

La liberté de création littéraire et l'exception de fiction

Le MOTif - Observatoire de la liberté de création

15 octobre 2009

Le point de vue du chercheur

Par Philippe Roussin

Pendant longtemps, il semble que nous n'ayons pas eu besoin d'une théorie de la fiction littéraire. Nous avions à disposition une théorie du roman, nous avons eu ensuite une théorie du récit, qui s'est développée en France dans les années 60 sous l'intitulé de la narratologie. La théorie du récit s'intéressait à la narrativité bien plus qu'à la fictionnalité des textes narratifs, même si la plupart des exemples sur lesquels elle a travaillé, étaient en fait des récits littéraires de fiction.

Par ailleurs, nous disposions d'une définition et d'une idée sinon d'une idéologie de la littérature. Cette définition de la littérature a été au vingtième siècle une définition linguistique plus qu'historique ou esthétique. Construite à partir du domaine poétique au moment du symbolisme et ensuite progressivement étendue à la prose, elle mettait l'accent sur le fait que la littérature était une pratique langagière spécifique, ce qui a permis d'objectiver le fait littéraire à partir de son matériau, comme construction, comme somme de ses procédés et comme objet distinct. Cette définition langagière confortait l'idée d'une autonomie de la littérature : il n'était plus possible de s'en tenir à la suggestion d'un quelconque rapport de subordination entre littérature et politique ni à la notation d'une quelconque convention collective entre littérature et société. Pensée au même titre que l'autonomie du juridique et de la connaissance dans le cadre d'une différenciation des domaines d'activité et d'une entropie des discours, cette autonomie se disait de deux manières : en termes esthétiques et par rapport au réel et à l'histoire. Elle désignait le fait que l'œuvre se détache sur un fond de discours et d'histoire, dans une indépendance croissante et, finalement, revendiquée à l'égard des données religieuses, politiques et sociales qui pouvaient être tenues pour un pilotage de la littérature.

Parallèlement au soutien apporté à la notion d'autonomie, les définitions langagières de la littérature dominantes au vingtième siècle ont contribué à asseoir une idéologie de la

littérature qui revenait à présenter celle-ci comme un «domaine d'exception» (P. Valéry, « Poésie pure, notes pour une conférence, 1928). Les théories postulaient l'existence d'un « langage littéraire » et d'une spécificité ontologique de la littérature impliquant un fonctionnement sémiotique radicalement différent de celui du langage ordinaire. La littérature se définissait à distance sinon contre ce langage ordinaire, comme une alternative en même temps que comme une critique de ce langage ordinaire. Elle constituait une «problématique du langage» (Barthes), un «autre langage» (Foucault) ; elle semblait se soustraire à tout ordre discursif donné. Sur cette thèse d'une spécificité ou d'une exceptionnalité du langage littéraire par rapport au discours quotidien, est venue s'en greffer une autre : celle de la fonction critique qui a été continuellement prêtée à la littérature par la critique contemporaine. Barthes opposait l'écriture à l'idéologie. La littérature, selon Blanchot, constituait un espace « hors loi ». La littérature était critique de l'idéologie, critique de la culture, transgression, en même temps qu'une utopie de langage (Barthes). Telle a été la vulgate de la théorie de la littérature pendant un demi-siècle en France. La littérature a sans doute trouvé dans la fonction critique qu'on lui prêtait et dans sa définition comme *exception* ou extraterritorialité discursive la justification qui lui permettait d'échapper à la contingence ; elle montrait et représentait la cécité particulière aux langages communs et elle était censée détenir une vérité sur le présent et ses pathologies.

Même si les traces de cette idéologie de la littérature demeurent, les théories de la fiction montrent que la réflexion critique s'est engagée sur de toutes autres définitions et sur de tout autres représentations de la littérature. Nous avons aujourd'hui le choix entre trois définitions de la fiction : 1) la définition pragmatique proposée par John Searle dans son article «Le statut logique du discours de la fiction» en 1975 (repris dans *Sens et expression, études de théorie des actes de langage*, 1982), adoptée depuis par Gérard Genette dans *Fiction et diction* (1991) puis par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* (1999) ; 2) la théorie de Käte Hamburger exposée dans *Logique des genres littéraires* en 1977 ; et 3) la théorie sémantique de la fiction - parmi ses représentants possibles, je considérerai Thomas Pavel dont les ouvrages *Univers de la fiction* (1988) comme *La pensée du roman* (2003) présentent pour nous l'intérêt d'avoir été traduits et d'être accessibles en français.

1- Contre l'assimilation ou la fréquence de la confusion entre les deux notions, Searle prend d'abord soin de rappeler que le concept de littérature est un concept différent de celui de fiction. La littérature « désigne une série d'attitudes que nous prenons à l'égard d'un

champ du discours plutôt qu'une propriété interne de ce champ, même si le fait de prendre telle ou telle attitude dépend, au moins en partie, des propriétés du discours, et n'est pas purement arbitraire. En gros, c'est aux lecteurs de décider si une œuvre est ou non de la littérature, alors que c'est à l'auteur de décider si c'est ou non de la fiction »¹. Ensuite, le discours de fiction s'élabore chez lui selon l'opposition sérieux / non-sérieux, soit un couple pragmatique qui tient au sens de l'énonciation et qui revient à identifier la fiction à une *feintise*. Quand un locuteur fait une énonciation « littérale », il « veut dire ce qu'il dit ». Quand il fait une énonciation « sérieuse », il se présente comme lié par elle. Dans le cas de l'assertion, son auteur répond (*commits himself to*) de la vérité de la proposition exprimée ; le locuteur doit être en mesure de fournir des preuves ou des raisons à l'appui de la vérité exprimée.

Que fait l'auteur de fiction ? Searle montre sans peine que les énoncés fictionnels ne répondent à aucune des conditions (de sincérité, d'engagement, de capacité à prouver ses dires) de l'assertion authentique. De cette observation, il tire la conclusion que l'énoncé de fiction qui a forme d'assertion ne remplit pas les conditions de celle-ci : il se livre donc à une assertion *feinte* (*pretended*). En d'autres termes, les assertions narratives (feintes) ne sont pas d'authentiques actes de langage. L'auteur de fiction feint de faire une assertion ou il fait semblant de faire une assertion ou bien encore il imite l'action d'asserter. En d'autres termes encore, « l'auteur d'une œuvre de fiction feint d'accomplir une série d'actes illocutoires, normalement de type assertif »². La notion centrale est celle de la *feintise partagée*. Le non-sérieux désigne pour Searle un caractère pragmatique global du discours, non de l'acte de langage, puisque le discours fictionnel, par définition, n'accomplit pas d'acte de langage, d'acte illocutoire réel. La fiction constitue un «jeu de langage» distinct, mais pas un acte illocutoire. Ce jeu de langage est précisément un acte de feintise, c'est-à-dire un acte intentionnellement différent de l'acte de langage (*intentionnellement* renvoie à la phrase citée plus haut : *c'est à l'auteur de décider si ce qu'il écrit est ou non de la fiction*). D'où la thèse de Searle : «Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme 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

¹ J. Searle, «Le statut logique du discours de la fiction», *Sens et expression, études de théorie des actes de langage*, Paris, éditions de Minuit, 1982, p.102.

² *Id.*, «Le statut logique du discours de la fiction», *art. cit.*, p. 108.

des intentions illocutoires complexes que l'auteur a quand il écrit ou quand il compose l'œuvre »³.

Ce que Searle appelle *fiction* est donc essentiellement une *feintise*, réglée par des conventions pragmatiques, c'est-à-dire extérieures aux énoncés et tenant au contexte culturel qui admet cette sorte de jeu de langage qu'est la feintise littéraire.

La feintise selon Searle prend, enfin, deux formes différentes selon que l'on a affaire à un récit à la première personne ou à un récit à la troisième personne. Pour Searle, le récit fictif homodiégétique (récit à la première personne) est celui où l'auteur feint d'être quelqu'un d'autre faisant des assertions véridiques (Camus feint d'être Meursault racontant sa propre histoire, Céline feint d'être Bardamu racontant sa propre histoire). Ici, la feintise ne porte pas sur l'acte narratif lui-même mais sur l'identité du narrateur. Dans le récit fictif à la troisième personne (hétérodiégétique), c'est-à-dire celui où le narrateur n'est pas présenté dans l'histoire (extradiégétique), il n'y a pas substitution d'identité narrative : l'auteur feint directement de faire des assertions véridiques. J. Joyce feint de nous raconter l'histoire vraie de Leopold Bloom. Ce qu'il feint, c'est un acte illocutoire d'assertion et de référence à quelqu'un d'existant.

Chez Searle, la fiction est définie comme une attitude intentionnelle et non comme un fait langagier. Chez Genette, la fiction est approchée comme fait linguistique, Dans *Fiction et diction*, Genette ajoute à l'opposition sérieux / non-sérieux de Searle le couple littéral/ non-littéral et assimile non-sérieux et non-littéral. Le rapprochement entre ces deux couplages, c'est-à-dire entre le plan pragmatique et le plan sémantique, n'existe absolument pas chez Searle. Genette entend montrer par là que « produire des assertions feintes (ou feindre de produire des assertions) ne peut donc pas exclure *a priori* qu'en les produisant (ou en feignant de les produire) on accomplisse réellement un autre acte, qui est de produire une fiction» (*Fiction et diction*, p. 48). Ou encore, en d'autres termes : «en feignant de faire des assertions (sur des êtres fictionnels), le romancier fait autre chose, qui est de créer une œuvre de fiction» (*Fiction et diction*, p. 48) L'opposition littéral / non-littéral est d'ordre sémantique, tient au sens de la phrase et permet d'introduire l'élaboration du discours figural. Ce discours figural constitue un acte illocutoire normal, et, *in fine*, cette identification permet la définition de la fiction comme *acte de langage indirect*. La fiction est un jeu de langage qui comporte un acte illocutoire indirect, dans lequel, note L. Jenny, existe une divergence entre le *véhicule* (une assertion feinte) et la *teneur* (un acte illocutoire, qui consiste dans l'intention qu'a l'auteur que

³ *Id.*, «Le statut logique du discours de la fiction», *art. cit.*, p. 109.

le lecteur se forme sérieusement des représentations, un acte de langage qui nous demande, donc, d'imaginer quelque chose).

Pour J.-M. Schaeffer, une fiction littéraire et plus largement artistique invite à nous immerger mentalement dans l'univers narré. Ici aussi la spécificité de la fiction artistique relève plus de la dimension pragmatique que, comme le supposent les approches qui étudient la fiction en relation avec la vérité, de sa nature sémantique. Le cadre pragmatique adapté à cette immersion fictionnelle est celui que l'on désigne par les expressions de feintise ludique ou de feintise partagée : « La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel » (*Pourquoi la fiction ?*, p. 156)

Les définitions pragmatiques de la fiction présentent des avantages considérables. Elles mettent l'accent sur la décision collective de suspendre la valeur de vérité et les conséquences pratiques immédiates du message fictionnel. La valeur de vérité et la force performative sont suspendues, parce que les propositions énoncées sont dépragmatisées, décontextualisées : elles ne peuvent être considérées littéralement. Les définitions pragmatiques tiennent ainsi compte de la double nature, intentionnelle et conventionnelle, des activités culturelles : au niveau social, l'activité fictionnelle est conçue par les pragmaticiens comme un jeu gouverné par une convention culturelle stable, la volonté de négliger les critères de la vérité et les conséquences pratiques. La définition pragmatique de la fiction n'est pas tenue de se prononcer sur la vérité ou la fausseté des énoncés contenus dans les œuvres de fiction. En ce sens, étant défini par les approches pragmatiques soit comme une assertion feinte soit comme une feintise ludique partagée, le discours de fiction – n'étant pas un acte illocutoire - ne saurait engager la responsabilité de son auteur. Comme l'écrit Genette dans *Fiction et diction*, « Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de communication et la déontologie des discours » (p. 19).

2- Dans son livre *Logique des genres littéraires* (1977, trad. fr. 1986), Käte Hamburger aborde la question de la fiction en suivant une direction diamétralement opposée à celle des théoriciens des actes de parole. La quintessence du langage de fiction le distingue de tous les autres actes linguistiques et se signale par une forme d'énonciation spécifique, irréductible à tout autre. Elle distingue trois signaux essentiels de la fiction: a) l'utilisation à la 3e personne de verbes décrivant des processus intérieurs, b) l'utilisation du style indirect libre et c) la perte

de la signification temporelle du passé. C'est seulement dans la fiction que nous pouvons pénétrer dans les détails de l'intérieurité et de la conscience d'un tiers, d'un personnage. Dans aucune autre situation réelle, nous n'avons accès aux pensées d'autrui (sauf s'il nous les confie) et nous ne pouvons les décrire avec le luxe de détails que nous procure la fiction. Dans le genre fictionnel, le passé perd par ailleurs sa fonction grammaticale, qui est de désigner le passé. Il signale plutôt un champ fictionnel. Dès qu'on entre dans la description de processus intérieurs ou de pensées, on entre nécessairement dans le présent d'une conscience fictive et c'est autour du présent de cette conscience fictive que se disposent les déictiques (tout ce qui sert à inscrire et à mesurer la présence de l'énonciateur dans son énonciation : là, ici, demain, je, etc), tandis que le passé demeure comme une pure marque de fictionnalité.

3 - Les définitions pragmatiques soulèvent plusieurs types de questions. Parmi ces questions, figure notamment celle-ci : les théoriciens des actes de langage qui attribuent le caractère fictionnel d'une œuvre à son caractère de « feintise ludique partagée » (J.-M. Schaeffer) sont tentés, selon Th. Pavel de négliger ce qu'il appelle « la dépendance de la fiction à l'égard des traditions culturelles ». Considérer la fiction sous son aspect institutionnel et culturel, c'est la définir non plus à partir des actes de langage mais à partir d'un accord implicite entre les membres d'une communauté culturelle.

Ici, nous basculons dans une autre définition de la fiction, la troisième, c'est-à-dire l'approche qui veut que la fiction ne soit pas seulement un fait d'ordre pragmatique mais aussi un phénomène d'ordre sémantique. Th. Pavel fait remarquer qu'il n'est pas possible de définir un récit de fiction simplement comme « récit non référentiel » (comme le fait Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, p. 24). Il insiste sur le risque qu'il y a à négliger les liens entre l'effet de fiction et le monde réel. Il fait remarquer qu'il ne s'agit pas de perdre de vue « une des fins les plus importantes de la fiction, qui est de nous exhorter à réfléchir à l'organisation normative et axiologique du monde que nous habitons »⁴. Nous apprécions la fiction pour son pouvoir de créer des ensembles alternatifs de situations qui mettent le monde réel en perspective et défient sa suprématie. D'autre part, même si les êtres de fiction n'ont pas de référence ou de correspondant dans le monde réel, la fiction n'en entretient pas moins des liens importants avec les valeurs et les normes de ce monde. La fiction représente les êtres humains comme des créatures qui obéissent ou qui désobéissent à des normes et qui observent ou qui rejettent

⁴ T. Pavel, « Comment définir la fiction ? », in *Frontières de la fiction*, sous la direction de A. Gefen et R. Audet, Editions Nota bene et Presses Universitaire de Bordeaux, Québec/Bordeaux, 2001, p. 7 ; voir aussi « Fiction and Imitation » *Poetics Today*, volume 21, n°3, 2000, p. 521-541.

des valeurs : «les conclusions d'ordre normatif et axiologique que nous tirons, à titre d'hypothèse», du récit des aventures des personnages de fiction «aspirent à être considérées comme pertinentes dans notre monde»⁵.

Comme l'écrit Alasdair MacIntyre dans *After Virtue. A Study in Moral Theory* (1981) (*Après la vertu*, PUF, 1997) : « Les *personnages* en général sont les rôles sociaux qui offrent à une culture ses définitions morales ». La théorie sémantique étudie la fiction en demandant si elle est indexée sur le monde réel donc indexée sur la vérité référentielle ou quelle peut être sa teneur axiologique. Nous sommes avec ce type de questions au plus près des débats anglo-saxons du « tournant éthique » (*ethical turn*) sur les rapports entre la littérature et l'éthique ou la philosophie morale qui ont cours depuis plus d'une vingtaine d'années et dont Alasdair MacIntyre, Wayne Booth ou Martha Nussbaum, etc ont été parmi les initiateurs)⁶.

Le débat sur l'éthique et la littérature auquel la critique littéraire française n'a jusqu'ici participé que de manière secondaire porte généralement sur deux points : le premier est de savoir s'il est justifié ou non de juger et d'évaluer une œuvre littéraire en termes d'éthique et de morale. Le second point consiste à se demander si la lecture de romans fera de leur lecteur un meilleur citoyen d'une démocratie politique. Le premier point du débat suppose une interprétation qui veut que les œuvres littéraires soient lues comme des expressions, des représentations relativement directes des questions éthiques et morales. Elle laisse entendre que l'œuvre littéraire peut être la transcription d'une manière de prescription de la morale ou de l'immoralité : représentation de la morale ou de son contraire. Chez Martha Nussbaum (*Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, 1990), la littérature est ainsi l'exposé du paradigme de la vie morale tandis que le lecteur est le spectateur d'un tel exposé. Cette interprétation presuppose que les autres voies de la critique littéraire contemporaine excluent essentiellement de telles représentations ou que les œuvres, examinées selon de telles perspectives, ne portent pas d'elles-mêmes de telles implications directes des questions de morale. Les cadres d'interprétation de la référence morale au sein de la littérature, illustrés par la critique anglophone, ne prennent pas explicitement en compte la manière dont la littérature peut être rapportée à une réflexion sur les conditions contemporaines de la caractérisation de l'éthique et de la morale.

⁵ T. Pavel, « Comment définir la fiction ? » *art. cit.*, p. 7.

⁶ Cf. parmi de nombreuses publications, le numéro spécial « Literature and Ethics » de *Poetics Today*, volume 25, n° 4, hiver 2004.

On peut dire – et telle est la voie suivie par la philosophie morale contemporaine - que la littérature est l'exposé, selon une casuistique, de problèmes moraux. Par cette casuistique, la littérature serait la présentation exemplaire de ces problèmes. Pour préserver un rapport entre littérature et philosophie morale, c'est-à-dire pour que la critique littéraire inclut les points de vue de la littérature morale, sans que les définitions linguistiques de la littérature soient ignorées, sans doute faut-il conserver en mémoire que la littérature n'a pas d'autorité et qu'elle ne peut donc être la reprise de prescriptions ou de contre prescriptions.

Dans la perspective de l'analyse morale et éthique, toute réflexion littéraire, fût-elle considérée de manière seulement formelle, est de fait une réflexion suivant la pluralité des croyances morales, suivant la reconnaissance de ces croyances. Le jeu réflexif qui peut être caractérisé par la littérature et le jeu réflexif, qui peut être caractérisé par la réflexion qui concerne spécifiquement la morale et l'éthique, supposent le privilège du contexte. La rationalité morale et éthique inclut le constat de la reconnaissance de la diversité culturelle des croyances morales – ce qui suppose de la part de celui qui exprime ses propres croyances morales, un point de vue réflexif sur ses propres croyances contextualisées selon d'autres croyances, en même temps que ces autres croyances sont elles-mêmes contextualisées selon les croyances morales de celui qui exprime, qui analyse. Le jeu réflexif de la littérature est un jeu de la littérature sur tout ce qu'elle retient et sur tout ce qu'elle inclut : sa définition et sa pratique de la littérature, mais aussi tout ce que thématise la littérature, et qui peuvent être des thèmes et des discours bien différents, des références culturelles et morales diverses. Le point de vue réflexif apparaît comme un point de vue qui engage la comparaison des perspectives éthiques et morales selon leurs reconnaissances mêmes, selon l'acceptation de leurs différences. L'exclusion du jeu réflexif dans les études qui traitent du rapport de la littérature et de la philosophie morale, dans la perspective, pour l'essentiel de la philosophie morale, repose entièrement sur la réduction de l'œuvre littéraire à la représentation d'un choix moral, à une présentation des alternatives morales⁷.

On peut avec Sartre au sortir de la guerre dire qu'il n'y a pas de raisons pour que la littérature dispose de morales et de conceptions du bien distinctes de celles qui ont cours dans la vie quotidienne des individus et dans les groupes, communautés et sociétés. Cela n'implique que la littérature doive se reconnaître - ou qu'on lui reconnaisse ou qu'on lui

⁷ Cf. sur ces points, J. Bessière, «Critique littéraire et philosophie morale» *Savoirs et Littérature/Literature, the Humanities and the Social Sciences*, études réunies par J. Bessière, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p.215-238.

attribue - une spécificité ou une autorité dans l'exposé de perspectives morales, sauf à ignorer son statut de littérature.