Fabula / Les Colloques
Frontières de la fiction (décembre 1999)

Frontière de la fiction : digitale ou analogique ?

Marie-Laure Ryan

Pour citer cet article

Marie-Laure Ryan, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », *Fabula / Les colloques*, « II. Réflexions théoriques. Frontières de la fiction (décembre 1999) », URL : https://www.fabula.org/colloques/document7577.php, article mis en ligne le 01 Décembre 2021, consulté le 17 Octobre 2026

Frontière de la fiction : digitale ou analogique ?

Marie-Laure Ryan

En cet âge de globalisation et de mobilité géographique, les lignes séparatrices, politiques autant que génériques et littéraires, deviennent de plus en plus suspectes à la pensée. La frontière de la fiction et de ce que la critique appelle — faute de meilleur terme — le discours référentiel ne fait pas exception. Au cours des derniers mois, elle a vu une série d'incidents et de violations qui ont fait couler, sinon des fleuves de sang comme les frontières politiques, du moins des ruisseaux d'encre.

Il y eut tout d'abord les doutes soulevés par l'ethnologue David Stoll sur l'authenticité de l'autobiographie de Rigoberta Menchú, la célèbre activiste Maya. La lauréate du Prix Nobel de la paix 1993 était accusée d'avoir transposé des rumeurs d'atrocités commises par les troupes gouvernementales du Guatemala, plaçant des membres de sa propre famille dans le rôle de victimes afin de rendre son récit plus poignant. Pour le théoricien de la fiction, l'intérêt de l'affaire ne réside pas dans les réactions partisanes plutôt mesquines suscitées par le livre de Stoll (outrage de la gauche multiculturaliste, malin plaisir des conservateurs), mais dans les questions soulevées concernant la validité transculturelle de la distinction entre référentialité et fictionalité. Est-il raisonnable de juger le témoignage autobiographique d'une femme élevée dans une culture orale, où le savoir est traditionnellement transmis par le mythe et la fable, un témoignage rédigé de surcroît par ce que Philippe Lejeune appelle un « nègre » (*ghostwriter*), selon les stricts critères de vérité et de vérifiabilité du discours historique occidental, ou bien faut-il lire le texte de Menchú comme une narration conversationnelle, un genre beaucoup plus tolérant que l'autobiographie écrite envers l'inexactitude et l'exagération, pour autant que ces procédés servent à rehausser l'attrait du récit ?

Puis il y eut la révélation que le livre de Binjamin Wilkomirski, *Fragments*, émouvants mémoires d'un enfant juif de moins de cinq ans emprisonné dans un camp de concentration nazi, était soit un faux, soit le témoignage d'un individu souffrant d'un sérieux problème d'identité. En octobre 1999, l'éditeur du texte original allemand, Suhrkamp, retira toutes les copies reliées des librairies, après avoir reçu la confirmation de rumeurs selon lesquelles Wilkomirski était le fils naturel d'une mère suisse de souche protestante, et qu'il avait passé toute la guerre dans la sécurité d'un foyer suisse. L'aspect le plus remarquable de l'affaire, pour ceux qui ont le luxe de la contempler avec la « sagesse » de la vision rétrospective, n'est pas la soudaine

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

disgrâce du livre, après la découverte du pot aux roses, mais la hâte de la critique à proclamer l'ouvrage un chef-d'œuvre d'authenticité quand Wilkomirski passait pour un survivant de Majdanek et d'Auschwitz. Les admirateurs du livre assumèrent trop facilement qu'une expérience aussi traumatique que celle de l'Holocauste devait provoquer une inscription indélébile dans la mémoire. Mais même si Wilkomirski avait été un survivant des camps de la mort, ce passé n'offrait pas une garantie absolue contre la falsification de la mémoire. Les souvenirs d'enfance, surtout ceux d'un enfant si jeune, présentent toujours une part d'affabulation, puisque, comme l'a montré Philippe Lejeune, le je-du-passé est (re)construit par un je-du-présent qui a accès à d'autres sources d'information que le pur travail de la mémoire. (Bien des souvenirs de la petite enfance sont en fait implantés en nous par les histoires racontées en famille.) L'authenticité d'une autobiographie aussi centrée que *Fragments* sur la vie intérieure d'un enfant qui ne comprend pas ce qui lui arrive est aussi incertaine que le statut du texte entre document historique et œuvre d'imagination. Si Wilkomirski avait vraiment été le survivant d'un camp de concentration, il aurait été frivole de lire son livre pour le plaisir, comme un roman, mais naïf de le lire comme source d'information ; la seule alternative à la fois lucide et humaine serait de lire *Fragments* comme l'expérience vécue, non pas d'un enfant qui *fut*, mais d'un enfant qui *pourrait* avoir été, étant donné les circonstances historiques traversées par l'auteur. Ou encore, comme le récit que le survivant se fait à lui-même — vrai ou faux — pour exorciser le passé[1]. Est-ce là traiter le document comme texte fictionnel ou comme texte référentiel ?

La frontière de la fiction subit une violation d'un type non frauduleux avec la publication, en septembre 1999, de *Dutch : A Memoir of Ronald Reagan*, par Edmund Morris. Dans ce livre, qui était supposé être une biographie officielle de l'ancien président, l'auteur crée un auteur/narrateur fictionnel, un *alter ego* de sa propre personne, quoique né quelque 30 ans plus tôt, et dont le destin croise à plusieurs reprises celui de Reagan. Non content de projeter un point de vue imaginaire sur son sujet biographique, Morris campe un personnage d'auteur richement détaillé, l'entoure de parents et d'amis, lui donne un fils hippie qui représente l'exact inverse des valeurs incarnées par Reagan, et entremêle le récit de sa vie avec la carrière de Reagan comme les deux trames de l'intrigue d'un roman. L'invention n'est pas explicitement admise dans le texte (quoique les critiques aient trouvé de subtiles allusions au procédé), et l'auteur brouille de surcroît la distinction entre le fictionnel et l'historique en documentant la vie des personnages imaginaires avec des notes parfaitement inventées. Ce véritable coup de théâtre narratif permet à Morris de tisser un récit beaucoup plus fluide et bien plus immersif que ne le permettent les conventions du discours historique. La figure du jeune Reagan peut être décrite

[1] Il y a toutefois dans le texte de Wilkomirski une volonté farouche — atypique semble-t-il des véritables survivants — de refuser de guérir de l'expérience traumatique, de voir le monde entier comme l'extension des camps nazis.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

avec la même richesse d'observation physique que le président âgé, sans que le narrateur ne soit forcé de recourir aux encombrantes formules hypothétiques (« cela dut être », « il dut paraître », etc.) de la biographie classique. Par le truchement du narrateur-témoin, le lecteur est transporté en imagination sur les lieux mêmes de la jeunesse de Reagan, et il perçoit la figure du futur président dans l'aura de sa présence corporelle - une perception particulièrement bien adaptée au personnage historique en question, dont on dit que la substance résidait essentiellement dans l'apparence. Mais si Morris augmente l'inventaire du monde réel avec des individus imaginaires, il ne recourt jamais à des techniques narratives typiquement fictionnelles, telles que la recréation du dialogue ou la présentation des pensées intimes de Reagan. Une note de l'éditeur sur la page de titre se porte garante de l'intégrité historique du texte : « This is an authorized biography and a work of extensive scholarship. All the words (written or spoken) of Ronald Reagan, all his recounted thoughts and acts, and indeed those of every historical character in the text, are a matter of fact and of record. » [« Ce texte est une biographie autorisée basée sur une recherche extensive. Toutes les paroles, écrites ou orales, de Ronald Reagan, toutes les pensées et les actes qui lui sont attribués, à lui ou à tout autre personnage historique, appartiennent au domaine des faits attestés. »] Cette déclaration s'avéra insuffisante à pacifier les critiques. « [The] narrator appears in the foot-notes to the book alongside real-life sources, écrit Michiko Kakutani dans le *New York Times*, and he makes the reader think : if Morris won't tell the truth about himself, why should we believe what he has to say about the President or anyone else ? » [« Le narrateur apparaît dans les notes du livre aux côtés de sources réelles, et il fait penser au lecteur : si Morris ne nous dit pas la vérité à son sujet, pourquoi devrions-nous croire ce qu'il nous dit au sujet du président ou de tout autre individu ? »] Selon ce raisonnement, une seule goutte d'invention suffit à transformer le texte entier en roman historique. Quand Morris défendit sa stratégie en alléguant que le narrateur fictionnel allégorise la subjectivité inhérente à l'entreprise du biographe, il fut accusé de capituler devant la doctrine postmoderniste, selon laquelle l'histoire n'est guère qu'une forme de fiction qui s'ignore. Si cette position était généralisée, ce serait la fin de l'histoire en tant que discipline scientifique, la débâcle de la recherche de la vérité, et le triomphe des « professeurs qui nient que l'objectivité est possible » (Maureen Dowd dans le *New York Times*).

Ces transgressions firent sensation parce qu'il s'agissait, dans chaque cas, d'un texte soi-disant documentaire qui s'octroyait les privilèges de la fiction. Vingt ans auparavant, l'introduction par des écrivains tels que Tom Wolfe, Truman Capote et Norman Mailer du genre dit « Nouveau Journalisme » ou « roman non-fictionnel » — la narration de faits réels au moyen de techniques romanesques — avait donné lieu au même type de réactions. Si la traversée s'était faite en sens inverse, elle

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

aurait certes piqué la curiosité des critiques mais n'aurait probablement pas suscité de scandale. La littérature moderne et postmoderne nous a habitués aux mélanges les plus incongrus : une « autobiographie » fictionnelle de Madame de Maintenon qui intègre au discours de l'auteur des phrases tirées des mémoires de la marquise, sans marquer l'emprunt, de sorte que le tout apparaît d'une seule fonte (*L'Allée du Roi* de Françoise Chandernagor) ; une vie romancée de l'impératrice Joséphine qui combine le journal fictif de l'héroïne avec son authentique correspondance *(The Many Lives and Sorrows of Josephine B*., par Sandra Gulland) ; l'autobiographie d'Alice B. Toklas, par …Gertrude Stein ; des « autofictions » qui attribuent à l'auteur/protagoniste des vies plus ou moins réelles (*Fils* de Serge Doubrovski) ou carrément imaginaires (*Galatea 2.2* de Richard Powers) ; le genre dit en anglais « creative nonfiction », récit d'ambition littéraire librement basé sur une expérience vécue dont l'authenticité ne peut être vérifiée (*The Meadow* de James Galvin, un texte qui raconte avec « licence poétique » la dure vie d'un groupe de ranchers, tous personnages réels, sur un haut plateau à la frontière du Colorado et du Wyoming). Ajoutons à cette liste des enclaves d'imaginaire dans des textes tendant vers l'historique qui n'ont pas fait scandale, parce que ces enclaves étaient dûment signalées. Dans les *Souvenirs pieux* de Marguerite Yourcenar, par exemple, l'auteur reconstruit une journée de la vie du neveu de son arrière-grand-père, l'écrivain belge Octave Pirmez, en s'appuyant sur les écrits de Pirmez, mais elle admet compléter les lacunes par son imagination. Et finalement, dans le recueil *Virtual History*, édité par Niall Ferguson, des historiens explorent avec le plus grand sérieux les sentiers que l'histoire aurait empruntés, si « le nez de Cléopâtre avait été plus court », dans l'espoir d'en tirer des leçons sur l'histoire du monde réel.

Il est tentant d'interpréter ces exemples comme un signe d'érosion de la distinction entre la fiction et son contraire — que j'appellerai par la suite, pour me conformer à l'usage général, discours référentiel, bien que j'aie certaines réserves philosophiques envers ce terme. (Je préfère en effet une définition de la référence qui ne la limite pas à des existants et des faits du monde actuel.) Si l'hybridation des deux types de discours est devenue chose courante, le scandale causé par les affaires Menchú/Stoll, Wilkomirski et Morris/Reagan suggère au contraire la solidité de la conscience de leur différence dans l'esprit du public et de la critique non-académique. Le verdict populaire nous dit que la fiction peut flirter avec l'histoire, mais l'histoire doit rester pure de fiction. Selon Dorrit Cohn, auteur d'un livre récent intitulé *The Distinction of Fiction*, les transgressions sont en quelque sorte l'exception qui confirme la règle : « [B]iographies that act like novels, far from erasing the borderline between the two genres, actually bring the line that separates them more clearly into view »(p. 29). [« Les biographies qui se comportent comme des romans, loin d'effacer la frontière entre les deux genres, ont au contraire l'effet de souligner la différence qui les sépare. »] Dans la mesure où tout concept est défini

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

par opposition à l'autre qui le limite, une théorie de la fiction est une théorie de la nature, situation et stabilité de la frontière entre discours fictionnel et discours référentiel. Cette frontière peut se concevoir selon trois modèles :

1. Il n'y pas besoin de frontière, parce que tout discours narratif et représentationnel, donc tout discours historique, est une forme de fiction. On reconnaîtra là une caricature de la position postmoderniste, telle qu'elle est représentée par Roland Barthes ou par l'historien américain Hayden White : « le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou, pour être plus précis, *imaginaire* » ; « l'historien est celui qui rassemble moins des faits que des signifiants et les relate, c'est-à-dire les organise aux fins d'établir un sens positif et de combler le vide de la pure série » (Barthes, « Le Discours de l'histoire », p. 73). Cette position — que j'appelle la Doctrine du Panfictionalisme (*The Doctrine of Panfictionality*) — reconnaît l'existence théorique de l'autre de la fiction, qu'elle conçoit comme l'image absolument fidèle, complète et objective du réel. Cette définition ne peut être satisfaite, parce que le langage impose toujours sa forme et ses catégories conceptuelles sur le monde à représenter, et parce que tous les actes de représentation sont motivés par des intérêts personnels qui affectent la production de l'image. Il s'ensuit que le territoire du discours non fictionnel est vide de toute substance. Remarquons ici que les avocats de la Doctrine du Panfictionalisme ne s'intéressent nullement au mode de réception propre à des genres tels que le roman, les plaisanteries, le théâtre, les contes de fées ou les paroles de chansons. Leur position est entièrement bâtie sur une interprétation philosophique de la linguistique saussurienne qui nie la possibilité pour le langage de faire acte de référence à un monde extérieur à lui-même. Dans la mesure où le terme de fictionalité nomme le processus par lequel le langage est sensé créer ses référents, il s'ensuit inévitablement que le terme embrasse toute forme de représentation verbale, quel que soit l'usage prévu pour le message. La fiction est ce qui sort naturellement de notre bouche, comme la prose pour Monsieur Jourdain (mais Monsieur Jourdain avait du moins le choix de parler en vers !) Dans sa défense de la fictionalité fondamentale du discours historique, Barthes entr'ouvre toutefois la porte à une autre approche du problème : « Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique (comme un terme d'un discours), et cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la « copie » pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le « réel» » (*ibid.*, p. 73). Le « comme si » qui décrit la conception populaire du discours historique soulève la question de ce qui doit former la base d'une théorie de la fiction : les spéculations des théoriciens et philosophes sur les relations entre le langage et le monde, ou la pratique tout à fait observable du public lecteur, pour lequel le discours historique concerne des faits, et les faits sont enracinés dans la réalité ? Comme mon propos n'est pas la spéculation philosophique sur l'accessibilité du réel à la pensée et au langage, je

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

mettrai la Doctrine du Panfictionalisme entre parenthèses, pour me concentrer sur les deux autres possibilités.

2. Les discours fictionnel et référentiel sont distincts, mais ils sont reliés par un continu de formes hybrides, et il n'y a pas de frontière définitive entre les deux. Le pôle fictionnel de l'axe est occupé par des textes de fantaisie — contes de fées, science-fiction ou fantastique — dont l'univers textuel présente une intersection minimale avec le monde actuel ; le pôle référentiel, par des textes historiques et informatifs qui s'en tiennent à des déclarations vérifiables et vérifiées. Selon ce modèle, les romans historiques et réalistes sont moins fictionnels que les contes de fées, puisque leur monde emprunte de nombreux éléments au monde réel ; la récente biographie de Reagan est plus fictionnelle qu'une biographie conventionnelle à cause du narrateur fictif ; et au milieu de l'axe se trouvent des textes tels qu'*à la recherche du temps perdu*, *Souvenirs pieux*, *The Meadow*, le Nouveau Journalisme et l'histoire virtuelle. Le grand avantage de ce modèle est son ouverture à toute manière de combinaison de faits et d'invention ; il semble donc particulièrement bien adapté à une période d'innovation littéraire telle que la deuxième moitié du vingtième siècle.

3. La fiction et le discours référentiel sont les deux pôles d'une opposition binaire, la frontière entre eux est clairement marquée, et les lecteurs en sont conscient. Selon quelle définition on donne de la fiction, la division binaire peut être conçue de trois manières : (1) La frontière est imperméable, absolue, immuable, et tout texte tombe entièrement d'un côté ou d'un autre. C'est là l'attitude implicite des lecteurs qui considèrent *Dutch* comme une vie romancée à cause de la fabrication du personnage d'auteur[2]. (2) La frontière se déplace, et des techniques considérées à une époque comme limitées à la fiction deviennent à une autre époque tolérables en histoire (le cas de *Dutch*, pour ceux qui acceptent le texte comme biographie historique). Ce déplacement peut aussi signifier qu'un texte qui fait partie du discours scientifique d'une époque peut être considéré comme mythe ou comme roman par une autre époque, comme cela semble être le cas de nos jours pour les écrits de Freud. (Il ne semble toutefois pas y avoir d'exemples de reclassifications dans le sens opposé.) (3) La frontière est poreuse, et l'hybridation possible, si par ce terme on entend non pas la disparition de la distinction mais l'emprunt d'éléments en provenance du côté opposé. Dans le modèle continu, les textes hybrides sont gris - un mélange homogène plus ou moins foncé ; dans le modèle digital, l'hybridité est une mosaïque d'éléments noirs et blancs, avec une couleur dominante qui détermine la classification globale du texte. Un roman historique peut par exemple faire référence à des faits vérifiés sans cesser d'être dans l'ensemble une fiction.

[2] J'ai été témoin d'un exemple de cette attitude dans un groupe de discussion électronique sur la narratologie. Un participant affirmait péremptoirement : « Pour moi le narrateur imaginaire signifie que Dutch est un roman. »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Inversement, une biographie telle que *Dutch* peut inclure des passages fictionnels, mais parce que ces passages sont aisément identifiables et isolables du reste, le texte demeure dans son ensemble une biographie à prétention historique.

Pour juger des mérites respectifs du modèle analogique et du modèle digital, je propose d'examiner trois problèmes théoriques et d'observer de quel côté la discussion de ces problèmes fait pencher la balance : comment définir la fiction ; comment la lire ; et comment décrire son code.

Définition

S'il ne trace pas de ligne absolue entre la fiction et son contraire, le modèle analogique ne peut toutefois pas éviter d'établir des critères qui définissent les deux pôles. Il peut y avoir une infinité de teintes de gris entre le noir et le blanc, mais c'est notre idée précise du noir et du blanc qui nous permet de juger un gris plus ou moins foncé. Dans un modèle analogique, comme je l'ai suggéré ci-dessus, le noir et le blanc sont le factuel et l'imaginaire, ou le vrai et le faux. Il s'agit là d'une définition purement sémantique qui reflète à la fois l'usage commun, selon lequel la fiction s'oppose à la réalité (même quand la réalité « dépasse la fiction », comme l'affirme un idiome populaire), et l'usage le plus courant en critique littéraire, selon lequel l'autre de la fiction est le discours référentiel. Par référentiel il faut entendre ici le sens donné au terme par Russell et Frege : l'acte de référence présuppose l'existence d'un objet dans le monde actuel. Les propositions traitant de personnages imaginaires, tels que le Père Noël, le Petit Chaperon Rouge ou Madame Bovary ne peuvent avoir valeur de vérité par défaut de référence. Elles sont donc soit fausses (dans un modèle binaire), soit indéterminées dans un modèle ternaire. À ce type de non-référentialité s'ajoute un autre, constitué par les propositions qui attribuent des propriétés imaginaires à des objets réels, comme par exemple « Napoléon réussit à s'évader de Sainte-Hélène ». Dans cette optique, la situation d'un texte entre le pôle fictionnel et le pôle référentiel dépend de la proportion de propositions référentielles et non-référentielles dont il est composé. Le lecteur fait une évaluation globale de la vérité du texte, et selon cette évaluation, décide de croire le texte littéralement, de le croire plus ou moins, ou de ne pas le croire du tout. Dans la mesure où l'axe de la fiction est conçu comme linéaire, le modèle analogique ne prévoit qu'un mode d'évaluation : lire le texte en tant que source potentielle d'information. Mais pour être plus informatif qu'*Alice au pays des merveilles* sur le passé historique, un roman tel que *Guerre et Paix* est-il moins fictionnel ? Et comment classifier les hybrides les uns par rapport aux autres ? *Dutch* est certainement plus proche du pôle fictionnel que la *Vie de Jeanne d'Arc* par Régine Pernoud, mais comment comparer la fictionalité respective de *Dutch* et d'un recueil

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'essais sur l'histoire virtuelle ? Ou placer un ouvrage d'historiographie plein d'erreurs d'inadvertance ? Un roman à thèse riche en réflexions visant à des vérités universelles ? Un roman à clés ? Un dialogue philosophique sur le mode socratique, entre personnages inventés ? Pour éviter ces dilemmes, faut-il diviser l'axe continu en trois segments — la fiction, le référentiel et les textes hybrides ? Ce serait alors faire un pas vers un modèle binaire, puisque les hybrides sont des mélanges, à diverses doses, de référentiel et de non-référentiel.

Pourrait-on, pour pallier l'excessive simplicité de la caractérisation sémantique, et ouvrir l'approche analogique à deux modes d'évaluation, assimiler les deux pôles à l'esthétique et à l'information ? Le texte de fiction serait apprécié pour la qualité poétique de son langage et pour les propriétés intrinsèques du monde et de l'intrigue narrative qu'il offre à l'imagination, alors que le texte référentiel serait jugé selon la quantité de savoir qu'il transmet à propos d'un monde extérieur à lui-même ? À première vue, cette approche propose une conception viable de l'opposition des deux modes d'expression, mais elle se révèle problématique si on tente de l'intégrer dans un modèle analogique. Dans la mesure où plus un texte se rapproche d'un pôle, plus il s'éloigne de l'autre, elle présuppose un conflit entre esthétique et informativité. Un texte du milieu de l'axe serait donc médiocre par rapport aux deux critères, conséquence des plus indésirables, puisque la valeur informationnelle ne croît certainement pas aux dépens de la valeur esthétique, et la diminution de la valeur esthétique n'augmente pas automatiquement le taux d'information. D'un point de vue purement littéraire, comme l'ont montré *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, une autobiographie peut avoir infiniment plus de valeur qu'un roman.

Passons maintenant aux définitions qui supportent un modèle digital. Ces définitions ne peuvent s'appuyer sur la conception fregéenne/russellienne de la référence, puisqu'elles doivent classifier comme entièrement fictionnels des textes composés en partie de discours vérifiable, comme le roman historique ou autobiographique, et comme entièrement non-fictionnels des textes construits en partie par l'imagination, comme l'histoire virtuelle (dont l'ambition est de proposer des leçons valables pour le monde actuel). Il s'ensuit que la distinction de la fiction est de nature pragmatique plutôt que sémantique. Elle ne dépend pas de la vérité du texte par rapport au monde actuel, mais de ce que le lecteur fait du texte, ou de ce que l'auteur propose d'en faire. La fictionalité du texte est établie une fois pour toute quand l'auteur choisit son sous-titre générique : roman, biographie, chronique historique. Il est toutefois des textes dépourvus de sous-titre (Yourcenar, *Souvenirs pieux* ; Duras, *L'Amant*), et des textes au sous-titre ambigu de « récit » : dans ce cas c'est au lecteur de décider quelle attitude adopter. En quoi réside cette attitude ?

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Les philosophes et théoriciens qui se sont penchés sur la question ont proposé les caractérisations suivantes :

— Pour John Searle la fiction est l'exécution « pour faire semblant » d'actes de langage (« pretended speech acts »), par opposition à l'exécution sérieuse. C'est donc une modalité qui affecte l'énonciation : toute phrase qui peut être énoncée sérieusement peut l'être fictionnellement. (Mais le contraire n'est pas valable, comme nous le verrons ci-dessous.) En proposant son texte comme une fiction, l'auteur délègue la responsabilité des actes de langage dont il est fait (assertion, question, ordre, etc.) à un remplaçant imaginaire qui peut être soit une instance narratrice impersonnelle (récit hétérodiégétique, pour adopter la terminologie de Genette), soit un personnage de narrateur (récit homodiégétique).

— Pour David Lewis, théoricien de la pluralité des mondes possibles, la fiction est une histoire racontée en tant que vraie par un narrateur situé dans un autre monde que le nôtre. L'énoncé fictionnel est donc un discours capable de référence, et ne diffère du discours non-référentiel que par le monde auquel il se réfère. (Il est à noter que cette interprétation de la notion de référence ne présuppose pas l'existence de l'objet-cible de l'acte référentiel dans le monde actuel.) Dans le modèle de Lewis, les personnages historiques ont des contreparties dans les mondes possibles de la fiction, de sorte que quand un roman se réfère à Napoléon, il ne décrit pas la réalité historique, mais importe un *alter ego* de l'empereur dans le monde textuel. Les mondes possibles du système de Lewis se situent à des distances variables du monde actuel, de sorte qu'une fiction peut aussi bien représenter des mondes presque indistincts du nôtre (la « fiction vraie » du Nouveau Journalisme) que des mondes éloignés. Mais comme il existe une différence fondamentale entre le monde actuel et tous les autres mondes possibles, la variance de cette distance reste compatible avec une approche digitale.

— Pour Gérard Genette, la fiction est le produit de ce qu'Austin et Searle appellent un discours performatif. Cela revient à dire qu'au lieu de décrire un monde extérieur à lui-même, l'énoncé fictionnel produit un monde textuel par l'acte même de le représenter. La fiction se distingue de surcroît par une double structure communicative. À l'échange du monde actuel, qui relie l'auteur au lecteur, se superpose une transaction intra-textuelle entre narrateur et narrataire qui rend problématique l'interprétation du texte, puisque l'auteur se cache derrière le discours du narrateur. Il est donc impossible de lire la fiction comme l'expression directe d'un message auctoriel.

— Pour Kendall Walton, le texte de fiction est un accessoire servant à stimuler l'imagination dans un jeu de faire-semblant (« a prop in a game of make-believe »). Comme les enfants qui jouent aux gendarmes et aux voleurs adoptent un rôle et s'imaginent que les objets environnants sont autre chose — tel rocher devient la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

caverne des bandits, tel autre tient lieu de prison —, le lecteur de fiction s'imagine qu'il est le narrataire et que le texte est la description, par le narrateur, d'un monde qui précède au texte, alors que ce monde est en réalité le produit du discours de l'auteur. L'essence de la fiction est donc de passer ludiquement pour ce qu'elle n'est pas. Walton conçoit la différence entre la fiction et le discours référentiel comme une différence d'attitude cognitive : l'un nous invite à imaginer, l'autre nous invite à croire.

Toutes ces définitions reposent sur des notions discrètes : ou bien nous faisons semblant, ou nous faisons vraiment ; ou bien nous jouons, ou nous sommes sérieux ; ou bien le discours décrit ce qui est, ou il fait être ce qu'il décrit ; le texte se réfère soit au monde actuel, soit à un monde inactuel ; ou bien auteur et narrateur sont la même personne, ou bien le narrateur est un autre, même si cet autre est l'*alter ego* de l'auteur dans un monde étranger, comme le Marcel de la *Recherche*.

Lecture du texte

Dans un modèle continu, comme nous l'avons vu ci-dessus, la lecture de la fiction diffère de celle du discours référentiel par l'importance accordée à la valeur informative du texte. Je regarde les textes du pôle fictionnel comme pure invention, mais je présume que les textes référentiels sont « à croire », même s'ils ne me convainquent pas toujours de leur véracité. Entre les deux pôles, il y a toute la zone grise des textes que je crois partiellement, non pas parce que je n'ai pas confiance en l'auteur, mais parce que ces textes me sont offerts comme un mélange de vérité et d'invention. C'est précisément parce qu'ils combinent les attraits de la fiction et du document que je suis attirée par des genres tels que le Nouveau Journalisme, les vies romancées et les romans historiques. Je lis ces textes parce que « c'est vrai », mais ils me procurent un tableau infiniment plus vivant d'un certain milieu que ne le permettrait un texte d'historiographie classique soumis aux normes du vérifiable. Par leurs techniques romanesques, ces textes me transportent sur la scène des événements racontés et me permettre de « vivre » l'histoire « comme si j'y étais ». Dans la mesure où il autorise une certaine liberté par rapport au vérifiable, sans complètement sacrifier la crédibilité, le modèle analogique explique aisément comment il est possible de bâtir notre encyclopédie privée sur la base de romans. C'est en effet grâce à des textes tels que *Les Trois mousquetaires* ou *Madame Bovary* que bien des lecteurs se font une idée concrète (à défaut d'être exacte) de la cour de Louis XIII ou de la vie quotidienne en province au milieu du xix^{e} siècle. En permettant de croire une histoire à moitié, le modèle analogique se révèle particulièrement efficace dans le domaine de la conversation, des ragots, des histoires de pêcheurs et des narrations orales d'expériences personnelles. Il

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

explique aisément la tolérance des auditeurs envers les narrateurs d'histoires soi-disant vraies qui n'hésitent pas à broder sur les faits pour tenir leur auditoire en haleine.

Les partisans du modèle digital répondront que « croire à moitié », c'est faire un choix entre le vrai, le faux et l'incertain, et que faire ce choix revient à lire le texte sur le mode référentiel, même si l'auditeur ou le lecteur est incapable de décider où se termine la vérité et où commence la fabrication. Dans la lecture fictionnelle, la question de la vérité n'entre pas en jeu ; ou plutôt, elle se trouve automatiquement résolue par la nature de ce qu'on pourrait appeler, en parodiant Philippe Lejeune, le « pacte fictionnel ». Selon ce pacte, l'auteur promet au lecteur une satisfaction d'ordre esthétique, à condition que le lecteur accepte de ne pas mettre en question la véracité du texte. Comment d'ailleurs pourrait-il douter de cette véracité *pour le monde fictionnel*, puisque le texte représente la seule version de ce monde, et que le discours fictionnel a le pouvoir performatif de créer ce dont il parle ? Pour le lecteur plongé dans un roman tel que *Guerre et Paix,* il n'y a pas de différence entre les passages qui concernent Pierre ou Natacha et ceux qui décrivent les faits et gestes de Napoléon : tous font intégralement partie du monde textuel, et tous transmettent ce que Kendall Walton appelle des « vérités fictionnelles ». Qu'en est-il toutefois des textes hybrides que nous lisons « parce que dans l'ensemble c'est vrai », tout en sachant que tout ne l'est pas ? Le modèle digital considère les modes fictionnel et non fictionnel de la lecture comme les deux voies d'un aiguillage ferroviaire : le lecteur peut soumettre un texte donné à chacun des deux modes. Le sous-titre générique nous aiguille dans une voie ou dans une autre, mais il est toujours possible d'ignorer l'intention de l'auteur ou de sauter d'une voie à l'autre. Nous ne lisons pas seulement les biographies de personnages historiques comme source de savoir, mais bien souvent pour le plaisir de nous laisser transporter en imagination dans la sphère privée du sujet biographique, de scruter comme un voyeur ses faits et gestes, et de vivre avec lui son destin. De bien des textes historiques nous disons en effet que « ça se lit comme un roman ». Inversement, nous pouvons soit nous plonger dans le monde d'un roman, et lire pour satisfaire notre désir de savoir ce qu'il advient des personnages, soit au contraire traiter le texte comme document sur la société d'une certaine époque, comme symptôme de la condition psychique de son auteur, ou comme source d'information biographique. Un tel changement de voie ne peut être expliqué dans un modèle analogique, puisque l'idée d'un axe linéaire continu présuppose soit un seul mode de lecture susceptible de degrés, soit deux modes qui croissent et décroissent l'un aux dépens de l'autre. La réception du récit de James Galvin, *The Meadow*, atteste cette possibilité de lire le même texte dans selon deux registres opposés. Certains lecteurs — principalement ceux qui ont connu les personnages — évaluent le livre comme une chronique d'histoire locale, alors que d'autres (membres en majorité de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

la communauté universitaire) considèrent le texte comme une transposition poétique du passé. Les premiers reprochent à Galvin certaines libertés par rapport à la réalité historique (recréation du dialogue, représentation des pensées intimes des personnages, dramatisation excessive des faits) ou au contraire se réjouissent de voir « immortalisée » la vie de gens ordinaires qu'ils connaissaient personnellement, alors que les seconds se laissent tout simplement séduire par la qualité lyrique du langage, la présence des paysages et l'impression de densité humaine qui se dégage des héros. Pour ce dernier groupe de lecteurs, le charme du texte réside dans son pouvoir de les transporter dans un monde familier dont ils gardent la nostalgie, un monde qu'ils n'ont peut-être jamais vraiment connu, puisqu'il fallait l'art du langage pour le faire (re)naître à la mémoire. La lecture du texte hybride — ou la lecture hybride d'un texte — ne consiste donc pas en un degré faible de croyance, mais en une alternance entre une attitude immersive, par laquelle le lecteur trouve son plaisir dans la contemplation du monde textuel, et une attitude évaluative, par laquelle il compare ce monde à sa représentation privée du monde réel, et enrichit cette représentation par l'information qu'il extrait du texte. Le lecteur pourrait à la limite adopter ces deux attitudes en une succession si rapide qu'elles finiraient par se confondre.

Le Code

La fiction a-t-elle un code distinctif ? Est-il possible d'établir une liste de tournures stylistiques, stratégies narratives ou formes grammaticales qui dénotent sans ambiguïté la fictionalité ? Si l'on admet cette hypothèse, le modèle analogique déterminera le degré de fictionalité d'un texte proportionnellement au nombre de ces éléments. Le modèle digital nous dira au contraire que la présence de certains traits formels constitue une condition nécessaire et suffisante de fictionalité.

La critique est divisée à ce sujet. Roland Barthes pose la question : « [la narration historique des événements passés] diffère-t-elle vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame ? Et si ce trait — cette pertinence — existe, à quel lieu du système discursif, à quel niveau de l'énonciation faut-il le placer ? » (65). La discussion qui suit cette question toute rhétorique, une énumération des stratégies textuelles communes à l'histoire et à la littérature, suggère fortement une réponse négative. Searle est encore plus catégorique : « There is no textual property, syntactic and semantic, that will identify a text as a work of fiction » (325). [« Il n'y a pas de propriété textuelle, syntactique et sémantique, qui identifie un texte comme une œuvre de fiction. »] D'autres théoriciens, comme Ann Banfield et Dorrit Cohn, observent au contraire que la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

fiction autorise une forme de discours dont les conditions de félicité pragmatiques ne pourraient jamais être satisfaites dans un discours référentiel. La forme en question est le style indirect libre. Dans la mesure où la voix narrative se fond dans celle du personnage cité, le style indirect libre présuppose un effacement de la personne du narrateur qui serait impossible dans la communication réelle. La représentation des pensées des personnages présuppose en outre une faculté surhumaine d'omniscience qui signale automatiquement l'origine imaginaire du texte. Le monologue intérieur et le style indirect libre constitueraient donc des signes quasi certains de fictionalité.

Mais si le style permet en général de repérer assez facilement les textes de fiction, comme l'ont montré les expériences de Malcolm Hayward[3], l'identification n'est pas toujours possible, car les traits considérés comme distinctement fictionnels ne sont pas obligatoires. Preuve en soit le roman *Marbot* de l'auteur allemand Wolfgang Hildesheimer. Le texte se présente comme la biographie d'un personnage fictif (Andrew Marbot, aristocrate et esthète anglais de la période romantique), et s'astreint à toutes les servitudes du discours historique : notes documentaires, bibliographie, illustrations, limitation de la narration aux faits documentables, recours constant à l'hypothèse, absence de dialogue, refus de représenter les pensées intimes des personnages. L'imitation est si parfaite qu'à la parution du texte, de nombreux lecteurs ont été pris au piège. Le cas de *Marbot* démontre que la relation entre le code de la fiction et le code du discours référentiel est d'ordre inclusif et non oppositionnel : le code fictionnel est fait de libertés, le code référentiel de contraintes. La narration fictionnelle peut volontairement se soumettre aux contraintes de la narration référentielle, mais la narration référentielle ne peut pas s'accorder les libertés de la fiction. Il s'ensuit qu'il existe des traits formels *suffisants* à identifier le texte de fiction, mais pas de traits *nécessaires*. Cette situation est incompatible avec la partition rigide du modèle digital.

Qu'en est-il du modèle analogique ? Si nous abandonnons l'idée de définir la fiction par son code, et décidons d'adopter un point de vue descriptif, il est assurément possible de classifier les techniques narratives et procédés stylistiques selon leur degré d'affinité pour la fiction. Ou plutôt, il est possible de distinguer trois degrés — un embryon d'analogisme. Il est en effet des techniques neutres par rapport à la distinction fictionalité/référentialité ; des techniques qui *connotent* la fictionalité, sans l'identifier absolument ; et des techniques qui la *dénotent*. Nous avons vu plus haut que les éléments dénotatifs sont ceux qui présupposent l'omniscience. Quant aux éléments connotatifs, ils comprennent des techniques telles que les ruptures

[3] Ces expériences consistaient à présenter aux sujets des phrases individuelles tirées de textes soit fictionnels soit historiques et de leur demander d'identifier le genre. La proportion d'erreurs s'est révélée minime (moins de 15%). La plupart des identifications incorrectes provenaient d'une confusion entre l'autobiographie et la narration fictionnelle à la première personne.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de l'ordre temporel (ce que Genette appelle l'analepse et la prolepse), la narration à la deuxième personne, l'emploi du présent dans une narration à la première personne et le style indirect libre quand il se limite au discours. Toutes ces techniques dites connotatives ont été introduites par le roman, mais elles commencent de nos jours à s'infiltrer dans certains genres référentiels, tout particulièrement dans l'autobiographie.

***

Faut-il en fin de compte trancher digitalement entre les deux modèles, ou bien la fiction est-elle comme la lumière en physique : un phénomène dont tous les aspects ne peuvent être décrits que si on le soumet à deux théories complémentaires ? Comme l'a montré Niels Bohr, il est parfois avantageux de considérer la lumière comme une onde (l'analogique), parfois plus efficace de la décrire comme formée de particules (le digital). En tant que théoriste je penche vers le modèle digital, mais le modèle analogique me semble préférable dans deux situations. Il représente d'une part ce qu'on appelle en psychologie une « théorie populaire » (« folk theory ») de la fiction. Confronté à un texte hybride comme le Nouveau Journalisme, le lecteur ordinaire ne se creuse pas la tête pour savoir s'il faut « croire » ou « imaginer » le texte, si l'auteur parle en son nom ou se cache derrière un narrateur, si le texte décrit le monde actuel ou un autre monde dans l'univers du possible. Il accepte tout simplement le texte comme étant librement basé sur des faits réels. Moins intuitif que le modèle analogique, mais plus rigoureux en matière de définition, le modèle digital se situe à un niveau théorique plus abstrait : il tente d'élucider l'attitude épistémologique ou pragmatique que le lecteur adopte sans en être conscient. Ce n'est pas sans raison que la plupart des avocats de la digitalité sont des philosophes, des logiciens ou des narratologues inspirés par la philosophie analytique du langage.

L'autre cas dans lequel le modèle analogique me semble préférable est la narration orale. Comme je l'ai suggéré au sujet de Rigoberta Menchú, une culture où le savoir est traditionnellement transmis par le mythe et les histoires me semble moins encline qu'une culture écrite à différencier le référentiel du fictionnel et plus tolérante envers l'intrusion de l'imaginaire dans l'informatif. Il est de même difficile de classifier de manière univoque les narrations conversationnelles de notre société, avec leurs exagérations et leur libre reconstruction du dialogue. La stricte distinction de la culture moderne entre le fictionnel et le référentiel est le produit des technologies d'inscription du langage. C'est en effet l'écriture qui crée le document durable, et c'est le document qui rend possible la vérification. Aussitôt qu'il est possible de se référer à des documents écrits, l'historiographie se dégage clairement de l'épopée et du mythe, le savoir de l'imagination, et le factuel de la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

fiction. Mais avec l'avènement de l'écriture électronique, du World Wide Web et de l'hypertexte, il devient possible d'établir des liens entre tous les genres et de créer des hybrides de toutes formes. Il reste donc à voir ce qu'il adviendra de la conception digitale de la fiction dans l'ère digitale de la civilisation.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences : Narration and Representation in the Language of Fiction.* London : Routledge and Kegan Paul, 1982.

Barthes, Roland. « Le Discours de l'histoire ». *Information sur les Sciences Sociales* VI-4, (1967) : 65-75.

Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1999,

Dowd, Maureen. « Forrest Gump Biography », *New York Times*, 22 Septembre 1999.

Ferguson, Niall, ed. *Virtual History : Alternatives and Counterfactuals*. London : Macmillan, 1997.

Genette, Gérard. *Fiction and Diction*. Paris : Seuil, 1991

Hayward, Malcolm. « Genre Recognition of History and Fiction ». *Pœtics* 22 (1994) : 409-421.

Kakutani, Michiko. « Biography as Mirror Reflecting Biographer ». *New York Times*, 2 Octobre 1999.

Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980.

Lewis, David. « Truth in Fiction ». *American Philosophical Quarterly* 15 (1978) : 37-46.

Morris, Edmund. *Dutch : A Memoir of Ronald Reagan*. New York : Random House, 1999.

Ryan, Marie-Laure. « Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality ». *Narrative* 5.2, (1997) : 165-187.

Searle, John. « The Logical Status of Fiction ». *New Literary History* 6 (1975) : 319-32.

Stoll, David. *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. Boulder : Westview, 1999.

Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass : Harvard UP, 1990.

White, Hayden. *Tropics of Discours : Essays in Cultural Criticism*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1978.

Wilkomirski, Binjamin. *Fragments : Memories of a Wartime Childhood. Trans. Carol Brown Janeway*. New York : Schocken Books, 1996.

PLAN

• Définition
• Lecture du texte
• Le Code

AUTEUR

Marie-Laure Ryan
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.