

FICTION ET VÉRITÉ

Philippe Sabot

Abstract

The concept of fiction is frequently associated with the notion of truth. This association can be observed in two distinct approaches: firstly, fiction is often seen as a means of challenging the very notion of truth, particularly in instances where it is perceived to deceive or prove untrue in its essence. Secondly, fiction is frequently regarded as a system of verisimilitude, characterised by a specific order of illusion or fiction. This approach emphasises the appeal of fiction and attempts to explain, if not justify, its allure. This article will examine whether this complex relationship with the concept of truth enables us to define fiction in a meaningful way. Furthermore, it will investigate whether, when considering this criterion of truth, it is beneficial, or even essential, to make a more detailed distinction between the various forms of fiction, of which literary fiction is only one example. We will then inquire whether it is still feasible to imbue this particular area of fiction with an intrinsic capacity for truth, one that transcends the epistemological concerns surrounding the acquisition of knowledge through controlled and verifiable means. In this sense, we will consider the ethical implications of learning about the world and the relationships that shape our understanding of it, including our relationship with ourselves and with others.

Keywords: Fiction; Literature; Truth; Reality; Illusion.

1. *Introduction*

La première difficulté à laquelle nous sommes inmanquablement confrontés lorsque nous cherchons à aborder une notion comme celle de “fiction”, tient à sa redoutable polysémie et également à la grande variété de ses champs d’apparition et d’usage. Il est tentant, pour contourner cette difficulté, de privilégier l’un des sens particuliers de cette notion, peut-être le plus évident, celui de la fiction littéraire, pour en explorer les multiples aspects et pour construire une grille d’analyse conceptuelle robuste prête à en démonter les rouages et à en manifester la subtilité. Nous trouvons ainsi dans le champ des études littéraires une discipline à part entière, la narrato-

logie (elle-même branche de la poétique), qui s'efforce de fournir ce cadre d'analyse permettant d'aborder rationnellement les procédés fictionnels, en mettant en particulier l'accent sur ce que la fiction fait au réel, c'est-à-dire en mesurant le décalage qu'elle instaure à l'égard de la réalité et en étudiant les effets qu'elle produit à partir de ce décalage¹.

Il est intéressant de souligner que ces études poétiques et narratologiques, au demeurant fort instructives, se développent elles-mêmes au carrefour d'études textuelles (portant sur telle ou telle fiction particulière produite dans le domaine de la littérature) et de branches de l'esthétique, de la logique et de la philosophie du langage. Le recouvrement de ces différentes "disciplines" signale déjà la complexité des questions relatives aux fictions, qu'il s'agisse du statut (logique, épistémologique) de l'énoncé fictif, de la manière dont il construit des êtres fictifs (lieux ou personnages) ou des intrigues, de sa place dans l'ordre des énoncés (fictifs et non fictifs) ou de l'effet qu'il produit (intentionnellement ou non) dans le réel ou sur l'esprit de ceux qui s'y trouvent confrontés. Nous reviendrons dans la suite de notre propos sur certaines de ces questions, même si notre objectif n'est pas d'en produire une synthèse².

Le plus important, à ce stade de la réflexion, est de relever que, dans une perspective narratologique, les œuvres de fiction, et parmi elles, les fictions littéraires, sont manifestement privilégiées et apparaissent même parfois comme le paradigme de toute fiction, de toute modalité fictionnelle de l'énonciation. Cela peut s'entendre et se comprendre dans la mesure où, d'une part, ce type de fiction se définit largement par le recours à l'imagination et où, d'autre part, il offre à la réflexion une variété presque infinie d'exemples et qu'il permet aussi de faire une place à une histoire évolutive des modes de fictionnalisation, propre à une espèce d'histoire interne de la littérature elle-même qui explore et raffine ses procédés en instaurant même parfois explicitement avec les lecteurs un pacte fictionnel pour préciser ses attentes et fixer les conditions de son appréhension.

1 Il est possible de relever que, dans ces approches de type narratologique, la fiction est étudiée sous l'angle d'une théorie de l'énonciation discursive, ce qui pose le problème de savoir si une fiction cinématographique ou une fiction picturale par exemple, pour rester dans le champ esthétique, se laissent ramener à une suite d'énoncés. Nous laisserons ici ce point de côté, même s'il engage des questions cruciales, comme celle de l'articulation du texte et de l'image, celle des spécificités des productions audiovisuelles au sein du champ des fictions et celle de leur effet ou leur réception chez le spectateur.

2 On trouve une excellente synthèse de ces questions dans Montalbetti (2001). Voir également Montalbetti (eds., 2001).

2. Fiction(s): la littérature et au-delà...

Sur cette dimension paradigmatique de la littérature dans l'abord des problèmes de la fiction, il nous semble toutefois important de faire trois remarques.

La première remarque concerne l'extraordinaire hétérogénéité des fictions dites littéraires qui, certes, illustrent la richesse des procédés de fictionnalisation disponibles mais qui offrent aussi peu de prise à une analyse systématique ou du moins en compliquent considérablement l'élaboration. On pourrait se demander en effet s'il y a des fictions plus fictionnelles que d'autres, et si, par exemple, le degré de fictionnalité d'un récit se mesure à la part (explicite) d'imagination mise en œuvre dans celui-ci – ce qui renverrait alors à l'intention du producteur de fiction ou encore à la sophistication de ses procédés (stylistiques, narratifs). On peut penser ici aux *Fictions* de Borges, consignées dans l'ouvrage éponyme, et en particulier au texte intitulé *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*. Ce texte, qui se présente comme une note biographique sur un auteur dénommé Pierre Ménard, interroge, dans une veine parodique et réflexive, la nature même du texte de fiction à partir de la variation de son 'auteur': le texte du *Don Quichotte* de Cervantès, réécrit à l'identique à quelques siècles d'écart par Pierre Ménard, ne devient-il pas un autre texte, un texte différent de son original? Voici comment Borges, ou du moins le rédacteur de cette note sur Pierre Ménard, présente le projet de ce dernier:

Ceux qui ont insinué que Ménard a consacré sa vie à écrire un Quichotte contemporain, ont calomnié sa claire mémoire. Il ne voulait pas composer un autre Quichotte – ce qui est facile – mais le Quichotte. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantès (Borges 1939; tr. fr. 1983, p. 45).

Ce type de 'fiction' (au second degré si l'on veut) permet de rappeler et de souligner l'espèce de mixte du référentiel et du fictionnel qui sans doute travaille la plupart des textes de fiction et leur donne leur propre consistance, brouillant un peu plus les critères d'analyse du fictif. Le fictif n'est-il pas alors caractérisé par cette impureté constitutive? Cette impureté est poussée jusqu'au paradoxe lorsque, dans le cas toujours de la 'fiction' de Borges, le référentiel sur lequel prend appui la fiction est doublement fictif. En effet, Pierre Ménard, présenté avec tout le sérieux possible comme un auteur authentique, n'a (sans doute) jamais existé que dans l'esprit de

Borges. Surtout, l'œuvre majeure de cet auteur fictif repose sur la reproduction littéraire d'une autre œuvre de fiction (le *Quichotte* de Cervantès) qui d'ailleurs met elle-même en scène, à travers les aventures de son personnage principal, une interrogation sur le rapport du fictif au réel... La mise en abyme est vertigineuse.

Une deuxième remarque, qui prolonge en un sens la précédente, consiste à relever que si, au sein même de la littérature, les régimes fictionnels sont déjà extrêmement variés et donc difficiles à cerner et à classer, cette variété et cette difficulté non seulement compliquent et traversent la classification des genres littéraires, mais elles se retrouvent aussi au-delà du champ de la littérature (et si l'on veut des arts) dans la mesure où l'usage des fictions renvoie à des champs d'application aussi variés que la connaissance scientifique, la philosophie ou le droit. Cet usage prend place dans des modes de raisonnement et d'argumentation propres à ces différents domaines³. La question se pose alors de savoir ce qu'il peut y avoir de commun entre ces différents usages de la fiction et aussi si le profit que l'on cherche à en tirer dans chacun de ces registres de discours ou de pratiques est raisonnable ou exagéré, voire infondé ou dangereux. Pour se convaincre de la pertinence de cette question, il suffit d'évoquer la prolifération contemporaine des *Fake news*, des *Alternative facts* et des théories complotistes qu'ils alimentent à l'ère dite de la 'post-vérité' – qui pourrait bien être l'ère de la fiction généralisée.

Ce dernier point permet de formuler une ultime remarque qui concerne, de manière générale, l'évaluation ou l'appréciation des types de fictions mobilisées dans les différents registres que nous venons de mentionner (littérature, arts, philosophie, sciences, droit). Force est de constater que cette appréciation est contrastée et qu'elle mobilise des enjeux cruciaux pour notre réflexion en même temps qu'elle permet de mieux cerner ce qu'il faut entendre par 'fiction'.

Si en effet l'on cherche à définir celle-ci, encore de manière très imparfaite mais large ou commune, il est tentant de procéder de manière négative ou par défaut, en situant la fiction du côté d'énoncés (ou de textes comme systèmes d'énoncés, ou d'images) qui représentent (dans la forme d'images, de textes ou de récits) des événements qui ne sont pas réellement survenus, qui n'ont pas de correspondance dans le monde actuel – mais en les faisant passer pour 'réel'. Cette définition, qui met l'accent sur l'écart que la fiction entretient avec ce qui est supposé former la réalité, ouvre la

3 Sur l'extension de la notion de fiction et ses différents champs d'application, voir Cléro (2014).

voie à une analyse des procédés de fictionnalisation qui produisent justement cet écart et qui donnent naissance à un ‘monde’ fictif – un monde dans lequel on est en quelque sorte immergés, c’est-à-dire aussi d’une certaine manière dont on est susceptibles d’être captifs, dès lors que ce qui est feint passe pour réel, voire pour vrai. On comprend de cette manière que la fiction n’est pas seulement le problème d’une élite cultivée et lettrée mais que sa problématisation peut ouvrir sur les enjeux d’une manipulation de l’opinion dans l’idéologie ou dans le jeu des fausses informations – lesquelles ne sont fausses que pour ceux qui y sont attentifs et ont les moyens de rétablir la vérité des faits, mais qui passent pour vraies si l’on n’y prend pas garde.

À partir de là, deux questions se posent, qui vont orienter la suite de notre propos. Ces questions sont convergentes et correspondent seulement à des points de vue distincts sur la fiction.

Du point de vue du récepteur de la fiction, lecteur, auditeur ou spectateur, la question se pose en effet de savoir si l’“immersion fictionnelle”⁴ qui semble être la condition de son efficacité propre ne correspond pas à un régime de croyance ou d’illusion (et de plaisir attaché à cette croyance et à cette illusion) qui est susceptible d’aliéner ceux qui y sont soumis ou du moins d’altérer leur discernement quant à la distinction du réel et du fictif.

Cette question (qui concerne les effets de la fiction sur notre discernement ou notre capacité critique) renvoie alors à une autre interrogation, fort ancienne mais qui conserve toute sa pertinence, et qui concerne cette fois le rapport de la fiction à la vérité. Pour reprendre une formulation de Jean-Marie Schaeffer, cette interrogation comporte elle-même une double dimension: une dimension ‘comparative’, si l’on se demande en quoi la fiction se distingue de la vérité (par quelles opérations elle s’en écarte); une dimension ‘épistémique’, si l’on se demande quelle est la vérité – ou l’absence de vérité – de la fiction?⁵ Il reste que, dans ces deux cas, c’est à l’aune d’une norme du vrai, de la vérité comme norme de jugement, que l’on demande des comptes à la fiction. Ce rapport de la fiction à la vérité, qui vient en quelque sorte doubler et surdéterminer le rapport du fictif au réel, mérite qu’on s’y attarde, non seulement pour rappeler la persistance des interrogations qu’il sous-tend mais aussi pour les déconstruire au nom d’une autre appréhension du fictif et des fictions.

Si la fiction renvoie en première intention à des énoncés ou à des représentations issus de l’imagination, distincts de textes ou d’images à préten-

4 Voir à ce sujet Schaeffer (1999).

5 Cf. Schaeffer (2005).

tions véridiques, quel sens cela a-t-il de l'envisager à partir du critère de la vérité? C'est qu'il est possible d'y voir plus et autre chose que la mise en œuvre de l'imagination productive et de la création de mondes possibles, enrichissant la réalité empirique de ses inventions (en donnant à voir et à penser plus que ce qui est donné dans l'ordre du réel). Il est possible d'y voir l'exécution d'une feinte⁶, d'une illusion qui, au titre d'un discours non véridictif, c'est-à-dire d'un discours qui ne dit pas et sans doute ne cherche pas à dire la vérité, nous éloigne de cette espèce d'exigence de vérité qui devrait guider notre existence et notre esprit. On aura reconnu dans ce propos le thème platonicien de la condamnation du poète dans *La République*, soupçonné d'inventer des mensonges et, par là, de mettre en péril l'édifice moral et social de l'éducation et de la Cité⁷. Le poète, au fond, ne vaut pas mieux que le sophiste: c'est un manipulateur dangereux aussi bien par ses réalisations que par l'exemple qu'il donne d'une vie qui ne serait pas vouée intégralement à la vérité. Pire: il fait passer ses mensonges pour la vérité et trompe ainsi ceux à qui il s'adresse. Là où le philosophe, en usant parcimonieusement de mythes, se livre à une sorte d'expérience de pensée opérant de manière limitée et maîtrisée dans la logique d'un discours de vérité qui en contrôle les conditions de validité formelle, le poète est soupçonné d'échapper à ces instances de contrôle et de discrimination critique pour plonger son auditeur ou son lecteur dans un monde fictif qui n'obéit qu'à ses propres règles de constitution et de validation – et qui se referme inexorablement sur les esprits captifs.

On pourrait toutefois se demander si, paradoxalement, reconnaître que ce soupçon est fondé doit conduire à la condamnation de la fiction. En prolongeant une autre tradition d'analyse des pouvoirs de la *mimésis*, issue cette fois d'Aristote, il est possible en effet d'envisager la fiction moins comme le produit d'une relation confuse et trompeuse entretenue à l'égard du réel que comme une manière (libre) d'expérimenter des émotions sans justement courir le risque de l'émotion réelle. Tel est le principe de la *catharsis*. Selon cette autre voie d'analyse, il apparaît que la fiction ouvre au fond la possibilité de mieux comprendre la nature des choses par l'examen de leur représentation, y compris mimétique.

Nous n'allons pas entrer plus avant dans la gigantomachie qui oppose la poétique aristotélicienne à l'ontologie et à l'aléthurgie platoniciennes⁸.

6 Étymologiquement, le terme 'fiction' renvoie au verbe latin *fingere* , qui signifie *feindre* .

7 Cf. Platon (Livre X, 605d-606c; tr. fr. 1966, pp. 370-372).

8 Sur cette gigantomachie, voir les analyses développées dans le premier chapitre de Schaeffer (1999).

Nous souhaitons avant tout nous intéresser à ce que ces positions philosophiques donnent à penser quant au rapport de la fiction avec la vérité, mais peut-être aussi quant au rapport de la fiction avec la distinction même du vrai et du faux.

3. Ambivalence de la fiction

Dans cette perspective, revenons un instant sur l'ambivalence de la fiction envisagée autrement que sous l'angle exclusif de son rapport à la vérité, ou du moins à une vérité elle-même considérée avant tout sous l'angle (référentiel) de la mise en adéquation d'un énoncé (ou d'un système d'énoncés) et d'un réel préexistant. Cette ambivalence opère à deux niveaux complémentaires.

À un premier niveau, la condamnation (platonicienne) d'une *mimesis* poétique accusée de s'éloigner de la vérité des choses et de tromper sur ce qu'elle représente du réel est instructive dans la mesure où elle revient à reconnaître paradoxalement, sous le danger identifié, un besoin profond de fiction(s) – comme si la réalité ne nous suffisait pas, comme si elle ne nous satisfaisait pas complètement. Il est possible de trouver une expression de ce besoin – et de l'insatisfaction qu'il traduit – dans l'articulation que Sartre propose de l'imaginaire et du réel (dans *L'Imaginaire* mais aussi dans sa propre production littéraire – romanesque et dramatique). Si l'imaginaire n'est possible que sur fond de réel, il en représente aussi un arrachement salutaire dans la mesure où il forme l'expression transcendante de la liberté:

L'imagination n'est pas un pouvoir empirique et surajouté de la conscience, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle se réalise [...]. L'irréel est produit hors du monde par une conscience qui reste dans le monde et c'est parce qu'il est transcendentalement libre que l'homme imagine (Sartre 1940, p. 358).

Cette liberté ne s'exprime en effet que dans la forme d'une rupture avec l'enchaînement nécessaire des choses auquel nous condamnons le réel. Les œuvres de fiction (qui ne se réduisent pas aux fictions littéraires pour Sartre) ne sont donc pas seulement des agréments contingents dont au fond nous pourrions nous passer. Elles sont le point d'appui indispensable de notre liberté, elle-même envisagée dans sa dimension de rupture créatrice. Et si Sartre a par ailleurs considéré, dans *Qu'est-ce que la littérature?*, que la littérature devait avant tout constituer un témoignage du réel et s'engager dans la résolution des problèmes de son temps, il ne renonce pas pour autant à la fiction comme vecteur d'expression d'un rapport libre à ce réel

(historique) que l'engagement des personnages qu'il imagine et met en scène dans ses pièces de théâtre vise précisément à transformer suivant la dynamique d'un choix libre de leur conscience et de leur existence⁹.

À un second niveau, l'ambivalence précédente se redouble en quelque sorte dans la mesure où ce besoin irréductible de fiction (dont il faudrait interroger la provenance et le sens anthropologiques)¹⁰ représente lui-même une rupture avec notre rapport ordinaire au réel – et comporte du même coup le risque de nous perdre dans un monde fictif, voire le risque de perdre le sens du réel en perdant la capacité de séparer clairement le fictif et le réel. Don Quichotte, le héros de l'ouvrage éponyme de Cervantès, représente la figure exemplaire de cette confusion. Ce lecteur invétéré de romans de chevalerie voit le monde à travers le prisme de ces romans. "Héros du Même" confronté à la disparition des similitudes, selon Foucault, il s'évertue de "relever sur toute la surface de la terre les figures qui montrent que les livres disent vrai. [...] Don Quichotte lit le monde pour démontrer les livres" (Foucault 2015, p. 1093). Et quand ça ne marche pas, il en renvoie la responsabilité non pas aux livres qui seraient faux mais à des "enchanteurs" qui chercheraient à nous tromper. Comme les livres eux-mêmes parlent de la ruse de ces ensorceleurs, c'est la preuve que les signes inscrits sur le papier "ressemblent bien à la vérité". Il faut noter que Don Quichotte est lui-même un personnage de fiction, que ses aventures rocambolesques et ses propres démêlés avec la fiction et son pouvoir de tromperie, sont eux-mêmes mis en abyme dans un roman. Ce roman opère donc plutôt une mise en garde à l'égard de la confusion des mondes fictionnels et réels, - une confusion dont il joue (sur le plan de l'organisation fictionnelle de l'intrigue) et qu'il dénonce à la fois (sur un mode parodique).

À partir de ces premiers éléments d'analyse, il est possible de clarifier provisoirement le statut de la fiction, ou du moins des fictions artistiques, dans leur rapport au vrai. On dira en effet que les fictions en question opèrent dans le registre de l'illusion, non dans celui de l'erreur ou du mensonge (cf. Montalbetti 2001, p. 15). Pour le dire autrement: s'il est possible de reconnaître que les fictions, dans leur constitution imaginaire, ne sont pas vraies ou véridiques (au sens où elles chercheraient avant tout à dire quelque chose de vrai et de vérifiable dans l'ordre du réel), il ne s'ensuit pas qu'elles soient toutes (au sens où elles prétendraient justement dire la vérité, rien que la vérité, toute la vérité). Renvoyer la fiction du côté de

9 Nous renvoyons à nos analyses du théâtre sartrien dans le premier chapitre de Sabot (2010).

10 Voir à ce sujet Schaeffer (1999).

l'illusion, c'est en reconnaître la valeur propre, sans chercher nécessairement à la mesurer à la norme d'une vérité qu'il faudrait rétablir. Le propre de l'illusion est en effet d'être irréductible au vrai: même si l'on sait que les énoncés sont faux, au sens d'une inadéquation à l'ordre du réel, on ne cesse pas pour autant d'y croire, sans avoir l'impression d'être trompé, ou plutôt en acceptant provisoirement d'autres règles que celles qui prévalent pour "gérer" de manière pragmatique notre rapport au monde réel et aux êtres qui le peuplent. Le lecteur de romans, à l'exception de Don Quichotte bien sûr, est censé savoir qu'il a affaire à des personnages et à des situations fictives et non à des personnes ou à des événements ayant réellement existé ou eu lieu, et il ne sera donc pas dupe d'une tromperie orchestrée à ses dépens par l'auteur de ce roman. Néanmoins, pour que la fiction fonctionne et réponde à nos attentes (en matière d'imaginaire), il importe aussi que l'illusion soit efficace et emporte l'adhésion du lecteur ou du spectateur.

Il est donc vain de dénoncer la fiction pour ce qu'elle ne prétend pas faire (dire la vérité ou produire une information fiable sur la réalité empirique). Mais il est utile de mieux comprendre ses opérations et ses finalités pour être en mesure d'en cerner les limites – et éventuellement les abus ou les dérives dans la mesure où certaines fictions peuvent être arrangées non seulement pour procurer la satisfaction de notre besoin d'imaginaire mais aussi pour l'utiliser à nos dépens, lorsque l'illusion donne lieu à une manipulation des esprits, de l'ordre de la tromperie.

4. *Félicité de la fiction*

Repartons du premier point, pour préciser davantage quelles sont les conditions de félicité de la fiction – ce qui implique que le type de fiction étudié ici soit considéré davantage en termes de réussite ou d'échec (de sa procédure et de ses effets) qu'en termes de vérité et de fausseté (de ses contenus).

Il importe donc de revenir sur les procédés fictionnels eux-mêmes en tant qu'ils mettent en jeu, dans la dimension de l'illusion, un rapport décalé, en tout cas complexe, au réel. Pour qualifier ce rapport et surtout rendre compte de la félicité des énoncés fictionnels, il est utile de renvoyer justement à la notion d'imitation, mais en lui adjoignant l'idée d'une simulation. Car il ne s'agit pas d'imiter servilement le réel tel qu'il serait donné une première fois dans l'expérience. Il s'agit plutôt d'inscrire, dans l'ordre de la fiction elle-même, une représentation du réel ou du moins la représentation d'un réel qui donne justement l'illusion que

ce réel représenté a une consistance et une cohérence telles qu'il est possible d'y croire, qu'il est possible d'y adhérer comme s'il s'agissait d'un monde possible. Nous comprenons par là que le fictif n'est pas sans rapport avec le réel mais qu'il le dédouble en une réalité fictionnelle qui, pour être crédible (pour 'fonctionner'), doit obéir aux mêmes lois que celles qui s'appliquent habituellement au monde réel et qui nous permettent de nous y repérer.

Il faut ajouter que cette opération de dédoublement ne s'entend pas comme un redoublement à l'identique (comme c'est le cas dans l'ordre de la représentation ordinaire) mais qu'il instaure un certain décalage nécessaire par rapport à l'ordre des choses et par rapport au geste référentiel qui permet d'en rendre compte.

Un exemple commode de cette coupure avec le geste référentiel peut se trouver dans cette "encyclopédie chinoise" imaginée par Borges dans un texte de 1942 (*La langue analytique de John Wilkins*) et que Michel Foucault cite dans la préface des *Mots et les choses*:

[...] les animaux se divisent en: a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poil de chameau, l) *et caetera*, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches (Foucault 2015, p. 1035).

L'encyclopédie est le modèle même du texte référentiel où chaque terme dénote un élément du réel et en explicite la nature, sous la forme d'une description factuelle. Or, l'"encyclopédie chinoise" de Borgès ne décrit rien. Elle énonce seulement dans leur succession alphabétique les entrées possibles et parodiques d'une telle encyclopédie. Chacun de ces termes, juxtaposé aux autres, renvoie à une distinction étanche entre des animaux bien réels et d'autres qui "n'ont leur site que dans l'imaginaire" (Foucault 2015, p. 1036). Mais leur juxtaposition elle-même introduit le soupçon d'une porosité insidieuse de l'imaginaire et du réel, d'une subversion de l'ordre des choses, jusqu'à l'explicitation du caractère fictif de l'ensemble de la liste lorsqu'apparaît, comme catégorie d'êtres à décrire, ceux qui sont "inclus dans la présente classification". Cette indication d'auto-implication, pourtant empruntée à la plus rigoureuse des logiques, coupe définitivement l'encyclopédie de sa base référentielle et la fait en quelque sorte basculer du côté de la fiction et du vertige de sa prolifération indéfinie ("*et caetera*"). Cet exemple est intéressant dans la mesure où il invite à préciser la nature de cette articulation du référentiel et du fictif au sein des pro-

ductions fictionnelles elles-mêmes et du même coup à mieux caractériser l'opération de la fiction et le type d'illusion sur laquelle elle repose. Nous relèverons ici plusieurs éléments significatifs.

D'abord, pour s'en tenir à l'exemple des fictions romanesques (ou cinématographiques), il est assez évident que la plupart d'entre elles empruntent des éléments au monde réel pour rendre leurs intrigues et leurs personnages crédibles et pour permettre donc aux lecteurs ou aux spectateurs d'avoir les repères suffisants (même s'ils peuvent être minimaux) pour s'orienter dans les mondes fictifs qui leur sont présentés.

Cette première remarque permet alors de soulever un paradoxe bien connu, propre à la fiction. N'est-ce pas justement à la condition de démontrer la capacité d'une certaine efficacité référentielle que la fiction peut fonctionner comme fiction, en instaurant un ordre qui ne soit pas que le redoublement de l'ordre des choses du monde réel mais qui le dédouble pour l'instituer en monde possible? Autrement formulé: la possibilité du monde fictif (ou fictionné) ne dépend-elle pas de la place qu'on y accorde au monde réel ou du moins à certains de ses éléments ou marqueurs – caractéristiques physiques ou morales des personnages, qualité sensible des ambiances et des décors, contexte historique du récit? Ceci est vrai, à des degrés divers, des romans dits réalistes mais aussi des romans de science-fiction.

Ce paradoxe permet ainsi de souligner une contrainte propre à la fiction, au faire-fiction. C'est que, même si elle implique dans sa trame complexe des éléments fictionnels et des éléments référentiels, ces derniers n'ont pas d'existence autonome. Ils ne peuvent pas être isolés, au risque sinon de voir s'évanouir la teneur fictionnelle de la fiction elle-même. Comment alors faire face, du côté du lecteur ou du spectateur, à cette juxtaposition d'éléments fictionnels et référentiels? On pourrait penser à une sorte de dédoublement de la lecture (ou de la vision, dans le cas des fictions cinématographiques) qui s'opère pour isoler les énoncés d'ordre référentiel et leur attribuer une valeur littérale de vérité au sein même du monde fictif en train de se déployer. À l'instar de Jean-Marie Schaeffer, il semble toutefois plus convaincant de penser l'œuvre de fiction dans sa globalité fictive et dans sa constitution illusoire à laquelle contribue de manière locale et ponctuelle, donc toujours partielle, la valeur dénotationnelle de certains de ses éléments constitutifs.

On pourrait même aller plus loin et affirmer que le régime fictionnel global absorbe les éléments empruntés au monde réel et que par conséquent, au lieu de chercher à penser le fictif et le réel au sein de la fiction elle-même en termes de juxtaposition, il est préférable de les articuler suivant la dynamique d'une transformation immanente qui est alors l'expression même du

faire-fiction ou encore, suivant Gérard Genette, du devenir intransitif de la fiction¹¹. Selon Genette, en effet, le 'Paris' des *Illusions perdues* Balzac, l'allure des personnages de Charles Bovary ou du pharmacien Homais ne sont pas des éléments rapportés de l'extérieur aux fictions de Balzac ou de Flaubert qui auraient leur propre 'vérité' (littérale) au sein du texte de fiction; ce sont des éléments constitutifs des œuvres auxquels ils sont intégrés, et où ils fonctionnent de manière intransitive. Ces œuvres ne tirent donc pas leur part de vérité de ces marqueurs référentiels qui soutiennent leurs intrigues et participent de leur monde fictif. Elles tirent plutôt de leur transformation en éléments proprement fictionnels la condition de leur réussite et du plaisir pris à la lecture de ces fictions. Cette logique de transformation permet donc de rendre compte de l'opération de fictionnalisation comme bouclage autoréférentiel et comme constitution d'un monde fictif qui peut faire illusion justement dans la mesure où il ne se contente pas de faire référence à des éléments du monde réel mais où, globalement, il imite des traits du réel au profit d'un monde possible.

N'est-ce pas toutefois une manière de réactiver le soupçon platonicien d'une confusion entretenue entre le réel et sa représentation dans l'ordre (esthétique) de l'apparence? Face à une suite d'énoncés, comment décider en effet de leur statut (de vérité) si les énoncés fictionnels ont tendance à se présenter comme des énoncés non fictionnels (pour renforcer la crédibilité de la fiction) et si les énoncés non fictionnels se trouvent eux-mêmes absorbés dans la fiction pour servir à ses jeux d'illusion?

5. *Histoire, vérité et fiction*

Ce type de questionnement peut conduire à deux dernières remarques, l'une extérieure en apparence aux problématiques jusque-là abordées de la fiction littéraire et l'autre y revenant plus directement.

La première remarque invite en effet à préciser l'articulation du fictif et du factuel non plus au sein de pratiques discursives explicitement fictionnelles (comme nous l'avons fait jusqu'ici) mais au sein de 'récits' considérés le plus souvent comme non fictionnelles et ayant, de ce point de vue, une prétention (légitime) à la véridicité¹². Le discours historique fait partie de ces discours qui construisent leur légitimité méthodologique et scientifique

11 Cf. Genette (1991).

12 Voir Schaeffer (2005, pp. 23-31). Schaeffer prend appui sur l'étude de Jean Lévi (1995) qui interroge le rapport entre fiction et discours historique à partir d'un corpus romanesque chinois.

sur leur capacité à énoncer la vérité de faits passés et de leur enchaînement dans l'ordre d'une narration. Pourquoi et en quels termes la question de son annexion au champ de la fiction se pose-t-elle? Elle se pose dans la mesure où le discours historique est pris en quelque sorte dans une tension entre un régime de représentation articulé à une vérité (lorsqu'il s'agit de produire un témoignage sur un événement qui a existé) et un régime fictionnel, lié à la structure narrative particulière du 'récit' historique.

Michel de Certeau exprime bien cette tension dans *L'Écriture de l'histoire*¹³ ou encore dans *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Le premier chapitre de ce dernier ouvrage, intitulé "L'histoire, science et fiction", nous paraît particulièrement intéressant. De Certeau y rappelle d'emblée que, pour l'historien, "fiction est un mot périlleux" (De Certeau 1987, p. 53) et il souligne comment l'historiographie s'est efforcée justement, pour acquérir ses lettres de noblesse, de tracer une frontière "entre l'histoire et les histoires" (*ibidem*), c'est-à-dire entre l'histoire de l'historien et ces histoires multiples et denses, issues des mythes et légendes de la mémoire collective ou même ces histoires qu'on se raconte d'une génération à l'autre et par lesquelles se transmettent des traditions. De cette manière, le travail historiographique, basé sur l'examen critique des documents d'archives et des témoignages du passé, n'est pas directement de l'ordre de la véridiction mais plutôt de l'ordre de la "falsification" (Popper): il s'agit en effet d'abord d'"[enlever] de l'erreur aux 'fables'" (*ibidem*), ou encore, à la manière du *fact-checking* contemporain dans le domaine de l'information, de diagnostiquer le faux:

[L'historien] creuse dans le langage reçu la place qu'il donne à sa discipline, comme si, installé au milieu des narrativités stratifiées et combinées d'une société (tout ce qu'elle se raconte ou s'est raconté), il s'employait à pourchasser le faux plus qu'à construire le vrai, ou comme s'il ne produisait de la vérité qu'en déterminant l'erreur. [...] De ce point de vue, dans l'élément d'une culture, la fiction est ce que l'historiographie institue comme erroné, se taillant ainsi un territoire propre (De Certeau 1987, pp. 53-54).

De Certeau décrit bien dans ces quelques lignes l'espèce de résistance à la fiction qui occupe le travail (et l'esprit) de l'historien. Il s'agit de faire en sorte que le récit historique ne puisse pas être tenu pour un récit de fiction, qu'il ne soit pas démis de sa prétention sinon à dire le vrai, du moins à se démarquer du faux que la fiction véhicule jusque dans les récits ordinaires de

13 De Certeau (1975, voir en particulier le chapitre consacré à "La fiction de l'histoire").

la tradition – mais aussi dans les biographies historiques qui se confondent parfois avec des romans d'apprentissage ou des autobiographies déguisées.

Pourtant, De Certeau souligne également que, dans cet effort pour rejoindre la dimension d'une science, l'historiographie ne manque pas de retrouver sur sa route la puissance de la fiction, mais d'une fiction transfigurée puisqu'elle apparaît cette fois sous la forme d'artefacts scientifiques qui outrepassent le réel (passé) et son enregistrement dans l'ordre d'une description pour construire plutôt “des systèmes de corrélation entre des unités définies comme distinctes et stables” ou encore pour faire fonctionner “dans l'espace d'un passé [...] des hypothèses et des règles scientifiques présentes” de manière à produire des modèles différents de société; ou même lorsque, dans le cas de l'économétrie historique, “elle analyse les conséquences d'hypothèses contrefactuelles (par exemple: que serait devenu l'esclavage aux États-Unis si la guerre de Sécession n'avait pas eu lieu?)” (De Certeau 1987, p. 55).

Face à cette insistance de la fiction (qu'elle soit mythique, littéraire ou même scientifique), le discours historiographique peine donc à tenir son “ambition de dire le réel”, même s'il reconnaît “l'impossibilité d'en faire le deuil” (De Certeau 1987, p. 57). Mais, c'est au fond en situant sa démarche entre cette ambition et cette impossibilité que l'histoire, en tant que discipline, se tient entre science et fiction: c'est parce que “l'historiographie est une science qui n'a pas les moyens de l'être”, parce que son “réel” est constitué de “ce qui résiste le plus à la scientificité (le rapport social à l'événement, à la violence, au passé, à la mort)”, qu'elle doit quand même compter sur le pouvoir transfigurateur de la fiction, en tant que celle-ci offre “par la globalisation textuelle d'une synthèse narrative, la possibilité d'une explication scientifique” (De Certeau 1987, p. 82) – même si celle-ci se donne dans la forme du “vraisemblable” et du “comme si”.

La position de De Certeau est intéressante dans la mesure où elle marque à la fois l'affirmation de la force référentielle des assertions (avec la revendication du “réel”) et l'obligation de “dire” ce réel en empruntant les ressources d'un discours fictionnel qui sert les objectifs scientifiques de l'historiographie. On comprend toutefois que la fiction dont il est question ici n'a plus les mêmes caractéristiques que la fiction littéraire ou artistique dont il a surtout été question précédemment. Cette fiction vaut avant tout comme structure d'articulation du discours historique en vue de porter son “réel” à la représentation et à l'intelligibilité d'une explication qui l'éclaire. La fiction fonctionne donc comme un moyen non comme une fin en soi: elle n'est plus intransitive, elle est devenue transitive; elle vient suppléer, par défaut, les incertitudes épistémiques qui grèvent le travail historiographique en tant

qu'il a affaire à des événements passés, à des témoignages et à des traces lacunaires, à des représentations indirectes. La fiction limite donc son autonomie (telle qu'elle éclate dans la fiction artistique) en maintenant au premier plan la visée véridictionnelle de ce travail et de ce discours historique. La fiction vient à l'appui d'un récit factuel et obéit à des règles d'usage qui l'empêche de verser (complètement) du côté du récit fictif.

L'historiographie, telle que De Certeau la présente, invite donc à borner le champ d'extension de la fiction artistique de manière externe, en lui substituant en quelque sorte le déploiement d'une fiction 'scientifique'. Mais il est possible aussi de le borner de manière interne, par un contrôle de ses procédures et de ses effets.

De fait, ce contrôle est immanent au déploiement de la fiction elle-même. Jean-Marie Schaeffer a pu montrer que les conditions de réussite de la fiction littéraire impliquent qu'elle soit reconnue comme fiction¹⁴. Cela passe par des indices paratextuels évidents, comme la mention 'roman' sur la couverture d'un livre, sa préface (Genette 1991, p. 89). Mais cela passe aussi par ce que Coleridge a nommé la "suspension volontaire de l'incrédulité [*willing suspension of disbelief*]" (Coleridge 1817; tr. fr. 2013, p. 379) qui est mise en œuvre par celui qui se confronte à la fiction. Cette suspension permet au lecteur, mais aussi au spectateur de cinéma, de ne plus mettre en doute l'énoncé de fiction et de s'immerger dans le monde fictif que lui ouvre le roman ou le film en profitant pleinement de cette expérience et en appréciant ses propriétés mimétiques. Mais cette suspension reste volontaire, c'est-à-dire que, contrairement à ce que laissent entendre les détracteurs d'une fiction qui aliénerait ceux qui s'y plongent, il est possible de conserver le savoir constant qu'il s'agit d'une fiction (précisément grâce aux indices de fictionnalité que recèle le récit ou le film). C'est à ce titre que le texte consacré à *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, sous l'allure d'une note biographique, s'indique et s'atteste elle-même comme fiction – et même comme fiction réflexive interrogeant de manière ironique et ludique les pouvoirs de la fiction. Il s'agit par conséquent d'une immersion sous contrôle ou, si l'expression a un sens, d'une (auto-)illusion maîtrisée qui limite ses propres effets en restant provisoire, puisqu'elle ne dure que le temps de la lecture, et incomplète puisqu'elle n'induit pas de fausses croyances, celles qui précisément conduisent à confondre représentations mentales et croyances référentielles¹⁵. La satisfaction vient de ce que la fiction se donne pour ce qu'elle

14 Voir en particulier le chapitre trois de Schaeffer (1999), qui est consacré à l'"immersion fictionnelle".

15 Sur la "suspension volontaire de l'incrédulité", voir Montalbetti (2001, p. 24).

est, à savoir un monde possible, clos sur lui-même, donc soustrait au circuit de validation et de vérification des représentations référentielles, mais ouvert aux expériences de tous ordres (mentales, perceptives, sensibles, interprétatives) qu'on peut en faire dans un espace-temps déterminé.

Par conséquent, il est peut-être moins important de chercher à distinguer les vraies des fausses fictions ou du moins d'évaluer les fictions à l'aune du vrai et du faux (pour les condamner ou leur rendre une pertinence, même limitée et contrôlée) que de distinguer celles qui sont acceptables et celles qui ne le sont pas. Il y a celles qui sont acceptables en termes d'utilité et de bien pour nous, parce qu'elles nous permettent d'échapper (pour un temps au moins) à la rigueur du réel et d'aborder autrement notre être-au-monde, en se jouant de nos limites et en forgeant d'autres savoirs pratiques, enrichis de ces expériences possibles. Et il y a celles qui sont inacceptables et dangereuses, dans la mesure où elles passent hors de notre contrôle, qu'elles deviennent des instruments redoutables de manipulation, qu'elles nous piègent dans des discours, nous enferment dans des visions du monde qui portent atteinte à notre liberté tout en nous laissant croire qu'il y va de notre émancipation, qui font basculer l'illusion du côté du mensonge et retournent notre crédulité contre notre volonté.

Bibliographie

BORGES, J.L.

1939 *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, dans Id., *Fictions*, tr. fr. de P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois, Gallimard, Paris 1983.

CLERO, J.-P.

2014 *Essai sur les fictions*, Hermann, Paris.

COLERIDGE, S.T.

2013 *Biographia Literaria* [1817], dans Id., *La Ballade du vieux marin et autres textes*, tr. fr. de J. Darras, Gallimard, Paris.

DE CERTEAU, M.

1975 *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris.

1987 *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Gallimard, Paris.

FOUCAULT, M.

2015 *Les Mots et les choses*, dans Id., *Œuvres*, tome I, Gallimard, Paris.

GENETTE, G.

1991 *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, Paris.

LÉVI, J.

1995 *La Chine romanesque. Fictions d'Orient et d'Occident*, Éditions du Seuil, Paris.

MONTALBETTI, C.

2001 *Fiction, réel, référence*, dans "Littérature", 23, p. 44-55.

MONTALBETTI, C. (eds.)

2001 *La Fiction*, Flammarion, Paris.

PLATON

1966 *La République*, tr. fr. de R. Baccou, Flammarion, Paris.

SABOT, P.

2010 *Littérature et guerres. Sartre, Malraux, Simon*, PUF, Paris.

SARTRE, J.-P.

1940 *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris.

SCHAEFFER, J.-M.

1999 *Pourquoi la fiction?*, Éditions du Seuil, Paris.

2005 *Quelles vérités pour quelles fictions?*, dans "L'Homme", 175-176.