

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Band: 52 (2006)

Artikel: La "fiction théorique" : regard sur une frontière

Autor: Imperiali, Christophe

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-270169>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA « FICTION THÉORIQUE » : REGARD SUR UNE FRONTIÈRE

« Mon prochain livre prouvera qu'il ne peut pas y avoir de théorie littéraire ! ». C'est Joyce qui parle, évoquant probablement *Finnegan's wake*. Il dit cela à un psychanalyste de Trieste, qui avait été son élève à la « Berlitz School » de cette ville lorsqu'il y enseignait l'anglais, et ces paroles nous sont rapportées par Octave Mannoni dans son ouvrage intitulé *Fictions freudiennes...*¹

Que ce titre rassure donc les joyciens : ce n'est pas *vraiment* Joyce qui a dit cela. C'est-à-dire : si, c'est Joyce, mais ce n'est pas le *vrai* Joyce.

D'ailleurs Mannoni ne nous cache pas son forfait et avoue d'entrée de jeu, dans une sorte d'avant-propos titré « blurb » :

Ici sont proposées des fictions, ou fantaisies, qui, à l'occasion, se donnent pour risibles, du moins à qui ose rire. Qui n'oserait pourrait en faire une lecture sérieuse si, par malchance, cela lui convenait mieux. Toutefois les uns et les autres doivent être avisés que ce sont des êtres imaginaires qui, sans le moindre souci de vérité historique, usurpent ici des noms connus comme Dora, Freud, Gross, Joyce et d'autres².

Et si l'auteur prend la peine de préciser cela aussi clairement, c'est que tout le reste du texte se présente comme une succession de documents prétendument authentiques, compilés et traduits par « le transcripteur soigneux ou le traducteur scrupuleux » à qui la quatrième de couverture attribue l'ouvrage. Ce transcripteur pousse le scrupule (vous savez : ce petit caillou dans la chaussure) jusqu'à

¹ Octave Mannoni, *Fictions freudiennes*, Paris, Seuil (« Le champ freudien »), 1978, p. 53.

² *Ibid.*, p. 9.

truffer son texte de notes du traducteur, qui rendent le double sens d'un terme allemand, le régionalisme triestin employé, ou encore rétablissent le texte original d'une citation erronée de Dante. Et pourtant, de fait, il n'y a pas de traduction : Mannoni écrit en français et il va de soi que ses sources, toutes fictives, n'ont pas à être traduites.

Pour le dire en un mot : ce « blurb » fonctionne comme un exemple parfait de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle un contrat de « feintise ludique partagée »³. On nous dit, sur le seuil : « tout ce que vous allez lire est fiction ; tenez-le vous pour dit, et passons aux choses sérieuses ». Car la fiction est chose sérieuse, comme tient encore à le rappeler la quatrième de couverture : « Et qu'on n'aille surtout pas me dire que le divertissement fait obstacle au sérieux ». Mais cette fiction sérieuse ressemble si fort à la réalité, tant par la vraisemblance de ce qui est relaté que par le mode même de cette relation, que le paratexte est tout à fait indispensable pour que le lecteur sache, une fois pour toutes, à quoi s'en tenir quant à ce qu'il lit.

La même année que ces *Fictions freudiennes* (1978) paraît également un ouvrage de Jacques Roubaud intitulé *Graal fiction*. Ces deux textes ont en commun de se cantonner, de façon aussi ludique que troublante, sur ce terrain mal défini qui est à la frontière de la fiction et de la théorie. C'est ce terrain qui sera l'objet de la présente étude : à partir du texte de Roubaud, sur lequel je ne m'attarderai que le temps de montrer qu'il pose un problème de catégorisation bien réel (et nullement fictif), je chercherai à baliser le champ spécifique de la critique littéraire, me demandant dans quelle mesure une part de fictionnalité pourrait y être inhérente. Pour ce faire, je proposerai un rapide détour par les usages que diverses sciences humaines font de la notion de fiction, parce qu'il me semble que les analyses littéraires de la fiction se préoccupent assez peu de corpus critiques, et que ces

³ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1999.

corpus nécessitent d'autres moyens d'approche que ceux qu'on peut pratiquer pour le roman.

Les « fictions théoriques » de Roubaud

Revenons-en donc à notre année 1978 : au contraire de l'ouvrage de Mannoni, celui de Roubaud semble tout faire pour éviter de poser un contrat de lecture explicite. Si le paratexte du premier remplissait parfaitement sa fonction de fixation d'un horizon de lecture pragmatique, celui de *Graal fiction* est beaucoup plus ambigu. Le livre s'ouvre sur une page de présentation :

Texte Original en Prose Française contenant : du *Conte*, du *Récit*, de la *Théorie*, des *Révélations inédites* sur :
la Signification Profonde et les circonstances Véritables de la Composition des Romans traitant de :
Merlin et Viviane, Lancelot et Guenièvre [etc.]⁴.

Nous nous trouvons d'emblée devant un texte dont la définition est équivoque. Si nous laissons de côté le petit jeu de pastiche suggérant une enquête de presse à scandale ou des révélations ésotériques, nous demeurons pourtant, à ce stade, incapables de conclure un pacte de lecture. La table des matières ne nous aidera pas, qui passe d'une première section intitulée « conte » à une cinquième qui porte le titre intrigant de « fictions théoriques ».

La fiction paraît prendre le dessus dans les premières pages, notamment lorsque Roubaud nous affirme qu'il a résolu le mystère du Graal, dont les secrets dangereux seront révélés tout au long des 26 volumes de ce *Graal fiction*, dont nous n'avons bien entendu que le « premier ».

Mais en poursuivant la lecture, nous ne pouvons qu'être frappés par l'érudition théorique d'un auteur qui a une connaissance très approfondie aussi bien des sources médiévales que de la littérature

⁴ Jacques Roubaud, *Graal fiction*, Paris, Gallimard (« nrf »), p. 7.

critique. Les « fictions théoriques », en particulier, ne nous surprendraient nullement si nous les lisions dans les colonnes de *Romania* ou d'une autre revue critique, et la part de fiction qui les habite est loin de s'imposer au regard. La posture générale face à la matière abordée est bel et bien celle du critique : les textes médiévaux ne sont pas simplement considérés comme des histoires dont on peut s'inspirer, mais ils sont placés dans une historicité précise, qui inclut également des questions philologiques de tradition manuscrite, de traits dialectaux, etc. Par ailleurs, Roubaud s'appuie sur bon nombre de travaux critiques récents et entre en dialogue avec plusieurs médiévistes sur leur terrain, qui est essentiellement théorique. Si le titre de « fiction théorique » ne nous mettait la puce à l'oreille, sans doute l'idée ne nous viendrait-elle même pas de mettre en cause le statut de ce texte.

Mais pourtant, ce titre est sous nos yeux, et il faut bien le prendre en considération. En quoi ces textes méritent-ils d'être appelés « fictions » ? Certes, les hypothèses qui y sont formulées ne coulent pas de source, mais elles sont construites pièce à pièce, dans une succession de déductions présentées comme logiques et qui prennent directement appui sur les textes et sur la critique antérieure. Cette façon de fonctionner est celle de toutes les constructions critiques de cet ordre, et c'est peut-être un premier élément qui paraît les distinguer de constructions fictionnelles : dans les premières, il faut prouver, tandis qu'il suffit de montrer dans les secondes.

Le doctorant qui se confronterait à cette matière pourrait donc, sur cette base, se détourner d'un titre provocateur et se résoudre sans arrière-pensée à classer *Graal fiction* dans la catégorie « B. Textes critiques » de sa bibliographie de thèse, bien qu'il eût d'abord fait l'erreur, influencé par le titre et par le nom de l'auteur, de le classer dans la catégorie « A. Sources ».

Mais quelque chose, tout de même, le retient : peut-on faire fi si légèrement d'un titre et d'un espace social de publication (un volume *nrf Gallimard* n'est pas un article de *Romania*) ? Et le voilà, pris d'un soudain scrupule, qui remet l'ouvrage sur le métier, au péril, peut-être, de sa tranquillité intellectuelle. Car à présent, le poison est

dans le fruit : c'est une frontière réputée imperméable qui menace de prendre l'eau, et les sécurisantes cases bibliographiques consacrées qui risquent de s'effondrer ou de se dissoudre.

Pourtant, il ne peut plus reculer – question de probité. Tout au plus pourra-t-il publier quelque part, sous forme d'article théorique, un pan de son autobiographie scientifique...

Pourquoi « fiction » ?

Voilà donc le problème, tel qu'il apparaît à ce stade : un texte qui a toutes les apparences de l'article scientifique et qui se rattacherait donc sans difficulté à la sphère de la critique littéraire s'affiche pourtant comme une fiction. Fiction « théorique », certes, mais fiction tout de même. Écarter cette étiquette, c'est passer à côté d'une des dimensions importantes de ce texte, et sans doute de la plus subversive. Mais, à l'opposé, accepter sans broncher ce rattachement ne va pas sans soulever d'autres difficultés : on pourrait bien prendre de la hauteur et reconnaître qu'en effet, ce texte est une pure fiction, dans la mesure où rien de ce qui y est avancé n'est proprement vérifiable, dans la positivité des *faits*. Mais de là à considérer tout discours spéculatif (voire même tout discours, la distance du mot à la chose ne pouvant être comblée d'aucune manière) comme fiction, il n'y a qu'un pas.

Nous sentons pourtant bien la différence irréductible de nature qui existe entre un conte de fées et un article de quotidien. Cette différence, nous sentons qu'elle repose essentiellement sur le type de rapport à la réalité. Nous savons que ce n'est pas dans la réalité que le grand méchant loup tire la chevillette pour que choie la bobinette, tandis que nous supposons que les événements relatés dans les articles de journaux sérieux décrivent un état de la réalité du monde.

Mais comme nous l'avons entrevu, il y a tout une série de textes dont le statut référentiel est plus ambigu : dans un texte comme celui de Mannoni, il faut que le contrat de lecture soit posé explicitement pour barrer la route à l'illusion mensongère qui pourrait nous porter à croire que tout cela est *vrai*.

Schaeffer insiste sur le fait que ce qui distingue principalement la fiction de l'illusion, au sens commun du terme, c'est que, dans le cas de la fiction, nous sommes toujours conscients qu'il ne s'agit pas de la réalité, ce qui bloque le processus d'immersion en deçà de la croyance :

[...] dans le cas de l'immersion fictionnelle, je sais en quelque sorte par définition – c'est-à-dire par le simple fait de l'accord 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 les représentations qu'ils se bornent à imiter⁵.

Si ce dispositif mis en place par Schaeffer peut fonctionner relativement bien dans le cadre de textes narratifs (un conte aussi bien qu'un article de presse), il n'est pourtant pas évident qu'il permette d'aborder des textes comme les « fictions théoriques » de Roubaud ou, plus généralement, des textes à vocation critique. A tout le moins faudrait-il spécifier certains termes et se demander ce qu'il en est, dans de tels textes, des notions de croyance ou de vérité. On pourra supposer que l'exhibition de sources attestées, la mention de travaux critiques bien réels et consultables dans les revues autorisées, ou encore la construction même du propos, scandée par des articulations logiques et des justifications de tout argument avancé, sont autant d'éléments qui ouvrent plutôt un horizon de lecture du côté de la confiance, ou du moins d'un rapport à son objet qui soit guidé par un certain principe de vérité. En tous les cas, nous sommes bien loin, *a priori*, d'un contrat de feintise ludique : le critique cherche à dégager, d'une certaine manière, une *vérité* du texte.

⁵ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 192.

Quelle vérité ?

Tout petits, nous apprenons à séparer fiction et réalité : nous comprenons bien vite que le risque que nous courons de croiser le grand méchant loup au coin d'un bois est minime, et nous acquérons rapidement cette faculté à ce que Schaeffer appelle « l'autostimulation mimétique ». Ainsi, depuis le « il était une fois » de notre prime enfance, nous savons ce qu'est un pacte de « feintise ludique partagée ».

Mais si un texte ne commence ni par « il était une fois », ni même par « la marquise sortit à cinq heures », mais plutôt par « Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, [...] En présentant devant vous voici déjà longtemps quelques réflexions sur les problèmes généalogiques de la famille des gardiens du Graal, [...] »⁶, sommes-nous, dans ce cas, habilités à dégainer derechef la vieille question : « est-ce que ce qu'on nous dit ici est bien vrai » ?

Il est possible d'imaginer la précaution (totalement inutile) qui consisterait à vérifier que ladite marquise n'est pas *vraiment* sortie à cette heure, puisqu'elle n'a pas *vraiment* existé. Dans ce cas, nous sommes donc d'emblée dans la feintise ludique. Mais il semble plus difficile de mesurer à l'aune d'un principe de vérité les propos tenus par Roubaud sur la famille des gardiens du Graal. En effet, si les gardiens du Graal ont en commun avec la marquise de n'avoir jamais existé, la question de la croyance ne porte pas, entre les deux textes considérés, sur le même type de « réalité ». Dans les textes de Chrétien de Troyes ou de Robert de Boron, la référentialité des gardiens du Graal peut être interrogée dans les mêmes termes que celle de la marquise ; mais chez Roubaud, la question est tout autre : les gardiens du Graal *ont* existé. Ils ont existé dans les textes de Chrétien de Troyes ou de Robert de Boron. Autrement dit, la « vérité » que nous pouvons chercher à mesurer n'est pas la même selon que le texte considéré est un texte narratif primaire ou un texte

⁶ Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 186.

secondaire. Dans le premier cas, l'univers référentiel est le monde ; dans le second cas, c'est un autre texte, un texte primaire.

Pour pouvoir estimer que Roubaud dit *vrai*, il ne faut donc nullement supposer que les gardiens du Graal ont réellement existé ; il suffirait de pouvoir démontrer que ce qu'il dit est vérifiable sur la base des textes qui sont ses sources.

Et c'est là, bien sûr, que nous butons à nouveau sur le cœur du problème : une preuve de cet ordre ne pourra jamais être administrée, puisqu'il est entendu que l'idée d'une *vérité unique* d'un texte ne saurait être qu'une vue de l'esprit, une chimère – en un mot : une fiction...

Une démarche tendant à accéder à cette vérité unique du texte à travers des outils qui se veulent aussi scientifiques que possible pourrait donc fort bien, *a priori*, correspondre à l'étiquette de « fiction théorique ».

Extensions du « monde possible »

En réfléchissant de plus près au type d'univers décrit dans les textes, plusieurs théoriciens de la fiction littéraire ont contribué à développer la notion de « monde possible ».

Cette notion, qui renoue implicitement avec le sens étymologique du mot « fiction », donne à voir une image de l'artiste comme *façonnant* un monde de ses mains. Un monde différent de celui dans lequel nous vivons, même s'il peut y ressembler en tout point ; un monde que l'on supposera doté de ses structures et de ses lois internes, même si la plupart demeurent cachées ou implicites à la lecture ; un monde qu'il s'agira donc, pour chaque lecteur, de recomposer dans l'acte de lecture.

Je voudrais maintenant replacer quelques enjeux importants de cette notion de monde possible dans le champ littéraire, puis l'utiliser comme outil d'investigation dans un rapide tour d'horizon qui nous permettra d'observer la façon dont différentes sciences humaines intègrent, à leur façon, une réflexion sur la fictionnalité dans leurs constructions épistémologiques.

Incomplétude

Le point sur lequel il me paraît le plus important d'insister par rapport à ces mondes possibles est l'incomplétude essentielle qui les caractérise. Au contraire du monde réel, dans lequel nous nous mouvons librement, forts de nos organes perceptifs divers, le monde possible d'un texte littéraire est tout entier circonscrit par les seuls mots de ce texte. Rien ne saurait y exister en dehors d'eux. Mais cela n'implique pas pour autant que nous nous en tenions, dans la représentation mentale que nous nous faisons de ce monde, aux seuls éléments énoncés par le texte. Un exemple très éloquent de cela est fourni par les frères Strougatski, dans leur roman *Le Lundi commence un samedi*. Le narrateur de ce récit peut accéder à des mondes romanesques grâce à une machine à voyager dans le « temps décrit », et on le voit s'étonner de certains habillements qu'il y rencontre :

[...] des souliers jaunes et une cravate à fleurs (sans pantalon, sans chemise ni même linge de corps), d'élégantes chaussures enfilées sur des pieds nus. Les passants ne réagissaient pas, moi j'étais très gêné, et puis je me souvins que certains auteurs ont l'habitude d'écrire des phrases de ce genre : « La porte s'ouvrit, un homme élancé et musclé, en casquette et lunettes noires se montra dans l'encadrement »⁷.

Lorsque nous lisons, nous ne cessons de compléter les représentations que le texte nous livre. Ce n'est pas parce qu'on ne nous décrit que des souliers et une cravate que nous allons nous représenter un homme qui ne porte aucun autre vêtement ; ce n'est pas parce qu'on ne nous dit rien de la grand-mère d'Emma Bovary que nous allons supposer qu'elle n'en a pas, ni même suspendre notre faculté de nous prononcer sur ce point.

⁷ Cité dans Richard Saint-Gelais, « La Fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », in Alexandre Gefen / René Audet (éds.), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota Bene (« Fabula »), 2001, pp. 61-62.

Nous passons donc notre temps de lecture à compléter, en partant du principe par défaut que ce qui n'est pas décrit doit être « normal », c'est-à-dire que le monde narratif est, sauf avis contraire, une réplique de notre monde. Umberto Eco cite l'exemple d'un début de roman de science-fiction, où est mentionné un robinet d'eau douce. De par l'incongruité, *a priori*, de cette précision (il va de soi, pour nous, qu'un robinet délivre de l'eau douce, et il est donc inutile de le préciser), nous devons supposer que nous sommes dans un monde où les choses ne sont pas telles, ce que nous n'aurions évidemment jamais eu l'idée d'imaginer si rien ne nous y avait invité⁸. Eco parle de « petits mondes » pour désigner ces mondes narratifs, qu'il met en regard des « mondes maximaux » que le lecteur cherche plus ou moins assidûment à composer à partir de sa lecture.

Pierre Bayard, de son côté, parle de « monde intermédiaire » pour désigner cet espace subjectif constitué par chaque lecture entre le monde réel et les « fragments de monde » que nous livre le texte :

[L']incomplétude du monde de l'œuvre incite à supposer qu'il existe autour de chacune, produit par le caractère limité des énoncés et l'impossibilité d'augmenter le nombre d'informations disponibles, tout un *monde intermédiaire* – dont une part est consciente et une part inconsciente – à propos duquel les supputations du lecteur se développent afin que l'œuvre, complétée, puisse atteindre à l'autonomie⁹.

L'enquête critique

Cette réflexion prend place dans un ouvrage qui, lui aussi, se développe autour de la frontière difficile qui sépare la théorie de la fiction. Cette frontière est d'ailleurs à la fois son lieu de déploiement et une part importante de sa problématique, puisque tout le propos est

⁸ Voir Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 [Milano, 1990], p. 226 sqq.

⁹ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit (« Paradoxe »), 1998, p. 129.

construit autour d'une contre-enquête que propose Bayard, qui tend à démontrer que la manière dont Hercule Poirot résout l'énigme du *Meurtre de Roger Ackroyd*, chez Agatha Christie, tient du délire interprétatif, et que le meurtrier n'est pas celui que désigne le célèbre détective. La brillante démonstration de Bayard repose sur un parallèle explicitement assumé entre la démarche du détective et celle du critique :

[...] c'est prendre le risque de construire nous-même une lecture délirante, puisque c'est procéder à une démarche identique à celle de Poirot, consistant, comme il le fait tout au long du livre, à rechercher minutieusement des indices, à interpréter des faits et à organiser nos déductions en une construction d'ensemble harmonieuse¹⁰.

Et à propos de ces indices, il précise plus loin :

L'indice est moins un signe déjà présent qu'un signe *qui se constitue après coup dans le mouvement herméneutique de l'interprétation*, laquelle, en proposant un sens définitif, hiérarchise les données et construit à rebours une structure textuelle plausible¹¹.

Inutile de préciser qu'il existe une profonde différence de nature entre Poirot et Bayard vis-à-vis de leur objet : Poirot mène l'enquête au sein de l'univers où se présente l'énigme, tandis que Bayard ne dispose pour toute matière que des « fragments de monde » que lui livre le texte. Cela implique des différences très sérieuses, à commencer par le fait que Poirot peut aller vérifier les comptes du docteur Sheppard ou se renseigner sur le nombre de paires de chaussures que Ralph Paton a prises dans ses bagages, ce que Bayard ne saurait évidemment faire. En revanche, Bayard dispose d'un élément qui n'est pas (en tous cas pas explicitement) dans l'attirail de Poirot : il connaît les « lois du genre » et sait, par exemple, que dans un roman

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 89.

policier l'assassin ne peut pas être un vagabond de passage, qu'il faut que ce soit un personnage central du récit, et qu'il doit paraître innocent, pour que la révélation de sa culpabilité dans les dernières pages produise l'effet escompté.

Pourtant, en dépit de ces différences (sur lesquelles nous reviendrons), ces deux démarches présentent un projet commun : le détective et le critique, de leurs positions hétérogènes, cherchent tous deux à résoudre une énigme, à déchiffrer un état de fait pour doter une série d'événements d'une cohérence et d'une intelligibilité maximales. Car s'il est évident que le texte présente un monde fondamentalement incomplet, il faut noter que le monde dans lequel nous vivons se présente bien souvent à nous comme fragmentaire, incohérent, et donc nécessitant un travail d'interprétation pour faire sens. C'est évidemment le cas d'une énigme policière ; mais tout événement, tout objet réel, peut se présenter comme un signe à déchiffrer.

Certes, l'objet sur lequel portent les efforts herméneutiques de nos deux enquêteurs n'est pas de même nature, et leurs outils d'investigation, de ce fait, divergent également. Dans un cas, c'est un pan du monde « réel » qu'on cherche à doter d'une plus grande cohérence, tandis que dans l'autre, c'est à un texte (pris comme « monde possible ») qu'il s'agit de donner une meilleure intelligibilité. Du coup, Poirot cherche à expliquer comment les choses ont bien pu se passer pour que tout soit explicable, tandis que Bayard essaie de combler des lacunes logiques qui lui paraissent miner la démonstration de Poirot, de sorte à doter le monde possible du roman d'une meilleure cohérence. Dans les deux cas, l'interprète ajoute une couche de sens à une entité perçue comme incomplète puisque manquant de cohérence.

Un des éléments qui autorise cette analogie, c'est donc que le monde possible du roman n'est pas le seul à nous apparaître fragmentaire. Le monde dans lequel nous vivons peut nous être fortement inintelligible au même titre qu'un monde romanesque donné. Certes, une différence ontologique forte subsiste entre ces deux mondes, l'un étant complet tandis que l'autre est fragmentaire,

de fait. Mais d'un point de vue phénoménologique, cette frontière pourtant indiscutable tend à s'estomper.

Raconter l'Histoire / une histoire

A ce propos, arrêtons-nous un instant sur une expérience intéressante tentée par quelques historiens sous le titre d'« histoire virtuelle » ou « histoire contrefactuelle ». Un recueil édité en 1998 sous la direction de Niall Ferguson et intitulé *Virtual History*¹² rassemble diverses études dont les titres commencent systématiquement par « what if... ». Que se serait-il passé si telle ou telle chose s'était ou ne s'était pas produite ? Le nez de Cléopâtre...

Dans la préface, Ferguson problématise la question du déterminisme historique : un historien peut-il prétendre maîtriser suffisamment les lois cachées qui dictent l'évolution de nos sociétés pour pouvoir construire des hypothèses solides à partir d'un donné, qu'il soit réel ou contrefactuel ? Une telle position concerne sans doute assez indirectement les historiens de l'Antiquité, mais n'est-ce pas un des principaux objets de l'histoire économique que de sonder les mécanismes sur lesquels reposent les « lois du marché », de façon à anticiper ce dont demain sera fait ?

Dans le recueil *Virtual History*, le caractère scientifique de la démarche déductive n'empêche pas les auteurs de reconnaître qu'ils produisent de pures fictions. Il n'est d'ailleurs guère possible de lire ces textes autrement, le ressort du « what if... » faisant volontairement dérailler le train de l'histoire en un point précis pour lui faire parcourir des espaces qui n'appartiennent plus au monde réel et ne sont donc plus du ressort de l'histoire, à strictement parler. « Espaces qui n'appartiennent plus au monde réel », c'est-à-dire, pour être plus précis, « qui ne se présentent plus comme susceptibles de lui appartenir demain, puisque les choses se sont passées autrement, mais qui, un jour, ont bien pu être pressentis comme l'hypothèse la plus

¹² Niall Ferguson (éd.), *Virtual History : Alternatives and Counterfactuals*, London, Papermac, 1998.

vraisemblable ». En effet, les rédacteurs ont adopté comme principe de ne construire que des élaborations qui, au moment du « détaillement » occasionné pour les besoins de la fiction, auraient pu être des perspectives tout à fait sérieuses. Ils font, en quelque sorte, de l'histoire prospective *a posteriori* – ce qui revient à dire qu'ils écrivent une fiction, sous la marque du conditionnel passé. Ils sondent, à nouveau, un « monde possible », dont ils savent, *maintenant*, qu'il n'a pas été ni ne sera jamais réalisé.

Relier des points

Mais ce n'est pas que lorsqu'ils s'adonnent à l'histoire contrefactuelle, ou même à l'histoire prospective, que les historiens ont maille à partir avec cette notion de « monde possible ». Le travail de tout historien n'est-il pas comparable à ces jeux pour enfants qui consistent à relier entre eux des points afin d'obtenir une maison, un chat ou un avion ? Dans de telles structures, plus les points sont nombreux et resserrés, plus il est aisé de produire entre eux un tracé net et sûr. En pareil cas, on peut supposer que tous ceux qui tenteront l'exercice obtiendront presque exactement le même dessin ; il n'y a guère de place ici pour l'hypothèse. Mais plus ces points s'éloignent les uns des autres, plus le travail de reconstitution d'un dessin cohérent (toujours dans l'idée d'une complétude de sens, de la constitution d'une forme intelligible) nécessitera d'effort. Cet effort sera de nature interprétative et fonctionnera donc par hypothèses.

Prenons pour exemple symptomatique de cette position l'archéologue qui doit tenter de se forger (ou de forger pour ses lecteurs – j'y reviendrai) une image intelligible d'une civilisation disparue depuis deux ou trois millénaires. Son objectif ultime serait de reconstituer une image fidèle de ce monde, de son fonctionnement social et institutionnel, de ses arts, de sa religion, de sa vision de l'homme, etc. – et les pièces de cet immense puzzle sont les quelques tessons de céramique qu'il parviendra à dégager de la terre... L'historien, toutes proportions gardées, travaille également selon un tel modèle.

Archéologie de la psyché

Mais l'historien n'est pas le seul à partager ce type de préoccupations avec l'archéologue :

En présence de l'imperfection de mes résultats analytiques, il ne me restait qu'à suivre l'exemple de ces chercheurs qui ont le bonheur de ramener au jour, après un long ensevelissement, les restes inestimables, bien que mutilés, de l'antiquité. D'après les meilleurs modèles empruntés à d'autres analyses, j'ai complété ce qui était incomplet, mais, comme un archéologue consciencieux, je n'ai pas négligé, dans chaque cas, de faire connaître ce que j'ajoutais aux parties authentiques.

C'est Sigmund Freud qui parle ici de sa résolution du cas Dora¹³, convoquant le modèle de l'archéologue qui n'a jamais cessé de le passionner et avec lequel il s'est toujours senti de profondes affinités¹⁴. Pour le psychanalyste, il s'agit donc aussi, si l'on veut, de reconstituer la cohérence et de saisir le fonctionnement d'un monde particulièrement secret : l'inconscient. Dans ce cas, le « monde possible » considéré se rapproche plus de celui qui intéresse le critique littéraire que celui sur lequel travaille l'historien, dans la mesure où ce monde n'a pas de réalité tangible hors de la langue, le discours étant la principale voie d'accès à l'inconscient dans le cadre de la cure analytique. Pour le psychanalyste comme pour le critique littéraire, le lieu de contact avec le monde étudié est un discours.

A ce stade de notre réflexion, il apparaît de plus en plus clairement que ce n'est pas l'existence d'une *vérité* unique à propos du monde sur lequel s'exercent des spéculations qui crée une rupture entre deux groupes distincts – dont l'un pourrait être de l'ordre de la science et l'autre de la fiction. Le caractère potentiellement vérifiable de la « vérité » archéologique ou historique ne constitue pas une différence

¹³ Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954, pp. 5-6.

¹⁴ Voir Malcolm Bowie, *Freud, Proust et Lacan. La théorie comme fiction*, trad. de l'anglais par J.-M. Rabaté, Paris, Denoël (« L'espace analytique »), 1988 [Cambridge University Press, 1987], pp. 38 *sqq.* ou pp. 235-236.

de nature entre le travail de l'archéologue ou de l'historien et celui du psychanalyste ou du critique littéraire, puisque, en fin de compte, ils se trouvent tous devant un même type de monde fragmentaire dont ils doivent reconstruire la cohérence.

Il est donc temps d'exprimer clairement l'hypothèse qui est en filigrane derrière tous ces exemples : les uns comme les autres se livreraient, dans le mouvement qui les porte à doter leur objet d'observation d'une complétude et d'une intelligibilité supérieures, à une activité de nature fictionnelle. Mais dans tous les cas, cette construction mentale que je qualifie de fictionnelle est orientée par une finalité heuristique : tous cherchent à construire la meilleure approximation possible de leur objet, par nature lacunaire (faute de quoi leur travail n'aurait pas lieu d'être). Fictions donc, mais fictions foncièrement *théoriques*...

Fiction anthropologique

« Ainsi, comprendre revient à voir des connexions en inventant des membres intermédiaires, et à imaginer des mondes possibles »¹⁵. Cette phrase de Francis Affergan synthétise à merveille l'ensemble des nos précédentes réflexions ; l'idée qu'elle exprime apparaît, en quelque sorte, comme le dénominateur commun des diverses approches considérées jusqu'à présent : psychanalyse, archéologie, histoire, et critique littéraire. Dans tous ces cas, je vois en effet une démarche commune qui vise à la *compréhension*, et qui utilise l'*invention*¹⁶ comme un outil indispensable à cette fin.

¹⁵ Francis Affergan, « Textualisation et métaphorisation du discours anthropologique », *Communications no 58, L'Écriture des sciences de l'homme*, Paris, Seuil, 1994, p. 35.

¹⁶ Ce terme d'*invention* exprime cela parfaitement, puisque son histoire le fait participer à la fois du *trouver* et de l'*imaginer*. Plus que *fiction*, où ne transparaît que la facture, *invention* désigne ce type très particulier de vérité propre à un « monde possible » : une vérité que nous recherchons tout en sachant qu'elle n'existe pas à proprement parler – c'est-à-dire qu'elle n'existe pas en dehors du fait que nous la cherchons, mais qu'elle est néanmoins une hypothèse indispensable à cette recherche...

Cette phrase ne se rapporte pourtant à aucun des quatre domaines évoqués jusqu'à présent ; elle s'inscrit dans une réflexion très riche sur la notion de fiction telle qu'elle se manifeste dans le champ anthropologique. Bien que cela ne fasse que confirmer les pistes déjà esquissées, je cite encore Affergan pour montrer la logique propre de son argumentaire :

[...] en anthropologie, l'objet est toujours *mis en scène*, contextuellement construit et reconstruit, [...] et donc mis en intrigue, interconnecté, sélectionné, disposé en séquences, bref, *configuré*. La tâche de l'anthropologue se dédouble : construire un texte et, par voie de conséquence, métaphoriser un donné¹⁷.

Cette mise en intrigue sur laquelle insiste Affergan tient largement à la communicabilité des observations ethnologiques. L'anthropologue se doit de présenter à ses lecteurs un monde aussi intelligible que possible. Cela le porte fatalement à cette reconfiguration qui se double, selon Affergan, d'une forte dose de métaphorisation qui éloigne graduellement le propos du discours factuel pour le tirer du côté de la fiction¹⁸.

A nouveau, le monde étudié est marqué, du point de vue de l'anthropologue, par l'incomplétude et, en tant que tel, il est difficile à appréhender. Le travail de celui qui l'analyse est donc, ici encore, de le compléter aussi minutieusement que possible pour le rendre accessible à d'autres ; le compléter « en inventant des membres intermédiaires ».

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ « [...] une construction artificielle, une élaboration schématique, une fabrique expérimentale » (Francis Affergan, *La Pluralité des mondes*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 11) : cette définition atteste qu'il parle bel et bien de la même « fiction » que nous, et pas simplement d'une *narrativisation* qui rendrait son propos très voisin de celui que Ricoeur développe sur l'histoire, notamment dans *Temps et récit*. Il faut, à mon sens, se garder de rabattre ces deux notions l'une sur l'autre.

Réécriture, continuation et commentaire

Après ce tour d'horizon qui nous aura permis de dégager un fonctionnement « fictionnel » commun à plusieurs sciences humaines, revenons-en à la littérature.

Au-delà des différents parallèles esquissés jusqu'à présent entre plusieurs disciplines, je voudrais ajouter un trait qui concerne en propre la critique littéraire et qui la distingue des autres domaines que nous avons passés en revue : la matière dont elle est constituée est la même que celle qui forme son objet de recherche. Je veux dire par là que la critique littéraire produit des *textes* qui réfléchissent sur des *textes*. Comment, dès lors, ne pas imaginer qu'il se crée une zone d'indétermination générique où l'observateur et l'observé risquent de se perdre dans un jeu de miroirs plus ou moins conscient ? C'est ce que suggère Michel Charles, lorsque, ayant qualifié le discours critique de discours intermédiaire entre science et fiction, il précise :

On dira en effet, reformulant ici, sur un autre plan, l'idée d'un discours intermédiaire, que l'ensemble des discours secondaires relève sinon d'un art moyen, du moins d'une science moyenne : il sont pris entre la volonté de dire ce qui est – et de le faire connaître – et le désir de construire une fiction. Et si même il n'y avait pas ce désir [...], il y aurait au moins l'impossibilité d'échapper à la puissance fictionnelle du langage et à l'effet de conaturalité du discours primaire et du discours secondaire¹⁹.

Ainsi, l'attraction de la fiction serait un élément avec lequel devrait composer tout discours critique. La vision de Charles rejoint parfaitement en cela les considérations d'un essayiste comme Caillois, qui voit manifestement l'attraction fictionnelle comme une tentation

¹⁹ Michel Charles, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1985, p. 33.

dont il faut se méfier, comme un risque de dérive à conjurer autant que possible²⁰.

Cette force d'attraction exercée par la fiction sur le discours critique est d'ailleurs un aspect que l'on s'étonne de voir presque totalement laissé de côté par Genette lorsqu'il passe en revue les différents types de « littérature au second degré »²¹. Dans *Palimpsestes*, la question du « métatexte » (c'est-à-dire du « discours sur », de la relation critique) est traitée très rapidement par le narratologue, qui ne lui consacre que quelques lignes dans sa typologie initiale avant de n'y revenir qu'en toute fin de volume, d'une façon qui ne saurait convaincre tout à fait. Il rappelle d'abord que la métatextualité « n'est jamais *en principe* de l'ordre de la fiction narrative ou dramatique, alors que l'hypertexte est *presque toujours* fictionnel, fiction dérivée d'une autre fiction ou d'un récit d'événement réel. C'est une *donnée de fait*, d'ailleurs, *et non de droit* »²², précise-t-il, avant de donner l'exemple d'un hypertexte non-fictionnel (un pastiche de Kant), puis d'avancer encore : « le métatexte, lui, est non-fictionnel *par essence* ». Il est étonnant de relever autant d'à-peu-près dans la langue toujours limpide et précise de Genette : le métatexte est-il non-fictionnel « par essence », ou sa non-fictionnalité est-elle une « donnée de fait » ?

Genette se contente, en l'occurrence, d'écarter la question (ce qu'on lui pardonne aisément, au vu de l'ampleur de ce qu'il embrasse déjà...) ; mais il précise encore, tout de même : « l'hypertexte a toujours peu ou prou valeur de métatexte : le pastiche ou la charge

²⁰ Voir Marielle Macé, « Fables pensives. Les effets de la fiction dans quelques essais méditatifs », in *Frontières de la fiction*, *op. cit.*, p. 322.

²¹ J'appelle ainsi, conformément au sous-titre donné par Genette à ses *Palimpsestes*, toute littérature qui ne prend sa pleine mesure que dans le rapport qu'elle entretient à un texte antérieur.

²² Gérard Genette, *Palimpsestes. L'écriture au second degré*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1982, p. 450 (c'est moi qui souligne). Je rappelle (en simplifiant un peu) que Genette appelle « hypotexte » le texte source sur lequel s'appuie un texte secondaire, lequel est appelé « métatexte » s'il est de nature purement commentative ou « hypertexte » s'il est lui-même un texte littéraire (voir *ibid.*, pp. 8-12).

sont toujours de la 'critique en acte', *Vendredi* est évidemment (entre autres) un commentaire de *Robinson Crusoé* »²³. L'éminent proustien qu'est Genette ne pouvait certes pas manquer cette dimension du pastiche, mais on peut tout de même s'étonner, du coup, qu'il ne songe pas à sonder plus avant la porosité de cette frontière entre hypertexte à vocation métatextuelle (donc fictionnel) et métatexte « pur » (donc non-fictionnel). Car le seul critère qui permettrait à cette frontière d'être imperméable serait la distinction nette entre fiction et non-fiction : le commentaire purement non-fictionnel serait métatexte, tandis que le commentaire fictionnel (ne serait-ce qu'un tout petit peu) serait hypertexte à vocation plus ou moins métatextuelle... Mais si nous poursuivons le raisonnement élaboré dans les pages qui précèdent, nous ne pouvons que constater que cette distinction est loin d'aller de soi. Si la frontière entre littératures primaire et secondaire devait s'effondrer, alors celle qui sépare l'hypertexte commentatif du métatexte la suivrait logiquement dans sa chute²⁴.

Or, je voudrais à présent, en guise de conclusion et pour tirer les conséquences qui paraissent découler naturellement du parcours que nous venons d'entreprendre, postuler qu'en effet cette frontière est poreuse ; qu'elle sépare des éléments en vertu de critères *quantitatifs* et non *qualitatifs*. Autrement dit, que ce n'est pas par nature que l'hypertexte et le métatexte diffèrent, mais par leur degré de fictionnalité, et qu'il n'y a pas de solution de continuité entre ces deux catégories.

Mais du coup, il faut poursuivre sur cette voie et se demander si ces catégories conservent leur raison d'être en dépit de cette remise en cause de leurs frontières. Le geste qui porterait à remettre un texte sur le métier ne serait-il pas le même dans les deux cas, les moyens seuls distinguant le commentaire de la réécriture ? C'est en tous cas ce que suggère Michel Butor :

²³ *Ibid.*, p. 450.

²⁴ Je précise que je ne considère ici que l'ensemble de la littérature « au second degré », quelle que soit par ailleurs la distance qu'elle manifeste vis-à-vis de toute vocation commentative et son degré d'émancipation par rapport à son hypotexte.

[...] critique et invention se révélant comme deux aspects d'une même activité, leur opposition en deux *genres* différents disparaît au profit de l'organisation de formes nouvelles²⁵.

Et cette activité dont parle Butor, c'est la *continuation*, qui est impliquée par le sentiment, commun aux deux types de « continuateurs », qu'il reste quelque chose à dire pour compléter l'œuvre.

Faire de la critique, c'est toujours considérer que le texte dont on parle n'est pas suffisant à lui seul, qu'il faut lui ajouter quelques pages ou quelques milliers, donc qu'il n'est qu'un fragment d'une œuvre plus claire, plus riche, plus intéressante, formée de lui-même et de ce qu'on en aura dit²⁶.

Marc Escola va dans le même sens lorsqu'il précise, en radicalisant le propos :

[...] il n'est finalement de légitimité pour le discours critique que de postuler confusément cet inachèvement de l'œuvre [...]. D'un paradoxe l'autre : si le commentaire se voue à justifier l'œuvre telle qu'elle est (parfaite et essentielle), il postule en même temps une forme d'insuffisance ou d'incomplétude du texte²⁷.

Butor et Escola s'entendent pour décrire la « bonne » œuvre inachevée comme une œuvre dont les lignes de force sont suffisamment bien tracées pour inviter naturellement l'œil à les suivre au-delà même des limites que la publication impose à l'œuvre. Escola voit dans les *Illuminations* de Rimbaud « le meilleur exemple (mais aussi l'un des tout premiers pour la littérature française) de textes ainsi

²⁵ Michel Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Minuit (« Critique »), 1968, p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ Marc Escola, « Existe-t-il des œuvres que l'on puisse dire achevées ? », article en ligne, dans la section « atelier » du site www.fabula.org, consulté le 11 septembre 2006.

conçus comme des 'fragments' faisant signe vers une totalité absente »²⁸.

Achever le Conte du Graal

Pour ma part, je voudrais conclure cet article sur un autre exemple qui me paraît tout aussi éclairant que celui des *Illuminations*, mais bien antérieur – un exemple qui nous ramènera, thématiquement, de Rimbaud à Roubaud, à notre point de départ : le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes.

Bien que ce texte soit très généralement considéré comme inachevé, on a pourtant pu suggérer de façon fort séduisante qu'il l'était peut-être volontairement, et Denis Hüe n'hésite pas à imaginer Chrétien comme « l'inventeur *conscient* d'une nouvelle chausse-trape littéraire : l'œuvre inachevée »²⁹. Quoi qu'il en soit de cette question, il est certain que les lignes tracées par Chrétien étaient suffisamment suggestives pour inviter à la continuation, puisqu'un demi-siècle après l'inachèvement en question, le volume de l'ouvrage avait quasiment décuplé, sous les plumes d'au moins quatre continuateurs différents. Et je ne parle pas ici des réécritures en prose ni des adaptations dans d'autres langues, très nombreuses également. Bien des questions restaient en suspens, auxquelles les divers continuateurs se devaient d'apporter leurs réponses : Perceval reviendrait-il au château du Graal et parviendrait-il à guérir le roi *méhaigné* ? Lui succèderait-il ? Ou alors retournerait-il auprès de Blanchefleur ?

Comment celui qui réécrit ou qui continue un tel texte choisit-il la réponse qu'il apportera à ces questions ? Dans ses options entrera sans doute une certaine dose de fidélité : il se demandera ce qui serait le plus logique, le plus conforme à ce qu'il peut percevoir du plan initial du roman. Il sera certainement aussi guidé dans son choix par ses motivations plus personnelles : il pourra tirer le texte d'un côté

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Denis Hüe (éd.), « Introduction », in *Polyphonie du Graal*, Orléans, Paradigme (« Medievalia »), 1998, p. 7.

plus moral, ou plus chevaleresque, etc. Dans tous les cas, il fera ce choix dans son for intérieur, et produira par écrit le résultat de ses réflexions : la fin de l'histoire qui était restée inachevée.

Qu'en est-il, à présent, des critiques qui se sont penchés sur ce texte ? Ils sont nombreux à avoir tenté, forts de leurs ingénieuses constructions théoriques, d'échafauder les plans de ce qu'aurait pu être la fin du récit³⁰. Contrairement aux continuateurs, qui cachent l'essentiel de l'argumentaire pour ne donner à voir que le résultat narratif, les critiques montrent surtout l'appareil logique qui leur permet d'avancer pas à pas jusqu'à la formulation d'une hypothèse plausible pour la fin du texte. Mais la démarche générale n'est-elle pas de même nature ? La différence n'est-elle pas une question d'expression ou de moyens, plutôt que de conception ou de fin ?

Ne pas tarir sa source...

Par ce questionnement, mon objectif n'était pas de contester toute validité aux séparations habituellement reconnues et de tout faire basculer dans la fiction. Mais il me semble qu'on peut obtenir une vision plus fine de ces catégorisations en prenant conscience de leurs limites. Admettre qu'il y a une part de fiction dans toute construction théorique prenant pour objet un texte et que, à l'inverse, il entre dans toute fiction « au second degré » une part de construction théorique me paraît être un moyen d'éviter un cloisonnement trop sévère qui empêche parfois d'interroger un texte pour ce qu'il est, sans réduction

³⁰ Voir par exemple J.-G. Gouttebroze, *Qui perd gagne, Le Perceval de Chrétien de Troyes comme représentation de l'Oedipe inversé*, Nice, Centre d'Études Médiévales de Nice (« Textes et Essais »), 1983, p. 158 ; Philippe Ménard, « Problèmes et mystères du *Conte du Graal*, un essai d'interprétation », in *Polyphonie du Graal*, *op. cit.*, p. 65 ; Antoinette Saly, « La récurrence des motifs en symétrie inverse et la structure du *Perceval* », *ibid.*, p. 156 ; Robert-Léon Wagner, *Sorcier et magicien. Etude sur le vocabulaire de la magie*, Paris, Droz, 1939, p. 82 ; Jessie L. Weston, *The Legend of Sir Perceval. Studies upon its Origin, Development and Position in the Arthurian Cycle*, Genève, Slatkine reprints, 1975 [London, 1906-1909], p. 120 sqq.

d'étiquette. Lire *Vendredi* comme un commentaire de *Robinson Crusoé*, par exemple, mais aussi lire les constructions de Roubaud sur les romans du Graal comme une invention nouvelle qui vient ajouter une strate au mythe qu'il commente. Comme le dit Jean-Charles Huchet, « le travail critique cesse de mettre le mythe à distance ; il s'y incorpore et participe à l'activité mythique et mythifiante qu'il relance tout en la réfléchissant »³¹. S'il ne faisait que dégager une vérité scientifique incontestable, le travail critique ne relancerait rien ; il tarirait au contraire sa source en absorbant toute la part de mystère où gît l'éternelle faculté de renouvellement du mythe. Peut-être, en ce sens, la théorie littéraire doit-elle une part de sa pérennité au fait qu'elle est bien souvent, peu ou prou, « fiction théorique ».

Que conclure de tout cela, sinon que, comme disait « Joyce », « il ne peut pas y avoir de [pure] théorie littéraire », car toute théorie littéraire cache dans ses soutes un passager clandestin parfois suffisamment discret pour échapper aux contrôles de frontière : la fiction.

Christophe IMPERIALI
Université de Lausanne

³¹ « Le Mythe du Tristan primitif et les *Folies Tristan* », in Danielle Buschinger (éd.), *Tristan et Iseult, mythe européen et mondial. Actes du colloque des 10,11 et 12 janvier 1986*, Göppingen, Kümmerle, 1987, p. 145.