



## **JACQUES RANCIÈRE ET LA TEXTURE DE LA FICTION MODERNE**

**Nadier Santos**

**Laboratoire d'études et de recherches sur les logiques contemporaines de la  
philosophie**

**École Doctorale Pratiques et théories du sens**

**Université Paris 8 Vincennes**

**Saint-Denis, France.**

**RÉSUMÉ :** Cet article porte sur la réflexion de Jacques Rancière à propos des formes nouvelles de la littérature moderne et de leur politique. Il se propose de présenter la façon dont l'analyse des modes de construction de sens propres à cette fiction y révèle une politique toute différente de celle soutenue par les interprétations dominantes qui se développent au cours du XX<sup>e</sup> siècle et rejoint la conception d'émancipation de l'auteur.

**MOTS-CLÉS :** Jacques Rancière. Réalisme littéraire. Politique. Fiction contemporaine.

**RESUMO:** Este artigo trata da reflexão de Jacques Rancière acerca das novas formas da literatura moderna e sua política. Ele se propõe a apresentar como a análise dos modos de construção de sentido próprios a essa ficção aí revela uma política totalmente diferente da sustentada pelas interpretações dominantes que se desenvolvem ao longo do século XX e reencontra a concepção de emancipação do autor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jacques Rancière. Realismo literário. Política. Ficção contemporânea.

Jacques Rancière est l'auteur d'une intervention critique donnant des contours nouveaux à la rupture de la fiction moderne avec la poétique classique. Il s'agit en effet d'une réflexion au sein de laquelle il est inutile de chercher les traditionnels déploiements bien ponctués des circonstances historiques et des mutations successives de l'écriture littéraire qui les accompagnent, ou les rituelles allusions au modernisme. Cette approche singulière se démarque des perspectives soumettant la littérature moderne à des modèles d'intelligibilité des enjeux sociaux, ce qui va à l'encontre des déductions de toute une tradition critique du XX<sup>e</sup> siècle à propos du rapport entre fiction et politique. Elle montre que les formes nouvelles de la littérature s'opposent à la rationalité qui commande aussi bien la tradition fictionnelle classique que les grands récits des sciences modernes de la société. Pour Rancière, le rapport entre politique et fiction réside dans la façon dont celle-ci construit des mondes communs à partir de ses manières de concevoir et de présenter des situations. En ce sens, c'est à travers l'examen des personnages, de la nature des événements, des successions temporelles et des enchaînements des épisodes qu'il décèle la politique de la fiction moderne. Dans les trois essais de la première partie du *Fil perdu*<sup>1</sup>, l'auteur analyse les transformations de la rationalité fictionnelle à partir des particularités des démarches de Gustave Flaubert, Joseph Conrad et Virginia Woolf. On essaiera par la suite d'exposer le contenu et quelques conséquences de cette intervention ainsi que, dans une perspective un peu plus large, la façon dont elle s'aligne sur le plan général du travail de l'auteur sur l'émancipation.

La réflexion s'y organise initialement autour des raisons de l'aspect descriptif du réalisme romanesque. Afin d'affranchir ce dernier d'un traditionnel cadre critique qui lui déniait un caractère démocratique, Rancière propose dans un premier moment une critique de la notion d'« effet de réel » de Roland Barthes. Il s'agit d'un retour au texte homonyme de 1968 où Barthes rend célèbre un objet prosaïque. Comme on le sait, dans ce texte, le critique part de la description de la maison de Mme Aubain, retrouvée au début d'« Un cœur simple », pour discuter les difficultés posées à l'analyse structurale par certaines notations du réalisme littéraire au sujet de leur assignation à une fonction dans la structure narrative. Barthes relève dans la description de Flaubert un baromètre qui ne semble être justifié par aucune finalité. Ce baromètre est pour lui l'illustration de notations « scandaleuses » au regard de la structure, de notations qui « semblent

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

accordées à une sorte de *luxé* de la narration » puisqu'elles sont susceptibles d'élever « le coût de l'information narrative<sup>2</sup> ». Barthes réclame pourtant une analyse dont la rigueur la contraindrait à recouvrir « toute la surface du tissu narratif ». L'analyse structurale doit donc rendre compte des notations qu'aucune fonction ne permet de justifier et leur assigner une place dans la structure. Leur singularité dans le tissu narratif soulève finalement une question très importante pour ce genre d'analyse : s'il existe de l'insignifiant dans le récit, quelle est en définitive la signification de cette insignifiance ?

Afin d'y répondre, Barthes fait initialement mention du rôle esthétique de la description au sein de la tradition rhétorique depuis l'Antiquité. Il montre des résonances de la tradition du discours épideictique - caractérisé par l'apparat et dirigé vers l'admiration de l'auditeur ou du lecteur - encore à l'époque de Flaubert à partir de la description de la ville de Rouen dans *Madame Bovary*. L'analyse, par Barthes, des corrections appliquées à ce morceau au cours de six rédactions successives fait ressortir la soumission de l'écrivain aux impératifs tyranniques du « vraisemblable esthétique », dès lors que d'une version à l'autre on constate que les discrets changements apportés à la description de Rouen ont pour motivation la conformité aux « règles du beau style » ou l'accueil de figures de rhétorique. De là, quoique « impertinente » au regard de l'analyse structurale, la description de Rouen par Flaubert se trouve à la limite justifiée par sa conformité, non au modèle, mais aux règles de la représentation. Il est vrai que bien différente est la notation du baromètre. Néanmoins, Barthes souligne que cette fin esthétique de la description flaubertienne s'accompagne, même si ce n'est qu'à titre d'alibi, d'impératifs « réalistes », « comme si l'exactitude du référent, supérieure ou indifférente à toute autre fonction, commandait et justifiait seule, apparemment, de le décrire, ou [...] de le dénoter<sup>3</sup> ». Dans le contexte de la révocation du code rhétorique par le réalisme, ce constat lui permettra finalement d'assigner les détails irréductibles de l'analyse structurale au rôle de dénoter le « réel concret », ou, plus spécifiquement, à « la “représentation” pure et simple du “réel”, la relation nue de “ce qui est” (ou a été)<sup>4</sup> ». Il s'ensuit que, si le réel est attesté par le détail inutile, c'est que sa présence dans le récit n'a pas besoin d'être justifiée, c'est qu'elle est inconditionnelle.

---

<sup>2</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 168.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 172.

Tel est l'argumentaire initial de la réflexion barthésienne. Dans ce qui suit, nous proposons de déployer la critique, par Rancière, des modèles structuraliste et moderniste qui orientent le texte de Barthes à partir des interprétations que font les deux auteurs de la rupture avec la tradition poétique inaugurée par Aristote. À cet effet, une première proposition aristotélicienne doit être examinée : celle affirmant que la fiction est plus philosophique et plus noble que l'histoire. Cette supériorité relève du fait que, alors que l'histoire est contrainte de traiter du particulier, de raconter ce qui a eu lieu, c'est-à-dire des événements qui ne se lient que par des rapports de fortune, la fiction raconte ce qui pourrait avoir lieu, elle traite plutôt du général. Barthes reprend cette opposition entre le vécu et l'intelligibilité propre du récit, mais pour la situer dans le contexte plus large d'une certaine idéologie contemporaine caractérisée par la référence obsessionnelle au « concret », par l'incessante authentification du « réel », tels qu'en témoignent les ambitions d'objectivité du discours historique, la photographie, le reportage ou l'attrait exercé aussi bien par les objets anciens que par les monuments et lieux historiques. Cette logique affirmerait enfin que « le "réel" est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de "fonction", que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole<sup>5</sup> ». C'est dans cette conjoncture que le réalisme moderne commence à accueillir des notations sous la seule caution du « réel ». La conséquence, c'est la rupture avec la traditionnelle assignation du particulier, du « réel », exclusivement, au domaine de l'histoire. Telle rupture n'arrive pas pour autant à remettre radicalement en cause l'esthétique séculaire de la représentation, car elle s'accomplit par l'instauration d'un nouveau vraisemblable. Selon Barthes, réfuter complètement cette esthétique consisterait finalement à refuser la plénitude référentielle du réalisme qui ne fait que signifier la catégorie du « réel » pour s'identifier à « la grande affaire » d'une modernité chargée de « vider le signe et de reculer infiniment son objet<sup>6</sup> ».

Pour Rancière, l'accumulation des descriptions réalistes n'exprime pas l'avènement d'un nouveau « vraisemblable inavoué » qui va à l'encontre d'une modernité autoréférentielle. Son analyse ne tient pas compte d'un passage à cette modernité. Les détails « superflus » y accusent d'abord la rupture avec la notion de totalité organique des propositions aristotéliciennes. Selon Aristote, le principe de

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 174.

l'œuvre poétique, c'est la fiction, et celle-ci est un enchaînement d'actions liées par la nécessité ou par la vraisemblance. La *Poétique* établit que la bonne élaboration poétique repose sur le privilège de l'action sur les caractères, sur l'agencement des actions dans un certain ordre des parties et dans une certaine étendue. Afin de montrer la rupture de ce modèle, Rancière se reporte initialement à l'intervention d'un contemporain de Flaubert qui dispensait des commentaires peu obligeants à l'égard de *L'Éducation sentimentale*. Cet ouvrage troublait l'univers critique de Barbey d'Aurevilly par son manque de développement organisé, c'est-à-dire par son inobservance du principe d'unité des actions distribuées dans un ensemble composé d'un commencement, d'un milieu et d'une fin. Pour ce critique, l'auteur s'y perd dans les détails au détriment du développement de l'action, il va « sans plan », « sans préconception supérieure », ignorant les « engendremens nécessaires » dans une « flânerie dans l'insignifiant, le vulgaire et l'abject pour le plaisir de s'y promener<sup>7</sup> ». Toutefois, l'intérêt de l'approche de Rancière relève surtout de sa prise en compte d'un autre aspect de la vraisemblance poétique aristotélicienne : celui rapportant l'objet et la hiérarchie des genres littéraires à une différence entre deux humanités, c'est-à-dire à une distinction qui partage les hommes entre la noblesse et la bassesse - entre la « vertu » (*aretè*) et le « vice » (*kakia*) - et qui, en outre, s'identifie à une hiérarchie sociale spécifique. En fait, chez Aristote, l'affirmation de la supériorité des genres qui représentent les actions de nobles caractères prend son assise sur une assimilation entre qualification éthique et « qualité » sociale. La composition poétique y est commandée par une double temporalité qui distingue les hommes actifs, ceux capables de concevoir de grandes fins et de trouver les moyens de les réaliser, des hommes passifs, ceux qui mènent une existence entièrement vouée à la reproduction de la vie quotidienne. L'analyse de Rancière met en lumière le bouleversement de cette hiérarchie de l'action, fond politique premier de l'ordre représentatif dont les frontières n'étaient pas censées être transgressées par le poète.

Ce sont encore les signes de désapprobation des contemporains de Flaubert qui témoignent de ce renversement. Cette fois, c'est Armand de Pontmartin qui s'en prend au fait que, dans *Madame Bovary*, tous les épisodes apparaissent au lecteur également importants ou également insignifiants. Pour ce critique, il s'agit de la démocratie en littérature, c'est-à-dire d'une fiction qui se façonne par l'égalité des êtres, des choses et

---

<sup>7</sup> Barbey d'Aurevilly, in Rancière, *Le fil perdu*, op. cit., p. 21.

des situations présentés. Une telle démocratie permet que des personnages indignes d'être distingués par la fiction apparaissent de façon significative sur une scène où, aux temps aristocratiques, se déployait l'univers des « supériorités de naissance, d'esprit, d'éducation, et de cœur<sup>8</sup> » dont le modèle exemplaire est *La Princesse de Clèves*. Flaubert est en fin de compte accusé d'être responsable d'une littérature « sans âme » car, d'une part, il encombre le récit de personnages auxquels il fallait attribuer une place toute secondaire et, d'autre part, il ne les différencie pas non plus de l'univers matériel qui les entoure. Néanmoins, le bouleversement provoqué par cette littérature nouvelle ne se limite pas à la présence encombrante des objets matériels et des êtres indignes de la fiction perturbant le bon développement du récit. Il s'étend à la nature des passions éprouvées par ces derniers. En effet, selon Rancière, tous ces déplacements se lient à « la découverte d'une capacité inédite des hommes et des femmes du peuple à accéder à des formes d'expérience qui leur étaient jusque-là refusées<sup>9</sup> », ce qui est au centre des intrigues romanesques du XIX<sup>e</sup> siècle.

De ce point de vue, « Un cœur simple » contrarie les privilèges donnés à la grandeur des actions bien organisées ou des sentiments des âmes d'élite par son traitement littéraire sérieux de la vie d'une malheureuse servante illettrée. Celle-ci est contrainte de suivre indéfiniment le rythme des activités journalières. Mais la temporalité de sa vie se transforme, la succession monotone de ses jours se revêt d'une intensité sensible exceptionnelle. Le dévouement fanatique de Félicité au service de sa maîtresse est animé par une intensité de passion qui dépasse de loin les capacités d'émotion de cette dernière. Rancière fait encore le parallèle avec une autre histoire de servante, *Germinie Lacerteux*, inspirée du vécu d'Edmond et Jules de Goncourt. Il est vrai que les destinées de ces deux servantes s'accomplissent par des chemins assez différents, mais l'une et l'autre sont également porteuses de passions dont l'intensité dépasse l'horizon d'un quotidien servile. Cet excédent, quels que soient ses objets, brouille la logique des convenances sociales et des vraisemblances fictionnelles. Telles comme Emma Bovary, Félicité et Germinie appartiennent au genre « redoutable de ces filles de paysans qui sont capables de tout pour assouvir leurs passions les plus sensuelles ou leurs aspirations les plus idéales<sup>10</sup> », elles témoignent de la capacité de

---

<sup>8</sup> Armand de Pontmartin, in *ibid.*, p. 24.

<sup>9</sup> Rancière, *ibid.*, p. 20.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 27.

n'importe qui de transformer « la routine de l'existence quotidienne en abîme de la passion<sup>11</sup> ».

C'est bien dans ce contexte que Rancière fait du polémique baromètre un signe de cette affirmation de l'égalité des capacités d'expérience sensible qui révoque le modèle poétique bâti sur la différence entre des hommes actifs et des hommes passifs. Au sein de l'écriture démocratique, cet accessoire de la réalité prosaïque n'est pas une attestation du « réel », il est bien plutôt un indice de la « texture du réel », c'est-à-dire du type de vie qui est vécu par les personnages. Comme l'explique Rancière, Flaubert n'avait aucune intention préconçue au moment de l'inscrire dans le récit. Pourtant, si l'auteur le voyait nettement dans son imagination avant de le faire figurer dans le décor de l'histoire, c'est qu'il résume tout un monde sensible. Il en ressort que le baromètre qui marque les variations de la pression atmosphérique symbolise également l'existence de ceux qui vivent hors de la temporalité des fins, de ceux qui, exclus de l'ordre de l'action et relégués à la sphère de la reproduction de la vie au jour le jour, se limitent à prendre connaissance des conditions du temps dans lequel les activités de la journée se dérouleront. C'est à cette époque qu'un certain domaine de l'expérience commence à intégrer le cadre des grandes ambitions littéraires. La fiction nouvelle accorde les anonymes aux intensités du monde, le baromètre indique le lien que ces vies tissent avec « la puissance des éléments atmosphériques, les intensités du soleil et du vent et la multiplicité des événements sensibles dont les cercles s'élargissent à l'infini<sup>12</sup> ». Cet objet issu de l'univers matériel prosaïque marque du même coup le déplacement de la hiérarchie des actions bien enchaînées à la « grande démocratie des coexistences sensibles<sup>13</sup> » bouleversant les proportions du règne poétique. Du reste, il est au moins curieux que justement un instrument de mesure soit au centre de la controverse, qu'il y devienne un indice du passage à une fiction qui ne s'organisera plus à partir de l'équilibre de ses parties, un signe de l'avènement d'une écriture qui désormais aura affaire à la démesure de la vie.

C'est de cette façon que Rancière dénie la notion d'« effet de réel » au nom d'un « effet d'égalité » qui redonne des contours démocratiques au réalisme littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour l'auteur, le tissage fictionnel nouveau forgé à travers l'excès descriptif perturbe les efforts du critique soucieux de le ramener à une idée de structure

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 26.

subordonnant les parties au tout. L'analyse de Barthes s'aligne sur le modèle organique de l'ordre représentatif qu'il prétendait dénoncer, ce qui l'empêche de rendre compte du véritable enjeu politique qui traverse cette littérature. En partant d'une idée de structure pour dénoncer un certain fétichisme du « réel », Barthes identifie la modernité littéraire et sa portée politique à une purification de la structure narrative affranchie des « images parasitiques du réel<sup>14</sup> ». Toutefois, la littérature nouvelle se caractérise justement par la transgression des frontières qui délimitaient l'espace épuré de la fiction. Selon Rancière, une telle analyse manque le cœur du problème, vu qu'elle fait disparaître l'enjeu politique du conflit de deux partages du sensible. En définitive, loin de remplacer le vraisemblable ancien, ces transgressions relèvent plus radicalement de la révocation des présupposés politiques qui lui fournissaient son assise.

### **Filiation, appropriation et conciliation possible**

La réflexion de Rancière sur l'émancipation ouvrière au XIX<sup>e</sup> siècle permet d'éclairer d'autres éléments de cette littérature démocratique. De fait, pour l'auteur, l'avènement des formes nouvelles de la littérature s'inscrit dans le cadre plus large d'un mouvement d'affirmation de la capacité des anonymes, ceux qui ont vécu l'expérience émancipatrice de briser le cercle des contraintes de la reproduction quotidienne du travail pour s'approprier autrement l'espace et le temps. Les personnages de cette littérature s'assimilent, plus précisément, aux hommes et femmes qui à cette époque ont pris la décision de lire, de s'approprier la langue et la pensée des autres, d'écrire et de parler hors de leur condition. Une telle interruption de la succession habituelle du travail et du repos pour s'adonner à la pensée, c'est avant tout pour Rancière la subversion d'une certaine croyance légitimatrice de la domination, car dans cette attitude se prépare, se vit déjà, la suspension de « l'ancestrale hiérarchie subordonnant ceux qui sont voués à travailler de leurs mains à ceux qui ont reçu le privilège de la pensée<sup>15</sup> ». Ce sont ces déplacements bouleversant les relations conventionnelles entre identités et capacités qui sont finalement au fond de l'avènement des formes nouvelles de la littérature.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>15</sup> Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard/Pluriel, 2012, p. 8.

C'est ainsi, par exemple, que le destin d'Emma Bovary, lectrice désirant vivre des formes de vie qui ne correspondent pas à son identité sociale, rejoint les oppositions et révoltes des ouvriers qui rompent avec leur assignation identitaire en revendiquant la qualité d'êtres parlants et pensants à part entière. À la lumière de cette perspective, il est possible d'interpréter une telle destinée hors du cadre des traditionnelles dénonciations de la rencontre infortunée des aspirations idéales avec la logique du monde ou de l'impuissance d'un imaginaire déchaîné face à l'ordre social. Selon Rancière, l'histoire d'Emma témoigne plutôt d'un réel nouveau. Dans ce genre d'affirmation qui refuse un univers sensible correspondant à une condition, dans ce désir de vivre une autre vie, d'habiter dans une autre temporalité, la fiction découvre la texture nouvelle de ses épisodes. Elle identifie dans la capacité de n'importe qui à vivre n'importe quelle sorte d'expérience sensible transgressant les frontières entre les formes de vie une forme nouvelle d'intelligibilité de la réalité qui révoque la logique des déploiements stratégiques des pensées et des volontés. La fiction nouvelle se constituera désormais à partir d'une temporalité qui substitue à la traditionnelle succession des actions bien agencées la coexistence égalitaire d'une multiplicité infinie de micro-événements sensibles qui relie chaque individu au grand mouvement de la vie. La tâche de l'écrivain est depuis lors celle d'explorer « les différences, déplacements et condensations d'intensités à travers lesquels le monde extérieur pénètre les âmes et celles-ci fabriquent leur monde vécu<sup>16</sup> ».

Néanmoins, alors que le travail mené au fil des années 1970 par Rancière dans les archives s'en prend aux assimilations rituelles de la pluralité des errances individuelles par laquelle se traduisaient les opérations de désidentification des ouvriers soit aux grands discours de la science sociale naissante, soit à une identité collective bâtie sur des images des vies et des mentalités populaires, la réflexion sur la révolution littéraire met en avant la conversion de ces manifestations subversives en pouvoir impersonnel de l'écriture. Cette appropriation des affirmations égalitaires s'accomplit par deux opérations : la première décompose leurs manifestations en une « poussière de micro-événements sensibles impersonnels », la seconde identifie le mouvement de l'écriture « à la respiration même de ce tissu sensible<sup>17</sup> ». Rancière illustre la première de ces opérations par l'épisode qui raconte la naissance de l'amour d'Emma pour Rodolphe. Emma ne s'y laisse pas emporter par la logique de moyens et fins des

---

<sup>16</sup> Rancière, *Le fil perdu*, op. cit., p. 29.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 32.

machinations séductrices mises en œuvre par Rodolphe, son amour naît sous l'effet d'une multiplicité de micro-événements sensibles qui se succèdent sans poursuivre l'accomplissement d'aucun but. Au milieu de l'agitation des comices agricoles, des sensations, des bruits, des voix, des parfums, des images furtives et des souvenirs arrivent aléatoirement à Emma. C'est ce flux d'impressions et de souvenirs qui lui fait abandonner sa main dans celle du séducteur. Une telle coexistence sensible va bien évidemment à l'encontre du modèle représentatif, mais elle ne se réalise que par l'assimilation de l'élan des anonymes à vivre d'autres vies au « flot des micro-événements qui en transforme les manifestations en cristallisations singulières de la grande Vie impersonnelle<sup>18</sup> ». Selon Rancière, à travers cette opération, les sentiments raffinés jusqu'alors réservés aux « âmes d'élite » sont accordés à ces individus non en tant qu'expression de leurs dispositions intimes, mais comme des « condensations hasardeuses d'un tourbillon d'événements sensibles impersonnels ». En outre, c'est le travail de l'écriture, le *style*, qui traduira le « souffle impersonnel qui tient ensemble les événements sensibles et leur fait produire ces condensations singulières qui s'appellent désir ou amour<sup>19</sup> ». C'est de cette façon que la puissance égalitaire des personnages est convertie par l'écrivain en pouvoir impersonnel de l'écriture et qu'une hiérarchie nouvelle s'établit.

Erich Auerbach avait déjà signalé la nouveauté que représente la possibilité pour n'importe qui de devenir objet de représentation littéraire sérieuse. Dans l'antépénultième chapitre de *Mimesis*, il démontre en fait, de manière précise, comment le réalisme romanesque transgresse les règles classiques par sa façon de traiter la réalité contemporaine et par l'attitude qui fait des anonymes des personnages d'une représentation problématique et existentielle. Le critique allemand avait également remarqué la démarche de Flaubert à l'égard d'Emma : l'incapacité de celle-ci à exprimer ce qu'elle ressent par les formulations que seul l'écrivain pourra trouver à cette fin. C'est à travers le « pouvoir du verbe » que Flaubert exprime l'existence d'Emma. Aux prises avec « d'innombrables impressions confuses<sup>20</sup> », Emma n'arrive à donner des contours précis ni à son malaise ni à ses aspirations. C'est ainsi que, pour Rancière, au détriment de la puissance égalitaire subversive du personnage, le caractère impartial, impersonnel, du réalisme de Flaubert, la « manière absolue de voir les

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>20</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, « Tel », 1977, p. 480.

choses<sup>21</sup> » de son style, instaure finalement l'égalité des phrases. Toutefois, assimiler l'écriture au large et perpétuel mouvement de la vie pose des problèmes car la ruine de la logique organisatrice de l'action de l'ordre représentatif n'a pas supprimé la nécessité de construire des récits pourvus d'un commencement, d'un milieu et d'une fin. Selon Rancière, Flaubert a été le premier à se confronter à ce problème, qui est proprement le problème de la fiction moderne. Son entreprise donne lieu à une écriture contrainte de concilier la logique des connexions impersonnelles de la vie avec la logique des identités sociales et des relations causales. Et c'est justement cet entrecroisement de la vibration égalitaire impersonnelle des événements sensibles et des histoires qui régira désormais la composition des récits. Rancière identifie quelques prolongements de cette démarche pionnière qui refonde la logique de progression des histoires dans les œuvres de Conrad et de Woolf, il analyse la façon dont ces auteurs la radicalisent.

Pour Conrad, la construction d'un espace fictionnel à partir du réel doit congédier la catégorie du possible. La teneur fictionnelle ne se trouve pas pour lui dans l'enchaînement de l'histoire, mais plutôt « autour » de celle-ci. De là, le caractère novateur de sa démarche consiste à mettre l'intrigue au service de l'atmosphère dans laquelle elle est plongée. D'après Rancière, c'est la conception de Conrad à propos de la nature même de l'expérience qui lui permet de remettre en question la tradition du vraisemblable fictionnel. Et c'est dans une lettre de l'écrivain qu'il retrouve aussi bien le contenu d'une conviction qu'une considération qui relance la discussion à propos des détails : « [...] la marque du vrai n'est pas dans la possibilité des choses, elle est dans leur inévitabilité. L'inévitabilité est la seule certitude ; elle est l'essence même de la vie – comme elle est celle des rêves. Une peinture de la vie est sauvée de l'échec par la netteté des détails. Comme un rêve, elle doit être surprenante, indéniable, absurde et effrayante. Comme un rêve, elle doit être ridicule ou tragique et, comme un rêve, impitoyable et inévitable [...] Notre captivité dans la logique incompréhensible de l'accident est l'unique fait de l'univers. [...] Pour produire une œuvre d'art, un homme doit connaître cette vérité ou la sentir – même sans le savoir<sup>22</sup>. »

Le véritable écrivain a donc affaire à ce réel dont l'infinité des connexions échappe aux calculs des humains, au tissu sensible au sein duquel ceux-ci vivent les conséquences de leurs illusions et de leurs erreurs, éprouvent l'amour ou la haine. Dans ce contexte, l'assertion à propos des détails est particulièrement importante pour

---

<sup>21</sup> Flaubert, in *ibid.*, p. 486.

<sup>22</sup> Joseph Conrad, in Rancière, *Le fil perdu*, *op. cit.*, p. 44.

l'analyse de Rancière sur la façon dont Conrad décèle cette texture de l'inévitable. Si l'histoire ne sert qu'à éclairer ce tissu sensible, l'enchaînement des actions ne sera plus mis en valeur. Ainsi, afin de ne pas représenter une histoire, mais bien plutôt d'assurer la netteté du détail qui atteste la texture de l'inévitable, Conrad élit le présent. Plus précisément, il décompose des situations et des actions en une multiplicité d'événements sensibles, et c'est « la limite apportée à cette décomposition, la ponctuation de la rencontre avec l'inconcevable qui empêche cet ensemble d'événements sensibles de constituer la rationalité d'une situation et la raison suffisante d'une action<sup>23</sup> ». Rancière se réfère alors à l'épisode de l'abandon du *Patna* dans *Lord Jim*. Pour lui, une multiplicité d'états et d'incidents sensibles y convertit le champ d'une possible action en scène de passivité qui s'achève par le saut, en quelque sorte automate, de Jim dans le canot. Un parallèle s'établit avec la scène flaubertienne : alors que, chez Flaubert, la dynamique des accidents sensibles s'aligne encore sur une logique de l'intrigue accordant les rêves d'Emma aux calculs de Rodolphe, chez Conrad, le saut de Jim dans le canot ne se dessine que par l'identité du réel et du rêve, à la limite du racontable. La succession irrationnelle des séquences soustrait l'action de Jim à l'ordre du possible, elle marque l'écart à l'égard de la rationalité qui traverse aussi bien les faits ordinaires que la conception des rêves héroïques.

La construction temporelle chez Conrad remet donc en question le compromis flaubertien qui soumettait encore la grande égalité impersonnelle des événements sensibles à la traditionnelle progression des histoires. Rancière se sert d'autres exemples pour montrer comment cette fiction s'organise autour d'un régime de coexistences à travers le travail sur le présent et sur la précision du détail. Celle-ci, loin d'instaurer un nouveau vraisemblable, y assure la saisie de l'expérience en sa vérité. Elle est la marque de l'inévitable, de ce qui, à tout moment, peut déjouer n'importe quelle tentative de maîtrise. Pour Rancière, il n'y a pas de bonne fin à ce genre de récit voué à appréhender la rencontre de la chimère individuelle avec la réalité immaîtrisable, ce qui est à la limite du transmissible et de l'intransmissible. C'est pourquoi, par exemple, à la fin de *Lord Jim*, Conrad met sur la scène l'aventurier Brown, personnage sorti de nulle part qui déclenche la séquence de faits dont Jim sera victime. Conrad doit trahir le principe même de sa fiction pour achever ses récits. Autrement dit, en ayant recours à l'artifice,

---

<sup>23</sup> Rancière, *ibid.*, p. 46.

au mensonge, il doit soumettre la vérité des moments sensibles à la tyrannie des histoires.

Virginia Woolf explore également ce rapport entre la vérité de l'expérience et la tyrannie des histoires. Néanmoins, quoiqu'également étranger à la temporalité traditionnelle de la progression des histoires, l'objet de Woolf est distinct de celui de Conrad : sa fiction n'a pas affaire à l'inévitable. Afin de présenter la particularité de l'entreprise, Rancière se reporte à un essai de l'auteure : « Modern Fiction ». La romancière y annonce que l'écrivain doit s'attacher à saisir la façon dont la pluie toujours changeante d'événements sensibles tombe sur l'esprit. C'est cette appréhension de l'expérience, du point de vue de l'esprit recevant à chaque instant une infinité d'impressions qui lui arrive sous la forme d'une pluie incessante d'atomes, qui fait des tentatives de ramener la « vie de l'âme » au schéma du vraisemblable fictionnel une imposture artistique tout à fait condamnable. C'est pourquoi Woolf réduit l'intrigue au minimum de façon à assimiler autant que possible le déploiement des histoires à la succession des choses comme elles arrivent. Rancière situe la radicalité du propos dans la deuxième partie de *La Promenade au phare*, où le récit de la succession impersonnelle des événements sensibles inscrivant ses effets sur la maison de vacances est ponctué par l'hétérogénéité de quelques courtes phrases, mises entre crochets, rendant compte de la vie des personnages. Néanmoins, l'auteur ne tarde pas à ramener l'entreprise à sa limite, c'est-à-dire à rappeler qu'elle n'est pas capable de régler la tension entre la démocratie de la vie impersonnelle et la tyrannie de l'intrigue, qu'elle s'inscrit dans l'intervalle entre deux scènes de famille.

Selon Rancière, Woolf a toujours conçu ses grands romans à partir de cette tension entre l'inscription de la pluie d'atomes et l'incontournable logique des arrangements d'actions. Pour se limiter ici à l'univers de *La Promenade au phare*, l'analyse de la structure du récit montre que le lien entre le projet de traversée de la première partie et la traversée qui a lieu quelques années plus tard dans la partie finale n'est pas formulé. Ainsi en est-il aussi du contenu de la quête de Lily Briscoe, au terme de laquelle le lecteur ne saura pas préciser sans hésitation la nature de la vision qui permet à l'artiste d'achever son tableau dans un seul geste à la toute fin du livre. La décision de se détourner de la scène de réconciliation familiale qui se déroule dans une barque au loin pour terminer le roman par ce tableau que personne ne verra jamais, c'est pour Rancière une manière de refuser le dernier mot à la tyrannie de l'intrigue. Mais cette tension est au cœur même de la fiction moderne, cette fiction qui repousse la

logique traditionnelle des enchaînements d'actions à la limite, quitte à se confronter à sa propre disparition. En définitive, si, d'une part, l'écriture nouvelle s'identifie à la prose du monde, la Vie impersonnelle qui n'a pas de forme qui lui soit propre, et, si d'autre part, les récits requièrent une fin, désormais la pratique des écrivains ne peut être que dialectique.

### Temporalité et politique

Cette réflexion s'oppose aux analyses abordant la politique de la fiction nouvelle à l'aune d'une problématique de la représentation de la réalité sociale. Il s'agit plus précisément d'une intervention qui s'en prend à la tradition de la critique marxiste de la littérature instituée par Georg Lukács. En ce sens, le travail qui cherche à saisir les aspects particuliers de la démarche de chaque auteur constitue une dénonciation des usages de la notion de réification qui ont permis à cette tradition d'identifier toute une pluralité d'entreprises rompant avec la tradition fictionnelle à un processus de fragmentation de la totalité humaine ou de dénégation de l'action au nom de la passivité des choses. En effet, pour Lukács la marque du réalisme authentique réside dans le privilège donné aux actions des personnages et dans la façon dont celles-ci révèlent la dynamique du processus social dans lequel elles s'inscrivent. C'est pour lui le cas de Balzac dans *Les Illusions perdues*, livre à partir duquel le lecteur pourrait saisir l'emprise du capitalisme sur le destin de son héros. Toutefois, cette prééminence de l'action révélatrice sur la description se défait dans *Nana*, où l'exhaustivité descriptive de Zola a pour résultat une succession de tableaux. D'après Lukács, ce genre de composition fictionnelle ne constitue pas un « reflet correct et profond de la réalité objective », car il fait abstraction des « forces motrices du développement social<sup>24</sup> » et de leurs effets. Le privilège accordé aux détails, l'autonomie de ceux-ci et la représentation du point de vue d'un spectateur y congédient le récit sur des destinées humaines en action au sein de leurs rapports avec la vie sociale. Ce caractère descriptif vide la fiction de signification humaine. Ainsi, incapable de représenter « l'unité vivante de la personnalité<sup>25</sup> » dans l'ensemble de ses manifestations, l'écrivain transforme les

---

<sup>24</sup> Georg Lukács, « Raconter ou décrire ? », *Problèmes du réalisme*, trad. C. Prévost et J. Guégan, Paris, L'Arche, 1975, p. 142.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 158.

hommes en natures mortes. Ce modèle de composition trouvera finalement une continuité dans un subjectivisme qui acquiert sa forme la plus achevée dans les œuvres de Joyce et de Dos Passos, où la fragmentation de l'expérience transforme la vie intérieure de l'homme en « un statisme figé, réifié<sup>26</sup> ». C'est au sein de cette tradition assimilant la surcharge descriptive du réalisme littéraire à l'affirmation de l'ordre bourgeois que Rancière situe l'analyse de Barthes. Pour lui, la dénonciation d'un ordre social qui se donne comme évident, naturel et intangible à travers la notion d'« effet de réel » rejoint les analyses de Sartre qui accusent Flaubert et les écrivains de sa génération de tout chosifier, de pétrifier les paroles, les gestes et les actions. L'examen de la nature des événements, des nouveaux personnages et des enchaînements temporels de la littérature moderne par Rancière, loin de constater le produit d'une bourgeoisie soucieuse de sa continuité ou de la perte d'une totalité de l'expérience, identifie bien plutôt l'empreinte démocratique transgressant les frontières qui partageaient l'humanité en deux mondes d'expérience distincts. Ce refus des interprétations alignant les manifestations de la fiction nouvelle sur ce modèle d'intelligibilité des processus sociaux s'explique par le fait que, pour Rancière, le mouvement d'affirmation égalitaire dont la littérature démocratique relève n'exprime pas les aspirations politiques de la démocratie ou celles de l'émancipation sociale, ce qui va dans le même sens que sa conception particulière d'émancipation.

En effet, chez Rancière, l'émancipation ne passe pas par l'acquisition d'une science des raisons de la domination. Tout étrangère à la mise en œuvre d'actions programmatiques, l'affirmation égalitaire doit y être saisie bien plutôt à partir de la tension très particulière que l'auteur identifie dans l'histoire des mouvements modernes d'émancipation sous le trinôme égalité sensible, action stratégique et science de la société : « la découverte de la capacité pour n'importe qui de vivre n'importe quelle sorte d'expérience semble coïncider avec une défection du schéma de l'action stratégique adaptant des moyens à des fins<sup>27</sup>. » C'est cette tension que *La Nuit des prolétaires* décèle par la mise en exergue des rapports contradictoires entretenus entre les ouvriers du XIX<sup>e</sup> siècle et les prophètes du monde nouveau. Dans ce contexte, l'attitude de l'ouvrier dont la main s'arrête face aux « beautés du saint-simonisme<sup>28</sup> » illustre exemplairement l'attitude de ces ouvriers adhérant à la parole qui provoque ou

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>27</sup> Rancière, *Le fil perdu*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>28</sup> In Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 17.

approfondit ce qui les entraîne dans la spirale d'une autre vie tout en se dérochant aux projets visant à faire de cette spirale la ligne droite menant à l'image du travailleur exemplaire de la société de l'avenir. L'important à remarquer ici, c'est que Rancière retrouvera cette même ruine du modèle de l'action stratégique au cœur du genre romanesque triomphant du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce genre contemporain des grandes explications de l'ordre social, des téléologies de l'histoire et des projets de transformation du monde sur la base d'une science de l'évolution que les écrivains élisent pour représenter la société nouvelle dans son intégralité dévoile pour lui une « troublante logique » selon laquelle cette volonté de maîtrise « semble d'emblée frappée d'une étrange impuissance<sup>29</sup> ». L'exemple le plus longuement développé est celui du *Rouge et le Noir*, où le destin du héros finit par contredire toute la logique calculatrice des moyens et des fins qui gouverne aussi bien le caractère de ce dernier que les intrigues des divers cercles de la société que le romancier se complait à déployer inlassablement au fil du roman. Julien Sorel, jeune plébéien ambitieux, n'y trouve sa « vie idéale » qu'après l'échec de toutes ses entreprises pour s'élever dans la société. C'est dans la prison, en attendant la mort, hors de la rationalité causale qui mène à la conquête de la société, que ce fils de charpentier connaît « l'art de jouir de la vie ». Rancière insiste sur ce qui scinde le roman en deux et qui lui semble conduire le grand récit de la société « vers sa propre annulation<sup>30</sup> », c'est-à-dire sur une logique d'inaction qui fait le bonheur du plébéien et congédie la science du monde du romancier. L'attitude de Julien, après avoir tout perdu, permet effectivement de reprendre les termes de la réflexion rancière sur l'émancipation. L'oisiveté à laquelle il se livre depuis son enfermement recèle un état suspensif – dont Rancière discerne la généalogie en passant de Rousseau à Kant et de celui-ci à Schiller – associé à une qualité de l'expérience sensible interdite aux plébéiens. Le bonheur que Julien retrouve dans la prison, c'est le même qu'il avait goûté dès le début du roman lorsque, auprès de Madame de Rénal, la logique des causes et des effets, des moyens et des fins, qui l'orientait vers l'accomplissement de ses grands desseins cédait sa place à la pure jouissance de l'existence et du moment sensible partagé. Pour Rancière, c'est précisément cette jouissance de l'*otium* par ceux qui étaient censés demeurer exclusivement dans la sphère de la reproduction de la vie matérielle qui rend possible les opérations de désidentification qui bouleversent l'antique hiérarchie des formes de

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 75.

vie qui partageait l'humanité entre les catégories de l'activité et de l'inactivité. Au moment d'achever son livre, c'est au détriment du récit racontant l'ascension sociale et la conquête du pouvoir par le plébésien dans la société nouvelle que Stendhal épouse justement ce caractère subversif du roman pour décrire le bonheur de Julien. *Le Rouge et le Noir* témoigne finalement de la double temporalité du grand genre romanesque naissant qui adopte les discours sur la société en même temps qu'en révèle le revers, ces moments de suspens où l'on peut jouir pleinement du présent, du pur sentiment de l'existence. Ce genre trouvera son terme peu après, quand il sera « absorbé par la multiplicité de ces infimes événements susceptibles de creuser au sein de la plus modeste des vies ces abîmes au fond desquels se perd tout enchaînement intelligible des causes et des effets, toute narration ordonnée de l'évolution des individus et des sociétés<sup>31</sup> ».

Quelques années plus tard, Rancière identifie cette même ambivalence dans un mouvement très particulier de l'argumentation de *Mimesis*. Dans *Les bords de la fiction*, il nous rappelle qu'Auerbach, dans son antépénultième chapitre, reconnaît en Stendhal le fondateur du « réalisme sérieux des temps modernes », celui-ci caractérisé par la représentation de l'homme « engagé dans une réalité globale politique, économique et sociale en constante évolution<sup>32</sup> ». Néanmoins, les exemples autour desquels la réflexion sur les transformations du réalisme moderne se développe ne vont pas dans le même sens. De fait, l'ennui des dîners à l'hôtel de La Mole, l'atmosphère de la pension Vauquer ou le déjeuner fastidieux d'Emma Bovary y représentent plutôt des contre-exemples, des moments où cette réalité globale en évolution semble suspendue au nom des univers clos et immobiles où se jouent les destins des personnages. En outre, dans le dernier chapitre, qui se développe à partir d'une analyse en détail de la cinquième section de la première partie de *La Promenade au phare* – où Mrs Ramsay mesure un bas sur les jambes de son fils –, c'est dans l'excellence singulière de Woolf à mettre l'accent sur la circonstance insignifiante sans la soumettre à un « ensemble concerté d'actions<sup>33</sup> » qu'Auerbach trouvera le couronnement de la littérature occidentale. D'après Rancière, ce que Lukács dénie et qu'Auerbach rencontre sans le thématiser, c'est l'écart que la littérature nouvelle a pris au regard des principes aristotéliens de rationalité fictionnelle. Pourtant, alors que, chez le premier, la non-conjonction entre la

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>32</sup> Auerbach, *Mimesis*, *op. cit.*, p. 459.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 547.

rationalité fictionnelle nouvelle et la rationalité scientifique du processus historique aboutira à la dénonciation d'une fiction qui délaisse l'action narrative et instaure le règne de la passivité descriptive des rapports sociaux réifiés, chez le second, la littérature qui se réalise par le traitement de la profondeur du moment quelconque ruinant les agencements d'actions n'est aucunement une entreprise déliée des enjeux de la collectivité. À la toute fin de *Mimesis*, la représentation du moment quelconque se lie effectivement à un certain avenir de l'humanité, à une certaine « vie commune sur la terre<sup>34</sup> ». Pour Rancière, le plus important ne réside pas dans ce que déploie Auerbach à propos du contenu de ces moments quelconques ou des rapports de ceux-ci avec la vie commune à venir dans les deux dernières pages de son livre. C'est dans ce qui a été développé auparavant qu'il retrouve les éléments d'une politique de la fiction qui dépasse le cadre des analyses sur la représentation des structures et des conflits de la société ou des engagements personnels des écrivains. Il s'agit précisément de la démarche ranciérienne cherchant à discerner les formes d'intervention politique qui sont propres à la construction fictionnelle, c'est-à-dire la façon dont la fiction constitue des mondes communs à partir de ses modes de description et de narration, de sa manière de concevoir des situations et de déterminer les acteurs de ces situations, d'identifier des événements et d'établir des liens entre eux.

Comme l'explique Rancière, l'apparente contradiction des exemples de l'antépénultième chapitre de *Mimesis* se justifie par le fait que, pour Auerbach, le réalisme moderne qui intègre l'homme dans la réalité globale d'une histoire en pleine évolution est en même temps celui qui rompt avec la théorie classique de la distinction des niveaux stylistiques et qui fait de n'importe qui un sujet de fiction sérieuse, un personnage capable des sentiments les plus intenses et les plus complexes. Et les destins de Julien et d'Emma témoignent justement de la non-conjonction de ces deux principes, dès lors que la capacité de ces anonymes à être le sujet d'une fiction sérieuse et profonde les délie du même coup des réseaux d'une réalité globale en évolution. En fait, dans les deux romans, la réfutation de la séparation des formes de vie ne se réalise pas sur le plan de la réalité sociale. C'est l'ennui, l'expérience du temps vide, qui y marque la conquête d'une vie nouvelle par ces individus quelconques, leur entrée dans un temps normalement inconnu des gens de leur condition. Dans cette manière nouvelle d'habiter le temps qui décèle un monde de sensations et d'émotions la fiction trouvera un tissu

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 548.

temporel nouveau qui la détourne aussi bien des formes de rationalité de la tradition fictionnelle partageant l'humanité en deux mondes sensibles sans communication que des grands schémas interprétatifs des sciences modernes de la société. C'est pourquoi Rancière identifie le cœur de la politique de la fiction dans le traitement du temps.

Le temps de la fiction nouvelle est un temps de la coexistence, un temps qui ne connaît plus de hiérarchie. Le travail sur les « détails » qui y met en évidence la singularité des expériences dans leurs liaisons avec la multiplicité d'événements sensibles présente dans chaque instant permet d'explorer une temporalité distincte de celle de l'ordre consensuel. Plus précisément, et en dépit de l'appropriation par les écrivains du pouvoir des anonymes pour façonner la puissance impersonnelle de leur écriture, le traitement particulier du temps dans la fiction moderne remet en question aussi bien les formes d'intelligibilité des déterminismes économiques et historiques des récits savants sur la société que les évidences du champ médiatique. En partant toujours du particulier, Rancière met l'accent sur les manières dont cette temporalité contredit le temps dominant, sur la façon dont elle construit des mondes communs comprenant ce qui est exclu du temps, horizontal et continu, de l'économie et du pouvoir<sup>35</sup>. De cette perspective, avant la réflexion de Walter Benjamin sur l'histoire, la fiction moderne avait déjà entrepris ce genre de déplacement au regard du temps des vainqueurs. Et elle l'a fait de façon à « creuser la puissance du “moment quelconque”, ce moment vide en balance entre la production du même et la possible émergence du nouveau qui est aussi un moment plein où une vie entière se condense, où plusieurs temporalités se mélangent et où l'inactivité d'une rêverie entre en harmonie avec l'activité de l'univers. Elle a construit sur cette trame temporelle d'autres manières d'identifier des événements et des acteurs et d'autres façons de les lier pour construire des mondes communs et des histoires communes<sup>36</sup> ». Autrement dit, ces dérèglements interviennent sur le sens du réel, puisqu'ils donnent des dimensions nouvelles aux conceptions du nécessaire, du vraisemblable et du possible. Ils permettent de repenser les manières habituelles de s'identifier comme individu et d'occuper un espace et une temporalité spécifiques. C'est ainsi finalement que chez Rancière la réflexion sur les transformations de la rationalité fictionnelle rejoint celle sur les formes de subjectivation politique et de constitution de mondes communs, ce travail qui depuis longtemps s'obstine à multiplier infiniment les chemins de l'émancipation.

---

<sup>35</sup> À ce propos voir notamment ses analyses sur James Agee, William Faulkner et João Guimarães Rosa.

<sup>36</sup> Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 13.

## Bibliographie

AUERBACH, Erich. *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, « Tel », 1977.

BARTHES, Roland. « L'effet de réel », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

LUKÁCS, Georg. « Raconter ou décrire ? », *Problèmes du réalisme*, trad. C. Prévost et J. Guégan, Paris, L'Arche, 1975.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard/Pluriel, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.