Chez Eisenzweig comme chez Roussin, la littérature démocratique se définit donc à travers ses propres contradictions, notamment entre le statut pragmatique qu'elle revendique — celui d'agir directement sur le lecteur à travers la croyance qu'elle suscite chez celui-ci — et celui de simple discours parmi d'autres dans une arène politique égalitaire. L'émergence d'une

26. Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001.

27. Cf. Jürgen Habermas, « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, n° 413 (oct. 1981), p. 951-967. Pour Habermas, ce moment anarchiste est implicitement entendu comme proto-démocratique, ou du moins comme un moment de la démocratisation.

28. Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2007, p. 623. Sur la question de la démocratie on lira avec profit la conclusion p. 619-648.

écriture démocratique ou « de masse » ne se fait donc ni selon le schéma simple d'une littérature qui aurait été de tout temps anti-autoritaire et donc proto-démocratique, ni selon celui d'une évolution linéaire la faisant naturellement sortir de l'obscurité des hiérarchies. C'est aussi dans le contexte d'une tension entre le statut pragmatique d'acte verbal sollicitant la croyance et le statut social de « discours parmi d'autres » dans une société égalitaire que se pose la question d'une possible fiction « démocratique ».

Il faut ici préciser notre conception de l'*ethos* démocratique. Pas plus que de définition institutionnelle incontestée<sup>29</sup>, il n'y a pas, en réalité, de définition simple de la démocratie comme « forme symbolique » du social<sup>30</sup>. Cette formulation étant elle-même d'inspiration tocquevillienne, nous partons d'une définition proposée par Claude Lefort dans un commentaire célèbre de *De la Démocratie en Amérique* désignant le « trait révolutionnaire et sans précédent de la démocratie » comme son indétermination :

Le lieu du pouvoir devient un *lieu vide*. Inutile d'insister sur le détail du dispositif institutionnel. L'essentiel est qu'il interdit aux gouvernants de s'approprier, de s'incorporer le pouvoir. [...] le lieu du pouvoir s'avère infigurable. Seuls sont visibles les mécanismes de son exercice, ou bien les hommes, simples mortels, qui détiennent l'autorité politique. On se tromperait à juger que le pouvoir se loge désormais *dans* la société, pour cette raison qu'il émane du suffrage populaire.<sup>31</sup>

La démocratie se définit donc d'abord par son absence de principe normatif suprême, elle n'est jamais pleinement réalisée et, de ce fait, toujours contestée de l'intérieur comme de l'extérieur. Sa remise en cause de l'ordre politique traditionnel ne se fait pas au profit d'un idéal ou d'une utopie qu'il s'agirait de transposer dans des institutions politiques réelles, pouvant faire l'objet d'un « grand récit » d'émancipation. C'est ainsi que l'incertitude normative se double, comme l'a longuement analysé Pierre Rosanvallon, d'une incertitude historique. Les apories historiques et le désenchantement qu'elles provoquent ne sont donc pas secondes par rapport à la démocratie : « Il faut partir de ce fait pour comprendre la démocratie : en elle s'enchevêtrent l'histoire d'un désenchantement et l'histoire d'une indétermination. »<sup>32</sup> Enfin, l'indétermination normative et historique ne prennent leur sens que parce qu'elles peuvent faire l'objet d'un débat permanent. À la suite de Jürgen Habermas, Claude Lefort a ainsi montré que l'absence de normes interprétatives et politiques fixées par une instance transcendante trouve

29. Nous laissons de côté ici cette question qui occupe les politistes ; il est néanmoins entendu que notre réflexion sur l'*ethos* s'ajoute à celle sur les institutions et ne l'annule ni ne se substitue à elle.

30. Jean-Pierre Morel, *art. cit.*, p. 201.

31. Claude Lefort, « La question de la démocratie », *Essais sur le politique XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 28.

32. Pierre Rosanvallon, *La Démocratie inachevée. Histoire de la souveraineté du peuple en France*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2000, p. 13.

son pendant dans l'apparition d'un espace de débat ; la démocratie « supprime le juge, mais rapporte la justice à l'existence d'un espace public »<sup>33</sup>.

Si nous n'abandonnons donc pas les entrées historique et normative, nous nous efforçons de nuancer les schémas mécanistes en les reliant à des aspects précis de quelques œuvres abordées en détail. À ces deux aspects s'ajoute la dimension pragmatique ou intersubjective de la littérature, qui sera traitée à travers la question de l'espace public. C'est par ces trois traits, qui ne se veulent nullement exhaustifs, que nous abordons la question d'une possible littérature démocratique caractérisée avant tout par son absence de certitudes : sur l'histoire, sur les normes et sur son propre statut social.

### Les apories de la démocratie : le vide normatif

La fiction a toujours entretenu des rapports étroits et complexes avec les normes — religieuses, morales, éthiques — si bien qu'elle a souvent été dénoncée comme immorale à cause de la croyance qu'elle sollicitait du lecteur<sup>34</sup>. Celui-ci risquait, disait-on, de glisser vers une acceptation de valeurs morales douteuses à cause de leur présence dans la fiction, même quand l'auteur s'évertuait à les rejeter explicitement, puisque la fiction cherche par nature à faire passer le faux pour le vrai. Plus généralement, il est vrai que la fiction fabrique toujours des normes, même si celles-ci ne s'imposent pas toujours avec la même force au lecteur<sup>35</sup> — certains régimes politiques modernes ont aussi su en tirer parti. Y a-t-il donc place dans la fiction — moderne ou non — pour une normativité qui serait de nature (plus) démocratique ou bien le processus de transmission des normes est-il intrinsèquement non-démocratique ? Cette question est tranchée à trop peu de frais

33. C. Lefort, « Les droits de l'homme et l'État-providence », *Essais sur le politique*, p. 59. Claude Lefort incite ainsi à : « reconnaître dans l'institution des droits de l'homme les signes de l'émergence d'un nouveau type de légitimité et d'un espace public dont les individus sont autant les produits que les instigateurs ; [...] reconnaître, simultanément, que cet espace ne saurait être englouti par l'État qu'au prix d'une mutation violente qui donnerait naissance à une nouvelle forme de société. » (*ibid.*, p. 45) Voir aussi J. Habermas, « Structures sociales de la sphère publique », *L'Espace public, op. cit.*, p. 38-66. Pierre Rosanvallon a lui aussi consacré un ouvrage récent à la façon dont la démocratie est toujours « accompagnée de sa contestation » (P. Rosanvallon, *La Contre-démocratie*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2008).

34. Il faut noter que la question des normes se trouve au centre d'un champ de recherche important aux États-Unis connu sous le nom de « droit et littérature ». Richard Weisberg a été le premier auteur à définir ce domaine, qui commence à essaimer en France, comme le montrent deux numéros de revue récents : *Esprit*, août-septembre 2007 « Le procès : la justice mise à l'épreuve », et *Raisons politiques*, n° 27 (2007), « La démocratie peut-elle se passer de fictions ? » (avec deux textes de R. Weisberg).

35. Hans Robert Jauss met l'accent, pour sa part, sur l'inachèvement d'« une norme encore indéfinie et dont la définition doit être précisée par l'adhésion d'autrui », adhésion reposant à son tour sur un « consensus ouvert ». « Petite apologie de l'expérience esthétique », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 171 et 172.

par Nelly Wolf : nous l'abordons ici à travers la pièce de Brecht, *La Bonne Âme du Setchouan*, dont elle nous paraît être le sujet principal.

La pièce se présentant comme une « parabole », comprenant nombre d'allusions bibliques (textuelles et structurelles) et le déplacement allégorique dans une Chine semi-mythifiée, les commentateurs ont vite fait de la lire comme une « parabole dialectique », dans laquelle Brecht jouerait vis-à-vis de la doctrine marxiste le rôle des hagiographes bibliques qu'il parodie. Dans cette lecture, Shen Te (« Sainte Shen-Te du Setchouan ») représente le « bien », que les commentateurs relient volontiers aux philosophies chinoises traditionnelles, plus « bienveillantes » que les dogmes chrétiens. Ce « bien » serait empêché de s'exprimer à cause des conditions sociales, qu'il s'agit donc de transformer<sup>36</sup> ; les dieux, descendus sur Terre pour trouver au moins une bonne personne, cherchent au contraire à préserver les rapports sociaux existants. Mais en réalité la « bonté » comme idéal qu'est censé incarner Shen Te apparaît comme bien problématique. En effet, ses apologistes, Shen Te et le porteur d'eau Wang, ne la pratiquent que partiellement (les seaux d'eau de Wang ont un double fond, celui-ci cherche à tout prix à cacher aux dieux que Shen Te, en tant que prostituée, est précisément engagée dans la « marchandisation des sentiments »). La division entre Shen Te, qui vit selon le principe du *do ut des*, et son « cousin » Shui Ta, apôtre du capitalisme libéral, se révèle justement comme un pur artifice théâtral. L'individu ne se laisse pas séparer en une « moitié marchande » et une « moitié morale », c'est cette division elle-même que Brecht expose comme illusion, tournant en dérision la conception du théâtre comme « institution morale » dont elle découle.

La pièce se referme sur une scène de jugement, lieu commun du théâtre politique depuis l'Antiquité, puisqu'il permet en principe de trancher ou au moins de clarifier les conflits de normes qui sous-tendent une œuvre. Dans la pièce de Brecht, en revanche, rien de tel : la moralité des dieux est démasquée comme mensongère, et reliée à l'esthétique kitsch du *happy end*, dont la fonction est d'obscurcir les problèmes du monde réel. Shui Ta, accusé du meurtre de sa cousine, est si exaspéré par les accusations de mauvaise foi de Wang et des autres pauvres (« Mais les mauvaises actions, ça veut dire la bonne vie, hein ? »<sup>37</sup>) qu'il décide d'ôter son masque, révélant à tous que le « bien » et le « mal » coexistent dans un même corps, qu'ils n'étaient que des rôles de théâtre. La pièce apparaît ainsi toute entière comme une sorte de jeu dans le jeu, auquel le jugement met fin.

Pire encore, le « mal » est présent jusque dans la « bonne » moitié et vice versa : Brecht l'avait souligné dans le *Journal de travail* en notant dès ses premières esquisses : « pour que li gung [premier nom donné au person-

36. Volker Klotz estime par exemple que « le cas particulier de Shen Te signifie une loi générale : l'impossibilité dans ce monde "d'être bon et de vivre quand même". » *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*, Wiesbaden, Athenaeon, 1957, 5<sup>e</sup> édition, 1980, p. 15.

37. Bertolt Brecht, *La Bonne Âme du Se-tchouan*, trad. Jeanne Stern, Paris, L'Arche, 1956, p. 106 ; « Aber schlechte Taten, das bedeutet gutes Leben, wie? », B. Brecht, *Gesammelte Werke*, Francfort, Suhrkamp, 1967, vol. 4, p. 1602.

nage de Shen Te] fût un humain doué de bonté, encore fallait-il qu'elle fût humaine. elle n'est donc pas d'une bonté stéréotypée, intégralement bonne, à tous les instants bonne, même pas en sa qualité de li gung. et lao go [Shui Ta] n'est pas d'une méchanceté stéréotypée. »<sup>38</sup> Shen Te est donc en même temps pleinement Shui Ta, même quand elle n'est pas déguisée : elle est prête à partir à Pékin avec l'aviateur Yang Sun, tout en sachant qu'il n'aura de poste qu'en faisant renvoyer injustement un autre aviateur (« Il faut qu'il découvre une négligence chez un pilote qui a une famille nombreuse et qui pour cette raison est très zélé »<sup>39</sup>); elle « oublie » de rendre son argent au vieux couple (« C'est étrange. Elle voulait nous apporter quelque chose »<sup>40</sup>), ce qui provoque leur ruine définitive : « Ils ont récupéré leur argent trop tard. Maintenant ils ont perdu leur boutique parce qu'ils n'ont pas pu payer leurs impôts. »<sup>41</sup> Shen Te, même sans se déguiser, est tout aussi capable que son cousin de faire le « mal », par négligence ou intentionnellement. L'imbrication de ce que la morale traditionnelle nomme le bien et le mal est donc totale : Shen Te, ne pouvant donner ce qu'elle n'a pas, ne peut faire le bien qu'une fois que Shui Ta a fait le mal. Il ne s'agit donc pas seulement de montrer que les commandements de la morale kantienne seraient impossibles à réaliser dans la société moderne, mais que ce sont des illusions théâtrales. C'est du même coup la forme de la parabole et sa visée édifiante qui se trouvent définitivement rejetées.

Ce que Brecht accomplit, avec le départ des dieux sur leur nuage rose d'opérette baroque, est la ruine d'une certaine prétention de la littérature à trancher les principes normatifs<sup>42</sup>. Si l'ancienne morale, celle de la bonté, apparaît non seulement comme dépassée, mais comme une construction véhiculée entre autres par la littérature, qui se sert de la croyance qu'elle suscite chez son lecteur ou spectateur pour l'inciter à voir le monde à travers un tel prisme, au nom de quoi les hommes sont-ils censés changer le monde, si tant est qu'il soit si injuste ? Le problème pour Brecht n'est donc pas de

38. Bertolt Brecht, *Journal de travail 1938-1955*, trad. Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 92 ; « li gung mußte ein mensch sein, damit sie ein guter mensch sein konnte. sie ist also nicht stereotyp gut, in jedem augenblick gut, auch als li gung nicht. und lao go ist nicht stereotyp böse, usw. », B. Brecht, *Arbeitsjournal*, Francfort, Suhrkamp, 1973, p. 116 [20 juin 1940].
39. Bertolt Brecht, *La Bonne Âme du Se-tchouan*, *op. cit.*, p. 53 ; « Er muß eine Nachlässigkeit bei einem Flieger entdecken, der eine große Familie hat und deshalb sehr pflichteifrig ist. », B. Brecht, *Gesammelte Werke*, *op. cit.* vol. 4, p. 1542.
40. Bertolt Brecht, *La Bonne Âme du Se-tchouan*, *op. cit.*, p. 84 ; « Das ist merkwürdig. Sie wollte uns etwas bringen. », B. Brecht, *Gesammelte Werke*, *op. cit.* vol. 4, p. 1576.
41. Bertolt Brecht, *La Bonne Âme du Se-tchouan*, *op. cit.*, p. 91 ; « Sie haben ihr Geld zu spät zurückgekriegt. Jetzt haben sie ihren Laden verloren, weil sie die Steuern nicht bezahlen konnten. », B. Brecht, *Gesammelte Werke*, *op. cit.* vol. 4, p. 1584-1585.
42. Pour Christian Biet, le théâtre questionne toujours les représentations du juste, « met-tant à nu, dans le lieu théâtral, la nécessité du lien social en même temps que la nécessité, en en prenant conscience, de la perturber, ou de le questionner. » « Droit, littérature et théâtre », *art. cit.*, p. 102.

réinventer une nouvelle moralité (la parabole marxiste)<sup>43</sup>, mais d'ouvrir les yeux de son spectateur sur deux survivances : celle des préceptes moraux traditionnels au sein des sociétés modernes, dans lesquelles ils trouvent de usages disciplinaires nouveaux (il est « meilleur » de travailler que de vivre des aumônes) ; et celle de l'entrelacement de la littérature avec la morale que Brecht cherche à dynamiter. Pour ce faire, Brecht joue d'un certain nihilisme, plus proche de Nietzsche que de Marx, même dans une pièce comme *La Bonne Âme*, écrite bien après son « tournant » korschien de la fin des années 1920. En effet, la figure de Shen Te/Shui Ta est réunifiée, mais au prix d'un double abandon par les dieux et par les hommes (la foule de spectateurs du jugement qui réclament sa mort). Cette figure, seule sur scène, tout comme l'acteur sans costume qui en appelle au public à l'épilogue pour « trouver la fin qui fait défaut » (« such dir selbst den Schluß »), renvoie à l'absence de normativité qui, telle était notre hypothèse, caractérise la démocratie. Le redoublement du refus du *happy end* par une injonction lancée aux spectateurs, dans l'espace public constitué par la salle de théâtre, matérialise ainsi la volonté de la pièce elle-même de s'inscrire dans un débat public avec les spectateurs. C'est la possibilité de ce débat qui permet à l'incertitude axiologique de ne pas être, dans ce cas, synonyme seulement de nihilisme.

### Incertitudes historiques

Le deuxième exemple que nous proposons est celui des romans de Kafka *Le Procès* et *Le Château*. La question des normes dans ces deux textes a été souvent analysée, nous n'y revenons donc pas directement, mais à travers le biais de l'histoire. Ces deux romans juxtaposent, comme le relevait déjà Walter Benjamin, deux ordres de légitimité et deux rapports au politique : l'un qui caractérise un monde de hiérarchies organiques, l'autre qui reproduit les structures bureaucratiques de l'État moderne. Benjamin les appelle le « monde des pères » et « le monde des fonctionnaires »<sup>44</sup>. L'articulation entre ces deux mondes est étroitement liée, nous semble-t-il, à la question de la démocratie et de son apparition dans l'histoire. Peut-on alors associer les romans de Kafka à un schéma linéaire, dans lequel le monde du mythe et du pouvoir traditionnel, gagé en dernière instance sur une autorité sacrée, cède petit à petit, selon un mouvement inexorable, au monde des grandes administrations, certes bureaucratiques et impersonnelles, mais qui, par ce trait, garantissent à l'individu un certain éloignement du centre du pouvoir et une certaine marge d'autonomie ? Les deux romans abordent cette question

43. Nous sommes, sur ce point, en parfait accord avec la lecture que propose Jacques Rancière du théâtre brechtien dans « Le gai savoir de Bertolt Brecht », *Politique de la Littérature*, *op. cit.*, p. 113-143.

44. Walter Benjamin, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, vol. II, p. 414.

à travers deux institutions, le système judiciaire dans *Le Procès* et le système de prise en charge de l'individu par la communauté (familiale, villageoise ou étatique) dans *Le Château*.

Le système judiciaire apparaît *a priori* comme une caractéristique du monde démocratique, en rupture avec le monde traditionnel ; comme le note Benjamin, « Les lois et les normes clairement définies demeurent dans le monde primitif des règles non écrites. L'homme peut les enfreindre à son insu, et se rendre ainsi coupable. » Cependant, ce monde n'a pas entièrement disparu : la « juridiction dont la procédure s'exerce contre K. [...] renvoie, bien au-delà du temps de la Loi des Douze Tables, à un monde primitif, sur lequel l'une des premières victoires fut l'institution du droit écrit. Ici, le droit écrit est certes fixé dans des Codes, mais des Codes qui sont tenus secrets et à travers lesquels ce monde primitif n'exerce son pouvoir que de façon plus absolue. »<sup>45</sup> La démocratisation qui opère par le système judiciaire ne signifie donc pas nécessairement pour Joseph K. une émancipation par rapport aux hiérarchies anciennes<sup>46</sup>. Il suffira de mentionner ici les trois types de procédure que le peintre Titorelli expose à Joseph K. au septième chapitre du *Procès*. L'« acquittement apparent » (*scheinbare Freisprechung*) correspond à l'accommodement traditionnel avec une autorité verticale : l'éloignement de l'autorité traditionnelle (du fait de sa dimension transcendante) permet à l'individu de vivre au quotidien comme si elle n'existait pas, à ceci près qu'elle se préserve toujours la possibilité d'intervenir au moment crucial. L'« attermoiement illimité » (*Verschleppung*) caractérise au contraire le monde judiciaire moderne : la complexité des procédures bureaucratiques, des instances et des appels permet à l'individu de vivre « libre » en repoussant sans cesse le verdict qui le menace<sup>47</sup>. Dans les termes de Deleuze et Guattari, la prolifération infinie de la bureaucratie horizontale selon le mode de la contiguïté des bureaux se substitue donc à la transcendance de la hiérarchie impériale. L'« acquittement réel » (*wirkliche Freisprechung*) en revanche, issue qui a la préférence de Joseph K., semble inaccessible.

On trouve un schéma comparable dans *Le Château*. Lorsque K. arrive dans le village, la demande qu'il oppose au Château est la reconnaissance de son statut et sa prise en charge par la communauté (logement, salaire) en contrepartie d'un travail qu'il dit pouvoir offrir. Deux logiques s'opposent : l'intégration au village traditionnel dans la famille de Barnabas, mais qui fait peser sur K. toutes les contraintes de la vie des villageois ou, de l'autre côté,

45. *Ibid.*, p. 415-416. Nos remarques s'inspirent aussi des analyses développées par Gilles Deleuze et Félix Guattari à partir du commentaire de Benjamin dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

46. Pour une micro-lecture du *Procès* cherchant à montrer comment les interventions en apparence objectives du narrateur restent marquées par des représentations morales traditionnelles, on pourra aussi se reporter à notre article « Lire les textes de Kafka contre leurs narrateurs », *Poétique*, n° 148 (novembre 2006), p. 407-422.

47. Cf. l'analyse de Benjamin : « L'ajournement, dans *Le Procès*, est l'espoir de l'accusé — ou le serait si la procédure ne basculait progressivement dans le verdict », art. cit., p. 437-438.

l'intégration moderne que propose le Château en lui offrant le poste de commis à l'école municipale. Ici aussi, la solution qui appartient à la modernité démocratique se révèle fort problématique. Dans une analyse éclairante, Frédérique Leichter a montré que le poste à l'école est en réalité une façon de neutraliser K : le Château répond à sa demande de reconnaissance et réussit ainsi à contenir le défi qu'il a lui lancé. Rappelant que Kafka connaissait intimement les mécanismes de l'assurance-maladie par son travail à la *Arbeiter-Unfall Versicherungsanstalt* (Assurance des accidents du travail ouvrier), elle rapproche cette solution de la « logique d'État providence », qui combine dans des proportions variables, des éléments de protection sociale et de contrôle social<sup>48</sup>. Ce compromis montre la survivance des hiérarchies organiques dans les formes politiques nouvelles comme l'État-Providence, tout comme dans le système judiciaire<sup>49</sup>.

Dans les deux romans, le protagoniste est donc engagé dans la conquête de droits démocratiques contre un pouvoir reposant sur des hiérarchies statutaires anciennes. Pour autant il n'y a pas de sortie linéaire de ce monde archaïque Benjamin décrit la tension historique dans les romans de Kafka de la façon suivante : « Dans le miroir qui lui tendait ce monde primitif, sous l'aspect de la faute, il a seulement vu se refléter l'avenir, sous l'aspect du jugement. »<sup>50</sup> Dans cette lutte serrée, le protagoniste doit affronter la culpabilité que les hiérarchies anciennes tentent de faire peser sur lui<sup>51</sup>, et en même temps la désespérance bureaucratique de l'enlèvement dans les structures modernes, en attente d'une délivrance toujours à venir. On retrouve ainsi l'absence d'idéal préexistant caractéristique du processus démocratique, qui ne peut faire l'objet d'une révélation messianique<sup>52</sup>. Les dénouements sont soigneusement construits pour laisser ouverte cette

48. Frédérique Leichter-Flack, *Politique de l'errance romanesque. Lecture comparatiste du Château de Franz Kafka, de Tchevengour d'Andrei Platonov et de Voyage au bout de la Nuit de Louis-Ferdinand Céline*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Morel, Université Paris-III, mai 2003. 2<sup>e</sup> partie, chap. III. 4. « Économie et politique de l'exclusion : un cas d'école ».

49. Voir par exemple : Michel Foucault, « La politique de la santé au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Dits et Écrits (1954-1988)*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 13-27.

50. W. Benjamin, art. cit., p. 437.

51. W. Benjamin écrit : Ce qui unit tous les personnages de ce monde dépravé est la peur, qui est « en même temps et dans les mêmes proportions, peur d'un passé immémorial et peur d'un avenir imminent. En un mot, elle est la peur d'une faute inconnue et de son expiation, dont le seul bienfait est de révéler la faute. » (« Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 292)

52. Michaël Löwy rapproche cette vision de l'histoire de celle développée par W. Benjamin dans ses thèses « Sur le concept d'histoire », contestant l'idée de tout messianisme du progrès, tout en soulignant que c'est encore le « nain bossu » de la théologie caché sous la table d'échecs qui permet à la marionnette du matérialisme historique de gagner toutes les parties. W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » in *Œuvres, op. cit.*, vol. III, p. 427. Cf. aussi Michael Löwy, *Franz Kafka, rêveur insoumis*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2004.

question du sens historique<sup>53</sup>. Ce renvoi implicite vers le lecteur peut lui aussi être considéré comme un trait démocratique de la fiction de Kafka. Les apories de ses romans, que certains considèrent comme des jeux autoréférentiels, peuvent ainsi faire l'objet d'une interprétation politique, renvoyant à un monde où le lecteur est la seule instance capable de donner pleinement sens au texte qu'il lit.

### Mise en abyme de l'espace public

Cette remarque mène au troisième exemple de schéma pragmatique démocratique : celui de l'inscription de la lecture dans un espace public. Un tel geste de l'auteur, qui implique une ouverture radicale de l'œuvre, un renoncement à en orienter la lecture, n'est pas sans contradictions. Nous avons choisi pour l'illustrer l'exemple de « La véridique histoire d'A-Q » de Lu Xun, œuvre canonique de la littérature chinoise moderne, dans laquelle cette question est centrale<sup>54</sup>. La nouvelle, qui suit les déboires d'un travailleur journalier sans terre dans un village chinois autour de la Révolution de 1911, se cristallise elle aussi autour d'une scène de tribunal qui doit servir à trancher l'intrigue. A-Q, accusé — faussement — d'avoir participé au pillage d'une maison de notables, et donc de faire partie des révolutionnaires, alors qu'il ne cherche au contraire qu'à singer ses maîtres confucéens en renversant l'ordre à son profit, est jugé coupable (au cours d'un procès où il n'entend rien à ce que le juge lui demande) et exécuté après avoir été paradé sur une charrette dans les rues du village. Les villageois, rassemblés, profitent du spectacle sans se préoccuper de savoir si son exécution est méritée, ni — dans l'hypothèse où elle le serait — au nom de quelle logique on exécuterait les révolutionnaires.

Tout semble clair donc, sauf qu'au moment même où la balle du fusil le frappe, A-Q prend conscience de sa situation désespérée, et tente de pousser un cri. Ce cri reste virtuel, la balle arrivant trop vite, mais le narrateur lui donne des mots, en le formulant par un « Au secours ! » (*Jiu ming !*), suivi du commentaire « Mais A-Q n'avait pas parlé. »<sup>55</sup> Cependant, ce renversement reste problématique : le narrateur crie certes « Au secours » en se substituant au personnage défaillant, mais en attribuant le cri au personnage (qui ne l'a pas prononcé), il se défausse en quelque sorte, refusant de

53. Nous avons développé ces points dans « Kafka : politique de l'inachèvement », *Le début et la fin : une relation critique*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document773.php>.

54. Elle l'est notamment pour des raisons socio-historiques propres à la Chine de l'après-1911 (que nous développons dans *Fictions du pouvoir chinois. Littérature, démocratie et espace public de l'Empire à la République*, Paris, éd. de l'EHESS, 2008), mais qui n'empêchent pas une comparaison féconde.

55. Lu Xun, « La véridique histoire d'Ah Q », in *Treize Récits chinois*, éd. et trad. Martine Vallette-Hémery, Arles, Picquier poche, 2000, p. 103 ; « Ran'er a-Q meiyou shuo », Lu Xun, *Nahan [Cris]*, Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2000, p. 105.

prendre la responsabilité d'appeler à renverser le jugement (inique) sur la base duquel A-Q est condamné — non sans raison, puisque A-Q, même s'il n'est pas coupable du pillage dont il est accusé, est un personnage dépourvu de toute conscience éthique. De cette façon, l'auteur laisse cependant transparaître en filigrane une critique des lettrés traditionnels, et de leurs héritiers modernes comme le narrateur de la nouvelle, parfois prompts à s'autoproclamer les représentant d'un monde rural « sans voix » et d'y dénoncer ce qu'ils considèrent comme « immoral » sans mesurer le bien-fondé de leur position.

De plus, le cri de protestation paradoxal est suivi par un bref débat entre villageois : « Quant à l'opinion publique, elle fut unanime à Weizhuang. Naturellement, A-Q était mauvais ; la preuve c'est qu'il avait été fusillé ; aurait-il été fusillé s'il n'avait pas été mauvais ? »<sup>56</sup> La nouvelle ne se referme donc pas sur la manifestation du pouvoir démiurgique du narrateur (et par conséquent de l'écrivain) de faire parler un personnage déjà mort, et ainsi de proférer une dénonciation du monde existant, mais au contraire sur une arène, fût-elle villageoise, d'évaluation publique des normes. Le rapport entre le personnage et la foule de badauds avides, qui concluent de l'exécution que sa culpabilité — de nature morale (« mauvais » *huai* plutôt que « coupable ») — est avérée, représente un renversement par rapport à une scène précédente où A-Q prenait le même plaisir à l'exécution de révolutionnaires. On y lit donc également une réflexion métapoétique de Lu Xun sur la nature du plaisir littéraire : à travers le mot *jujue* (la « savouration » du spectacle), Lu Xun dénonce constamment une tradition littéraire chinoise qu'il rattache au cannibalisme : en observant avec détachement les souffrances des autres, en les « savourant », le lecteur cautionne une mise à mort qui, au mieux, ne fait pas l'objet d'une réflexion en termes de justice ou de légitimité.

Il y a donc une sorte d'aporie qui se répète à trois niveaux : à une intrigue articulée autour d'un personnage exécuté injustement mais qui ne donne que l'image de la profonde incompréhension des enjeux de la révolution dans le monde rural, correspond un narrateur qui ne parvient pas à se dégager des prétentions édifiantes de la littérature confucéenne et appelle à sauver, sans l'assumer pleinement, ce personnage que rien ne rachète. En dernière instance, la foule des villageois est elle aussi incapable, à partir de l'aporie morale de l'exécution d'A-Q, de donner voix à une quelconque conscience critique du système politique, occupée qu'elle est à profiter du spectacle. La spécularité agit donc par contagion ou par reflets successifs : A-Q, naguère membre de la foule de badauds qui « savourent » une exécution, est désormais lui-même l'objet du regard des villageois, qui sont eux-mêmes l'objet du regard du lecteur. Cependant, en faisant de la foule des villageois la dernière instance de jugement, Lu Xun met en abyme à l'intérieur de la nouvelle

56. Lu Xun, « La véridique histoire d'Ah Q », *op. cit.*, p. 104 (traduction modifiée) ; « Zhiyu yulun, zai Weizhuang shi wu yi, ziran dou shuo a-Q huai, bei qiangbi bian shi ta de huai de zhengju ; bu huai you hezhiyu bei qiangbi ne ? », *Nahan, op. cit.*, p. 106.

l'espace public de la lecture, ouvrant la possibilité de dépasser, à l'extérieur du texte, les apories soigneusement construites dans son agencement.

L'enjeu pour Lu Xun est ainsi de faire rétroagir sur le lecteur la mise en cause, aux trois niveaux successifs mentionnés, de la savouration. Comme il l'écrit dans un essai à peu près contemporain de la nouvelle, l'écrivain ne peut en effet se contenter d'amuser ses lecteurs :

Les masses — surtout en Chine — sont d'éternelles spectatrices de théâtre. Si l'on a montré une victime héroïque, elles ont assisté à une tragédie ; si la victime était grelottante de peur, elles ont assisté à une comédie. Devant les boucheries d'ovins de Pékin, on trouve souvent quelques individus qui assistent bouche bée, presque satisfaits, au dépeçage d'un mouton. Et l'avantage qu'ils retirent à voir le sacrifice d'un homme n'excède pas celui-ci. D'autant que, quelques pas plus loin, ils auront oublié ce petit moment de joie.

Il n'y a rien à faire avec ces gens-là, le seul moyen de les sauver est de les priver de spectacle. Plutôt que le sacrifice inutile et bouleversant d'un moment, mieux vaut un combat tenace et persévérant.<sup>57</sup>

Si le personnage d'A-Q ne parvient pas à la pleine conscience de ce qu'il subit lors de l'exécution, si les spectateurs ne se rendent pas compte de l'iniquité du jugement et de la cruauté du spectacle, au moins les lecteurs de la nouvelle doivent-ils être incités à refuser la logique de la savouration. Lu Xun donne deux indices dans la nouvelle : A-Q, paradé dans sa charrette, ne parvient pas à chanter les airs d'opéra que chante traditionnellement le condamné ; d'autre part, plutôt que par la décapitation rituelle, A-Q meurt brutalement par une balle tirée d'un fusil moderne. Ces deux entorses à la tradition provoquent une grande déception parmi les spectateurs : « la plupart des gens n'étaient pas satisfaits car, disaient-ils, c'est moins beau de voir fusiller quelqu'un que de le voir décapiter ; d'autre part, que dire d'un condamné aussi ridicule qui se laisse promener si longtemps par les rues sans chanter un seul air d'opéra : ils avaient suivi pour rien. »<sup>58</sup> Le plaisir déçu provoque donc un embryon de discussion qui, dans un contexte où l'écrivain refuse d'endosser le rôle du lettré redresseur de la moralité, doit

57. Lu Xun, « Qu'est-il advenu de Nora après son départ ? » (1923), *La Tombe*, trad. M. Loi, Paris, Acropole/UNESCO, 1981, p. 185 ; « Qunzhong — youqi shi Zhongguo de — yongyuan shi xiju de kanke. Xisheng shang chang, ruguo xiande kangkai, tamen jiu kante bei zhuang ju ; ruguo xiande husu, tamen jiu kante huaji ju. Beijing de yangrou pu qian chang you ji ge ren zhangzhe zui kan bo yang, fangfu po yukuai, ren de xisheng neng geiyu tamen de yichu, ye buguo ruci. Erkuang shihou zou bu ji bu, tamen bing zhe yidian yukuai jiu wangquele. Duiyu zheyang de qunzhong meiyou fa, zhihao shi tamen wu xi ke kan dao shi liaojiu, zheng wuxuhu zhenhai yishi de xisheng, buru shenchen de renxing de zhandou. », Lu Xun, *Lu Xun Quanji* [Œuvres complètes], Pékin, Renmin wuxue chubanshe, 2005, vol. 1, p. 170-171.

58. Lu Xun, « La véridique histoire d'Ah Q », *loc. cit.* ; « tamen duoban bu manzu, yiwei qiangbi bing wu shatou zheban haokan ; erqie na shi zheyang de yige kexiao de siqiu a, youle name jiu de jie, jing meiyou chang yiju xi : tamen bai gen yitang le. », *Nahan, op. cit.*, p. 106.

suffire au lecteur pour impulser, dans l'espace public constitué par tous les lecteurs de la nouvelle, une interrogation sur les enjeux politiques du plaisir littéraire, ouvrant la voie à l'apparition d'un lecteur plus démocratique.

Nous avons ainsi cherché à illustrer à travers trois exemples la façon dont la littérature pouvait inscrire dans son schéma pragmatique des éléments de démocratisation. En refusant d'exhiber une norme qui tranche les contradictions de l'intrigue ; en brouillant le sens du mouvement historique, enfin en inscrivant dans le texte lui-même une mise en abyme de l'acte de lecture ou de « savouration » de la littérature, les trois écrivains abordés cherchent sans doute à briser le schéma de réception traditionnel. Le lecteur est alors appelé à jouer un rôle plus actif, seule garantie d'une véritable démocratisation de la relation littéraire.

Cependant, il devient clair en même temps qu'une telle démocratisation relève en partie d'un acte de foi : l'écrivain peut inscrire dans son texte des apories, des contradictions ou des indices quant à la lecture, mais il ne saurait garantir que le lecteur s'en emparera pour les remettre en question. Nous retrouvons ainsi le schéma d'une démocratisation sans principe ultime, dont la réalisation et les normes elles-mêmes continuent à changer à travers l'histoire. Une telle conclusion doit également nous mettre en garde contre une vision trop historiciste. Si le souci d'une relation démocratique avec le lecteur a sans doute pris une importance plus grande dans un contexte historique où la démocratie faisait sans cesse l'objet de débats sociaux, il n'est pas interdit de discerner dans les fictions pré-modernes des schémas pragmatiques comparables, même en l'absence d'un cadre institutionnel démocratique<sup>59</sup>. De ce point de vue, l'étude littéraire apporte elle aussi, au même titre que d'autres sciences sociales, des éclairages sur la démocratie, mettant en valeur la complexité du schéma historique par lequel elle peut émerger la tension qu'elle entretient avec tous les systèmes normatifs, et les incertitudes liées à l'espace public dont elle a besoin pour exister.

Sebastian VEG

Centre d'études français sur la Chine contemporaine (Hong Kong)  
Chercheur associé, Centre de recherche sur les arts et le langage  
(EHESS-CNRS)

59. Nous renvoyons encore un fois à l'ouvrage de Bakhtine sur Rabelais, animé par le même souci de trouver dans les fictions pré-modernes des « germes » de démocratie. Pour une réflexion fort éclairante sur une articulation possible entre des « pratiques démocratiques » [qui peuvent exister en tout temps et en tout lieu] et les institutions de la démocratie moderne qui se sont, quant à elles, développées de façon privilégiée en Europe et aux États-Unis à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, on se reportera à David Graeber, « La démocratie des interstices. Que reste-t-il de l'idéal démocratique ? » *Revue du MAUSS*, n° 26 (2005/2), p. 41-89. Il réaffirme notamment avec force que l'expérience grecque n'est qu'une des ces « expériences » démocratiques qui ne se relient pas directement aux institutions démocratiques apparues dans l'occident moderne.