

Problématisation et/ou réhabilitation du rapport à la fiction ?

Anaïs Oléron



[Itinéraires. Littérature, textes, cultures, n° 1, 2013: « La Fiction aujourd'hui »](#), sous la direction de Cécile de Bary, Paris, L'Harmattan, 214 p., EAN 9782343017914.

The logo for "fabula" features the word "fabula" in a large, green, lowercase, sans-serif font. Below it, the text "LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE" is written in a smaller, green, uppercase, sans-serif font. To the right of the text is a stylized, green illustration of a classical figure, similar to the one in the top left logo.

Pour citer cet article

Anaïs Oléron, « Problématisation et/ou réhabilitation du rapport à la fiction ? », Acta fabula, vol. 15, n° 3, Essais critiques, Mars 2014, URL : <https://www.fabula.org/revue/document8522.php>, article mis en ligne le 03 Mars 2014, consulté le 07 Novembre 2024, DOI : 10.58282/acta.8522

Problématisation et/ou réhabilitation du rapport à la fiction ?

Anaïs Oléron

Comme le révèlent les analyses de Jean-Marie Schaeffer¹, qui s'inscrivent dans le courant théorique du cognitivisme, nous apprenons très jeunes à distinguer le réel de la fiction et celle-ci n'opère jamais en tant que leurre véritable. Là où le mensonge vise à tromper, la fiction se dénonce elle-même comme feintise. Ainsi, lorsque nous lisons un texte, nous savons généralement reconnaître son statut et nous sommes en mesure de juger si les phrases qui le composent sont des assertions véridiques ou des assertions feintes, entretenant avec les premières un simple rapport d'homologie. Pourtant, cette définition pragmatique de la fiction ne nous livre pas la nature des indices qui nous permettraient à coup sûr de définir le statut d'une œuvre, voire de tel ou tel segment textuel (mais c'est déjà là compter sur un possible métissage). Les auteurs jouent en effet volontiers de la porosité des frontières entre fiction et diction², par exemple en mêlant données référentielles et données fictionnelles, ou encore en dévoilant l'armature de leur récit de façon trop ostensible pour que le lecteur puisse se glisser innocemment dans l'univers du texte. Pour reprendre la terminologie de J.-M. Schaeffer, on pourrait alors parler de « feintise ludique partagée » mais sur fond d'« immersion » contrariée.

La revue *Itinéraires*, rattachée au Centre d'Études des Nouveaux Espaces Littéraires de l'université Paris 13, a consacré dernièrement l'un de ses trois volumes annuels à la thématique de la fiction, telle que les écrivains d'aujourd'hui semblent l'envisager. Chacun des articles réunis dans cet ouvrage étudie la relation conflictuelle, avérée ou allègre qu'une œuvre ou un ensemble de textes entretiennent avec la tradition littéraire, qui tend à considérer la fiction comme un critère suffisant de littérarité (critère de nature, car les qualités internes de l'œuvre n'entrent pas ici en ligne de compte³) mais qui, depuis « l'ère du soupçon », définie par Nathalie Sarraute, semblerait devoir inciter auteurs et lecteurs à se méfier des séductions mimétiques et autres vecteurs de projection « naïve ». L'analyse des publications récentes oriente toutefois le critique vers un constat plus nuancé : sans qu'il soit question de palinodie ou de régression, il est devenu fréquent, depuis les

1

2

3

années 1980, d'entendre parler de « retour au/du récit » ou de « renarrativisation ». À une époque de mutations, il convient donc d'offrir des notions adaptées, et ces outils d'analyse gagnent à être replacés dans un contexte spécifique puis à se trouver confrontés aux textes.

Cécile de Bary (Université Paris 7), qui a dirigé le numéro de la revue, souligne ainsi en introduction le lien étroit qui unit l'acte du commentaire au travail de mise en forme théorique. Sans chercher à présenter une cartographie exhaustive des ressources offertes au récit de fiction contemporain, le volume s'inscrit incontestablement dans une visée poéticienne et fournit matière à isoler certains procédés littéraires récurrents ainsi que certaines tendances à valeur de symptômes. La question de la fiction intéresse depuis longtemps penseurs et philosophes et continue de susciter de nombreux débats⁴ : la confrontation des différentes contributions ne fournira donc pas au lecteur une conception unifiée et synthétique, au rebours de ce que proposerait un essai sur la fiction. On l'aura compris, l'intérêt de ce numéro est plutôt de souligner une évolution générale, sans prétendre en restituer tous les aspects ou toute l'étendue. Le titre du recueil, *La Fiction aujourd'hui*, invite à se demander s'il existe des traits spécifiques, qui permettraient de porter un regard averti sur la relation que les récits contemporains entretiennent avec l'illusion, l'invention et l'imagination, qui restent après tout des composantes à part entière de la littérature, et notamment des textes qui se rattachent aux genres du roman ou de la nouvelle.

Il nous semble que le volume permet de dégager au moins deux orientations majeures : l'hybridation des formes et la spécularité. À chacune correspond la programmation d'une stratégie de réception. L'indécision statutaire engendre la confusion et, partant, sollicite l'esprit critique du lecteur ; la pratique spéculaire, par l'intermédiaire d'un méta-discours, établit quant à elle une forme de connivence lucide entre l'auteur, qui s'ingénie à réinvestir les procédés hérités de la tradition littéraire, et le lecteur, érigé en complice de l'entreprise. Observer la présence récurrente de ces deux pratiques d'écriture, la cohabitation de l'imaginaire et du réel d'une part, la dénudation des marqueurs fictionnels d'autre part, invite à penser que la littérature contemporaine entend modérer, par le biais d'un rapport rendu problématique à la fiction, l'immersion du lecteur dans le monde de l'histoire qui est racontée. En accord avec une orientation critique dominante, le volume de la revue montre toutefois que la question n'a pas à être tranchée trop rapidement, dans la mesure où la résurgence de l'intérêt accordé à la fiction va aussi de pair avec une redéfinition des enjeux anthropologiques de la littérature : sa capacité d'appréhender notre réalité quotidienne et de négocier notre rapport au monde.

Une fiction hybride

Le mot « fiction » remonte au verbe latin *fingere*, qui désignait à la fois l'action concrète de façonner un objet, comme une poterie modelée à partir d'argile, et le fait d'imaginer une réalité abstraite par le biais d'une représentation. Même si l'auteur qui modélise un univers le fait en son for intérieur, il lui faut recourir à des représentations préétablies, sans quoi la fiction qu'il mettrait en place ne disposerait d'aucune cohérence et paraîtrait complètement absurde au lecteur, qui n'y trouverait aucun point d'appui pour compléter le travail de l'artiste et s'investir à son tour dans le texte. Se pose donc ici la question de la référence et de la relation que la fiction entretient avec la réalité. La revue *Itinéraires* consacre l'une de ses sections à ce phénomène de cohabitation entre l'imaginaire et le hors-texte, d'une part en raison des controverses que ce point a toujours suscité chez les théoriciens de la fiction, mais aussi parce que semble ici résider un trait saillant de la littérature post-moderne, qui privilégie la discontinuité et le collage par rapport à la linéarité et à l'homogénéité, et remet par ailleurs en question le principe de l'intransitivité du texte littéraire, tel que l'avait défendu le structuralisme. Ce processus d'hybridation tend visiblement à rapprocher la fiction de l'Histoire, de la réalité extérieure ou du vécu de l'auteur.

Souad Yacoub Khelif étudie la manière dont Pierre Michon, dans *Les Onze*, construit son récit autour de l'existence supposée d'une vaste toile, attribuée à un certain François-Élie Corentin, peintre fictif. Ce tableau, « exposé au Louvre », présenterait les portraits des onze membres du Comité de salut public, mis en place par Robespierre pendant la Terreur. L'histoire de la Révolution française se retrouve ainsi savamment tissée autour d'une trame fictionnelle : la vie de Fr.-É. Corentin, l'histoire de son tableau et les clauses secrètes que l'on demande au peintre de respecter. L'effet de brouillage procède de la précision des détails restitués par P. Michon mais surtout de l'autorité que l'auteur parvient à conférer aux assertions du narrateur (qui évoque les travaux des autres biographes de Fr.-É. Corentin ou mentionne la réaction de Michelet devant le tableau). Moins insidieuse, l'intrication entre fiction et Histoire semble encore plus discrète dans la tétralogie de Patrick Deville (*Pura Vida*, *La Tentation des armes à feu*, *Equatoria* et *Kampuchéa*), analysée par Bertrand Tassou. Chacun de ces romans-enquêtes s'intéresse à des personnages réels, replacés dans leur contexte historique et géographique. Il ne s'agit pas de biographies à proprement parler, tout d'abord parce que P. Deville s'attache à un nombre important d'acteurs, ensuite parce que le narrateur intervient par moments pour spécifier qu'il est obligé d'imaginer certains points, même si c'est dans le respect des connaissances qu'il a pu recueillir. Par ailleurs et de façon notable, les textes sont estampillés « romans ». Pour prendre un dernier

exemple de cette hybridation entre données fictionnelles et données historiques, mentionnons l'article d'Anne Roche, qui s'interroge sur une possible évolution de l'œuvre d'Antoine Volodine, « du réalisme au fantastique ». Dans son dernier roman, *Écrivains*, A. Volodine insère pour la première fois un fragment d'archive authentique : une liste de prisonniers russes condamnés à mort par le NKVD. Y figurent à chaque fois le nom, la date et le lieu de naissance du fusillé, sa profession et le motif de son arrestation : autant d'informations factuelles qui remettent en cause l'idée d'une étanchéité du récit de fiction. Le hors-texte surgit donc brusquement là où l'on ne l'attendait pas. Bien que les romans d'A. Volodine accordent une place importante aux événements tragiques du xx^e siècle (guerres, liquidations ethniques et déclin des idéaux révolutionnaires), c'est en effet généralement sous la forme du fantasme, et sans rechercher l'exactitude référentielle.

Une autre forme de transivité consiste, chez François Bon, à concilier le maintien de l'appellation « roman » en quatrième de couverture de ses ouvrages et la volonté qui est la sienne d'adhérer le plus étroitement possible au réel. Ludovic Bichler montre comment Fr. Bon concrétise son rejet de la fiction en la neutralisant aux niveaux formel, pragmatique et sémantique. Dans *Paysage-fer*, l'auteur entend consigner les notes qu'il a prises lors de ses voyages hebdomadaires sur la ligne ferroviaire Paris-Nancy. Au-delà de l'activité de sélection effectuée par la conscience subjective de l'écrivain, L. Bichler prouve qu'en analysant finement le projet de Fr. Bon, il est néanmoins possible de retrouver la fiction, en tant que composante existentielle et cognitive de la réalité.

Un dernier aspect, extrêmement présent dans le recueil, concerne l'hybridation de la fiction avec certains biographèmes. Nous songeons ici au néologisme largement répandu d'« autofiction ». En inventant cette notion, Serge Doubrovsky⁵ avait en vue une configuration d'écriture particulière, dans laquelle « le héros d'un roman déclaré tel » aurait « le même nom que l'auteur⁶ ». Si la formule a eu un tel succès, c'est qu'elle témoignait d'une tentation de plus en plus pressante, chez les écrivains, de mettre de côté l'idée d'une clôture du texte, au sens où, comme le résumait Jean Ricardou, y triompherait la seule « aventure d'une écriture ». Même si la notion d'autofiction apparaît souvent dans les articles, c'est rarement pour être adoptée au sens exact où l'entendait S. Doubrovsky. Maxime Decout observe que la pratique d'écriture d'Hélène Cixous profite néanmoins de ce rapprochement, dans la mesure où la romancière et critique littéraire accorde en outre la même importance que son devancier aux commentaires métatextuels. Il montre aussi que la distinction opérée par G. Genette entre fiction et diction n'est plus vraiment pertinente dans les

5

6

œuvres d'H. Cixous : les deux sont en effet intimement liés chez cette écrivaine, pour qui l'autobiographie pure n'est qu'un dispositif littéraire parmi d'autres et la fiction mimétique une illusion particulièrement dépassée. Si le terme d'autofiction est convoqué régulièrement dans les contributions, c'est qu'il semble mettre l'accent sur un retour troublant de la figure auctoriale au sein du texte de fiction : c'est le cas des romans de Vila-Matas, auxquels renvoie l'article de René Audet, mais aussi de la tétralogie de P. Deville, où B. Tassou montre que le narrateur se confond régulièrement avec l'auteur, soit qu'il ait le même âge que lui (sur la quatrième de couverture), soit qu'il joue le même rôle d'intercesseur, recueillant au cours de ses voyages les matériaux historiques qui vont composer l'ouvrage final. B. Tassou juge pourtant inadéquat le terme d'autofiction, ne serait-ce qu'en raison du rôle peu important occupé par ce narrateur-auteur. Chez P. Michon et A. Volodine, on constate enfin une même volonté d'insérer certains biographèmes au cœur de leur œuvre de fiction. Le titre du dernier livre en date d'A. Volodine, *Écrivains*, témoigne d'une certaine rupture par rapport aux romans antérieurs. A. Roche montre par exemple que le récit « La stratégie du silence dans l'œuvre de Robert Malipiero » foisonne d'allusions autoréférentielles, à envisager bien sûr *cum grano salis*, mais qui n'en suggèrent pas moins un désir latent d'épanchement. Les observations d'A. Roche sont d'autant plus intéressantes qu'elle s'appuie sur une version antérieure à celle qu'A. Volodine a finalement choisie de présenter dans *Écrivains* (où Robert Malipiero devient Bogdan Tarassiev). Dans la première version⁷, A. Volodine avait joint à son récit un ensemble de notes, brouillant encore davantage la distinction entre fiction et données factuelles, par l'intermédiaire d'un pastiche de critique littéraire.

Que peut-on déduire de ces exemples de métissage ? Il s'agit de déterminer si le statut global de l'œuvre est ainsi rendu incertain ou si l'indécision statutaire se contente d'affecter certains passages. Il convient aussi de s'intéresser aux critères qui permettent au lecteur de décider si tel ou tel récit relève ou non de la fiction. L'ensemble des contributions est dès lors conduit à aborder la question de la réception des textes, et à évaluer l'impact de la problématisation du rapport à la fiction, envisagé du point de vue esthétique.

Du côté du lecteur : une confusion embarrassante ?

Très logiquement, parmi les œuvres étudiées dans la revue, on n'en trouvera aucune qui relève intrinsèquement de la « diction », catégorie qui renvoie, chez G. Genette, à l'être d'un texte (ses capacités d'exemplification), distingué de son dire (sa fonction dénotative⁸). En revanche, plusieurs contributions mettent en évidence le caractère instable de la frontière qui pourrait séparer fiction et diction. Reste à savoir si cette porosité se trouve atténuée au cours de la lecture ou si elle entre en concurrence avec elle, obligeant le lecteur à redoubler de vigilance critique. Pour un théoricien « intégrationniste » comme G. Genette, l'hybridation des références constitue un phénomène naturel car tout auteur s'inspire de son expérience et de ses propres connaissances, pour écrire son œuvre. Mais, une fois passée cette étape d'appropriation, les références tirées du réel perdraient leur valeur transitive (leur capacité à renvoyer directement au monde). Elles seraient en quelque sorte assimilées aux données purement imaginaires. En effet, on peut supposer que le lecteur se laisse prendre au charme de l'indécision statutaire et choisit de ne pas s'embarrasser à démêler le vrai du faux. Cette attitude s'apparenterait donc, de la part du lecteur, à une « suspension volontaire de [son] incrédulité⁹ », formule bien connue du critique et poète anglais William Coleridge. Pour prendre un exemple, l'extrait d'archive inséré par A. Volodine dans « Demain aura été un beau dimanche » (le récit qui clôt *Écrivains*) se voit par là même octroyer une valeur artistique, l'auteur admettant avoir sélectionné les noms en fonction de leur portée suggestive et des échos qu'ils suscitaient en lui. L'immense majorité des lecteurs ne cherchera pas à enquêter plus avant et les références factuelles seront bien intégrées au régime fictionnel.

L'objectif des travaux présentés dans la revue n'est pas de défendre une position théorique au détriment d'une autre. Il n'empêche que les différents articles alimentent le dialogue déjà ancien entre « intégrationnistes » et « ségrégationnistes », pour qui les composantes d'un récit demeurent hétérogènes. D'après John Searle¹⁰, subsisteraient ainsi au cœur du récit de fiction certains « îlots référentiels », constituant autant d'énoncés sérieux susceptibles d'être évalués et potentiellement contestés par le lecteur, en tant qu'énoncés de réalité. Les débats théoriques portant sur le statut logique des énoncés de fiction se trouvent donc naturellement enrichis par leur confrontation à des textes variés. Il serait par

8

9

10

exemple intéressant d'examiner si les conceptions intégrationnistes et ségrégationnistes s'appliquent chacune avec autant d'efficacité à l'ensemble des récits. *A priori*, pas forcément, comme le donnent à penser les remarques de L. Bichler à propos des textes de Fr. Bon :

Si, comme on l'a vu, le statut du tout est indéterminé ou contradictoire, on peut faire l'hypothèse soit d'un fonctionnement atomiste du roman – où le lecteur trancherait localement, au niveau sémantique, entre énoncés référentiels et fictionnels –, soit d'un renversement du théorème genettien dans lequel la fiction se verrait à son tour affectée par un contexte dénotatif majoritaire, le tout devenant alors plus référentiel « que chacune de ses parties ». De fait, c'est bien plutôt la fiction qui se constitue en îlots et prend appui sur le fond référentiel prééminent. (p. 157).

Quelle que soit l'hypothèse théorique que l'on choisisse de retenir, ambiguïté localisée ou décision effective seulement à l'échelle de l'œuvre, nous constatons que la présence potentiellement graduée de la fiction dans un texte demeure problématique : hybridation, fonctionnement en îlots, prépondérance d'un régime sur l'autre, comment parvenir à trancher ?

À la lecture des articles, deux types de critères se dégagent, selon que l'on mette l'accent sur les procédés d'écriture utilisés par l'auteur ou sur la relation qu'il cherche à nouer avec le lecteur. D'un point de vue interne, les critères formels semblent se révéler insuffisants dans la mesure où s'établit un jeu d'échanges entre marqueurs fictionnels et traits factuels : A. Roche montre que les notes de bas de page de « La stratégie du silence dans l'œuvre de Robert Malipiero » contribuent à fédérer les romans de A. Volodine autour de relations intertextuelles internes, B. Tassou souligne que les prolepses récurrentes, dans la tétralogie de P. Deville, suscitent « [...] une sorte d'effet de suspens dans lequel l'écriture apparaît comme un artifice » (p. 149) et S. Yacoub Khlif analyse la manière dont P. Michon recourt aux indices de fictionnalité définis par Käte Hamburger¹¹ (récit à la troisième personne, style indirect libre, focalisation interne, passé simple) pour mieux en subvertir la portée. Sur le plan pragmatique, les contributions insistent sur la faculté de chaque œuvre d'encadrer sa propre réception par l'intermédiaire de l'horizon d'attente que l'auteur a déjà su mettre en place et du pacte de lecture négocié à la fois en amont grâce au paratexte et au sein même de l'ouvrage à travers les interventions du narrateur ou les dialogues des personnages. Rattacher le statut de l'œuvre à une intention d'auteur n'est toutefois pas sans poser problème, comme lorsque l'horizon d'attente est le premier élément à induire le lecteur en erreur (avant d'écrire les *Onze*, P. Michon avait par exemple publié cinq récits biographiques de peintres) ou que le paratexte adresse des signaux contradictoires

par rapport aux indications fournies dans le reste du livre. La mention « roman » fait office de révélateur chez P. Michon et invite éventuellement à reprendre la lecture en envisageant le texte sous un nouvel angle ; chez Fr. Bon, cette même mention est un peu plus problématique. C. de Bary met en évidence, dans son article, la nature flexible du pacte de lecture et sa capacité d'être modulé et progressivement renégocié. À trois œuvres différentes correspondent ainsi trois projets bien spécifiques : dans *La Théorie des nuages* de Stéphane Audeguy, le lecteur est encouragé à suspendre son jugement critique et à considérer que toutes les références érudites qui lui sont présentées relèvent indifféremment de la fiction ; *Ourania* de Jean-Marie Gustave Le Clézio et *La Vérité sur Marie* de Jean-Philippe Toussaint proposent aussi un pacte de lecture qui leur est propre : le rêve utopique pour le premier roman, l'arbitraire de la fiction pour le second. À la fois déconcerté et mis à contribution, le lecteur se voit donc néanmoins offrir une place au sein du texte : son immersion dans le monde de la fiction n'est pas nécessairement contrariée mais seulement rendue plus perceptible (et en contrepartie moins spontanée) par l'intermédiaire du discours des personnages, qu'ils occupent ou non, également, la position de narrateur.

Immersion fictionnelle & spécularité : un mariage lucide ?

Partant du constat qu'il existe aujourd'hui un regain d'intérêt pour la fiction, plusieurs des travaux qui composent la revue s'intéressent aux formes et aux enjeux du « retour au/du récit » signalé depuis plusieurs années par des chercheurs comme Aaron Kibedi Varga¹² ou Dominique Viart¹³. Cependant, le terme « retour » ne traduit pas une volte-face vers le passé et la difficulté consiste à appréhender un phénomène paradoxal. En effet, vis-à-vis de leurs prédécesseurs immédiats, les écrivains contemporains assument un double héritage : celui des romanciers triomphants du xix^e siècle et celui du « Nouveau Roman », qui a entrepris d'exhiber et de dénoncer la facticité inhérente au genre romanesque, en minant notamment ses prétentions mimétiques. Il serait par trop schématique d'envisager ces deux périodes comme des courants d'influence inconciliables, en opposant tout bonnement naïveté et lucidité. La création littéraire n'a jamais été une activité innocente et, du côté du lecteur, l'immersion dans un univers de fiction se fait – presque – toujours en connaissance de cause. L'ensemble des contributions montre qu'une éventuelle ambiguïté statutaire relève davantage du jeu que du

12

13

leurre. Plusieurs articles mettent par ailleurs en évidence l'alternance possible, sur le plan de la réception, entre un plaisir immersif reposant notamment sur la cohésion de l'intrigue et une jouissance proprement réflexive engendrée par la dénudation enjouée et subtile des marqueurs traditionnellement attachés à la fiction. Si l'analyse des textes concernés permet d'enrichir la réflexion sur les tenants et les aboutissants du « retour au/du récit », c'est que les écrivains adoptent volontiers une attitude prudente axée sur l'établissement d'une complicité avec le lecteur. Il s'agit de céder aux attraits du récit tout en replaçant cette démarche dans le contexte contemporain et en prenant acte de ce qui a déjà été dit ou fait. La littérature se présente alors comme un miroir d'elle-même, mais ce mouvement spéculaire ne vise en aucun cas à la déprécier ou à dénigrer ses ressources.

C'est ce que démontre Frank Wagner en s'appuyant sur un passage de *Je m'en vais*, roman de Jean Échenoz publié à la fin des années 1990. Comme l'atteste également l'article d'Anne Sennhauser, l'œuvre de J. Échenoz fourmille de clins d'œil au patrimoine littéraire, dont l'auteur déploie allègrement toutes les ressources. La notion de « transtextualité¹⁴ », empruntée à G. Genette, permet à Fr. Wagner de décliner en quelques traits cette entreprise de « modélisation esthétique » : l'emprunt et le mélange, au sein d'un même texte, de plusieurs sous-genres littéraires (roman d'aventure, roman d'espionnage, roman policier, roman sentimental), la fréquence des allusions intertextuelles, le soulignement métatextuel et enfin le recours partiellement subversif aux procédés hérités de la tradition, tels le choix de la focalisation ou de la « relation de personne » (le narrateur intervient-il, ou non, en tant que personnage ?). En dénudant l'armature de son récit, J. Échenoz exhibe sa valeur d'artefact et signale en même temps au lecteur l'inadéquation et le degré d'usure de certaines pratiques : l'utilisation massive de schèmes stéréotypés ou de métaphores éculées, mais aussi la technique du récit non-focalisé (dispositif conventionnel qui apparaît aujourd'hui assez obsolète). La visée poursuivie par J. Échenoz n'est toutefois ni de nature contestataire ni de nature élitiste : il ne s'agit pas de priver le récit de toutes ses ressources mais au contraire d'en renouveler la force pragmatique.

Cette dimension ludique – autant que critique – des romans de J. Échenoz entre parfaitement en adéquation avec les conclusions de l'article de Claire Colin, qui s'intéresse à la place occupée par la fiction dans la nouvelle contemporaine. À partir d'exemples tirés de textes français, américains et italiens, Cl. Colin définit deux manières différentes, pour les nouvellistes, d'appréhender les règles d'un genre littéraire plus contraint que ne l'est le roman. Certains récits brefs vont chercher à surexposer les principes auxquels le lecteur attend de les voir se conformer : le principe de causalité, la notion de vraisemblance, l'idée de clôture de l'intrigue ou

encore l'autorité du narrateur. D'autres jouent à l'inverse sur la défaillance de ces règles, sur le mode parodique ou expérimental. Compte tenu de ses propriétés (brièveté, histoire du genre et rigueur de composition) et du dispositif au sein duquel elle s'insère (la mise en recueil), la nouvelle contemporaine constituerait un terrain de jeu particulièrement adéquat pour une redéfinition des enjeux de la fiction aujourd'hui. Cl. Colin montre aussi que le regain d'intérêt pour le genre de la nouvelle est directement corrélé au mouvement général de « renarrativisation » dans les années 1980. Ses analyses semblent donc pouvoir être replacées dans un cadre plus vaste, visant à définir ce qui fait la spécificité de la littérature actuelle, héritière du soupçon et de la réflexivité, mais en même temps profondément marquée par le retour des composantes qui favorisent habituellement l'immersion du lecteur (l'intrigue, la construction psychologique des personnages ou la modélisation d'un univers). Ainsi, sur le plan de la réception, les exemples donnés par Cl. Colin tendraient tout d'abord à nuancer l'idée d'une confiance retrouvée à l'égard de la fiction. Cette dernière est bien présente, mais les ressources qui la fondent sont rendues problématiques, de sorte que le jeu apparaît avant tout de nature intellectuelle. Pour autant, l'effet de surprise suscité par l'espèce de « tricherie » à laquelle se livre le narrateur (qui abuse des règles ou les met en défaut) prouve qu'il y a bien eu, au préalable, immersion réussie. Si le lecteur s'était d'emblée tenu sur ses gardes, il y a fort à parier que le stratagème du nouvelliste n'aurait pas fonctionné.

Plusieurs articles s'accordent, il est vrai, sur une forme de méfiance persistante à l'égard des éventuelles prétentions mimétiques de la littérature. Mais il en va néanmoins tout autrement qu'à l'époque du Nouveau Roman, parce que cette position concourt désormais à renforcer la place de la fiction. A. Sennhauser s'intéresse par exemple au retour paradoxal de certaines formes du romanesque dans le paysage littéraire contemporain, plus particulièrement chez J. Échenoz, P. Deville et Tanguy Viel. Les récits qui s'inscrivent dans cette veine romanesque se réapproprient les pouvoirs de la fiction, qu'ils déploient avec intensité et exubérance, ne masquant ni leur invraisemblance, ni leur appartenance au régime de l'illusion. Ce caractère ostentatoire revêt de ce fait une valeur symptomatique. Comme le soutient également M. Decout en analysant les ouvrages d'H. Cixous, tout recours appuyé à la fiction invite en effet le lecteur à s'interroger sur les processus mis en œuvre par l'écrivain, produisant, à un degré moindre, un effet similaire à celui du métatextuel. La catégorie du romanesque, comme celle du sujet chez H. Cixous, sont donc intégrées à une réflexion sur les rapports complexes que l'imaginaire entretient avec la réalité. Longtemps assimilée à tort au mensonge, la fiction ondoyante gagne aussi à être perçue comme un indice : celui d'une crise de la représentation narrative – la multiplication des possibles faisant écho à l'instabilité du sens –, mais aussi celui d'une redéfinition des enjeux

anthropologiques de la littérature. Au-delà des problèmes que pose individuellement chaque œuvre étudiée, l'ensemble des contributions s'intéresse à un moment donné au rôle que joue la fiction dans notre représentation du monde, à la valeur dont elle dispose en tant qu'outil heuristique ou aux besoins immuables qu'elle continue de satisfaire.

Les enjeux anthropologiques de la fiction

Certains genres littéraires, comme le roman, sont si étroitement liés à la fiction que cette dernière s'y présente comme une convention d'écriture. Le volume sur *La Fiction aujourd'hui* montre toutefois que cette relation de corrélation n'a plus rien d'un automatisme pour des écrivains qui tiennent à motiver et à revivifier la place que la fiction occupe dans leur œuvre. Plus encore qu'un dispositif créateur ou un mode de réception, la fiction constitue une passerelle entre les matériaux exogènes que s'approprie la littérature et les ressources intimes – sensibilité, croyances et fantasmes – que l'auteur, puis le lecteur, y projettent. Au moment où les textes se détachent largement de l'entreprise formaliste, ils semblent en contrepartie accorder une importance accrue au sujet et au rôle que joue l'imaginaire dans notre existence.

La fiction : une partie intégrante de notre système de représentation

Le mélange des données fictionnelles et des données référentielles prouve qu'il n'existe pas de séparation stricte entre les domaines de représentation : l'imaginaire se nourrit de composantes extérieures et la fiction influence elle aussi le regard que nous portons sur le monde. L. Bichler examine ainsi les moyens subtils qui permettent à Fr. Bon d'exploiter le « potentiel fictionnel du monde » par l'intermédiaire de microrécits insérés dans une trame référentielle. On connaît la thèse paradoxale d'Oscar Wilde¹⁵ pour qui c'est la vie elle-même qui imite l'art et non les créations artistiques qui se conforment au réel. Sans pousser plus avant un rapprochement qui trahirait le projet de Fr. Bon – élucider les aspects du monde qui résistent à la saisie ordinaire – il nous semble que les remarques de L. Bichler invitent à concevoir l'écriture comme une manière de compléter, par touches légères, les insuffisances du réel. Même chez un auteur qui refuse l'arbitraire de l'invention, L. Bichler montre que la fiction reste indispensable, d'une part en raison

des limites inhérentes au regard de l'observateur, qui doit alors tirer profit d'une exploration menée « sous la surface des choses », d'autre part parce que nous percevons le monde à travers certains schèmes proprement littéraires, comme ces notations en apparence insignifiantes qui, chez Fr. Bon, entretiennent d'étranges affinités avec les genres fantastique et romanesque.

La plasticité de nos structures représentationnelles explique que se produise le même phénomène d'interaction entre éléments factuels et fictionnels lorsque nous cherchons à préciser les traits qui composent notre individualité. Les articles de R. Audet et de M. Decout témoignent ainsi chacun d'une forme de dérive de la construction identitaire dans les romans d'E. Vila-Matas et d'H. Cixous, deux auteurs ayant en commun de puiser dans la fiction les forces qui leur sont nécessaires pour tenir un discours sur eux-mêmes et sur la littérature. Le récit qui en résulte n'a rien d'une sereine rétrospective : le sujet apparaît au contraire diffracté et ne se laisse appréhender que par bribes éparses, comme s'il craignait de voir réduire le nombre des existences déployées par son évanouissement au sein du texte. À partir de l'exemple du *Mal de Montano*, « tournant dans la période métatextuelle de l'écriture vila-matienne », R. Audet montre comment la figure de l'écrivain, disloquée entre plusieurs instances, se retrouve enfermée à l'intérieur d'une spirale autoréférentielle qui brouille notamment la distinction entre niveaux narratifs. Au motif vertigineux de l'emboîtement répond, chez H. Cixous, l'image d'une « lamelle de verre isophone » intercalée entre l'histoire (qu'elle soit fiction ou diction) et le récit qui cherche à en rendre compte. Si la pratique du métatextuel est plus dénotative dans l'œuvre d'H. Cixous que dans celle d'E. Vila-Matas, les deux écrivains se rejoignent toutefois par la place qu'ils octroient dans leurs ouvrages aux relations intertextuelles. Le dispositif autofictionnel (si du moins cette étiquette peut être employée pour parler du *Mal de Montano*) semble permettre d'allier le geste introspectif au désengagement lié à la fiction. Il est ainsi gage d'une vérité supérieure à celle que postulerait l'adoption d'un discours plus transparent, jugé aussi paradoxalement plus factice.

Un outil heuristique

Habituellement, la fiction ne se réclame pas de la vérité et se signale bien au contraire par sa faculté à la déformer. Imaginer ou – de manière moins consciente – fabuler, c'est se concentrer sur soi-même et non se tourner vers l'extérieur. Pourtant, le recours à la fiction nous permet parfois d'accéder à certaines représentations que l'habitude ou une autre forme de contrainte nous conduisent à maintenir à l'écart. L'intérêt renouvelé des écrivains pour la fiction semble donc aussi s'expliquer par sa portée heuristique. S. Yacoub Khlif constate par exemple

que le tableau des onze membres du Comité de salut public, tel que l'imagine P. Michon, vient combler une absence significative qui « [...] en dit long sur l'Histoire et ses zones d'ombre. » L'invention permet de corriger une lacune en travaillant à partir des silences et des non-dits ; elle devient ainsi une pratique d'écriture. Cette forme de rééquilibrage n'est pas sans rappeler l'entreprise de fictionnalisation du réel historique menée par A. Volodine dans ses romans « post-exotiques ». Au sein d'univers dévastés, A. Volodine choisit en effet de donner la parole aux laissés-pour-compte d'une société qui réprime leurs idéaux de solidarité et de fidélité aux valeurs révolutionnaires. A. Roche analyse la manière dont une sensibilité d'écrivain parvient à filtrer les images qui hantent la mémoire collective pour les transposer en scènes évocatrices. La fiction est ainsi un moyen de s'approprier certains événements traumatiques sans toutefois prétendre agir directement sur le réel. Elle ne perdrait pas sa force de révélation mais se réclamerait avant tout du fantasme. C'est d'ailleurs sur ce plan que plusieurs écrivains semblent situer la fiction : chez Fr. Bon, L. Bichler montre qu'elle renferme un désir de « franchir », de « percer », « d'imaginer ce qui se passe derrière les murs, à l'arrière des maisons [...] ». Cette pulsion scopique se rapproche également – avec un cran de plus vers la fiction – des prétentions du narrateur dans *La Vérité sur Marie* de J.-Ph. Toussaint, analysé par C. de Bary : dans l'impossibilité de savoir précisément ce qu'il advient de la femme qu'il aime durant son absence, le narrateur entreprend de l'imaginer afin d'atteindre la « quintessence du réel », une « vérité idéale » qui passe par une activité de fabulation. Ici, les arguments avancés par un philosophe comme Platon pour dénoncer la captation trompeuse engendrée par la fiction se trouvent inversés, puisque la vérité recherchée est perçue comme « jumelle du mensonge ». C'est ainsi d'une réhabilitation jouée de la fiction qu'il s'agit, étant entendu que le lecteur ne peut concevoir de doute sur le statut de l'œuvre ; C. de Bary suggère en revanche que le degré de fiabilité du narrateur tend ici à poser problème. La fiction semble devenir une fin en soi et affirmer sa supériorité d'histoire imaginaire face aux éventuels « correctifs » que serait parfois tenté d'apporter le lecteur.

Un besoin irréductible de fiction

Si les productions de ces dernières années entérinent la fin du primat accordé à l'intransitivité de l'écriture, elles ne signalent pas pour autant un net retour du roman à visée sociale ou politique. À ce titre, la fiction gagne parfois à être envisagée comme un espace refuge, où s'élabore, il est vrai, une vision du monde enrichie de composantes reconnaissables, mais qui demeure relativement affranchie du réel. Ce repli vers l'imaginaire semble rendu avec justesse par la

notion de « contre-monde », que ce dernier soit de nature utopique, comme dans *Ourania* de J-M. G Le Clézio, ou onirique, chez A. Volodine. Il n'est plus question de clôture du texte, conception qui mettait l'accent sur l'écriture et sur les structures internes à l'œuvre, mais d'une expansion englobante de l'univers romanesque, qui vient faire concurrence à un autre espace. La fiction peut alors être conduite à déborder le cadre de l'intrigue et à se nourrir de sa propre matière, comme dans *La piste mongole* de Christian Garcin, troisième roman d'une série fondée sur le retour des mêmes personnages. Isabelle Dangy étudie ainsi les multiples ramifications empruntées par le récit, du phénomène de l'enchâssement, qui brouille la progression de l'intrigue, à la multiplication du nombre de narrateurs, conduits – comme dans les romans d'A. Volodine – à se dédoubler et à fusionner, de sorte que s'estompent les frontières qui devraient conventionnellement distinguer leurs différentes consciences. Cette dimension polyphonique se trouve rehaussée par la circulation des personnages d'une œuvre à l'autre, sur le modèle de ce que Richard Saint-Gelais nomme la « transfictionnalité » :

[...] le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel¹⁶.

Comme le remarque I. Dangy, ce procédé engendre une impression d'autonomie des composantes diégétiques, au sens où la matérialisation de l'univers fictionnel ne semble plus uniquement conditionnée par l'immersion du lecteur, sans que soit pour autant transgressée la démarcation entre réalité et imaginaire. I. Dangy dresse par ailleurs un parallèle entre le motif du chamanisme, omniprésent dans *La Piste mongole*, et l'activité de l'écrivain qui, se repliant sur ses propres facultés artistiques, donne vie à un ensemble de personnages grâce auxquels il construit autant de voies d'évasion. Cette mise en abyme de la création romanesque nous paraît traduire une forme de fascination pour les pouvoirs de l'imagination, mais aussi rendre compte d'un besoin persistant de fiction, s'exprimant sous la forme d'un acte spécifique de croyance.

Même si plusieurs articles témoignent de la distance adoptée par les écrivains à l'égard de leur pratique fictionnelle – non plus entachée de soupçon, mais lucide vis-à-vis d'elle-même –, subsiste visiblement, dans le paysage littéraire

contemporain, un attachement pour la fiction en tant que telle. C'est probablement que la distance en question ne fait pas obstacle au surgissement momentané de l'illusion et a toujours été inhérente à l'établissement d'une relation de feintise entre un auteur conscient des procédés qu'il adopte et un lecteur qui n'en est pas dupe. Comme le défend aussi A. Sennhauser, la gratuité du faux-semblant, lorsque l'on s'y abandonne, renferme ses propres instants de bonheur préservé.

PLAN

- Une fiction hybride
- Du côté du lecteur : une confusion embarrassante ?
- Immersion fictionnelle & specularité : un mariage lucide ?
- Les enjeux anthropologiques de la fiction
 - La fiction : une partie intégrante de notre système de représentation
 - Un outil heuristique
 - Un besoin irréductible de fiction

AUTEUR

Anaïs Oléron

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : aoleron@yahoo.com