

# Démocratie de la fiction

*Novels consist of words, evenly and democratically spaced; though some may acquire higher social rank by italicisation or capitalisation. In most novels, this democracy spreads wider: every word is as important as every other word. In better novels, certain words have higher specific gravity than other words. This is something the better novelist does not draw attention to, but lets the better reader discover. (Julian Barnes <sup>1</sup>)*

## I Après l'espace public

§1 Depuis la publication, en 1962, de *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*<sup>2</sup>, ouvrage dans lequel Jürgen Habermas a retracé la constitution d'une sphère publique à partir des contextes historiques propres aux développements anglais, français et allemand au XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la notion d'espace public a désigné la sphère, formée à partir d'un réseau relativement dense de communication publique, avant tout imprégné de littérature et de critique, où les membres d'une société s'expriment en émettant des opinions privées à propos de sujets d'intérêt public. L'influence considérable de la théorie d'Habermas dans le débat sur l'espace public au cours des trente années qui ont suivi la publication de l'ouvrage est connue. Elle a catalysé le débat historiographique autour de la notion d'opinion publique et a été reçue comme un paradigme interprétatif de la modernité occidentale. Depuis une vingtaine d'années, à l'inverse, on a fait à son auteur la critique d'avoir érigé la sphère publique libérale en un *ideal-type*. L'histoire, la théorie politique ou la sociologie ont tour à tour pris leurs distances avec la notion, jugée trop abstraite, valorisant le seul usage argumentatif de la parole ou bien passant sous silence l'inégalité des conditions d'accès au domaine public. On ne saurait réduire l'espace public au seul emploi de l'argumentation ou de la discussion ; il y a asymétrie sociale entre ceux qui prennent la parole et ceux qui écoutent ; information et savoir sont inégalement distribués : telles sont parmi les critiques les plus fréquemment avancées. On a également souligné le contraste entre une première forme d'espace public, influencée par l'instruction et la littérature, qui avait existé jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et celle, apparue ensuite, des démocraties de masse de l'Etat social, dominée par les médias et la culture de masse. L'existence d'une pluralité de sphères différenciées au lieu d'une sphère publique unique a ultérieurement conduit la théorie politique à chercher à mieux intégrer la diversité des voix dans le champ politique<sup>3</sup>. Par delà ces critiques et au gré de ses réaménagements successifs, la notion d'espace public politique n'en a pas moins été au cœur des théories de l'agir communicationnel puis de la démocratie délibérative ultérieurement développées par Habermas<sup>4</sup>.

Pour les besoins de cet article, je rappellerai seulement : 1- qu'au concept de public a constamment été associée la dimension de l'*imprévisibilité* – l'accessibilité pour chacun signifiant l'exclusion d'un contrôle sur l'accès<sup>5</sup> ; 2- qu'Habermas a toujours assigné à l'espace public deux fonctions normatives – pouvoir de légitimation et contre-pouvoir critique ; 3- que cet espace public, selon lui, obéit aux principes de l'égalité et de la réciprocité lors de l'échange, de la transparence des questions et du caractère discursif de la communication<sup>6</sup>.

## II Espace public et définitions de la littérature

§2 Nous n'avons plus aujourd'hui affaire à l'exigence "emphatique" (N. Luhmann) d'espace public telle qu'elle est apparue au XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous n'avons plus à nous demander – en Europe – si la littérature accède à l'espace public mais plutôt comment elle lui fait place et comment elle l'intègre. Si nous pouvons aujourd'hui considérer la notion d'espace public à propos de la littérature et de son actualité, c'est notamment parce que les théories critiques et l'idéologie de la littérature qui ont eu cours dans les cinquante dernières années et qui définissaient la littérature comme un *absolu*, comme une *différence*, comme un *pouvoir* ou comme une *puissance*, ne semblent plus pertinentes.

§3 Cesser de tenir l'œuvre pour une différence radicale suppose de considérer la notion de *ressemblance*, de lui faire une place à côté de celle de *différence* qui a été philosophiquement valorisée au cours du demi-siècle écoulé, à partir d'exemples artistiques et littéraires<sup>7</sup>. Considérer les rapports de la littérature et de la démocratie oblige à mettre l'accent, moins sur la différence, notamment lorsque celle-ci devient le moyen de la mise entre parenthèses de la question des rapports entre l'art et la société, que sur les notions d'égalité et de *semblable*. Ayant fait la découverte de la condition du semblable, la littérature des âges démocratiques, soutient Tocqueville, est capable de faire l'hypothèse de l'unité du genre humain et de porter intérêt à l'homme en général :

Dans les siècles aristocratiques, chaque peuple, comme chaque individu, est enclin à se tenir immobile et séparé de tous les autres. Dans les siècles démocratiques, [...] les habitants des différents pays se mêlent, se voient, s'écoutent et s'empruntent. Ce ne sont donc pas les membres d'une même nation qui deviennent semblables ; les nations elles-mêmes s'assimilent et toutes ensemble ne forment plus à l'œil du spectateur qu'une vaste démocratie dont chaque citoyen est un peuple. C'est pour la première fois au grand jour la figure du genre humain. Tout ce qui se rapporte à l'existence du genre humain pris en entier [...] devient une mine très féconde pour la poésie [...] Les poètes qui vécurent dans les temps aristocratiques ont fait d'admirables peintures en prenant pour sujets certains incidents de la vie d'un peuple ou d'un homme ; mais aucun d'eux n'a jamais osé renfermer dans son tableau les destinées de l'espèce humaine, tandis que les poètes et les écrivains qui écrivent dans les âges démocratiques peuvent l'entreprendre [...] chacun, élevant les yeux au-dessus de son pays, commence enfin à apercevoir l'humanité elle-même.<sup>8</sup>

§4 On peut certes, continuer, à la suite de la modernité littéraire, à identifier le littéraire à la rupture du cadre idéologique et discursif ; on ne peut plus exclure de le considérer comme une situation de communication en lui-même et dans l'actualité culturelle. Contre les théories du texte ou de l'œuvre singulière, la littérature s'inscrit, ainsi, dans des situations de genèses et dans ses situations de communication<sup>9</sup>.

Penser le littéraire comme une situation de communication suppose :

a) de s'attacher à une pragmatique de la littérature largement niée dans les approches intransitives de la littérature des cinquante dernières années.

b) de redonner une place centrale aux notions de *mimésis* et de *représentation* (représentation mentale et représentation symbolique) notamment lorsqu'il s'agit de fiction littéraire – étant entendu que la représentation ne saurait plus être aujourd'hui réduite à l'imitation et que, désignant les discours, les savoirs, les

croyances, les symboles et les images qui figurent dans une culture, les représentations symboliques et sociales constituent en ce sens le milieu cognitif d'une communauté ou d'une société en même temps qu'un élément de l'environnement informationnel de l'œuvre.

- §5 Nous retrouvons ici l'hésitation entre propriété critique et propriété dialogique de la littérature. Mikhaïl Bakhtine a été le représentant de cette dernière tendance. L'hypothèse du dialogisme est, chez lui, celle de la complémentarité des discours entre eux. Telle est la thèse de Nelly Wolf dans *Le roman de la démocratie* : la démocratie interne au roman, le roman comme *analogon* de la démocratie, ou bien encore le roman comme mise en intrigue de la fable démocratique<sup>10</sup>. Le littéraire est ce qui interroge discours et idéologie là où le transitif devient équivoque, là où l'idéologique apparaît ouvert à sa propre altérité, là où le discours social fait de lui-même question.
- §6 Je souhaiterais, pour ma part, insister, après Jean Bessière, sur deux points : 1- l'œuvre littéraire participe d'une communication particulière; elle construit un jeu rhétorique spécifique : celui de l'adresse la plus générale, par delà les limites des discours de la communication standard. Pour autant, en faisant retour sur tout discours et sur toute représentation, le littéraire indique qu'il appartient à une communauté d'expression et de lecture ; 2- Le littéraire de l'époque moderne est à la fois objet d'une interrogation propre et une interrogation sur les ensembles symboliques ; il se définit donc toujours doublement, par rapport à lui-même et par rapport aux autres discours, à son environnement.

### III Littérature et démocratie

- §7 Il est possible de considérer la démocratie comme un moment dans l'histoire de la différenciation et de l'entropie croissante des discours littéraires. J'entends ici par démocratie un système ouvert qui ne cherche pas à subsumer l'ensemble des phénomènes du monde dans un édifice dogmatique de valeurs. La littérature de l'âge démocratique se définit en ce sens non plus selon son seul système de règles ou sa tradition mais aussi – nouveauté par rapport à l'ancien régime des lettres – par rapport à son dehors. C'est ce que Tocqueville, en tout cas, avance à propos des littératures de l'âge démocratique et de la disparition des règles qui régissaient les Belles-Lettres aristocratiques :

Il arrivera quelquefois que les membres de la classe lettrée ne vivant jamais qu'entre eux et n'écrivant que pour eux, perdront entièrement de vue le reste du monde [...] ils s'imposeront de petites règles littéraires à leur seul usage, qui les écarteront insensiblement du bon sens et les conduiront hors de la nature. A force de vouloir parler autrement que le vulgaire, ils en viendront à une sorte de jargon aristocratique qui n'est guère moins éloigné du beau langage que le patois du peuple. Ce sont là les écueils naturels de la littérature dans les aristocraties. Toute aristocratie qui se met à part du peuple devient impuissante. C'est vrai dans les lettres aussi bien qu'en politique [...] chez les nations démocratiques, chaque génération nouvelle est un nouveau peuple. Chez ces nations, les lettres ne sauraient donc que difficilement être soumises à des règles étroites, et il est comme impossible qu'elles le soient jamais à des règles permanentes.<sup>11</sup>

et, symétriquement, dans sa définition de la littérature démocratique à partir des composantes de la diversité et de la singularité :

La littérature des âges démocratiques ne saurait présenter ainsi que dans les temps d'aristocraties, l'image de l'ordre, de la régularité, de la science et de l'art : la forme s'y trouvera d'ordinaire négligée et parfois méprisée. Le style s'y trouvera souvent bizarre, incorrect, surchargé et mou, et presque toujours hardi et véhément. [...] Il y régnera une force inculte et presque sauvage dans la pensée et souvent une variété très grande et une fécondité singulière dans ses produits.<sup>12</sup>

- §8 Tocqueville met en place un discours libéral sur le rapport des arts avec la démocratie, une sociologie des arts en régime démocratique. La question qu'il soulève est celle de la forme de l'autorité dans une société dont les membres se considèrent comme des égaux. Cette question est abordée à "travers l'égalité des conditions". Elle est posée aux arts et à la littérature : l'égalité est la cause d'une restructuration radicale de la condition sociale des artistes et du public aussi bien que des contenus, des sujets et des styles de la littérature<sup>13</sup>. Tocqueville contraste le modèle aristocratique et le modèle démocratique. Après lui, la réflexion ne cessera de redire et de répéter ce passage de l'art du régime aristocratique à l'art du régime démocratique sous la forme d'un processus jamais achevé.
- §9 Hors les Etats-Unis, la reconnaissance de la littérature comme institution artistique et sociale susceptible d'épouser le cours de l'histoire démocratique intervient tardivement. En France, au dix-neuvième siècle, si on excepte le bref moment de la mystique démocratique (ensuite devenue mystique de la République) chez Hugo, jusqu'en 1848, la démocratie est presque toujours comprise comme étant le règne de la *littérature industrielle* (Sainte-Beuve, 1839), du marché et de l'utile dont les Etats-Unis fournissent alors l'exemple (Stendhal, Baudelaire, etc.). En 1937 encore, Paul Valéry, disciple de Mallarmé et poète presque officiel de la République, estime la démocratie "impraticable" : "Le contrôle de tous n'est possible que dans une sphère très petite et en des matières très communes et élémentaires ; donc le règne de la démocratie s'analyse en falsifications"<sup>14</sup>.
- §10 La reconnaissance de la possibilité d'une littérature démocratique n'intervient qu'avec la fin des années de l'occupation 1940-1944, lorsque l'essor du totalitarisme met en demeure de réinterroger la démocratie comme forme de société et non plus seulement comme système d'institutions. Il en est ainsi chez Camus comme chez Sartre<sup>15</sup>. Dans *Qu'est ce que la littérature ?* (1947), Sartre pose la nécessité de l'alliance de la littérature et de la démocratie sur la toile de fond de la "torture" – un des mots aux occurrences parmi les plus fréquentes dans le livre – telle qu'on l'a pratiquée dans le Paris de l'occupation : "Ce n'est ni notre faute ni notre mérite si nous avons vécu en un temps où la torture était un fait quotidien"<sup>16</sup>. Je rappelle les formules célèbres : "L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie [...] la liberté d'écrire implique la liberté du citoyen. On n'écrit pas [en prose] pour des esclaves". Dans *Passions* (1993), Jacques Derrida reprendra presque à la lettre ces expressions : "pas de démocratie sans littérature, pas de littérature sans démocratie". En 1947, Sartre marque l'égalité de l'œuvre et du lecteur. Il définit un statut commun de la littérature, le contraire d'une différence ou d'un absolu. Il déclare refuser la position de surplomb qui permettrait d'assigner du sens de manière à la fois libre et systématique. Opposé à l'écrivain français, rentier en même temps que professionnel des lettres, le modèle de l'écrivain est alors américain : Steinbeck, Richard Wright. Le discours littéraire sera expression authentique dans la mesure où il relèvera d'un propos démocratique. Il faut comprendre : la différence esthétique fonde une expression destinée à tous –

elle exclut toute forme d'obstacle à la communication et marque plus spécifiquement qu'il n'y a aucun obstacle à l'expression et à la quête du sujet, à la communauté de communication<sup>17</sup>.

#### IV Fiction et démocratie

§11 Alors même que la part de la fiction verbale est devenue minoritaire dans la culture contemporaine qui, pourtant, produit et consomme toujours davantage de fictions, la fiction a néanmoins figuré sur l'agenda de la poétique et de la théorie littéraire tout au long des années 2000. En France, l'ouvrage le plus important a été sans conteste celui de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la Fiction ?*<sup>18</sup>. Dans cet ouvrage, qui traite de la compétence fictionnelle et pas seulement de la fiction au sens restreint et canonique (littéraire et artistique) du terme, Schaeffer rappelle que l'espèce humaine est, semble-t-il, la seule à avoir développé une aptitude à produire et à consommer des fictions, c'est-à-dire des *représentations* fictionnelles. Il considère la fiction en tant que compétence représentationnelle parmi l'ensemble des moyens de représentation publiquement accessibles et partageables développés par les hommes : "toutes les fictions, qu'il s'agisse de jeux fictionnels ou de la fiction au sens canonique du terme, sont des représentations au sens où il s'agit d'événements qui sont à propos d'autres événements, qu'ils dénotent, qu'ils dépeignent, qu'ils donnent à voir, etc."<sup>19</sup>. Il envisage cette compétence fictionnelle d'un double point de vue, ontogénétique (a) et phylogénétique (b) :

(a) Les activités ludiques et imaginatives constituent une partie importante du développement de l'enfant ; elles ne nécessitent pas d'apprentissage ; on peut supposer qu'elles existent partout dans le monde : autrement dit, la compétence fictionnelle ne semble pas être une convention culturelle mais une donnée psychologique universelle, une modalité de base de l'intentionnalité humaine<sup>20</sup>.

(b) "si la genèse de la culture et son existence dépendent radicalement du fait que les êtres humains possèdent la capacité neurologique de développer des représentations mentales, son évolution a acquis une dynamique largement autotélique en ce sens que les hommes la traitent comme un domaine méritant d'être développé pour lui-même ; ceci vaut aussi pour les fictions canoniques qui sont un des dispositifs essentiels de ce monde culturel"<sup>21</sup>.

S'agissant de la fiction canonique, Schaeffer s'attache à deux de ses dimensions, essentielles selon lui : (a) le cadrage pragmatique et la dimension ludique de l'activité fictionnelle – ludique, dans la mesure où la fiction est feintise et jeu avec les représentations ; (b) le fait que cette dimension ludique de la fiction est nécessairement partagée : "La feintise qui préside à l'institution de la fiction publique ne doit pas seulement être ludique, mais encore partagée. Car le statut ludique relève uniquement de l'intention de celui qui feint : pour que le dispositif fictionnel puisse se mettre en place, cette intention doit donner lieu à un accord intersubjectif"<sup>22</sup>.

§12 Il en résulte la définition que l'auteur propose de la fiction comme jeu et "feintise ludique partagée". Cette définition le conduit enfin à soutenir que la fiction s'épuise dans la fonction esthétique, que sa seule fonction immanente est d'ordre esthétique.

Schaeffer s'en tient à la position, forte, du philosophe qui est la sienne. Il ne s'aven-

ture pas sur le terrain de l'histoire et de la société. De fait, la fiction étant ainsi définie comme une donnée anthropologique et une compétence culturelle spécifique, on est *a priori* en droit de supposer qu'elle n'est pas de nature à être notablement affectée par le temps bref de l'évolution culturelle, encore moins par une forme historique ou un état social comme l'est la démocratie. Schaeffer ouvre pourtant son livre sur l'attitude anti-mimétique présente chez Platon et ses constantes réactivations au cours de l'histoire occidentale. Symétriquement, il rappelle les moments de poussée mimétique en Grèce ancienne (développement du drame réaliste d'Euripide, invention de la perspective linéaire et création de coulisses théâtrales illusionnistes, peinture naturaliste de Zeuxis) et à la Renaissance (naturalisme pictural au XIV<sup>e</sup>, théâtre à partir du XVI<sup>e</sup> et développement de la littérature romanesque depuis le XVII<sup>e</sup> siècle). Ne serait-ce qu'à cause des transformations profondes du mode d'accès des œuvres au cours de l'histoire, on a donc tout lieu de penser que les différentes époques historiques sont inégalement favorables à accorder à la fiction le caractère public qui doit le sien pour qu'elle fonctionne comme réalité partagée. L'étude d'anthropologie comparée conduite par Jack Goody sur les attitudes à l'égard des représentations mimétiques le confirme d'ailleurs, s'il en était besoin<sup>23</sup>. L'"ambivalence cognitive" qu'il postule, entre attirance et incrimination, a permis à l'anthropologue de montrer qu'il a existé, dispersées dans l'espace et dans le temps, des positions tant positives que négatives, qui peuvent expliquer la présence ou l'absence de ces représentations mimétiques (par exemple dans le cas du puritanisme de l'époque de Cromwell). Les sociétés et les cultures, sans parler même des régimes politiques, acceptent ou tolèrent diversement, selon les moments de leur histoire, ce jeu libre avec les représentations<sup>24</sup>.

Dans son ouvrage, Schaeffer montre que la fiction n'est pas seulement intersubjective, mais qu'elle est aussi ce qu'il appelle un "dispositif public partagé". Pour qu'elle devienne une "réalité publique partagée", il lui faut être un discours ayant acquis droit de cité. Si la fiction a ainsi un caractère public, cela signifie qu'elle n'a pas seulement une dimension intersubjective mais, ajouterons-nous, qu'elle a en outre la qualité d'une *institution*, une institution linguistique et sociale – au sens de John Searle : un *langage partagé* signale un *contrat social*, un contrat social l'existence d'une *société*<sup>25</sup>.

§13 Comment, alors, entendre le fait que la fiction est "un jeu avec des représentations, ou encore un usage ludique de l'activité représentationnelle"<sup>26</sup> ? Dire de la fiction qu'elle est un jeu avec les représentations, c'est prendre en compte l'ensemble des représentations publiques et partagées avec lequel 'joue' toute fiction. Dans la mesure où elle est un dispositif public qui porte sur des représentations publiques et collectives, sociales et symboliques, la fiction est aussi un travail de déplacement incessant des représentations disponibles et la preuve que ces représentations ne sont ni achevées ni parfaitement stables. Quand on dit que la fiction est "un jeu avec les représentations" ou *une forme de liberté* (Françoise Lavocat, ouvrage à paraître), on signifie que ce jeu avec les représentations a une finalité ludique et esthétique mais qu'il a aussi une fonction symbolique, au sens d'un questionnement et d'une recomposition des symbolisations collectives et des représentations partagées. Ce questionnement et cette recomposition sont partie intégrante du "jeu". Feintise ludique partagée, l'œuvre de fiction est aussi interrogation et reconfiguration de ces représentations partagées.

- §14 On peut faire l'hypothèse, spéculative, que la démocratie, en tant qu'elle se distingue d'un système clos de représentations achevées et de cultures où les symboles et les discours sociaux présentent une forte et explicite autorité, n'est pas hostile à l'exercice du libre jeu singulier et collectif avec les représentations publiques et qu'elle figure à ce titre un moment dans la reconnaissance commune de la fonction cognitive des récits fictionnels. Chaque fiction nouvelle diffère de toute symbolisation sociale. Elle est un jeu de refiguration de l'institution linguistique et sociale de la réalité. Elle tend à défaire toute vision totalisante de ces institutions. C'est pourquoi l'œuvre de fiction ne peut être identifiée "au discours continûment propositionnel, au discours mythique et au discours idéologique – à ces discours qui sont des discours sans questions" (J. Bessière, *Principes de théorie littéraire*). Dans un contexte démocratique, le jeu avec les représentations qu'est la fiction littéraire et artistique implique une dissociation de l'autorité (*auctoritas*) et de la puissance (*potestas*). La fiction littéraire du régime démocratique est une autorité sans puissance. Elle en a idéalement fini avec l'idéologie du pouvoir symbolique absolu de la littérature. Le constat de cette autorité sans puissance conduit à ré-interroger le rapport de la littérature à la démocratie : en quoi l'œuvre peut-elle parler pour tous ? se donne-t-elle un droit de représenter quiconque ?<sup>27</sup>
- §15 Nous pouvons évoquer, pour conclure, les deux extrêmes du spectre où se tient la fiction verbale et littéraire en régime démocratique : d'une part la singularité et, d'autre part, les nouveaux genres littéraires apparus au XIX<sup>e</sup> siècle. La singularité semble être devenue la principale caractérisation de la littérature<sup>28</sup>. Une œuvre est singulière, un écrivain est singulier. La fiction littéraire est une singularisation des représentations ; elle singularise les discours littéraires et les discours culturels disponibles, les représentations communes qu'elle utilise. On connaît la définition libérale et canonique de la fiction proposée par Henry James, à travers la métaphore de la maison aux ouvertures en nombre infini:

La littérature de fiction habite une maison qui n'a pas une seule fenêtre, mais des millions, ou plutôt un nombre incalculable de fenêtres possibles; chacune d'elles a été percée ou pourra encore être percée dans sa vaste façade suivant le besoin de voir de chaque individu et suivant la pression exercée par sa volonté. Ces ouvertures de forme et de taille variables, donnent toutes sur la scène humaine, à tel point que nous aurions pu attendre d'elles une similitude d'observations plus grande que celle que nous ne trouvons. Ce ne sont des fenêtres que dans le meilleur des cas, de simples trous dans un mur sans vie, séparées, haut perchées; ce ne sont pas des portes à gonds, ouvrant directement sur la vie. Mais elles ont une caractéristique qui leur est propre : à chacune d'elles se tient une figure dotée d'une paire d'yeux, ou au moins d'une lorgnette qui constitue toujours un instrument d'observation unique garantissant à la personne qui s'en sert une impression différente de toute autre. Cette personne et ses voisins contemplent le même spectacle, mais l'une voit beaucoup de choses là où l'autre en voit peu, l'une voit noir où l'autre voit blanc, l'une voit gros là où l'autre voit petit, l'une voit du vulgaire là où l'autre voit du raffiné, etc. Il n'y a heureusement pas moyen de dire ce sur quoi, pour une paire d'yeux particulière, la fenêtre peut *ne pas* ouvrir : je dis 'heureusement' en raison précisément de l'incommensurabilité de ce domaine. Le champ qui s'étend, la scène humaine, constitue le 'choix du sujet' ; l'ouverture percée, qu'elle soit large ou avec un balcon, ou en forme de fente et basse, constitue la 'forme littéraire'; mais séparément ou ensemble, ce ne sont rien sans la présence d'un observateur à son poste, sans, en d'autres termes, la conscience de l'artiste. Dites-moi ce qu'est l'artiste et je vous dirai ce dont il a été conscient. Ainsi je vous expliquerai tout à la fois sa liberté illimitée et sa conscience morale.<sup>29</sup>

§16 Les œuvres appartenant aux genres littéraires apparus d'abord aux Etats-Unis, en Angleterre et en France au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le roman policier, le fantastique ou la science-fiction ne posent évidemment pas la question d'un absolu de la singularité littéraire. Mais elles créent un nouvel espace public – à l'image du roman policier, un genre qui s'est récemment étendu partout, par exemple en Chine et au Mexique. C'est aux Etats-Unis et dans les sociétés européennes en cours de démocratisation qu'étaient l'Angleterre et la France et non dans les états bureaucratiques ou autoritaires du XIX<sup>e</sup> siècle que sont apparus ces genres littéraires. Le roman policier traite d'un *monde* dont les fondements peuvent disparaître, qui peut basculer et qui pourrait ne pas être ce qu'il est<sup>30</sup>. Il interroge la contradiction entre le maintien de l'ordre social et politique, les instances sur lesquelles repose la légitimité de l'ordre politique et l'idéal de l'Etat démocratique (une part de la fiction nord-américaine contemporaine – Thomas Pynchon ou Don DeLillo, par exemple – relève de ce paradigme). La fiction littéraire contemporaine pose souvent la question des limites des ensembles symboliques, des discours et des représentations qui ont cours, de l'identité des objets des représentations culturelles et sociales. Cette interrogation de la fiction littéraire sur un monde qui pourrait ne pas être ce qu'il est est à rapprocher de cette "dissolution des repères de la certitude" (Claude Lefort) dans quoi la démocratie s'institue et se maintient, de l'inconnu et de l'indétermination qui la caractérisent.

Philippe Roussin  
CNRS  
Maison Française d'Oxford

## NOTES

- <sup>1</sup> Julian Barnes, *Through the Window. Seventeen essays (and one short story)*, Vintage Publishing, 2011, p. 164.
- <sup>2</sup> Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, avec une préface inédite (1990) de l'auteur, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1993.
- <sup>3</sup> Voir, par exemple, Iris Marion Young, *Inclusion and Democracy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- <sup>4</sup> Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel* (1981), trad. fr. Fayard, 1987 ; *Droit et démocratie. Entre faits et normes* (1992), trad. fr. Gallimard, 1997, <NRF Essais>.
- <sup>5</sup> Niklas Luhmann, *La réalité des médias de masse*, tr. française, Diaphanes, 2012, p. 139-140.
- <sup>6</sup> Voir Isabelle Aubert, "Réviser l'espace public avec la sociologie. Un regard sur la théorie de Bernhard Peters", *Participations*, n° 5, 2013/1, p. 177-199.
- <sup>7</sup> Sur ce point, Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la Fiction ?* Paris, éditions du Seuil, 1999, <Poétique>, p. 82.
- <sup>8</sup> Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, t. II, Gallimard, <Folio histoire>, p.108.
- <sup>9</sup> Je renvoie aux travaux de Jean Bessière, en particulier *Principes de théorie littéraire*, P.U.F., 2005; *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? d'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, Loverval, Éditions Labor, 2006; *Questionner le roman*, P.U.F., 2012.
- <sup>10</sup> Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.
- <sup>11</sup> Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, II, *op. cit.*, p 85-87.
- <sup>12</sup> *ibid.*, p. 88.
- <sup>13</sup> Je renvoie à l'ensemble des travaux de Françoise Mélonio.
- <sup>14</sup> Paul Valéry, *Les Principes d'an-archie pure et appliquée*, rédigé en 1936-1938, Paris, Gallimard, 1984, p. 23.



- 
- <sup>15</sup> Au même moment, tirant les conclusions de l'incapacité de l'humanisme libéral à comprendre ce qui se joue dans le monde, Hermann Broch avance alors, pour les pays de langue allemande et au-delà, l'hypothèse de la "démocratie totale": "Le but de cette guerre est l'établissement d'un nouveau système de valeur central: ce sera soit un système national-socialiste, soit, espérons-le, le système démocratique. Le défi pour la démocratie consiste à se transformer elle-même en un système de valeurs central, car jusqu'à présent, elle n'était pas prête à se comprendre comme telle", *Théorie de la folie des masses*, tr. française, Editions de l'Eclat, 2008, p. 92.
- <sup>16</sup> Jean-Paul Sartre, "Situation de l'écrivain en 1947", *Qu'est ce que la littérature ?*, Gallimard, <Idées>, p. 262.
- <sup>17</sup> J. Bessière, "La littérature est-elle critique ?", *Tracés*, 2008/3 (n° HS-8), p. 83.
- <sup>18</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, éditions du Seuil, <Poétique>, 1999.
- <sup>19</sup> *ibid.*, p. 104.
- <sup>20</sup> *ibid.*, p. 231.
- <sup>21</sup> *ibid.*, p. 107.
- <sup>22</sup> *ibid.*, p. 147.
- <sup>23</sup> Jack Goody, *La Peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité* (1997), Paris, La Découverte, tr.fr., 2006.
- <sup>24</sup> Sur la diversité et la dispersion culturelles et temporelles des pratiques associées aux valeurs démocratiques, Jack Goody, "Démocratie, valeurs et modes de représentation", *Diogène*, 2004/2, n° 206, p. 6-22.
- <sup>25</sup> John Searle, *Making the Social World. The Structure of Human Civilization*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 62.
- <sup>26</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ? op. cit.*, p. 329.
- <sup>27</sup> Cette question que l'on soulève aujourd'hui en France à propos de la fiction qui revient vers l'actualité, a auparavant été posée dans le cadre des théories de la démocratie, cf. dans Iris Marion Young, *Inclusion and Democracy*, *op. cit.*, les pages consacrées au genre du témoignage et la connaissance située, p. 70-77.
- <sup>28</sup> Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, London and New York, Routledge, 2004.
- <sup>29</sup> Henry James, "Préface à Portrait d'une femme", *La Création littéraire*, trad. de l'américain et préfacé par Marie-Françoise Cachin, Denoël, 1980, <Bibliothèque Médiations> n° 209.
- <sup>30</sup> Luc Boltanski, *Enigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, 2012, <NRF Essais>.