Révolution littéraire et texte expérimental

Jean-Jacques Lecercle

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/2987>

DOI : 10.4000/esa.2987

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 17-28

ISBN : 978-2-36442-083-0

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Jean-Jacques Lecercle, « Révolution littéraire et texte expérimental », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 20 mars 2019, consulté le 20 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/esa/2987> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/esa.2987>

Révolution littéraire et texte expérimental

Jean-Jacques LECERCLE
Professeur honoraire des universités
Membre du CREA (Paris Nanterre)

1. Texte expérimental.

Ce syntagme a deux acceptions possibles. L'une, triviale, fait du texte expérimental un texte élitiste, et souvent illisible. La seconde est plus intéressante, car elle prend l'adjectif « expérimental » au sérieux. Pris en ce sens, un texte expérimental est le site d'une expérience – expérience de pensée, de narration ou d'écriture, l'intérêt de cette expérience, comme de toute expérience, s'évaluant à partir de ses résultats, de ce qu'elle permet de penser, de narrer ou d'écrire. C'est bien sûr cette seconde acception qui va m'occuper.

2. Axiome.

Je vais adopter comme un axiome la position défendue par Rancière dans un livre récent : la fiction moderne (entendez à partir de Flaubert) est le résultat d'une révolution littéraire qui a remis en cause la conception organique de la narration et donc du texte, laquelle remonte à Aristote et à sa fameuse définition de l'histoire complète. Voici comment Rancière introduit les essais qui composent son livre :

Les essais regroupés ici tentent de penser quelques unes des transformations et quelques uns des paradoxes qui fondent la fiction moderne sur la destruction de ce qui semblait – de ce qui semble encore très souvent – fonder cette fiction : la colonne vertébrale qui en fait un corps tenant par lui-même ; l'ordonnance interne qui subordonne les détails à la perception de l'ensemble ; les enchaînements de causes et d'effets qui assurent l'intelligibilité du récit à travers son développement temporel. Cette évolution ne s'est pas faite à travers des manifestes, mais par des déplacements dans les pratiques d'écriture. (Rancière 2014, 9-10)

Rancière part d'une critique du concept d'« effet de réel » chez Barthes, pour qui le détail inutile (inutile au développement de l'intrigue), comme le baromètre de Mme Aubain chez Flaubert, a pour seule fonction d'attester la présence du réel. Pour Rancière, il est au contraire la marque d'une révolution dans la fiction, qui est une révolution démocratique : non plus la hiérarchie des personnages (héroïques ou typiques), des événements (pertinents pour le développement de l'intrigue) et des phrases (le style élevé qui convient à cette fiction organique), mais l'égalité des personnages (même la femme d'un médecin de campagne peut connaître les affres de la passion), des événements (n'importe quelle action peut faire l'objet d'une fiction, et ce qui compte ce sont les détails, non la cohérence de l'ensemble), des objets (par exemple le baromètre de Mme Aubain – c'est un de ces détails qui font maintenant l'essentiel du texte) et des phrases (dans le roman, on peut parler dans n'importe quel style et n'importe quel dialecte).

Cette position, qui est cohérente avec les textes précédents de Rancière (voir Rancière 2007) est bien sûr discutable – les périodisations de ce type, tant chez Rancière que chez Foucault, posent de multiples problèmes. C'est pourquoi je l'ai, par un coup de force, posée comme axiome – je devrais peut-être dire un postulat – parce qu'elle me permet de définir le texte expérimental comme le texte qui, par un déplacement des pratiques de narration et d'écriture, va contribuer à cette révolution.

3. Au commencement était Aristote.

Rancière conçoit la littérature comme une invention du tournant du XIX^{ème} siècle : c'est à ce moment qu'il situe la « révolution littéraire ». La littérature succède à l'ordre de la représentation classique, celui des belles lettres. Et la révolution littéraire est constitutivement liée à la démocratie. L'ordre classique était fondé sur une homologie entre la société et l'art : la hiérarchie des genres, des sujets et des personnages était homologue à la hiérarchie sociale. Tout ceci change avec la littérature, qui est la démocratie du langage : démocratie des sujets (on peut écrire sur n'importe quoi : tout événement peut être prétexte à roman), des personnages (on peut écrire sur n'importe qui : tout être humain peut devenir le héros d'un roman), des genres (on ne subit plus la contrainte des genres classiques) et du style (tout dialecte et tout type de phrase sont admissibles dans la littérature, ce qui ne veut pas dire qu'on écrit n'importe comment).

Je viens de résumer la position de Rancière dans *Politique de la littérature*. Dans *Le Fil perdu*, il reprend ces thèses, à ceci près que l'objet de la révolution littéraire est maintenant une révolution dans la fiction (ce qui implique un déplacement dans le temps : non plus le tournant du XIX^{ème} siècle, mais plutôt sa seconde moitié). Cette révolution bouleverse la narration classique, cette conception organique du texte qui remonte à Aristote. Celui-ci, dans sa *Poétique* définit l'histoire complète comme une histoire qui a un début, un milieu et une fin (Aristote 59). Et il ne faut pas voir là une plate tautologie : cette définition impose à l'histoire, si elle veut être digne de ce nom, c'est-à-dire complète, trois moments obligés, et un ordre de succession, qui est un ordre de progression téléologique – une histoire est écrite en fonction de sa fin.

Voici comment Rancière, dans ce dernier ouvrage, définit la fiction aristotélicienne :

On le sait depuis Aristote, la fiction n'est pas l'invention de mondes imaginaires. Elle est d'abord une structure de rationalité : un mode de présentation qui rend des choses, des situations ou des événements perceptibles et intelligibles ; un mode de liaison qui construit des formes de coexistence, de succession et d'enchaînement causal entre des événements et donne à ces formes les caractères du possible, du réel et du nécessaire. (Rancière 2014, 11)

Il ajoute que cette structure formelle, présente « partout où il s'agit de construire un certain sens de réalité et d'en formuler l'intelligibilité », est commune à la fiction et à la politique : Aristote, Machiavel, même combat.

Cette structure formelle implique des hiérarchies : d'événements (qui doivent tous contribuer à la progression de l'intrigue), de choses (dont la présence doit nourrir l'intrigue organique), de personnages (qui doivent être capables de porter l'intrigue jusqu'à son terme) et de phrases (qui portent la narration dans la clarté de son déroulement). Et elle implique donc, bien sûr, une organisation temporelle, un début, un milieu et une fin, dans cet ordre. Et on ajoutera à la maxime d'Aristote, qui est de forme, une maxime de contenu (qui définit le contenu du roman), sous la forme de l'antimétabole : la vie d'une histoire est l'histoire d'une vie (Anna Karénine, Emma Bovary, les Buddenbrook, etc.).

Ce qui change avec la fiction moderne, c'est que ces deux maximes sont subverties, d'où l'abondance des syntagmes « n'importe qui ou quoi » dans mon résumé de la position de Rancière : comme toute véritable démocratie, la démocratie littéraire est égalitaire, elle abolit toutes les

hiérarchies, non seulement les hiérarchies sociales qui réservaient la qualité de héros aux personnages biens nés, mais la hiérarchie de construction narrative qui subordonnait les détails à la cohérence de l'intrigue, les phrases à l'unité du style, les événements à la succession téléologique de l'histoire d'une vie. *La promenade au phare* ne trouve pas sa vie d'histoire dans l'histoire d'une vie, pas même celle de Mrs Ramsay ; les divisions de *Lord Jim*, nous dit Rancière, ne sont pas des chapitres, qui font avancer l'histoire, mais des moments du présent, « car c'est seulement dans le présent d'une scène que s'assure la netteté du détail » (Rancière 2014, 45).

Je vais tirer quelques conséquences de cet axiome en posant que la fiction d'après la révolution littéraire, c'est-à-dire aussi bien la fiction moderniste que post-moderniste, s'est libérée des contraintes de la fiction organique en procédant par expérimentations narratives, et que ces expériences et leurs résultats, des textes expérimentaux, ont porté tant sur la maxime de forme (l'histoire complète d'Aristote) que sur la maxime de contenu (l'antimétabole).

Et à des fins d'expérimentation, la maxime de forme se dédouble, car les « déplacements d'écriture » en quoi consiste selon Rancière la révolution littéraire peuvent être soit des déplacements de structures narratives, soit des déplacements langagiers, par libération de ce que Jameson, dans un titre fameux, appelait *the prison house of language*. L'égalité des phrases engendre le travail du style :

Le tout est maintenant dans les détails. Il est dans le souffle commun qui emporte la succession de ces événements sensibles libérés des chaînes de la causalité. Il n'est plus dans l'équilibre des parties de l'intrigue. Il est dans le travail de l'écriture, dans ce « style » qui n'a justement plus rien à voir avec les agréments et les ornements du discours épictétique. (Rancière 2014, 34)

Et l'on sait qu'une fois libéré des contraintes du langage élevé des belles lettres le travail du style ne connaît pas de limites.

Quant à la maxime de contenu, elle se soutient de la question philosophique de l'identité (identité d'une histoire homologue à l'identité d'une vie – je suis qui je suis de la naissance à la mort, autrement dit je suis mon histoire). Sortir par expérimentation du cadre de cette maxime, c'est envisager les paradoxes de l'identité personnelle et peut-être même mettre en question ce qui en est un des fondements apparemment inattaquables, l'identité sexuelle. C'est aussi envisager les paradoxes de l'identité narrative, le jeu des voix qui distribuent auteur, narrateur et personnages.

Je vais évoquer deux moments de cette expérimentation, c'est-à-dire deux textes : *Orlando*, de Virginia Woolf, et *In Transit* de Brigid Brophy. Ils ont été choisis précisément parce qu'ils incarnent la révolution littéraire par libération des contraintes tant de la maxime de forme que de la maxime de contenu. Et l'expérimentation prendra donc la forme de quatre déplacements possibles : 1. le déplacement des contraintes aristotéliennes de la narration ; 2. le déplacement des contraintes qui gouvernent le langage de la narration classique ; 3. le déplacement des conventions de l'identité sexuelle telle qu'elle informe la narration ; et 4. le déplacement des contraintes de l'identité narrative, qui gouverne les rapports entre narrateur, personnage et lecteur.

4. *Orlando*.

Les biographes de Virginia Woolf nous disent qu'à l'annonce d'*Orlando*, les libraires furent méfiants : ils connaissaient bien l'auteur de *Mrs Dalloway* et *To the Lighthouse*, mais son nouveau livre, qui portait en sous-titre la mention *A Biography*, risquait d'être placé sur l'étagère consacrée à la *non fiction* et donc de décourager les lecteurs. Ces craintes n'étaient pas fondées, car *Orlando* fut le premier *best seller* de Virginia Woolf, et son premier livre à être publié en livre de poche, dans la collection *Penguin*, en 1942 (Briggs 2005, 210-215). Une des raisons de ce succès est que l'écriture du texte était plus « facile » que celle des romans précédents (Woolf déclara qu'*Orlando* lui avait appris à écrire une phrase « directe »). On peut donc s'attendre à lire un mélange de texte expérimental (il n'est pas si commun qu'une fiction s'intitule « biographie ») et de texte traditionnel.

Orlando, du point de vue de notre première contrainte (les règles de la narration aristotélienne) est bien un texte expérimental, qui s'affranchit de la contrainte. Le texte a bien un début : Orlando adolescent attire l'attention, et les faveurs, de la reine Elizabeth, en visite au château paternel – l'histoire d'une vie ne commence pas nécessairement avec la naissance du héros, mais héros il y a bien, qui a toutes les caractéristiques associées au rôle dans ce qu'il a de plus traditionnel (il est jeune, il est beau, il est intelligent, il est riche). Et il a un milieu, même si celui-ci est inattendu : Orlando ambassadeur en Turquie manque de se faire lyncher lors d'une émeute xénophobe, plonge dans un sommeil profond et se réveille femme. Mais le texte n'a pas de fin, il se termine dans l'instant présent, celui de la fin de l'écriture, mêlant par là inextricablement monde narrateur et monde narré. Car voici le dernier paragraphe du texte : « And

the twelfth stroke of midnight sounded; the twelfth stroke of midnight, Thursday, the eleventh of October, Nineteen Hundred and Twenty-eight » (Woolf 1967 [1928], 232). Et comment ce texte aurait-il une fin, puisqu'il est la biographie cryptée de Vita Sackville-West, l'amante de Virginia Woolf, ou encore une lettre d'amour (dûment datée dans le dernier paragraphe) écrite en langage d'Esope, pour contourner, mais aussi pour moquer, les bienséances ? Et de fait la vie qui devrait être la vie de cette histoire est curieuse, puisque Orlando, adolescent sous le règne d'Elizabeth, est encore dans la force de l'âge en 1928 – une vie, certes, mais indéfiniment extensible, et qui couvre cinq ou six générations. Non que cela pose problème à qui que ce soit (Orlando parti en Turquie homme et revenu femme a quelque difficulté pour récupérer ses biens, qui sont *in Chancery*, mais ce ne sont là que des difficultés triviales), car cette impossibilité, dont sont habituellement faits les textes fantastiques (le comte Dracula est lui aussi très âgé), est présentée comme la chose au monde la plus naturelle. On a donc bien une expérience – expérience de pensée et expérience textuelle : que se passe-t-il si le héros dont je narre la vie oublie de vieillir ?

J'ai dit que l'écriture d'*Orlando* était « facile ». Pas d'échappée donc hors de la prison du langage, pas d'expérience stylistique, sinon celle qui hante la littérature anglaise depuis *Ulysses* : faire d'un texte de fiction une histoire stylistique de la littérature anglaise. De ce point de vue, le cadre narratif d'*Orlando* est particulièrement favorable, puisque le héros/héroïne, qui est affligé d'une passion mal récompensée pour la littérature (il/elle écrit abondamment, brûle beaucoup de manuscrits et finit sur le tard par publier un recueil), entrevoit Shakespeare méditant dans le château familial, se fait gruger par Robert Greene, *of conny-catching fame*, fréquente Swift, Pope et Addison et côtoie quelques victoriens. Mais contrairement à Joyce, il ne s'agit pas de pastiche, mais de quelque chose de beaucoup plus subtil, l'adaptation presque insensible d'un langage à l'air du temps (et l'on comprend le désarroi de la pauvre Orlando lorsqu'elle doit passer de la liberté des mœurs de l'époque de la Restauration à la pruderie victorienne). Mais cela n'affecte pas fondamentalement la phrase et sa clarté : il s'agit de jouer avec la contrainte stylistique sans remettre en jeu le langage de la narration classique (que Woolf fait ici un effort particulier pour observer) – un léger déplacement plutôt qu'une évasion de la prison du langage.

La troisième contrainte (contrainte de contenu concernant l'identité sexuelle) est dans *Orlando* notoirement enfreinte – c'est même ce qui a

rendu le texte mémorable. Mais elle l'est une seule fois, par révolution. Il y a dans la vie d'Orlando un événement au sens de Badiou, un bouleversement qui troue la situation et son langage et engage un processus de subjectivation par fidélité et accueil d'une vérité. Orlando devenue femme devient le sujet fidèle de sa nouvelle condition, et apprécie la douce comédie des situations que ce changement lui impose – il en est ainsi de sa réaction aux attentions du capitaine du bateau qui la ramène de Turquie en Angleterre. La condition féminine impose des restrictions à sa liberté d'action (pas de baignade en petite tenue), mais elle a des avantages (dont celui de se prélasser sur une chaise longue sur le pont). Et l'expérience est faste (telle est la leçon que vise l'expérimentation narrative), soit parce qu'elle connaît ce que celui ou celle qui est fixé dans une identité sexuelle ne peut pas connaître, l'expérience de l'autre sexe (Orlando est la seule femme qui sait, au plus intime d'elle-même ce que c'est que d'être un homme), soit parce qu'elle fait l'expérience consciente et matérielle de la bisexualité et donc de la construction culturelle du genre (et en cela la biographie d'Orlando reflète celle de son modèle, Vita Sackville-West). On notera cependant les limites de l'expérience : le changement a lieu une fois seulement, et il est définitif – pour Orlando, la femme est littéralement l'avenir de l'homme. Pas de brouillage donc, pas d'entre-deux, pas de retour en arrière ou d'allées et venues, et donc pas de véritable remise en cause de la fixité des identités et des rôles sexuels : Orlando femme finit par avoir un désir d'enfant, qu'elle satisfait avec l'aide d'un mari dont la principale qualité est qu'il passe son temps à doubler le Cap Horn à la barre de son navire.

Et en apparence, pas de brouillage non plus de l'identité narrative, et donc pas d'infraction à la quatrième contrainte. Comme dans la biographie la plus classique, l'histoire est narrée par un narrateur omniscient (qui n'a même pas besoin, puisque la biographie est fictive, du conditionnel par lequel le biographe masque habituellement les trous de son savoir). Chacun est à sa place, et le personnage narré n'empiète jamais, par métalepse, sur la voix narrante. Ou plutôt, ici encore, il y a un jeu sur l'identité du personnage, que permet la simple durée de sa vie (plus de trois siècles), car dans ces temps inhabituels il y a place pour plus d'une personnalité, comme en témoigne le passage suivant :

[Orlando] had a great variety of selves to call upon, far more than we have been able to find room for, since a biography is considered complete if it merely accounts for six or seven selves, whereas a person may well have as many thousand. (Woolf 218)

On voit en quoi consiste le jeu : l'extension de la vie « normale » du personnage est une image de la multiplication des personnes qui marque la fragmentation du sujet moderne. Alors, la vie d'une histoire devient l'histoire non d'une vie mais d'une multiplicité de vies. Non par multiplication des héros, mais par prolifération de la personnalité du héros, ou de l'héroïne, unique.

Orlando participe donc bien de la révolution littéraire de Rancière (qui consacre un de ses essais à la mort de Prue Ramsay). Mais il le fait autant par touches subtiles, par jeu avec les conventions (par exemple les conventions stylistiques), que par déplacement explicite ou brutal (l'extension de la vie d'Orlando, son changement de sexe). La suite sera plus explicite.

5. *In Transit.*

Brigid Brophy, romancière anglaise d'origine irlandaise, aujourd'hui un peu oubliée, a publié en 1969, après plusieurs romans traditionnels (le plus connu étant *The King of a Rainy Country*, 1956), un roman « expérimental » (elle le nomme « an heroi-cyclic novel »), à la frontière du modernisme (le modèle est joycien, et hésite entre *Ulysses* et *Finnegans Wake*) et du post-modernisme, intitulé *In Transit*.

L'héroïne, ou plutôt la voix narrative, car ce roman est en première personne, se trouve, *in transit*, dans une aérogare. Elle a déjà passé les barrières de sécurité lorsqu'elle décide de ne pas prendre son avion et de rester dans cet entre-deux, un de ces espaces que Marc Augé (1992) qualifie de « non-lieux », et où il voit un objet pour une anthropologie de ce qu'il appelle notre « surmodernité ». Mais ce n'est pas tout : l'héroïne se rend soudain compte qu'elle a oublié à quel sexe elle appartient, si le P initial de son prénom et le « Pat » de son surnom annoncent une Patricia ou un Patrick. Une investigation anatomique immédiate étant exclue dans ce lieu très public, l'héroïne, qui est donc peut-être un héros, en est réduite, ou réduit, à des procédés indirects. Ses vêtements comme sa coiffure étant unisexes, elle cherche la réponse à son angoissante question dans l'attitude des autres. La suite, là est la différence majeure avec *Orlando*, est un va-et-vient : elle est convaincue tantôt qu'elle est Patrick et tantôt Patricia, et elle le devient effectivement, car le roman verse dans le réalisme magique et l'aérogare devient le lieu d'une divagation, littérale et donc spatiale, comme métaphorique et donc mentale : une révolution gauchiste y éclate, et le texte se transforme, par multiplication des

intrigues, en pastiche de l'*Histoire d'O*, d'une aventure de Perry Mason ou de *Star Trek*.

On peut donc s'attendre à des déplacements massifs par rapport à la structure narrative classique. Et de fait ils ne manquent pas. Cette histoire n'est guère aristotélicienne. Comme son titre l'indique, elle se compose uniquement d'un milieu : pour *in transit*, lisez *in between*. Ni début (pourquoi le personnage est-il là, dans cette aérogare ?), ni fin (le dernier paragraphe annonce la poursuite d'une progression). La suite des événements n'obéit pas à une causalité cohérente, et il n'y a pas d'unité organique du texte : l'intrigue se développe au hasard des rencontres, comme dans un roman picaresque, et le texte n'est pas divisé en chapitres (qui font avancer l'intrigue) mais en sections, et ces divisions sont musicales (« *Section one : linguistic leprosy (Allegro non troppo)* »). Ce qui se dissout, c'est ce qui fait l'unité d'une histoire : au sein de ce roman, d'autres romans apparaissent, par pastiche, et l'héroïne/héro finit par se dédoubler, comme se dédouble le texte, avec deux colonnes, une pour chacun des deux avatars du personnage unique, dédoublé par scissiparité, comme une amibe. Et si l'espace de ce non lieu est *in between*, le temps l'est également : une progression aléatoire fait du temps une suite de moments présents, dont chacun virtuellement concentre la totalité des événements, passés, présents ou envisagés.

Cette dissolution de l'histoire complète s'accompagne d'une dissolution du langage, par irlandisme post-joycien. Le texte est obsédé par l'Irlande (le personnage est irlandais(e), et le maître est dûment évoqué), et les aventures, comme le langage, sont explicitement rattachées à cette origine ethnique. Le langage, en effet, est une version soft de la langue de *Finnegans Wake*. Cela commence par la multiplication des langues (une aérogare est un lieu naturellement babélien), dès l'*incipit* : « Ce qui m'étonnait c'était qu'il was my French that disintegrated first » (Brophy 11) (le personnage se félicite quelques lignes plus loin de la brutalité de ce passage d'une langue à l'autre). Et cela va jusqu'à l'*explicit*, car la dernière page est occupée par l'image d'un poisson aux nageoires proéminentes dans lequel est inscrit non pas « the end », mais « fin », qui doit donc s'entendre aussi en anglais, « *fin* ». Cela se poursuit par la multiplication des textes et des genres, sous la forme de ces pastiches déjà évoqués – pastiches dans lesquels ce qui compte c'est bien sûr la langue (le pastiche d'*Histoire d'O* s'intitule *Histoire de la langue d'Oc*, et Oc devient un des noms du personnage féminin). Et cela finit par ce qui est la caractéristique principale de ce texte, la prolifération irrépressible des calembours et de

tous les louches trafics auxquels le langage peut donner lieu. L'extrait suivant donnera une idée de cette prolifération, ainsi que de leur caractère explicitement irlandais :

We Irish had the right word on the tip of our tongue, but the imperialist got at that. What should trip off it we trip over. Our slips are enlarged into tumblers of petticoats and caminicks. We pick ourselves up out of their foam, high-caminickicking. What begins as endemic lapsus linguae we peddle as precious lapis, with which we illuminate our Book of Sells (an early Book of Ours). We are never knowingly underbold. We are in the grips of compulsion. Youlysses have fore-suffered all. Before the Jew wandered, jew did. (35-36)

Et de fait, "the grip of compulsion" est une excellente description de la langue du texte, un texte dans lequel il devient vite apparent que le langage, loin d'être le vecteur discret d'une histoire, est le personnage principal.

Ce déplacement massif de la seconde contrainte soutient le déplacement de la troisième, qui fixe l'identité sexuelle des personnages : celle-ci est d'abord incertaine, puis changeante, puis brouillée, ce qui annonce le dédoublement, et les deux parties de cet androgyne naturellement se cherchent et ne se trouvent pas, tandis que la multiplication des univers narratifs, par pastiche, nous empêche de savoir exactement qui est qui, les changements de nom étant aussi nombreux que les changements de sexe.

Et tout cela induit une libération de la quatrième contrainte, d'identité narrative. Dans ce roman en première personne, une narratrice/un narrateur dit « je » du début à la fin, mais ce « je », comme on l'a vu, ne construit pas un personnage cohérent, comme n'est guère cohérent le « tu » auquel il s'adresse, et qui semble capturer le lecteur et l'attirer dans le monde de la fiction. Le brouillage des sexes est aussi brouillage des textes, des voix et de la référence des pronoms personnels.

On a donc dans *In Transit* un déplacement massif par rapport aux quatre contraintes du récit classique, sous la domination, non moins massive de la libération de la contrainte langagière. Les déplacements subtils et localisés d'*Orlando* ont fait place à un délitement global de la structure de la fiction. On peut donc essayer de conclure.

6. Trois conclusions.

Première conclusion : la libération des quatre contraintes a mis à mal l'organisation aristotélicienne de la fiction mais elle ne l'a pas fait

disparaître. Elle la présuppose plutôt, comme la conversation selon Grice présuppose, dans le cadre d'un principe de coopération, des maximes qui sont destinées à être violées afin d'en tirer des implicatures. De chacune des violations des contraintes que j'ai décrites dans ces deux romans on peut tirer des implicatures sur ce que doit être une histoire bien faite. C'est ainsi que la biographie d'Orlando nous dit ce que peut être un roman, et que le récit « héroïco-cyclique » de Brigid Brophy est encore malgré tout un « roman », comme l'indique son sous-titre.

Seconde conclusion. Si ces deux romans participent bien de la révolution littéraire de Rancière, en ce qu'ils déplacent les contraintes aristotéliennes, cette révolution là n'est pas démocratique. Non seulement, au plus superficiel, parce qu'Orlando n'est pas la femme d'un petit médecin de province, mais un grand noble dans la fiction et une aristocrate dans son modèle, mais parce que aucun des « n'importe qui ou quoi » de Rancière ne s'applique ici, surtout pas la démocratie des phrases : le court texte de Brophy que j'ai cité indique que ce délitement de la clarté du langage de la fiction est explicitement élitiste, fondé sur l'allusion littéraire qui est à l'origine de nombre des jeux sur les mots.

Troisième conclusion. Que se passe-t-il si cette révolution ne s'arrête pas, si ce modernisme va encore plus loin, dans un hyper-modernisme qui est peut-être un post ? Si j'avais le temps, je ferais intervenir ici le *Panopticon* de Steve McCaffery. Dans cette « fiction », plus d'intrigue, plus d'histoire, même incomplète. Un seul détail, indéfiniment répété : une femme sortie du bain qui se regarde dans un miroir. Plus non plus de voix, et l'impossibilité, sur laquelle l'auteur insiste, d'assigner un référent aux pronoms personnels : plus d'identité donc, même changeante ou brouillée. Et si voix narrative il y a, et il faut bien qu'il y en ait une puisqu'il y a un texte, elle est totalement impersonnelle : c'est le langage qui parle, un langage qui est explicitement conçu comme une prison. Enfin, et c'est le plus spectaculaire, la matérialité ordonnée du texte, qui soutient l'histoire complète, est sérieusement mise en cause : pas de pagination, qui est la marque matérielle de la progression de l'histoire ; des fragments de page collées, et dont le texte cache un autre texte ; des pages quadrillées de cahier d'écolier sur lesquelles apparaît un torse humain ; des sections entières où une bande grise divise la page en trois, et donc le texte en trois fils simultanés, procédé que l'auteur dit avoir retenu du *Glas* de Derrida. Sur ce chaos matériel, rien de la structure de l'histoire classique ne peut survivre. Mais à vrai dire rien de la fiction non plus. Ce texte est la seule échappée de Steve McCaffery vers la prose de fiction, et il l'a

longtemps renié, y percevant sans doute une impasse. Poussée à son terme, la révolution littéraire ne détruit pas seulement la fiction classique, elle détruit la fiction tout court, et avec McCaffery on doit s'écrier, le roman est mort, vive le poème.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE. 1980. *Poétique*. Paris : Seuil.

AUGE, Marc. 1992. *Non lieux*. Paris : Seuil.

BRIGGS, Julia. 2005. *Virginia Woolf, An Inner Life*. Londres: Allen Lane.

BROPHY, Brigid. 1990 [1956]. *The King of a Rainy Country*. Londres: Virago.

BROPHY, Brigid. 2002 [1969]. *In Transit*. Chicago : Dalkey Archive Press.

JAMESON, Fredric. 1972. *The Prison House of Language*. Princeton: Princeton University Press.

MCCAFFERY, Steve. 2011 [1984]. *Panopticon*. Toronto: BookThug

RANCIERE, Jacques. 2007. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée.

RANCIERE, Jacques. 2014. *Le Fil perdu*. Paris : La Fabrique.

WOOLF, Virginia. 1967 [1928]. *Orlando*. Harmondsworth: Penguin.