

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE - BORDEAUX III – UFR Humanités
Département de Lettres
Licence de Lettres Modernes

2013

Histoire des idées et des formes (L1DMY3)

LA FICTION

Cours d’Alice Vintenon

2^e partie

Errata :

Une erreur s’est glissée à la page 18 de la première partie du cours, dans le paragraphe introduit par le second tiret. À la seconde phrase, il faut comprendre : « Comme l’avait souligné Platon, le public le moins instruit s’en tient au sens littéral des fables, tandis que les lecteurs les plus curieux et les plus savants ont la curiosité de se lancer à la recherche du sens *allégorique*, et possèdent les moyens de le faire émerger. »

Dans le cours 1, la théorie de la contagion fictionnelle est celle de Jean-Marie Schaeffer.

Cours n° 4 : LA FICTION PHILOSOPHIQUE

Le modèle de l’allégorie n’est pas la seule voie de réhabilitation de la fable. Très tôt, la fiction a pu apparaître comme une modélisation intelligente du réel : si l’auteur recrée le monde, c’est qu’il cherche à le comprendre, ou à le transformer. Le travail de l’imagination, décriée dans les *Pensées* de Pascal comme une « maîtresse d’erreur et de fausseté », est aussi très riche en potentialités cognitives : imaginer permet d’aller au-delà d’une simple copie, d’un enregistrement du réel, et d’inventer le futur ou le possible. Imaginer, c’est aussi formuler des hypothèses et envisager leur réalisation concrète, alors même que les sens ne peuvent apporter de confirmation.

Nous étudierons donc ici, à travers des exemples, quelques opérations cognitives associées à la création fictionnelle. Nous insisterons sur trois manifestations de sa capacité à accéder à la dimension du possible : la modélisation et création de types ; l’invention de sociétés alternatives ; la formulation d’hypothèses scientifiques.

Bibliographie :

AIT-TOUATI, Frédérique, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science moderne*, Paris, Gallimard, NRF essais, 2011.

ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, éd. du Seuil, 1980, en particulier chap. I, IV, VIII, IX.

ARISTOTE, *Métaphysique*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 2003.

SULEIMAN, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1983.

I) « La poésie traite plutôt du général » : la modélisation fictionnelle comme création de types

a) Aristote et la dimension philosophique de la poésie

De la *Poétique* d'Aristote, nous avons déjà retenu plus haut l'importante distinction entre poésie et histoire : alors que la seconde dit ce qui s'est vraiment produit, la première imagine ce qui pourrait advenir¹. Aristote tire de cela une conclusion importante :

C'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique (*historia*) : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le 'général', c'est le type de choses qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. (*Poétique*, chap. IX, 51a 36)

Contrairement à l'histoire, qui enregistre le réel tel qu'il est, la poésie le modélise : elle travaille sur les enchaînements de cause à effet (le *nécessaire*), et suppose une connaissance solide des lois du comportement humain. Les personnages qu'elle met en scène n'agissent pas au hasard, mais correspondent à un type : qui forge une fiction doit être un fin observateur de la nature humaine, pour savoir comment les hommes ont coutume d'agir lorsqu'ils sont placés dans telle ou telle situation. Prenons un exemple : confronté au deuil, un personnage de fiction devra manifester de la douleur ou ressentir du chagrin. Dans *L'Étranger* d'Albert Camus, le personnage de Meursault, qui ne pleure pas en apprenant la mort de sa mère, fait plutôt figure d'exception, et ne correspond donc pas aux règles fixées par Aristote, qui impose au personnage de fiction un certain conformisme.

Cependant, au fil des siècles, la notion de « type », centrale dans ce passage d'Aristote, a pu faire débat :

- Soucieux de réhabiliter la poésie face à la critique platonicienne, certains lecteurs d'Aristote ont **tiré la notion de type vers le sens d'exemple**. Ils ont ainsi fait dire à Aristote que, si la poésie est plus philosophique que l'histoire, c'est parce qu'elle **présente des personnages plus parfaits**, et dont le comportement corrige les imperfections de la nature humaine. Le poète, en forgeant ses personnages, agit donc, d'une certaine manière, comme le **peintre Zeuxis** qui, pour peindre Hélène, a réuni les plus belles jeunes filles de Crotone et sélectionné, chez chacune, les traits les plus parfaits pour produire l'image de la femme idéale.
- Plus conforme à l'intention d'Aristote, la seconde interprétation ne fait pas du type un idéal transcendant les imperfections du monde réel, mais **l'incarnation des**

¹ Voir le passage cité dans le cours n° 1 : « De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire ».

mécanismes et des lois qui régissent le monde réel et les comportements humains. Il ne s'agit pas, ici, de corriger la réalité, mais d'avoir une idée claire des régularités statistiques qui s'y exercent, et de faire agir les personnages de fictions comme agirait la majorité des hommes s'ils étaient placés dans une situation comparable, et d'éliminer les contingences qui pourraient les faire dévier d'une trajectoire typique à une trajectoire d'exception.

Nous allons voir que, dans la création littéraire, ces deux interprétations du mot « type » coexistent. Lecteurs ou non d'Aristote, les auteurs de fiction oscillent entre deux ambitions :

- Camper **des personnages qui guident le lecteur sur la voie de la morale et de la bonne conduite**, soit parce que leurs mauvaises actions constituent des repoussoirs, soit parce qu'ils agissent de manière particulièrement vertueuse. On a vu que Platon envisage d'autoriser, même dans sa cité idéale, la lecture de fables qui ne proposent que des modèles vertueux.
- Camper des types, qui permettent au lecteur de **mieux connaître la nature humaine, et reflètent une vision du monde et de la société.**

Analysons, maintenant, quelques manifestations de ces deux manières d'envisager la fiction, d'une part la fiction exemplaire, d'autre part la fiction comme vision du monde.

b) La fiction exemplaire

En latin, le terme *exemplum* est tiré du verbe *eximere*, « prélever », « tirer de ». L'exemple, c'est un récit qui est sélectionné, parmi d'autres, pour prouver quelque chose. Advenu ou non advenu, il incarne un enseignement moral, de telle sorte que le lecteur ou l'auditeur peut s'y identifier et se comparer aux personnages mis en scène. L'exemple est choisi, en effet, pour sa reproductibilité : il est suffisamment vraisemblable pour faire écho à des situations susceptibles d'arriver dans le monde réel. Aussi l'exemple est-il largement utilisé dans la littérature pédagogique : les « miroirs des princes » proposent aux souverains d'imiter les grands hommes du passé ; et, au Moyen Age, surtout à partir du XII^e siècle, les prédicateurs intègrent à leurs sermons de courts récits exemplaires, au risque, parfois, que la séduction du récit gagne du terrain par rapport à la doctrine. Ils disposent de recueils d'*exempla* illustrant différents thèmes moraux et faits pour persuader l'auditoire de bien se comporter. Les récits peuvent être tirés de la Bible, des vies de saints, mais aussi des fables animalières ou de l'expérience des prédicateurs.

Certains exemples prennent des proportions telles qu'ils peuvent être comparés au genre de la nouvelle qui, dans certains cas, présente une dimension pédagogique. Prenons un exemple tiré de l'*Heptameron*, recueil de nouvelles rédigé par Marguerite de Navarre, sœur du roi François I^{er}, et publié après la mort de celle-ci (survenue en 1549). Figure de la vie spirituelle de son temps, et animée d'une foi intense, Marguerite de Navarre plaide pour une réforme de l'Église catholique, et contre la corruption. L'*Heptameron* expose ces idées sous la forme originale de nouvelles, composées sur le modèle du *Decameron* de Boccace, dans lequel dix devisants, chassés de Florence par la peste, passent le temps en se racontant des histoires. Dans l'*Heptameron*, ce sont les précipitations qui retiennent les devisants et les poussent à tromper l'ennui en se racontant des histoires. La plupart des récits sont exemplaires, et donnent lieu, de la part des devisants, à un commentaire qui permet d'en tirer tous les enseignements. Regardons, par exemple, l'intrigue de la cinquième nouvelle de la première journée :

Deux cordeliers de Niort, passant la rivière au port de Coullon, voulurent prendre par force la batelière qui les passait. Mais elle, sage et fine, les endormit si bien de paroles, que, leur accordant ce qu'ils demandaient, les trompa et mit entre les mains de la justice, qui les rendit à leur gardien pour en faire telle punition qu'ils méritaient.

La nouvelle met en scène de mauvais moines, qui ne respectent pas le vœu de chasteté, et se trouvent punis de leurs péchés : par une ruse, la batelière parvient à les déposer dans une île et à échapper à leur tentative de viol. Ridiculisés, les frères finissent par être emprisonnés et par se repentir. A la fin du récit, les devisants rendent hommage à la malice de la batelière qui, quoique peu instruite, a « la vertu (...) naïvement dedans le cœur ». Dans son action, la grâce divine se manifeste à l'état pur. Le dénouement montre à l'œuvre l'action de la Providence divine : les mauvais moines sont punis, la batelière a préservé son honneur.

Dans le récit exemplaire, on voit se manifester la liberté inhérente à l'écriture de fiction : l'auteur imagine en effet pour ses personnages des destinées chargées de faire apparaître que l'on perd tout à mal se conduire. Alors que, dans la vie réelle, chacun peut faire l'expérience troublante de l'oppression du juste, la fiction exemplaire montre qu'il finit toujours par être récompensé.

Ce fonctionnement a pu être comparé à celui du roman à thèse, qui se développe surtout à la fin du XIXe siècle et au XXe siècle.

c) Le roman à thèse : l'*exemplum* des temps modernes ?

Dans *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Susan Suleiman définit le roman à thèse comme une fiction réaliste et vraisemblable, porteuse d'un enseignement, et ayant vocation à démontrer la véracité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse. Tel l'orateur, le romancier se donne pour mission de convaincre ; tel le professeur, il entend enseigner. C'est, pour Susan Suleiman, ce qui relie le roman à thèse à l'*exemplum* utilisé par la tradition rhétorique depuis l'Antiquité, puis dans les sermons médiévaux. Généralement, ces textes prennent la forme d'un roman de formation, permettant d'opposer un apprentissage positif (qui permet au héros de « se trouver » et de cheminer vers des valeurs justes) à un apprentissage négatif (lors duquel le héros multiplie les erreurs). Le sens du roman à thèse est aisément lisible, et peut même s'exprimer de manière redondante. Le roman *Les déracinés* de Maurice Barrès (1897), premier de la trilogie du *Roman de l'énergie nationale*, est le prototype du roman à thèse. Il évoque un groupe de lycéens de Nancy qui subissent un « déracinement » en allant, sous l'influence de leur charismatique professeur de philosophie Bouteiller (incarnation du républicanisme, imaginé à partir de la figure du philosophe et homme politique Auguste Burdeau), étudier à Paris, où ils connaissent des destins très divers selon qu'ils choisissent ou non d'intégrer une classe politique décadente, et selon qu'ils se laissent gagner ou non par la séduction du cosmopolitisme. Ceux qui s'éloignent de leur Lorraine natale ont tous des destins effroyables, l'un devient assassin, l'autre journaliste véreux, l'autre mouchard... Les différents personnages du roman incarnent l'idéologie politique de Barrès : rejet d'un parlementarisme réputé corrompu, de la République jacobine, promotion de la fidélité aux racines et à la terre natale.

A l'opposé sur le spectre politique, évoquons le modèle du réalisme socialiste, instauré en 1934 au premier congrès des écrivains soviétiques. L'écrivain est alors défini comme un « ingénieur de l'âme », dont l'écriture doit donner à voir la réalité des rapports sociaux et la violence de la lutte des classes, et laisser entendre qu'un autre ordre politique est possible. Cette doctrine s'appuie sur un texte de Engels, la *Lettre à Miss Harkness*, qui analyse le réalisme romanesque (dont le modèle absolu est Balzac) comme « la représentation exacte des caractères typiques dans des circonstances typiques ». En France, certains auteurs liés au Parti

Communiste ont tâché d'appliquer ces recommandations. Mais il est intéressant de constater que la fiction déborde souvent la démonstration. Prenons l'exemple de Louis Aragon. Après avoir, dans sa jeunesse, fréquenté les milieux surréalistes, très hostiles au roman réaliste (en 1921, il participe, avec André Breton, au procès fictif de Maurice Barrès, qui se trouve condamné, pour « crime contre la sûreté de l'esprit », à vingt ans de travaux forcés) il réhabilite, dans les années 1930, l'esthétique réaliste, et entreprend un cycle romanesque engagé, *Le Monde réel*, peinture impitoyable des rapports sociaux de son temps. Premier volet de ce cycle, *Les Cloches de Bâle* (1934) évoque l'histoire de trois femmes, Diane, une aristocrate entretenue par les hommes, Catherine, sensible au combat des travailleurs, mais entretenue par son père, et enfin Clara Zetkin, militante socialiste allemande. La trajectoire suivie par le roman est donc celle de l'émancipation féminine, et porte clairement un message d'égalité. Deux ans plus tard, Aragon publie *Les Beaux Quartiers*, que Susan Suleiman classe parmi les romans à thèse parce qu'il présente un double apprentissage, celui de deux frères aux parcours antithétiques, mais tous deux issus de la bourgeoisie provinciale, l'arriviste Edmond, qui entre dans le monde des affaires en « partageant » une femme avec un industriel, et son cadet Armand, qui rompt avec sa famille bourgeoise pour devenir ouvrier. Le roman permet de parcourir différents milieux sociaux, tout en exaltant les valeurs de solidarité et de partage. Par exemple, le roman transcrit des discours de Jean Jaurès, qui apparaît comme une figure héroïque. Pourtant, le roman est bien plus subtil qu'il n'y paraît à première vue : Edmond, qui devrait être le personnage « négatif » du roman, est celui auquel le lecteur s'attache le plus. En outre, bien des éléments sont dépourvus de message : la littérature s'y émancipe de l'idéologie. Par moments, l'intrigue du roman prend des allures de feuilleton, et développe des péripéties rocambolesques. Et le goût du romancier pour le bizarre et l'incongru marque la permanence du surréalisme. Dès lors, le roman est bien plus que le microcosme social qu'entend en faire Aragon, et les personnages, sans se réduire à des types, possèdent une psychologie subtile et touchante. Loin d'être complètement monologique et de dire systématiquement au lecteur ce qu'il doit penser, le roman rend au réel sa part de contingence et d'incongruité.

Cet exemple invite à se tourner vers des cas dans lesquels la fiction explore plus qu'elle n'affirme : la fiction, en effet, n'est pas seulement la modélisation du réel. Elle permet aussi d'accéder à la dimension du possible.

II) La dimension heuristique² des « mondes possibles » fictionnels

a) La théorie des « mondes possibles »

La théorie des « mondes possibles » est d'origine philosophique. Elle a été exposée par Leibniz dans les *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* (1710), qui présentent le monde comme la manifestation de la justice divine : notre monde serait en effet le résultat d'un choix divin entre plusieurs « mondes possibles », dont Dieu aurait réalisé le meilleur. Dans un célèbre passage de la *Théodicée*, Leibniz met en scène un personnage, Théodore, qui explore, en rêve, les différents mondes possibles, organisés en pyramide. La pointe de cet édifice représente le meilleur des mondes possibles, à savoir, le nôtre :

² Heuristique : qui permet d'inventer, de faire des découvertes.

Les appartements allaient en pyramide ; ils devenaient toujours plus beaux à mesure qu'on montait vers la pointe, et ils représentaient de plus beaux mondes. On vint enfin dans le suprême qui terminait la pyramide et qui était le plus beau de tous. (...) C'est, comme la déesse l'expliqua, parce que entre une infinité de mondes possibles, il y a le meilleur de tous, autrement Dieu ne se serait point déterminé à en créer aucun ; mais il n'y en a aucun qui n'en ait encore de moins parfaits au-dessous de lui ; c'est pourquoi la pyramide descend à l'infini. Théodore, entrant dans cet appartement suprême, se trouva ravi en extase ; il lui fallut le secours de la déesse ; une goutte d'une liqueur divine mise sur sa langue le remit. Il ne se sentait pas de joie. Nous sommes dans le vrai monde actuel, dit la déesse, et vous y êtes à la source du bonheur. (*Essais de théodicée*, § 415-416)

Aujourd'hui, cette théorie des « mondes possibles » est largement appliquée à la fiction. Imaginer une intrigue, des personnages, c'est mettre en scène ce qui pourrait advenir, explorer les possibles. Dès lors, les vertus heuristiques de la fiction sont immenses. La fiction peut, par exemple, imaginer un autre ordre social, ou proposer des hypothèses scientifiques.

b) Quand la fiction imagine une société alternative

Si l'historien se doit de rendre compte fidèlement de la réalité, l'auteur de fiction est en droit de faire usage de son imagination pour recomposer librement les éléments du réel. L'esprit peut user de cette liberté pour forger par exemple un modèle politique alternatif, susceptible de corriger certains dysfonctionnements sociaux.

C'est le cas, par exemple, de l'*Utopie*, composée en 1516 par Thomas More. Dans ce petit ouvrage, qui a connu immédiatement un vif succès, Thomas More imagine qu'un voyageur, Raphaël Hythlodée, revient d'un long périple, au cours duquel il a pu observer les mœurs et les institutions de différents peuples. Si certaines sont pires que l'Angleterre de ce début du XVI^e siècle, celles des Utopiens sont, selon lui, de celles qui sont susceptibles d'éclairer l'Europe. Contrairement à beaucoup de récits de voyage de l'époque, le récit du voyageur imaginaire ne joue pas sur le sensationnel ou la description de monstres et de chimères épouvantables. Il ne met en scène que des hommes, dont l'organisation sociale contraste fort avec celle du temps. Le début de l'*Utopie* rappelle en effet la misère du peuple anglais à l'époque : paysans et artisans triment pour une poignée de nobles oisifs, et peinent même à se nourrir. En mettant en scène l'île d'Utopie, More forge le concept du même nom : l'utopie, c'est à la fois ce qui n'a pas de lieu (*ou topos* en grec) et le lieu où tout va bien (*eu topos*). Pourtant, chez More, l'utopie n'a rien d'irréalisable. Elle pose juste l'hypothèse d'une société différente, sans jamais quitter le domaine du possible, ni postuler une nature humaine meilleure. Le voyageur permet simplement d'imaginer le type de société qui découlerait de l'adoption de certaines lois et principes, comme l'abolition de la propriété privée et la répartition équitable des richesses. Une telle mesure permettrait d'éviter que « la fortune publique se trouve la proie d'une poignée d'individus insatiables de jouissances, tandis que la masse est dévorée par la misère ».

(...) L'unique moyen de distribuer les biens avec égalité, avec justice, et de constituer le bonheur du genre humain, c'est l'abolition de la propriété. Tant que le droit de propriété sera le fondement de l'édifice social, la classe la plus nombreuse et la plus estimable n'aura en partage que disette, tourments et désespoir.

L'abolition de la propriété privée garantit l'égalité des citoyens à la naissance, et fait en sorte qu'ils se distinguent par leur seul mérite. Raphaël Hythlodée est pourtant conscient que les mérites d'une telle organisation peuvent, à première vue, échapper. Le réflexe premier de son interlocuteur est de penser qu'en l'absence de propriété privée et de possibilité d'enrichissement, chacun fuirait le travail, et que la misère serait générale. C'est à ce moment

qu'intervient la peinture de la république d'Utopie, qui permet de montrer que cette organisation sociale apparemment aberrante est en fait non seulement possible, mais souhaitable :

Votre imagination ne se forme aucune idée d'une république semblable, ou ne s'en forme qu'une idée fausse. Si vous aviez été en Utopie, si vous aviez assisté au spectacle de ses institutions et de ses mœurs, comme moi qui ai passé là cinq années de ma vie, et qui n'ai pu me décider à en sortir que pour révéler ce nouveau monde à l'ancien, vous avoueriez que nulle part il n'existe de société aussi parfaitement organisée.

Le second livre de l'Utopie décrit ainsi l'organisation politique et sociale de l'île : les institutions sont démocratiques, le travail, équitablement réparti entre tous, et entre les hommes et les femmes, si bien que les Utopiens n'ont besoin de travailler que six heures par jour et ont du temps pour s'instruire et se divertir. Tous connaissent, ainsi, l'astronomie, la philosophie et les principes d'une conduite vertueuse. La description détaillée proposée par Raphaël Hythlodée finit par emporter partiellement l'adhésion de son interlocuteur, qui confesse « qu'il y a chez les Utopiens une foule de choses [qu'il] souhaite voir établies dans nos cités ».

Bien des fictions ont, sur le modèle de celle de More, imaginé ce qu'il adviendrait du corps social si ses lois étaient radicalement modifiées. On connaît l'exemple de *1984* de George Orwell, roman d'anticipation qui, contrairement à celui de More, constitue une dystopie (c'est-à-dire un repoussoir). Le roman imagine que, suite à une guerre nucléaire, la société anglaise voit s'instaurer un régime totalitaire, dans laquelle chaque citoyen est surveillé et privé de liberté d'expression. Si la situation rappelle les totalitarismes du XXe siècle, certains ont pu y voir une préfiguration géniale de l'espionnage généralisé que permet internet. Publiée en 1949, la fiction d'Orwell est un roman d'anticipation, contrairement, par exemple, à une autre fiction spéculative, *Malevil* de Robert Merle qui, sans se projeter très loin dans le futur, imagine la reconstitution, par les survivants d'une explosion nucléaire, d'une civilisation sur des bases qui reflètent l'effervescence idéologique des années 1970.

Pourtant, il n'est pas rare que, dans le genre de l'utopie, la construction d'un contre-modèle politique glisse vers la fantaisie la plus chimérique. Charles Fourier, célèbre utopiste du XIXe siècle, imagine ainsi que la transformations des lois sociales pourrait finir par avoir un impact sur les lois de la nature : si l'organisation sociale assure aux hommes bonheur et santé, il n'est pas exclu, selon lui, que les hommes parviennent à vivre jusqu'à 144 ans, ou que l'on trouve une solution pour changer en limonade l'eau de la mer pour étancher notre soif...

Parmi les riches potentialités du genre de l'utopie, on peut également citer la politique-fiction, qui permet d'imaginer ce qu'il serait advenu de la société si un événement crucial de l'histoire n'avait pas eu lieu, ou s'était passé autrement. Dans *Le Complot contre l'Amérique* (2004), Philip Roth imagine ainsi ce que serait devenue l'Amérique si Franklin Delano Roosevelt n'avait pas été réélu, et si l'aviateur Charles Lindbergh, sympathisant du régime nazi, était devenu président des États-Unis. Citons encore la fiction tout aussi passionnante de Stephen King qui, dans l'un de ses derniers romans, *22/11/63*, imagine qu'un homme a la possibilité de voyager dans le temps pour empêcher l'assassinat de J. F. Kennedy.

Dans ces jeux avec la réalité historique, la fiction peut aussi, tout simplement, avoir pour fonction de combler les lacunes, en retenant, entre plusieurs hypothèses possibles, la plus vraisemblable. Ainsi, dans le *Carnet de notes* rédigé lors de l'écriture de son roman historique, les *Mémoires d'Hadrien* (1958), Marguerite Yourcenar montre que la fiction peut accéder à une forme de vérité inaccessible à l'historien. Alors que ce dernier ne doit rendre compte que des faits avérés par les documents ou les archives conservés, le romancier est

autorisé à imaginer ce qui échappe à l'historien, en particulier la vie intérieure des personnages :

Les règles du jeu : tout apprendre, tout lire, s'informer de tout, et, simultanément, adapter à son but les *Exercices* d'Ignace de Loyola ou la méthode de l'ascète hindou qui s'épuise, des années durant, à visualiser un peu plus exactement l'image qu'il crée sous ses paupières fermées. Poursuivre à travers des milliers de fiches l'actualité des faits ; tâcher de rendre leur mobilité, leur souplesse vivante, à ces visages de pierre. Lorsque deux textes, deux affirmations, deux idées s'opposent, se plaire à les concilier plutôt qu'à les annuler l'un par l'autre ; voir en eux deux facettes différentes, deux états successifs du même fait, une réalité convaincante parce qu'elle est complexe, humaine parce qu'elle est multiple. Travailler à lire un texte du II^e siècle avec des yeux, une âme, des sens du II^e siècle.

Chez Yourcenar, la fiction permet donc de dépasser les limites qui s'imposent à l'historien, et de combler, par l'imagination, les lacunes des textes. Ce cas permet d'entrevoir les usages scientifiques qui peuvent être tirés de la capacité de la fiction à proposer des mondes possibles.

c) « Pourquoi non ? » Fiction et hypothèse scientifique

Dans les disciplines scientifiques, l'imagination est d'une importance majeure. C'est elle qui permet d'aller au-delà du simple témoignage des sens pour produire, par exemple, des figures géométriques (sans équivalent dans le monde réel). Elle peut aussi parvenir à une représentation de l'invisible (par exemple, les atomes, qui relèvent de l'infiniment petit, ou le milieu lunaire) ou réfuter les impressions des sens lorsque celles-ci sont fautives. Ainsi, l'hypothèse de Copernic, selon laquelle la Terre tournerait autour du Soleil et non l'inverse, est contre-intuitive, et imaginée contre le témoignage des sens, qui nous donne l'impression que la terre est stable sous nos pieds. À part peut-être Giordano Bruno (philosophe mis à mort en 1600 pour avoir défendu la thèse de l'infinité de l'univers), qui défend ardemment la faculté imaginative, les philosophes ne font pas trop étalage de leur utilisation de la fiction, pour ne pas se discréditer auprès de leurs lecteurs. Mais, comme le montre Frédérique Aït-Touati dans son essai *Contes de la Lune*, le clivage entre discours littéraire et discours scientifique tend bel et bien à être partiellement surmonté à l'époque de la Révolution scientifique :

Si l'on accepte [la] bifurcation [entre discours littéraire (censé avoir le monopole de la fiction et de l'imagination) et discours scientifique (considéré comme simple enregistrement littéral du réel), la fiction littéraire perd sa légitimité à dire quelque chose du monde. Quant au discours scientifique, il se voit privé, dans cette perspective, des ressources de l'imagination et des techniques littéraires sans lesquelles il ne peut pourtant pas se déployer.

Au début du XVII^e siècle, alors que l'hypothèse héliocentriste peine à s'imposer (Galilée est obligé, en 1633, d'abjurer ses thèses), le fantastique renouvellement de la représentation du cosmos inspire les auteurs de fiction. Sans s'identifier aux savants, ils trouvent avec eux un point de rencontre, le prestige accordé à la faculté imaginative, et la reconnaissance de ses pouvoirs cognitifs.

Du côté des auteurs de fiction, Cyrano de Bergerac est sans doute le plus grand défenseur de cette faculté. Parus après sa mort, survenue en 1655, ses *Etats et Empires de la Lune et du Soleil* sont l'une de nos premières œuvres de science-fiction. Le narrateur y fait le récit de ses voyages dans la Lune et dans le Soleil, où il monte grâce à d'extravagantes

machines. La narration emprunte beaucoup au genre de l'utopie : dans les mondes célestes qu'il découvre, le narrateur découvre des sociétés alternatives, qui l'invitent à porter un regard critique sur les sociétés terrestres. Mais les voyages fantastiques se présentent surtout comme des expériences scientifiques. À l'origine, en effet, le narrateur se lance dans l'aventure pour vérifier une hypothèse, l'idée que « la Lune est un monde comme celui-ci », c'est-à-dire qu'elle est peuplée et semblable en tout point à la Terre. Le voyage fournit une pseudo-vérification de cette hypothèse, et livre, au passage, nombre d'enseignements. Ainsi, lors de son premier envol (qui échoue, puisque le narrateur n'arrive pas à monter jusqu'à la Lune), le narrateur fait la vérification de l'hypothèse selon laquelle la terre tourne sur elle-même. S'étant élevé tout droit depuis Paris, il retombe non dans son lieu d'origine, mais au Canada, ce qui prouve bien que la terre a tourné. Sans fournir, à proprement parler, de démonstration scientifique, la fiction permet en tout cas de donner corps aux nouvelles hypothèses, et l'incite à mettre en cause les idées reçues. Un usage similaire de la fiction apparaît dans les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle (1686), magnifique dialogue dans lequel un savant s'emploie à apprendre l'astronomie à une marquise qui n'y connaît rien. Là encore, la fiction s'avère utile pour persuader l'interlocutrice qui, parce qu'elle ne sent pas la terre bouger sous ses pieds, refuse de croire à sa rotation. Pour rendre l'hypothèse tangible et même séduisante, le savant propose à la marquise d'imaginer ce qu'il se passerait si elle était suspendue en l'air, et si elle y demeurait « sans mouvement pendant que la Terre tourne sous [elle] en 24 heures ». Quel spectacle la marquise ne verrait-elle pas défiler ! Toutes les nationalités et les pays se succèderaient sous ses yeux, ainsi que les scènes les plus exotiques :

D'abord il passera par ici des Anglais qui raisonneront peut-être de quelque dessein de politique avec moins de gaieté que nous ne raisonnons de notre philosophie ; ensuite viendra une grande mer, et il se pourra trouver en ce lieu-là quelque vaisseau qui n'y sera pas si à son aise que nous. Après cela paraîtront des Iroquois, en mangeant tout vif quelque prisonnier de guerre, qui fera semblant de ne s'en pas soucier; des femmes de la terre de Jesso, qui n'emploieront tout leur temps qu'à préparer le repas de leurs maris, et à se peindre de bleu les lèvres et les sourcils pour plaire aux plus vilains hommes du monde; des Tartares qui iront fort dévotement en pèlerinage vers ce grand prêtre qui ne sort jamais d'un lieu obscur, où il n'est éclairé que par des lampes, à la lumière desquelles on l'adore ; de belles Circassiennes ne feront aucune façon d'accorder tout au premier venu, hormis ce qu'elles croient qui appartient essentiellement à leurs maris; de petits Tartares qui iront voler des femmes pour les Turcs et pour les Persans; enfin nous, qui débiterons peut-être encore des rêveries.

Avec cette fiction, la marquise fait, avant l'heure, l'expérience du cinématographe, et s'attache à l'idée que la Terre peut tourner.

Mais la fiction peut aller beaucoup plus loin : elle peut servir à tester la vraisemblance d'une hypothèse non-vérifiable par l'expérience, par exemple celle du peuplement de la Lune, question fort débattue au XVII^e siècle. Puisqu'on ne peut se rendre sur la Lune pour confirmer ou infirmer l'hypothèse d'un peuplement, il faut s'en remettre à la raison et à l'imagination, comme l'ont fait, par exemple, l'astronome Kepler et l'écrivain Fontenelle.

C'est dans *Le Songe* (1634) que le premier relève le défi de mettre la fiction au service de la philosophie. Kepler se fonde en effet sur l'ensemble des observations données scientifiques connues à propos du milieu lunaire (température, luminosité...) pour imaginer quelle serait, s'il y avait de la vie sur la Lune, l'aspect de celle-ci : sans doute, les habitants de la Lune seraient grands, marcheraient à quatre pattes et vivraient dans des galeries souterraines pour échapper aux grands froids. Chacune des suppositions mises en fiction dans *le Songe* donne lieu à d'abondantes annotations, expliquant pourquoi en quoi elle s'accorde

avec les données scientifiques connues. Cette exigence peut annoncer, dans une certaine mesure, les romans de Jules Verne, même si ceux-ci vont moins loin dans la mise en fiction d'hypothèses.

Dans les *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Fontenelle fait également appel à l'imagination en apprenant à sa marquise l'art de s'ouvrir aux possibles, même s'il s'agit d'une « pensée très ridicule » comme l'idée qu'un jour, « il pourra y avoir un commerce entre la Terre et la Lune ». En posant cette hypothèse, le savant se dit surpris par son « air de vraisemblance », et s'emploie à convaincre la marquise qu'elle aurait tort de la classer, sans plus y penser, dans la catégorie des hypothèses impossibles. Parmi les Indiens d'Amérique, qui aurait en effet soupçonné un jour qu'il y avait un peuple au-delà de l'océan Atlantique ? A plus forte raison, qui aurait pu envisager d'entrer en communication avec ce peuple ? Personne, assurément. Et pourtant, un jour, ces Indiens assistent au « spectacle du monde le plus étrange et le moins attendu », l'arrivée de grands bateaux et le débarquement des Espagnols. Et le savant de conclure :

Après cela je ne veux plus jurer qu'il ne puisse y avoir commerce quelque jour entre la Lune et la Terre. Les Américains eussent-ils cru qu'il eût dû y en avoir entre l'Amérique et l'Europe qu'ils ne connaissaient seulement pas ? (...) Les Américains étaient si ignorants qu'ils n'avaient garde de soupçonner qu'on pût se faire des chemins au travers des mers si vastes ; mais nous qui avons tant de connaissances, nous nous figurerions bien qu'on pût aller par les airs, si l'on pouvait effectivement y aller.

L'exemple des fictions cosmologiques (que la chercheuse Frédérique Aït-Touati appelle joliment « contes de la Lune ») montre bien les liens multiples que la fiction entretient avec la pensée : elle permet d'ébranler les idées reçues en explorant des thèses minoritaires (la rotation de la Terre), voire complètement paradoxales (la possibilité d'une communication avec les habitants de la Lune, à l'heure où l'avion n'existe pas). En cela, l'imagination se révèle précieuse, même lorsqu'elle prend des chemins apparemment très éloignés de ceux de la rigueur scientifique : elle ouvre l'esprit au possible et élargit le champ de l'investigation intellectuelle en suggérant qu'aucune thèse n'est, *a priori*, trop absurde pour autoriser une réflexion féconde. C'est ce qu'illustre la devise « Pourquoi non ? », question récurrente des *États et Empires de la Lune et du Soleil* : seule une paresse indigne de l'esprit humain peut conduire celui-ci à écarter sans les examiner une thèse ou une opinion. Il faut néanmoins distinguer, avec Frédérique Aït-Touati, deux grandes tendances dans les textes littéraires imprégnés par la révolution scientifique : les « récits fictionnalisants, qui vont vers la fiction (sans pour autant renoncer à toute ambition cognitive) » (par exemple, les voyages fantastiques de Cyrano) et les « récits factuels », textes « qui s'efforcent de construire des faits (sans pour autant renoncer au recours ponctuel à la fiction) » (comme le *Songe* de Kepler). Dans les deux cas, néanmoins, c'est l'irréversibilité du partage entre imagination et raison, textes scientifiques et littérature, qui se trouve battue en brèche. On aurait tort, pourtant, de les identifier totalement. Frédérique Aït-Touati montre ainsi que la place accordée à la fiction n'est pas la même dans le discours scientifique et dans la littérature :

Dans le discours scientifique, la fiction est localisée, située, signalée par des marqueurs qui l'encadrent et la contrôlent. Ainsi la fiction est-elle élucidée par les notes du *Songe*. Le dispositif est tout différent (...) lorsque la fiction évolue dans un cadre explicitement littéraire. (...) La crédibilité [du] discours savant est alors indexée à celle du discours fictionnel auquel il est intégré. D'où [de] multiples jeux de fragilisation du savoir, voire de relativisation et de déstabilisation radicale de ce savoir.

Comme le montre ce passage, la littérature a pour spécificité de porter non seulement des connaissances, mais aussi une réflexion sur le savoir et les processus de pensée. On peut dès lors se demander si la fiction ne vaut pas autant (voire plus) par les questions qu'elle pose que par les réponses qu'elle apporte à la curiosité humaine.

III) Le savoir suspensif de la fiction

Si, comme on l'a vu, l'Antiquité développe, à travers la théorie de l'allégorie, l'idée que la fiction pourrait être le vecteur des mêmes enseignements que le *logos* philosophique, elle propose, conjointement, un autre modèle de fiction philosophique, dans lequel la fiction pousse l'esprit à s'interroger et à philosopher, sans forcément apporter toutes les réponses à ses questionnements. C'est ce qu'exprime le célèbre début de la *Métaphysique* d'Aristote :

C'est (...) l'étonnement qui poussa, comme aujourd'hui, les premiers penseurs aux spéculations philosophiques (...) Apercevoir une difficulté et s'étonner, c'est reconnaître sa propre ignorance (c'est pourquoi même l'amour des mythes est, en quelque manière, amour de la Sagesse, car le mythe est un assemblage de merveilleux). (*Métaphysique*, A, 2, trad. J. Tricot)

Pour Aristote, la principale vertu du mythe est qu'il aborde les grandes questions face auxquelles l'intelligence humaine est partiellement démunie. S'il n'apporte pas forcément de solution, le mythe ravive la curiosité, en particulier pour les phénomènes naturels. Même chez Platon, grand détracteur de la fiction, le mythe peut être utilisé comme aiguillon pour la pensée. Dans le *Timée*, le personnage du même nom explique ainsi que le mythe peut venir compenser les insuffisances du *logos* philosophique, et intervenir à propos des grands sujets métaphysiques (sort de l'âme après la mort, structure de l'univers) face auxquels la raison est impuissante :

Timée : Si donc, Socrate, il se rencontre maint détail en mainte question touchant les dieux et la genèse du monde, où nous soyons incapables de fournir des explications absolument et parfaitement cohérentes et exactes, n'en sois pas étonné ; mais si nous en fournissons qui ne le cèdent à aucune autre en vraisemblance, il faudra nous en contenter, en nous rappelant que moi qui parle et vous qui jugez nous ne sommes que des hommes et que sur un tel sujet il convient d'accepter le mythe vraisemblable, sans rien chercher au-delà.

Le mythe et, plus généralement, la littérature, semble donc pouvoir réveiller notre curiosité et notre fascination pour la nature dans laquelle nous vivons.

Conclusion :

Les quelques cas évoqués montrent bien que les potentialités cognitives de la fiction ne se réduisent pas au seul modèle de l'allégorie. La très riche notion de « possible » permet de développer un autre aspect de la valeur philosophique de la fiction : sa capacité à s'affranchir des modèles offerts par le monde réel pour modeler des sociétés alternatives, des hypothèses scientifiques ou même des types susceptibles d'éclairer la réalité.

Cours n° 5

L'ILLUSION FICTIONNELLE ET SES PERTURBATIONS

Bien des textes de fiction reposent sur des mécanismes d'illusion fictionnelle, visant à ce que le lecteur « entre » dans le récit et croie à ce qui lui est raconté. Cette attitude a été définie au XIXe siècle par le poète et critique anglais Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) comme la « suspension volontaire de l'incrédulité ». Dans le chapitre XIV de sa *Biographia Literaria* (1817), il prend ainsi l'exemple des cas où la poésie met en scène des incidents ou des personnages surnaturels. Même si, pour Coleridge, le lecteur de ce type de fictions n'oublie jamais complètement qu'il a affaire à des fables, l'auteur doit donner à ces fictions « (...) a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith » (Une semblance de vérité qui suffise à procurer momentanément à ces ombres de l'imagination cette suspension volontaire de l'incrédulité qui constitue la croyance poétique).

Un mot essentiel est cité ici, celui de « croyance ». Nous avons vu que la capacité à induire une croyance est précisément ce que la tradition platonicienne reproche à la fiction littéraire : la littérature est accusée d'illusionner le lecteur en faisant passer pour réelles des formes imaginaires. Nous verrons comment les auteurs de fiction s'y prennent pour provoquer une telle « suspension de l'incrédulité ». Nous verrons aussi que certains d'entre eux s'amuse au contraire à briser l'immersion fictionnelle, et choisissent, pour différentes raisons, de rappeler au lecteur que ce qu'il lit n'est pas réel.

Bibliographie :

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications* n° 11, 1968.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, Poétique, 1991.

LUCIEN DE SAMOSATE, « Histoires vraies », dans *Voyages extraordinaires*, trad. Jacques Bompaire, introduction par Anne-Marie Ozanam, Paris, Les Belles Lettres, Classiques en poche, 2009.

I- Les mécanismes de la « suspension de l'incrédulité »

Dans *Fiction et diction*, Gérard Genette distingue le récit factuel du récit fictionnel. Le premier désigne les textes référentiels, qui renvoient à des faits advenus. C'est par exemple le cas de l'article de journal ou du récit historique. Le second renvoie aux récits d'imagination. Dispose-t-on de critères sûrs pour les distinguer ?

a) Le brouillage entre récit factuel et récit fictionnel

Dans *Fiction et diction*, Gérard Genette met en évidence la « contamination » entre récit factuel et récit fictionnel, qui ont bien des traits en commun, ou peuvent s'emprunter des traits caractéristiques :

On doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc

pas aussi éloignés l'un de l'autre ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer à distance ; et qu'il pourrait y avoir davantage de différences narratologiques, par exemple, entre un conte et un roman-Journal qu'entre celui-ci et un Journal authentique, ou entre un roman classique et un roman moderne qu'entre celui-ci et un reportage un peu déluré.

Pour Genette, les « **indices de fictionalité** » peuvent en effet apparaître dans des textes de non-fiction. Par exemple, le monologue intérieur semble caractéristique du texte de fiction, mais on peut en trouver dans un récit référentiel, comme une biographie. Et l'on pourrait même envisager de faire débiter un récit référentiel par « il était une fois », formule typique du conte. Les genres peuvent changer de normes et les formes narratives peuvent traverser la frontière entre fiction et non-fiction.

De même, **des traits typiques du récit factuel peuvent se retrouver dans le récit fictionnel**. Par exemple, la présence de la première personne du singulier peut donner l'impression d'avoir affaire à un récit factuel. Mais cela n'a rien de systématique, et il existe des récits fictionnels à la première personne (comme *A la recherche du temps perdu de Proust*). Roland Barthes a, quant à lui, théorisé (dans « L'effet de réel », *Communications* n° 11, 1968) la manière dont la littérature s'aide d'« effets de réel » pour se donner l'apparence d'un document qui reflète fidèlement le réel. Les effets de réel sont les éléments descriptifs dépourvus de fonction dramatique, esthétique ou symbolique, par exemple un baromètre dans ce passage de Flaubert : « un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons ». Apparemment inutile, ce détail vise à produire un effet de réel et à provoquer l'illusion référentielle :

La vérité de [l'illusion référentielle] est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie de « réel (...) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.

b) Les cas-limite

Dans l'histoire de la littérature, on sait pourtant qu'il y a des textes dont on ignore s'ils sont factuels ou fictionnels, par exemple les *Lettres portugaises* attribuées à Guilleragues. C'est en 1669 que paraît en France cette série de cinq lettres d'amour adressées par une religieuse, Marian, à l'homme qu'elle aime, un officier français qui l'a abandonnée pour revenir dans son pays. Dans leur majorité, les contemporains de la parution de l'œuvre ont cru à son authenticité, et au XIXe siècle, la critique littéraire a même identifié la Marian des Lettres à une vraie religieuse, Mariana Alcoforado. Pourtant, il n'est pas exclu que l'authenticité qui se dégage de ces lettres ne soit qu'un effet voulu par l'auteur, qui serait en réalité un homme, Guilleragues. Si bien qu'encore aujourd'hui, les commentateurs sont divisés : pour la plupart d'entre eux, l'œuvre est un exercice de style, qui rappelle les correspondances amoureuses de la littérature. Les cinq lettres composent une petite tragédie en cinq actes, et l'impression de désordre qui se dégage des lettres vise simplement à mimer les sentiments d'une âme désemparée. Pour d'autres, il s'agit d'une correspondance authentique, avec ses maladresses (répétitions, contradictions...) et son désordre.

Certains genres reposent entièrement sur la reprise de codes empruntés aux genres référentiels. C'est le cas du roman épistolaire, qui imite la correspondance, ou du roman-

mémoire, qui imite les mémoires authentiques de grands hommes mêlés aux soubresauts de l'histoire.

c) L'intention de l'auteur, critère discriminant

Dès lors, seule **l'intention de l'auteur** paraît permettre de distinguer les textes fictionnels des textes factuels. Cette intention se manifeste, le plus souvent, dans **les marques paratextuelles**, qui mettent le lecteur à l'abri de toute confusion. L'indication générique « roman » nous met à l'abri, plus sûrement qu'un énoncé invraisemblable comme « le chêne un jour dit au roseau », l'incipit « il était une fois », ou les noms des personnages, lorsque ceux-ci renvoient à une longue tradition littéraire (Phèdre, Œdipe...).

Le paratexte a été étudié par Gérard Genette qui, dans *Seuils* (1987) étudie tous les éléments extérieurs au texte, et montre comment ils viennent conditionner la lecture : couverture, nom d'auteur, dédicace, préface, intertitre, notes... Mais même dans le paratexte, la prudence est de mise, comme en témoigne l'exemple des préfaces. La préface est un discours tenu par l'auteur pour présenter son livre, ou par un tiers (par exemple l'éditeur). Dans les deux cas, elle est censée rendre compte sérieusement du texte qu'elle introduit. Or, certaines préfaces, que Genette appelle « **préfaces ludiques** », peuvent induire de la confusion, voire, selon le mot de Genette, des « leures ».

Ainsi, plusieurs préfaces ludiques mettent en scène la découverte du manuscrit du livre comme s'il s'agissait d'un document historique trouvé par un archéologue ou un historien. Dans les seuils de *La vie de Marianne* (écrit entre 1728 et 1742, inachevé), Marivaux recourt à ce *topos* du récit manuscrit trouvé : l'auteur de l'« avertissement » dit s'être contenté de retoucher le texte transmis par un ami, qui affirme l'avoir trouvé dans une armoire. De fait, dans l'incipit, l'ami prend la parole et revient longuement sur les circonstances de la prétendue découverte :

Avant que de donner cette histoire au public, il faut lui apprendre comment je l'ai trouvée. Il y a six mois que j'achetai une maison de campagne à quelques lieues de Rennes, qui, depuis trente ans, a passé successivement entre les mains de cinq ou six personnes. J'ai voulu faire changer quelque chose à la disposition du premier appartement, et dans une armoire pratiquée dans l'enfoncement d'un mur, on y a trouvé un manuscrit en plusieurs cahiers contenant l'histoire qu'on va lire, et le tout d'une écriture de femme. On me l'apporta ; je le lus avec deux de mes amis qui étaient chez moi, et qui depuis ce jour-là n'ont cessé de me dire qu'il fallait le faire imprimer : je le veux bien, d'autant plus que cette histoire n'intéresse personne.

Et l'auteur de l'avertissement d'affirmer que ce récit, dans lequel une femme revient, à la première personne, sur son existence, ne peut être imaginaire, sinon il comporterait plus de faits, et moins de réflexions.

Dans le même genre, Rabelais introduit dans son *Gargantua* le récit de la prétendue découverte de la généalogie des géants, là aussi en ajoutant force effets de réel : le narrateur, Alcofribas, raconte, au premier chapitre du roman, que la généalogie a été trouvée par un certain Jean Audeau, qui en labourant la terre a mis au jour un grand tombeau gravé de lettres étrusques, et contenant un livret contenant la fameuse généalogie. Des détails fantaisistes viennent cependant miner la crédibilité de ce récit de pseudo-découverte archéologique : sur le tombeau, précise le narrateur, il était écrit, en lettres étrusques, « hic bibitur » (ici l'on boit). Et le livret contenant la généalogie aurait été à demi rongé par les rats et les blattes, rendant son contenu quasiment incompréhensible.

Citons encore la première préface des *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) : le supposé éditeur raconte qu'il a été le voisin et confident des Persans qui lui auraient fait lire

leurs lettres. Il se présente comme le traducteur de celles-ci, et avoue les avoir un peu simplifiées.

Les Persans qui écrivent ici étaient logés avec moi ; nous passions notre vie ensemble. Comme ils me regardaient comme un homme d'un autre monde, ils ne me cachaient rien (...) Ils me communiquaient la plupart de leurs lettres ; je les copiai. J'en surpris même quelques-unes dont ils se seraient bien gardés de me faire confiance, tant elles étaient mortifiantes pour la vanité et la jalousie persanes. Je ne fais donc que l'office de traducteur : toute ma peine a été de mettre l'ouvrage à nos mœurs. (...)

Il y a une chose qui m'a souvent étonné : c'est de voir ces Persans quelquefois aussi instruits que moi-même des mœurs et des manières de la nation, jusqu'à en connaître les plus fines circonstances, et à remarquer des choses qui, je suis sûr, ont échappé à bien des Allemands qui ont voyagé en France (...)

L'usage a permis à tout traducteur, même au plus barbare commentateur, d'orner la tête de sa version, ou de sa glose, du panégyrique de l'original, et d'en relever l'utilité, le mérite et l'excellence. Je ne l'ai point fait : on en devinera facilement les raisons. Une des meilleures est que ce serait une chose très ennuyeuse, placée dans un lieu déjà très ennuyeux de lui-même, je veux dire une Préface.

Le pseudo-éditeur crée ici une fiction qui a pour but de faire passer les lettres pour authentiques, en disant dans quelles conditions il a pu se les procurer. Il va même jusqu'à nier qu'il s'agisse d'une préface. Montesquieu ajoutera, dans les éditions suivantes, une préface plus sérieuse, qui définit beaucoup plus clairement le statut du texte ; alors que la préface ludique entretient l'ambiguïté entre récit factuel et récit fictionnel, Montesquieu y dit clairement avoir écrit une « espèce de roman », d'un type particulier : avec plusieurs fils narratifs (le voyage des Persans en France, et les aventures du sérail), digressif, et porteur d'une dimension morale et philosophique (grâce aux lettres, qui permettent d'aborder une grande variété de sujets).

Un autre cas intéressant est celui des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782), dans lequel la préface de l'éditeur (qui émet l'hypothèse du statut fictionnel du texte) contredit celle du rédacteur, qui affirme la référentialité des lettres et dit s'être contenté de les mettre en ordre, de les annoter et d'améliorer un peu leur style. Mais même les arguments de l'éditeur peuvent surprendre. Il trouve le texte invraisemblable : les personnages sont trop débauchés pour le « siècle de philosophie » dans lequel ils vivent. Cet argument est trop naïf pour n'être pas suspect, et renforce la thèse de l'authenticité. Mais la préface du rédacteur est tout aussi suspecte : en disant s'être contenté de mettre en ordre une matière existante, il reprend un topos galvaudé. Et il intègre dans sa préface les arguments de ceux qui croient que l'œuvre est une fiction : les personnages écriraient tous trop bien, dans un style trop homogène. Donc en réalité, les deux préfaces présentent un caractère ludique, et permettent d'ancrer l'œuvre dans la fiction tout en montrant qu'elle porte un discours moral sur la société du XVIIIe siècle.

En somme, lorsqu'elles présentent le texte à venir comme un document authentique, voire une découverte archéologique, les préfaces ludiques ne trompent personne. Au contraire, elles ne font qu'exhiber la dimension fictionnelle du texte.

Elles peuvent, ainsi, entrer dans les stratégies des auteurs qui, depuis l'Antiquité, se sont employés à désamorcer l'effet illusionniste de la fiction en la présentant comme ce qu'elle est : une production de l'imagination, voire un « mensonge ». Car, dès lors qu'il cesse de passer pour une vérité, et se trouve dénoncé comme tel, le mensonge fictionnel cesse d'être dangereux.

II- Perturber la « suspension de l'incrédulité » pour désamorcer le mensonge fictionnel

a) L'exemple du prologue des *Histoires véritables* de Lucien : quand la fiction avoue son mensonge

Au II^e siècle, l'auteur grec Lucien de Samosate rédige les *Histoires Véritables*, l'un des premiers récits de voyage extraordinaire de l'histoire de la littérature. Le narrateur séjourne successivement dans les cieux (où il participe à une guerre entre la Lune et le Soleil) ou à l'intérieur du ventre d'une baleine. Les péripéties, plus invraisemblables les unes que les autres, sont introduites par un prologue dans lequel le narrateur laisse entendre que l'intégralité du récit est inventée. Par cet aveu de mensonge, le narrateur entend se distinguer de tous les auteurs qui (des historiens Ctésias et Jambule aux philosophes, en passant par les poètes) affirment dire la vérité alors qu'ils mentent :

Ctésias de Cnide, fils de Ctésiochus, a écrit sur les Indiens et sur leur pays des choses qu'il n'a ni vues ni entendues de la bouche de personne. Jambule a raconté des faits incroyables sur tout ce qui se rencontre dans l'Océan ; il est évident pour tous que cette œuvre n'est qu'une fiction, c'est cependant une composition qui ne manque pas de charmes. Beaucoup d'autres encore ont choisi de semblables sujets : ils racontent, comme des faits personnels, soit des aventures, soit des voyages, où ils font la description d'animaux énormes, d'hommes pleins de cruauté ou vivant d'une façon étrange. L'auteur et le maître de toutes ces impertinences est l'Ulysse d'Homère, qui raconte chez Alcinoüs l'histoire de l'esclavage des vents, d'hommes qui n'ont qu'un œil, qui vivent de chair crue, et dont les mœurs sont tout à fait sauvages ; puis viennent les monstres à plusieurs têtes, la métamorphose des compagnons d'Ulysse opérée au moyen de certains philtres, et mille autres merveilles qu'il débite aux bons Phéaciens. Pourtant, quand j'ai lu ces différents auteurs, je ne leur ai pas fait un trop grand crime de leurs mensonges, surtout en voyant que c'était une habitude familière même à ceux qui font profession de philosophie ; et ce qui m'a toujours étonné, c'est qu'ils se soient imaginé qu'en écrivant des fictions, la fausseté de leurs récits échapperait aux lecteurs. Moi-même, cependant, entraîné par le désir de laisser un nom à la postérité, et ne voulant pas être le seul qui n'usât pas de la liberté de feindre, j'ai résolu, **n'ayant rien de vrai à raconter, vu qu'il ne m'est arrivé aucune aventure digne d'intérêt, de me rabattre sur un mensonge beaucoup plus raisonnable que ceux des autres. Car n'y aurait-il dans mon livre, pour toute vérité, que l'aveu de mon mensonge, il me semble que j'échapperais au reproche adressé par moi aux autres narrateurs, en convenant que je ne dis pas un seul mot de vrai. Je vais donc raconter des faits que je n'ai pas vus, des aventures qui ne me sont pas arrivées et que je ne tiens de personne ; j'y ajoute des choses qui n'existent nullement, et qui ne peuvent pas être : il faut donc que les lecteurs n'en croient absolument rien.**

Cette préface signale bien l'ironie du titre *Histoires véritables*, appliqué à un texte absolument fantaisiste. La sincérité de cet aveu désamorce l'accusation platonicienne contre le mensonge des fables, en suggérant que la fiction est inoffensive dès lors qu'elle est assumée comme telle. La critique Barbara Cassin, en commentant cette préface dans un essai intitulé *L'Effet sophistique*, a décrit la dynamique par laquelle Lucien, libérant la fiction de la prétention à dire vrai, l'exonère aussi de l'accusation de fausseté (*pseudos*) prononcée contre elle par Platon, pour lui offrir un champ propre, celui du *plasma*, fiction ludique et inoffensive parce qu'assumée pour ce qu'elle est.

Inauguré par Lucien, l'aveu de mensonge prend de multiples formes dans la tradition littéraire, et il peut se glisser à l'intérieur du récit fictionnel lui-même.

b) Les multiples manières d'avouer le mensonge fictionnel

Voici quelques stratégies auxquelles certains auteurs de fiction ont pu avoir recours pour signaler à leur lecteur que le récit qu'il a entre les mains est bien le produit de l'imagination :

- Le choix des noms propres

Certains toponymes et noms de personnages peuvent, par leur extravagance ou leur signification, signaler que le récit est fictif. C'est la stratégie qu'emploie Thomas More dans la plupart des noms propres de son *Utopie* : le nom de l'île, qui donne son titre à l'œuvre, est « non-lieu », « lieu qui n'existe nulle part ». L'île d'Utopie a d'ailleurs un fleuve nommé « Anhydre » (sans eau, et certains de ses habitants sont appelés les « Achoriens » (« sans région »). Le nom de Raphaël Hythlodée, voyageur qui évoque les particularités de l'île d'Utopie, signifie, quant à lui, « diseur de balivernes ». Tous les noms propres dénoncent, ainsi, la dimension fictive du récit. Impossible, dès lors, pour le lecteur, de le confondre avec un récit de voyage authentique !

- Les protestations de vérité du narrateur

Pour signaler qu'un récit est fictif, qui de plus efficace que de faire intervenir le narrateur pour promettre, aux moments les plus invraisemblables du récit, que tout est vrai ? C'est le cas lorsque, dans son *Roland Furieux* (roman dont nous avons abordé plus haut la réputation d'invraisemblance et d'immoralité), le narrateur de l'Arioste intervient pour affirmer que l'hippogriffe (le cheval-griffon sur lequel se déplacent les personnages) n'est pas une chimère :

Je le vis, je le sais, et n'ose pas encore
le redire à autrui, puisque cette merveille
ressemble assurément bien plus au faux qu'au vrai. (*Roland Furieux*, chant II)

On le voit, ici, l'affirmation de la véracité du récit est ambiguë, car elle insiste en même temps sur son invraisemblance (le récit « ressemble plus au faux qu'au vrai »), rappelant ainsi au lecteur qu'il est clairement dans la fiction.

Son coursier n'est pas feint, mais il est naturel,
car une jument l'a engendré d'un griffon (...)
On voyait qu'il était, non fiction magique,
ainsi que le restant, mais vrai et naturel. (*Roland Furieux*, chant IV)

La « preuve » que l'Arioste donne ici de l'existence de l'hippogriffe fait sourire plus qu'elle ne convainc : bien sûr, alléguer que l'hippogriffe est né de l'union d'une jument et d'un griffon prête à sourire, puisque les griffons n'existent pas...

- Interrompre par des interventions narratives la progression du récit

C'est ce que fait Diderot dans son fameux roman *Jacques le Fataliste et son maître* (1778-1780). Le récit annoncé, les amours de Jacques, est sans cesse interrompu par des digressions ou des histoires autonomes, qui mettent à rude épreuve la patience du lecteur, si bien que *Jacques le Fataliste* est souvent classé parmi les anti-romans, qui perturbent les rapports traditionnels de confiance entre l'auteur et le lecteur. Ainsi, le narrateur ne cesse de rappeler que c'est de lui que dépend la continuation du récit, et de jouer sur les attentes du lecteur :

Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dîner : il faisait un temps lourd ; son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs ; les voilà fourvoyés. Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet, et le pauvre

diable disant à chaque coup : « Celui-là était apparemment encore écrit là-haut... ». Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et **qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques**, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai. L'aube du jour parut. Les voilà remontés sur leurs bêtes et poursuivant leur chemin. **Et où allaient-ils ? Voilà la seconde fois que vous me faites cette question, et la seconde fois que je vous répons : Qu'est-ce que cela vous fait ? Si j'entame le sujet de leur voyage, adieu les amours de Jacques...** Ils allèrent quelque temps en silence. Lorsque chacun fut un peu remis de son chagrin, le maître dit à son valet : Eh bien, Jacques, où en étions-nous de tes amours ?

On le voit, la posture joueuse adoptée par le narrateur empêche ici le lecteur de s'immerger dans le récit, et fait ainsi obstacle à l'illusion romanesque. Ces stratégies constituent autant de manières d'échapper à l'accusation de mensonge transmise par la tradition platonicienne. Elles peuvent aussi avoir le mérite de maintenir actif et vigilant l'esprit du lecteur, et à le tirer de la passivité que peut entraîner la séduction de la fiction.

Conclusion :

On a pu voir que la théorie de l'allégorie et la pratique de la fiction philosophique constituaient des réponses à la condamnation platonicienne du mensonge de la fiction. La rupture de l'illusion fictionnelle en est une autre : elle permet d'éviter la « contagion » en maintenant éveillé et actif l'esprit du lecteur, et en l'invitant sans cesse à douter de la véracité de ce qu'il lit.

Inaugurées par Lucien ou l'Arioste, de multiples stratégies permettent de mettre en lumière le caractère imaginaire des textes fictionnels. Elles n'appartiennent pas seulement au passé lointain. À sa manière, le dramaturge allemand Bertolt Brecht a aussi dénoncé les dangers de l'illusion référentielle recherchée par le théâtre traditionnel. C'est dans cet esprit qu'il a théorisé et mis en œuvre dans ses pièces la distanciation (*Verfremdungseffekt*), qui consiste à rappeler au spectateur qu'il se trouve au théâtre (par exemple, en s'adressant à lui directement, ou en évitant le réalisme). Car c'est seulement à cette condition que le spectateur peut, selon Brecht, prendre ses distances à l'égard du spectacle, et se mettre à réfléchir sur les problèmes philosophiques et sociaux abordés par le texte théâtral.

Cours n° 6

Quelques réflexions contemporaines sur le statut de la fiction et sur l'immersion fictionnelle

Dans cette dernière séance, il s'agit de voir comment la théorie contemporaine a pensé le statut de la fiction. Le développement des sciences cognitives, de la sémiotique ou des sciences du langage permet en effet d'apporter des réponses nouvelles aux questions qui se posent depuis Platon, à savoir : les assertions fictionnelles n'étant pas vraies, peut-on dire qu'elles sont fausses ou erronées ? Searle convoque ainsi la notion de « feintise ludique »,

tandis que Schaeffer oppose au modèle platonicien de la contagion fictionnelle celui de l'immersion, librement consentie par le lecteur.

Bibliographie :

GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Poétique, 1999.

SEARLE, John, *Sens et expression*, trad. J. Proust, éd de Minuit, 1982.

I) Searle : La fiction comme « assertion feinte, sans intention de tromper »

Pour répondre à la traditionnelle assimilation (d'origine platonicienne) entre fiction et mensonge, John Searle propose une intéressante distinction entre la dissimulation (inhérente au mensonge, qui dissimule volontairement la vérité) et la simulation, qui consiste à forger ou « feindre » une réalité factuelle.

Dans *Sens et expression* (1982) [*Expression and meaning*, 1979] Searle se penche en effet sur le statut des énoncés étranges, comme les métaphores qui, à y bien réfléchir, sont proches du non-sens (« cet homme est une vraie armoire à glace »). La fiction fait également partie des énoncés étranges, car elle est éminemment hétéroclite : elle combine des éléments fictionnels (Mme Bovary) et des « îlots référentiels », toponymes (« Rouen », « Baker Street »), ou maximes qui sortent des limites de l'énoncé fictionnel pour parler des lois du monde. De fait, tout n'est donc pas fictionnel dans la fiction, qui contient des énoncés susceptibles de faire référence au monde réel. L'énoncé de fiction fait d'ailleurs appel, pour être compris, à notre expérience du monde.

Mais aux éléments référentiels s'ajoutent des éléments non-référentiels, c'est-à-dire, des mots qui ne sont ajustés à aucun élément du monde réel. Searle parle, dans ce cas, d'un fonctionnement « horizontal » du langage, qui se déploie sans renvoyer verticalement au monde. Ce qui ne l'empêche pas de présenter un sens et d'être compréhensible, voire, de proposer au lecteur un « message ».

Tenant compte de toutes ces caractéristiques, Searle définit la fiction comme une « assertion feinte, sans intention de tromper » :

Feindre est un verbe intentionnel ; c'est-à-dire que c'est un de ces verbes qui contiennent, logé en eux, le concept d'intention. Il n'est pas possible de dire que l'on a feint de faire quelque chose si l'on n'a pas eu l'intention de feindre de le faire. Ainsi, notre première conclusion nous conduit immédiatement à une seconde : le critère d'identification qui permet de reconnaître si un texte est ou non une œuvre de fiction doit nécessairement résider dans les intentions illocutoires de l'auteur. Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme une œuvre de fiction. Ce qui en fait une œuvre de fiction est, pour ainsi dire, la posture illocutoire que l'auteur prend par rapport à elle, et cette posture dépend des intentions illocutoires complexes que l'auteur a quand il écrit ou quand il compose l'œuvre.

Dans l'article « Vraisemblance et motivation » (publié en 1969 dans *Figures II*), le critique Gérard Genette répondra à Searle en réfléchissant au statut des éléments qui, dans la fiction, peuvent apparaître comme des îlots référentiels (les maximes, les toponymes). Genette affirme que dans une fiction, les maximes, par exemple, ne reflètent pas nécessairement la pensée de l'auteur ou la réalité du monde. La maxime, de même que les îlots référentiels,

fonctionne donc, selon lui, en circuit fermé, et n'éclaire rien d'autre que les comportements des personnages de la fiction.

Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité (« Sherlock Holmes habitait 221 B Baker Street », « Gilberte Swann avait les yeux noirs », etc.) se transforme en élément de fiction, comme Napoléon dans *Guerre et paix* ou Rouen dans *Madame Bovary*. Il est donc intransitif à sa manière, non parce que ses énoncés sont perçus comme intangibles, mais parce que les êtres auxquels ils s'appliquent n'ont pas d'existence en dehors d'eux et nous y renvoient dans une circularité infinie.

Cela n'empêche pas le texte fictionnel de fonctionner comme un « patchwork », composé d'éléments hétéroclites et qui n'ont pas le même degré de fictionalité : le tout est, pour Genette, plus fictif que chacune de ses parties.

II) Schaeffer : de la « feintise ludique » aux vertus de l'immersion fictionnelle

Dans *Pourquoi la fiction ?* (1999) Jean-Marie Schaeffer répond aux détracteurs modernes de la fiction, qui réactivent la méfiance platonicienne envers la fiction en accusant les jeux vidéo d'induire de la confusion. Pour leur répondre, Schaeffer ne traite pas de la fiction sur un mode ontologique. Il ne se penche pas seulement sur la définition de la fiction en elle-même, mais surtout sur les pratiques auxquelles elle donne lieu.

A propos de la nature de la fiction, Schaeffer constate qu'il s'agit d'un texte éminemment hétéroclite. Le tout est plus fictif que les parties qui, ponctuellement, sont référentielles ou dénotationnelles, donc empruntent au monde réel. Pourtant, dès lors qu'ils entrent dans un texte fictionnel, les éléments référentiels sont transformés, si bien que, dans son ensemble, le texte de fiction est « intransitif ». Autrement dit, même s'il comporte des éléments empruntés au monde réel (toponymes, événements historiques...), le texte de fiction ne renvoie pas sérieusement à celui-ci : le Paris qui sert de cadre à une fiction n'est pas le même que celui que je peux visiter.

Schaeffer insiste également sur l'utilité de la fiction comme pratique, par exemple dans le jeu d'enfant, qui permet de s'approprier le monde.

Si ces effets positifs sont possibles, c'est parce que la fiction, loin de nous tromper, opère comme une illusion visuelle identifiée comme telle, lors de laquelle je sais que je suis victime d'une illusion d'optique, mais je n'y cède pas (par exemple, lorsque sous l'effet du soleil une route me semble être gondolée, alors que je sais qu'elle ne l'est pas). Dans une telle circonstance, deux éléments entrent en jeu et viennent s'équilibrer :

- des leurres (qui produisent une illusion)
- des « freins », qui empêchent ces leurres de nous tromper complètement

L'articulation des « leurres » et des « freins » fait que, si le lecteur s'immerge dans un récit fictionnel, cela ne peut être que de son plein gré. C'est ce qui distingue l'immersion de la « contagion » (terme forgé par Schaeffer pour rendre compte de la théorie platonicienne de la fiction) :

La situation d'immersion fictionnelle se caractérise par l'existence conjointe de leurres mimétiques pré-attentionnelles et une neutralisation concomitante de ces leurres par un blocage de leurs effets au niveau de l'attention consciente. La situation de l'illusion fictionnelle pourrait en fait être comparée à celle dans laquelle nous nous trouvons lorsque nous sommes victimes d'une illusion perceptive tout en sachant qu'il s'agit d'une illusion. En

effet, une illusion perceptive au sens technique du terme (...) continue à être opératoire même lorsque je suis parfaitement conscient du fait qu'il s'agit d'une illusion, c'est-à-dire lorsque je suis à même d'empêcher qu'elle se transforme en croyance perceptive (erronée). Bien que je ne puisse pas éviter que mon appareil perceptif soit victime de l'illusion, dès lors que je sais qu'il s'agit d'une illusion, je ne vais pas traiter le leurre pré-attentionnel de la même manière que je traiterais la perception « véridique » dont il prend la place. **Or, dans le cas de l'immersion fictionnelle, je sais en quelque sorte par définition – c'est-à-dire par le simple fait du contrat de feintise ludique partagée - que j'ai affaire à un semblant.** Cela suffit pour bloquer le passage des mimèmes vécus en état d'immersion au module mental qui, en l'absence de ce « frein moteur » pragmatique, les traiterait comme des représentations qu'ils se bornent à imiter. La question est de savoir si l'immersion fictionnelle implique des leures de nature pré-attentionnelle, mais elle exclut tout état d'illusion au niveau de la conscience et des croyances. Dès lors qu'un mimème induit de fausses croyances, dès lors que notre conscience elle-même est leurrée, nous ne nous trouvons plus en état d'immersion fictionnelle, mais dans l'illusion au sens commun du terme. Mais du même coup nous ne nous trouvons plus dans le champ de la fiction.

L'expression de « feintise ludique partagée » fait aujourd'hui largement autorité pour désigner le fonctionnement de la fiction et sa réception : l'adjectif « ludique » signale que la « simulation » proposée par l'auteur de fiction ne trompe pas, qu'elle est immédiatement perçue par le lecteur comme non sérieuse.

Conclusion

Les réflexions de Searle et de Schaeffer poursuivent, on le voit, le débat qui était déjà celui de Platon et d'Aristote à propos de la *mimèsis*. Dans la *Poétique*, Aristote avait eu l'intuition que la représentation littéraire n'était pas appréhendée de la même façon que le spectacle du monde. Les notions de « feintise ludique » et d'« immersion » permettent d'affiner l'analyse en séparant de manière claire et définitive la fiction du mensonge, et la simulation, de la dissimulation.