

« Moulay aimait. Moulay aimait Yaminata. Yaminata aimait. Yaminata aimait Moulay. Là-bas, dans le désert, quand la nuit a du talent, ils se voyaient au bout de l'oasis. Près du cimetière qui ne dormait pas tout à fait. Les cimetières ne dorment jamais tout à fait. Ils ont des rêves à faire. Ils bannissent la mort.

*Je n'oublierai jamais Yaminata qui ne savait pas embrasser Moulay. Je n'oublierai jamais Moulay qui lui apprit les baisers sur un goût de blasphème aux confins des remords. Yaminata la Terguia, la fille du Tassili des Ajjer. Moulay, le fils de Ouargla, un prince ruiné. Son père avait possédé plus de palmiers qu'il n'y a d'illusion dans le cœur d'un poème. Puis le père était mort et naquit la misère ».*¹

Cet extrait est le début d'un récit qui a soulevé notre interrogation. Est-il de la fiction ou de la non-fiction ? Notre réflexion commence ici, où débute la confusion entre la sphère du réel et la sphère de la fiction. D'après Richard Saint-Gelais, « *la fiction est une histoire possible, un « comme si ... ».* Elle est une feinte et une fabrication. Elle définit, dans sa plus grande généralité, la capacité de l'esprit humain à inventer un univers qui n'est pas celui de la perception immédiate ».²

Certes, il est nécessaire dans ce chapitre d'étaler la définition de cette notion, qui s'oppose couramment à celle de réalité, et de citer les frontières qui naissent entre ces deux grandes sphères, l'une qui se prétend un univers imaginaire et l'autre « *l'environnement matériel* »³. Nous montrerons aussi comment les différentes fictions s'enrichissent mutuellement, à travers la migration des éléments fictifs, donnant à cet univers fictionnel une profonde unité au sein de sa pluralité même.

1 - REGARD DIACHRONIQUE SUR LA NOTION DE FICTION :

1.1 - L'histoire des prémices :

L'histoire de la fiction a commencé depuis l'antiquité, avec les réflexions de Platon et d'Aristote. Leur premier concept est : la mimesis, l'imitation ou la représentation, suivant

¹ HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, Constantine, Média-Plus, 2004, p.22.

² SAINT-GELAIS, Richard, « Fiction », in ARON, P., SAINT-JACQUES, D. et VIALA, A., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, éd. PUF, 2002, p. 234.

³ FLAHAULT, François et HEINICH, Nathalie, La fiction, dehors, dedans, *L'Homme*, pp. 175-176 - Vérités de la fiction, 2005 [En ligne], disponible sur : <<http://lhomme.revues.org/document1828.html>>

leurs différentes traductions. Cette réflexion semble pouvoir être un point d'ancrage intéressant pour définir la notion de fiction.

Chez Platon et Aristote, l'imitation est au centre de leur réflexion malgré leurs différentes approches. Ils en présentent les fondements anthropologiques. Pour le premier « *l'imitation [...] se constitue en une habitude aussi bien qu'en une nature, dans la façon de tenir le corps ou bien de parler, comme dans la tournure de l'esprit ?* »⁴. Quant au deuxième « *L'art poétique dans son ensemble paraît devoir sa naissance à deux causes, toutes deux naturelles. Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter (...) et une tendance à trouver du plaisir aux représentations* ».⁵

La fiction est mal vue dans la théorie platonicienne. Elle construit des leurres, qui sont éloignés de la vérité et qui peuvent en détourner, ainsi elle constitue un risque épistémologique. C'est pourquoi Platon, qui la considère comme un danger pour la cité idéale, aborde la question de la forme poétique dans son livre *La République*. Il parle d'abord des contenus des œuvres poétiques en précisant qu'il faut exercer un contrôle sur les poètes, particulièrement dans les passages sur la mort et sur les dieux ; et propose en suite une solution radicale, celle de l'exclusion des poètes de la cité.

Pour Platon, la fiction représente deux risques : le premier est d'ordre ontologique, à cause de la distance entre fiction et vérité. Et le deuxième est d'ordre politique, car la fiction représente des comportements qui ne sont pas adéquats. Elle flatte les passions telles que l'amour et la colère, et ainsi détourne de la raison. Platon s'explique davantage :

« Nous pouvons à bon droit le censurer et le regarder comme le pendant du peintre ; il lui ressemble en ce qu'il ne produit que des ouvrages sans valeur, au point de vue de la vérité, et il lui ressemble encore du fait qu'il a commerce avec l'élément inférieur de l'âme, et non avec le meilleur. Ainsi, nous voilà bien fondés à ne pas le recevoir dans un État qui doit être régi par des lois sages, puisqu'il réveille, nourrit et fortifie le mauvais élément de l'âme, et ruine, de la sorte, l'élément raisonnable, comme cela a lieu dans une

⁴ PLATON in CHAMPAIN, Pascal (2002), *Roman et fiction au XVIIème siècle : le commentaire comme condition d'actualisation du genre*, Thèse de doctorat, Université René Descartes, Paris V, p. 48.

⁵ ARISTOTE in ibid. p. 48.

cité qu'on livre aux méchants en les laissant devenir forts, et en faisant périr les hommes les plus estimables ; de même, du poète imitateur, nous dirons qu'il introduit un mauvais gouvernement dans l' me de chaque individu, en flattant ce qu'il y a en elle de déraisonnable, ce qui est incapable de distinguer le plus grand du plus petit, qui au contraire regarde les mêmes objets tantôt comme grands, tantôt comme petits, qui ne produit que des fantômes et se trouve à une distance infinie du vrai ».⁶

Après ce qui concerne le fond, Platon s'intéresse alors à la forme ou l'expression, c'est-à-dire après ce qui doit être dit vient la manière de la dire. Il commence à classer les formes poétiques et autorise l'admission des poésies religieuses et des pan gyriques⁷ des gens de bien. Par contre lyrisme, épopée ou comédie sont refusés, à cause des contre-modèles qu'ils offrent et qui vont à l'encontre de la maîtrise des passions.

C'est ainsi que la classification des genres a pour objet l'interdiction, dans la cité idéale, de l'imitation, de la tragédie et la comédie qui sont entièrement imitatives, et de l'épopée qui est partiellement imitative. Celles-ci laissent place au dithyrambe, qui contient les mythes de la légende de Dionysos, moins plaisant que tout le reste, mais plus sain.

A l'inverse de Platon, Aristote considère la mim sis comme une activité naturelle, comme nous l'avons déjà cité, il affirme que dès l'enfance les hommes inscrivent dans leur nature et une tendance à représenter (  imiter) et une tendance à trouver du plaisir aux représentations (aux imitations). Ainsi l'épopée, la poésie tragique, la comédie, la poésie dithyrambique, l'aul tique⁸ et la citharistique⁹ se trouvent être toutes des imitations. Mais pour que sa théorie soit tenue pour valable il propose certains critères à la mim sis : les moyens de la représentation, les objets de la représentation, les modes de la représentation.

En premier lieu, les moyens de la représentation peuvent être des couleurs et des gestes, car certains, pour représenter quelque chose, font recours à l'art, d'autres le font par habitude, d'autres encore avec l'aide de la nature. Mais tous ces moyens produisent

⁶ MONTALBETTI, Christine, *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001, p.121.

⁷ Discours de cérémonie composé pour chanter la gloire d'une personne illustre, permettant d'en faire l'éloge, l'apologie. Discours à la louange d'une personne, d'une nation, d'une cité. Parole, écrit à la louange de quelqu'un. Excessif, il devient dithyrambique.

⁸ Jeu de la flûte sans chant, art d'en jouer.

⁹ Art de jouer de la cithare.

l'imitation grâce au rythme, au langage (le chant) et à l'harmonie (le mètre), employés séparément ou mélangés.

En ce qui concerne les objets de la représentation, ils sont imités ou meilleurs qu'ils le sont dans le monde, ou pires, ou de la même manière. C'est ainsi que, dans le domaine de la peinture, certains peintres représentent des types meilleurs, d'autres des pires, et encore d'autres des types semblables. La même différence sépare aussi la tragédie et la comédie : la première tend à imiter des êtres pires, la seconde des êtres meilleurs que ceux du monde réel.

Et finalement le mode de la représentation. Aristote affirme qu'il est possible d'imiter le même objet, dans les mêmes circonstances, tantôt sous forme de récit et en produisant quelque autre personnage, comme le fait Homère, ou bien le personnage restant le même, sans qu'on le fasse changer, ou encore de telle façon que les sujets d'imitation soient présentés agissant et accomplissant tout par eux-mêmes.¹⁰

C'est ainsi qu'Aristote a renversé le rapport initial de la poïèsis et de la mimésis, pour soutenir qu'il y a création (poïèsis) que s'il y a mimésis, représentation, simulation d'action.

1.2 - La fiction et les classiques :

La notion de fiction s'introduit dans l'usage français vers le XIIIe siècle, mais durant longtemps elle ne fait pas partie du vocabulaire de la rhétorique ni de la critique littéraire.

A partir du IXe siècle, Le Moyen Age est marqué par la féodalité. Les institutions sociales et politiques se basent sur le lien de vassalité et suzeraineté, quant à la condition paysanne, elle est fixée par le servage. Le système des fiefs entraîne un esprit particulariste et une diversification des dialectes. Ainsi un fossé se creuse entre les classes sociales, les nobles d'un côté et les bourgeois de l'autre. A cette division répond, dans les mœurs et la littérature, l'opposition entre esprit aristocratique et esprit bourgeois ou populaire. Une

¹⁰ ARISTOTE, *Poétique*, [En ligne], disponible sur : <http://www.litteratureaudio.com/index.php/forum?forum=5&topic=268&page=1>

grandeur chevaleresque et une délicatesse de l'amour courtois s'opposent alors à une verve comique et satirique et une bonne humeur et réalisme.

L'Église s'est alors opposée aux fictions, assimilées au mensonge, cependant l'allégorie est perçue comme un moyen de dire des vérités morales à travers le récit de faits inventés. L'allégorie représente un procédé d'interprétation, comme l'indiquent ses racines grecques : « *allos* » (autre) et « *agorein* » (parler), c'est-à-dire une autre manière de dire, au moyen d'une image figurative ou figurée.

A partir de la renaissance, la fiction trouve place dans les caractéristiques de la poésie, et on oppose l'historien, qui dit le vrai, l'orateur, qui dit le juste, et le poète, qui dit le possible au moyen de fictions. La renaissance est marquée par l'Humanisme qui apparaît comme un mouvement intellectuel porté par les lettrés. Il consiste à valoriser l'Homme, à le placer au centre de son univers. Les humanistes s'inspirent de la réflexion et de la philosophie antique.

Donc, les classiques ont pour souci majeur l'imitation des anciens, et l'identification de la fiction au mensonge est notoire. Comme le montre d'ailleurs Antoine Furetière : « *Fiction : Mensonge, imposture. Il m'a parlé du cœur et sans fiction. Tout ce qu'il dit est pure hâblerie et fiction ...*

Se dit aussi des inventions poétiques et visions chimériques qu'on se met dans l'esprit »¹¹.

Dès lors est réactivée une idée de l'Antiquité : « *les œuvres de fiction peuvent donner à voir des « types », donc des vérités certes feintes, mais plus générales que celles dont traitent l'éloquence et l'histoire, vouées à rendre compte de faits ou de situations particulières* »¹².

Trois grands types se sont, alors, formés : « *deux fictionnels – le narratif, ou « épique », et le dramatique – plus un non fictionnel – le lyrique* »¹³. L'intégration du lyrique est

¹¹ EL OUZZANI, Abdesselam, *Pouvoir de la fiction, Regard sur la littérature marocaine*, Paris, Publisud, 2002, p. 10.

¹² SAINT-GELAIS, Richard, *Op.cit.*, p. 234.

¹³ GENETTE, Gérard, *Fiction et dicition*, Paris, Seuil, 2004, p.99.

soutenue par l'abbé Batteux, qui confirme que la poésie lyrique est elle aussi mimétique au sens ancien, puisqu'elle peut exprimer des sentiments « *feints* », elle est donc fictionnelle aussi.

Au XVII^e siècle, Desmarets de Saint-Sorlin souligne que la fiction est légitime car Jésus lui-même s'en est servi dans ses paraboles. Ainsi rétablie, la fiction devient un axe principal de la littérature moderne.

1.3 - Le mentir vrai :

Depuis le XIX^e siècle, la majorité des formes littéraires utilisent la fiction, et rares sont celles qui ne lui laissent pas de place. Et à la fin du XX^e siècle, elle est devenue un argument de l'unité du monde des lettres, le seul qui permette de regrouper sous la même étiquette des productions aussi différentes que, par exemple, le best-seller et le nouveau roman.

Le mentir-vrai, œuvre de Louis Aragon écrite entre 1923 et 1972, réunit des contes, des nouvelles et des récits ainsi que quelques textes de critique littéraire, et indique combien le jeu sur l'ambiguïté est devenu une composante de la création littéraire contemporaine. Elle est devenue un concept important de la théorie littéraire et s'y impose depuis les années 1970.

Cependant, on remarque de nos jours que la fiction écrite se trouve concurrencée par d'autres sortes de fictions, elle ne concerne pas seulement la littérature. Il existe des fictions électroniques et des fictions télévisuelles, des mondes virtuels proposés par l'univers informatique. Selon F. Lavocat : « *On sait qu'elle a une existence en tant que concept, qu'elle intervient en philosophie et dans les disciplines scientifiques pour renvoyer au domaine heuristique ; de même, en droit, la fiction légale s'apparente à la supposition qui sert à établir un fondement juridique* »¹⁴.

C'est ainsi que la littérature et la fiction ne semblent pas relever des mêmes catégories : la dimension institutionnelle, qui caractérise la première, fait défaut à la seconde, qui est

¹⁴ LAVOCAT, Françoise, *Usage et théories de la fiction*, Rennes, PUR, 2004, p. 17.

une notion plus « neutre », reposant sur un rapport particulier entre les signes, leurs utilisateurs et ce à quoi ils se réfèrent. Mais la fiction peut se décliner en modalités particulières, définies par rapport au degré de probabilité qu'on lui accorde (c'est le problème de la vraisemblance), au crédit qu'il convient de lui reconnaître (c'est le cas de l'eschatologie), au statut qu'on lui donne (religieux, poétique ou moral, par exemple) ou aux formes littéraires qui en assurent l'efficacité (le roman tout particulièrement).¹⁵

De ce fait, de nombreuses questions et approches adressées à la fiction se sont multipliées : on trouve une approche ontologique basée sur des réflexions s'intéressent à déterminer la valeur de vérité des énoncés fictionnels ; par exemple un énoncé comme « *Moulay, le fils de Ouargla, un prince ruiné* »¹⁶ constitue-t-il une fausseté ou une réalité ?

On relève également des questions sur la pragmatique, qui ont mis l'accent sur l'engagement du locuteur face à ses déclarations. Dans cette perspective, Austin considère la fiction comme un usage parasitaire du langage, et Searle comme une suspension de la règle de véridicité.

Et finalement, une approche textuelle, qui s'interroge sur le fonctionnement de la fiction à l'intérieur de son cadre textuel. Dans ce cas, « *les énoncés du texte ne sont [considérés] ni faux ni indécidables, mais vrais ; ce qu'un narrateur affirme sur les personnages, les événements et les lieux est, dans sa perspective, véridique – sauf bien entendu s'il ment* »¹⁷.

Nous allons essayer de développer les trois approches précédentes dans la section suivante sous forme de « *frontières de la fiction* ».

¹⁵ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit, p. 234.

¹⁶ HADDAD, Malek, Op.cit., p. 22.

¹⁷ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit, p. 234.

2 – LES FRONTIÈRES DE LA FICTION :

« *C'est en postulant l'impossible que l'artiste se procure tout le possible* »¹⁸.

L'origine du mot frontière vient de front, ce radical est un terme militaire qui désigne la zone de contact avec une armée ennemie. Cette zone qui forme une ligne sinueuse et fluctuante évoluant en fonction des rapports de forces en présence. À partir du XVII^e siècle, la frontière devient progressivement une ligne bornée désignant la limite entre deux ou plusieurs États. Du domaine géographique au domaine littéraire, les frontières séparent aussi les territoires fictionnels et non fictionnels, et loin d'être stables, elles ont subi un long processus de structuration, et d'ossification. La fiction a tendance à transgresser ces limites, voire à les subvertir, à travers plusieurs sortes de manœuvres et feintes. Afin d'accéder au domaine de la fiction, il faudrait d'abord s'interroger sur ce que l'on entend au juste par frontière de la fiction.

Les théories de la fiction ont permis d'identifier et de classer plusieurs différentes frontières, qui se situent sur divers plans et entraînent diverses distinctions :

2.1 – La frontière ontologique :

Mais que veut-on dire par ontologie ? Selon Lorenzo Menoud, ce sont « *Les énoncés que l'on accepte comme des assertions, c'est-à-dire les énoncés dont la prétention est de dire la vérité (et qui sont parfois faux), dépendent d'une ontologie sous-jacente. Par « ontologie », nous considérons à la fois un domaine d'objets dont l'existence est communément acceptée et un domaine de vérités partagées, ce que l'on entend ordinairement par idéologie* »¹⁹.

En littérature, « *l'ontologie partagée au sein d'une société est un facteur déterminant pour classer les textes dans la catégorie de la fiction ou de la non-fiction* »²⁰. Donc, la frontière ontologique distingue entre le statut des entités fictives et celui des entités non-fictives ou réelles. Personne ne niera, d'une part, que Moulay, Yaminata ou le « *cimetière*

¹⁸ GOETHE in BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 94.

¹⁹ MENOUD, Lorenzo, *Qu'est-ce que la fiction ?*, Paris, Librairie Philosophique, 2005, p. 32.

²⁰ Ibid. p. 35.

qui ne dormait pas tout à fait »²¹ relèvent de la fiction et que, d'autre part, Ouargla ou le Tassili appartiennent à la réalité.

Mais certains cas ambigus ont mis cette évidence à l'épreuve, et leur ambiguïté a amené les théoriciens à raffiner leurs modèles et à se poser la question : Est-ce que la réalité peut figurer dans un texte de fiction ? Certains ont répondu par l'affirmative, et selon eux un texte de fiction peut représenter des personnes ou des lieux réels en restant un texte de fiction. Il serait donc possible de distinguer, dans un même texte de fiction, ce qu'appelle Richard Saint-Gelais « *des items dénotativement pleins [et] des items dénotativement vides* ». ²²

Mais cette distinction n'est pas approuvée par tous les théoriciens. Par exemple, Margaret Macdonald affirme que l'introduction des éléments réels dans un récit de fiction les met sur le même plan que les éléments fictionnels :

« J'incline donc à dire qu'un conteur n'énonce pas des assertions informatives concernant des personnes, des lieux et des événements réels, même lorsque de tels éléments sont mentionnés dans des phrases fictionnelles : je dirai plutôt qu'ils fonctionnent eux aussi comme les éléments purement fictionnels avec lesquels ils sont toujours mélangés dans le récit. La Russie en tant que décor de l'histoire des Rostov diffère de la Russie que Napoléon a envahie et qui ne contenait pas les Rostov. Il y a eu une bataille de Waterloo, mais George Osborne n'en a pas été une victime, sauf dans le roman de Thackeray. Tolstoï n'a pas créé la Russie, ni Thackeray la bataille de Waterloo. Mais on peut dire que Tolstoï a créé la-Russie-comme-arrière-fond-des-Rostov et que Thackeray a créé Waterloo-comme-décor-de-la-mort-de-George-Osborne ». ²³

Dans la même vision, Ruth Ronen ajoute que dans un récit, l'interaction entre les composantes concède aux entités réelles certaines propriétés qui se relient aux entités fictives résidant en ou à côté d'elles pour créer leurs contreparties.

²¹ HADDAD, Malek, Op.cit, p. 22.

²² SAINT-GELAIS, Richard, *La fiction à travers l'intertexte*, [En ligne], disponible sur : <<http://fabula.org>>

²³ MACDONALD, M., in MONTALBETTI, Christine, Op.cit. p. 66.

La réflexion qui est à la base des raisonnements de Macdonald et de Ronen est celle de Pavel, elle suppose qu'aux yeux de leurs lecteurs, les textes de fiction bénéficient d'une certaine unité discursive, et nulle ligne de faille ne sépare visiblement, dans un monde qu'ils décrivent, la part de vérité de celle de la fiction²⁴.

Contrairement à ces derniers, John Rogers Searle suppose qu'on puisse séparer les énoncés d'un texte en deux ensembles : les énoncés référentiels et les énoncés fictionnels. Mais pour Macdonald, Ronen ou Pavel, une telle manœuvre fait fi du fonctionnement du discours : « *un texte n'est pas un simple agrégat d'énoncés, mais une structure tissulaire qui, par le jeu des relations qu'elle instaure, entraîne une homogénéisation ou à tout le moins une contamination ontologique des entités impliquées* »²⁵.

Pour trouver une solution à ces contredits deux réponses sont disponibles. La première, nous l'avons vue dans la citation de Ronen : « *elle consiste à traiter ces entités comme des contreparties (fictives) de leurs homonymes réels* »²⁶.

Pour expliquer la notion de contreparties, nous nous basons sur les propos de David Lewis. D'après lui les contreparties sont les substituts d'identité entre les choses dans différents mondes. Là où certains veulent dire que nous existons dans plusieurs mondes, dans lesquels nous avons des propriétés un peu différentes et où il nous arrive des choses un peu différentes, il préfère dire que nous sommes uniquement dans un seul monde, mais nous avons des contreparties dans plusieurs autres mondes. Nos contreparties nous ressemblent étroitement dans le contenu et le contexte. Ils nous ressemblent plus étroitement que les autres choses dans leurs mondes. Mais ils ne sont pas vraiment nous. Chacun d'eux est dans son propre monde, et nous, seulement, sommes ici dans le monde réel.²⁷

La seconde réponse est celle de John Woods, elle ne s'intéresse pas aux entités comme contreparties, mais plutôt aux énoncés qui s'y rapportent.

²⁴ PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 26.

²⁵ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

²⁶ Ibid.

²⁷ LEWIS, D., in SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

Elle propose qu'il soit possible d'énoncer à propos de la fiction des vérités et des faussetés. Ce critère se rapproche de celui que Macdonald avait formulé sur l'incidence qu'il pourrait avoir sur l'incomplétude des entités fictives : « *lorsqu'on dit qu'un personnage est limité à ce que le récit relate à son propos, cela ne signifie pas que tout ce qui le concerne doit toujours être parfaitement clair. Cela veut dire simplement que le seul moyen de découvrir des faits concernant un personnage, c'est de consulter le texte de l'auteur : il contient tout ce qu'il y a à découvrir* ». ²⁸

La différence entre le modèle de Lewis et celui de Woods est la suivante :

Pour Lewis, les éléments d'un texte de fiction sont des entités différentes des mêmes éléments de la réalité, même s'ils présentent une importante similarité. Et rien n'empêche un auteur de décrire une contrepartie présentant une différence plus considérable ou plus ostensible. Il suffit à chaque fois que cette contrepartie soit suffisamment ressemblante et qu'elle soit, de toutes les entités de ce monde fictif, celle qui soit la plus similaire au monde réel. ²⁹

Pour sa part, Woods ne s'occupe pas tant du statut des entités concernées que de celui des énoncés qui s'y rapportent : il n'élabore pas une ontologie de la fiction, mais plutôt une logique des propositions fictionnelles. Sa définition des « *fictionnalisations* » n'en pose pas moins des problèmes semblables à celle de contrepartie. Une fictionnalisation doit être à propos d'une entité réelle ; suffit-il pour cela qu'elle porte le même nom ? Si tel est le cas, la notion de fictionnalisation a fort probablement une extension beaucoup plus considérable que celle de contrepartie. ³⁰

Ce que nous retiendrons ici est l'importance qu'accorde Woods aux énoncés fictionnels. A partir du modèle de Woods nous nous rapprochons des questions et de certaines propositions formulées par les pragmaticiens dans les approches du discours fictionnel.

²⁸ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

2.2 – Le cadre pragmatique :

« La pragmatique désigne tout d'abord l'étude des actes de langage, des performatifs (où « dire, c'est faire ») et plus généralement les actions produites par les discours sur les interlocuteurs, et par les textes sur leurs lecteurs »³¹.

Selon Richard Saint-Gelais, la frontière pragmatique ne concerne pas les entités fictives, mais plutôt les énoncés et, à travers eux, les actes de langage dont ils procèdent³². Il distingue alors des énonciations sérieuses, soumises à diverses règles, dont celle cruciale, d'engagement de sincérité de l'énonciateur, et des énonciations fictionnelles, libérées de cet engagement en ce que les actes de langage sont alors feints³³.

Dans la même perspective, John Searle affirme qu'un auteur de fiction feint d'accomplir des actes illocutoires qu'il n'accomplit pas en réalité³⁴. En suite, il s'interroge sur ce qui rend possible cette forme particulière de feinte. Il propose alors de créer un ensemble de règles capable de rendre une énonciation feinte une assertion possible :

« Je crois utile de concevoir ces règles comme des règles qui mettent en corrélation des mots (ou des phrases) avec le monde. Concevons-les comme des règles verticales qui établissent des connexions entre le langage et la réalité. Or, ce qui rend possible la fiction, dans l'hypothèse que je suggère, est un ensemble de conventions extra-linguistiques, non sémantiques, qui rompent la connexion entre les mots et le monde telle qu'elle est établie par les règles évoquées plus haut. Concevons donc les conventions du discours de fiction comme un ensemble de conventions horizontales qui rompent les connexions établies par les règles verticales. Elles suspendent les réquisits normaux établis par ces règles. De telles conventions horizontales ne sont pas des règles du sens ; elles ne font pas partie de la compétence sémantique du locuteur. Par conséquent, elles ne modifient ni ne changent le sens d'aucun mot ni d'aucun autre élément de la langue. En revanche, ce sont elles qui permettent au locuteur d'utiliser les mots dans leur sens littéral sans assumer les engagements qui sont normalement requis par ce sens ».³⁵

³¹ FORTIER, F., « Pragmatique littéraire », in P. ARON, D. SAINT-JACQUES et A. VIALA, Op.cit. p. 482.

³² SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

³³ Ibid.

³⁴ MONTALBETTI, Christine, Op.cit. p. 60.

³⁵ Ibid. p. 60.

Sa conclusion est donc la suivante : « *les illocutions feintes qui constituent une œuvre de fiction sont rendues possibles par l'existence d'un ensemble de conventions qui suspendent l'opération normale des règles reliant les actes illocutoires et le monde* »³⁶.

Jean-Marie Schaeffer est d'accord avec cette distinction, et il ajoute qu' une fiction n'est pas obligée de se dénoncer comme fiction, cependant elle doit être annoncée comme fiction, la fonction de cette annonce étant d'instituer le cadre pragmatique qui délimite l'espace de jeu à l'intérieur duquel le simulacre peut opérer sans que les représentations induites par les mimèmes ne soient traitées de la même manière que le seraient les représentations réelles mimées par le dispositif fictionnel.³⁷

On pourrait retenir ici que tous les énoncés d'une fiction annoncée comme telle, se trouve, par ce fait même, considérés comme fictifs. Mais ce n'est pas exactement ce que voulaient dire Searle et Schaeffer.

Searle, de sa part, se contente de préciser qu'un texte de fiction contient des références sérieuses, sans, pour autant, mentionner les raisons de son affirmation. Quant à Schaeffer, il propose de distinguer la question de la fictivité qui concerne le statut de l'acte énonciatif global de la question de la référentialité qui concerne la structure sémantique réalisée, et donc se situe au niveau propositionnel. Il ajoute que même la fiction la plus imaginaire comporte de nombreuses prédications qui ont des référents réels. Donc la fiction reste liée sur plusieurs points à des exigences de référentialité.³⁸

Et Searle et Schaeffer définissent donc la fiction par son cadre pragmatique, et l'associent à la feintise, et contrairement à ceux qui considèrent que tout le texte tombe sous ce cadre, ils continuent de soutenir la possibilité qu'un texte de fiction contient des références sérieuses et quitte, quelques fois, le régime de la feintise. Tout à fait pareilles aux frontières de certains pays, celles de la fiction semble toujours problématiques.

³⁶ Ibid. p. 61.

³⁷ SCHAEFFER, Jean-Marie, in SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

³⁸ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

2.3 – La frontière textuelle :

Etant problématique que les deux précédentes, la troisième frontière de la fiction est la frontière textuelle. Celle-ci n'est pas du même ordre que les deux autres car elle ne concerne pas la distinction entre fiction et réalité, mais plutôt celle entre les zones déterminées et indéterminées d'une fiction.

Nous savons bien que, dans les romans de Malek HADDAD, Idir Salah vit à Paris et que Khaled Ben Tobal vient de Constantine. Mais connaissons-nous les prénoms de leurs parents, de leurs frères et sœurs ; les textes ne nous en fournissent aucune information, et ces questionnements restent sans réponses. Comme le confirme Richard Saint-Gelais :

*« Il paraît indéniable que la fiction se distingue de la réalité à ce titre : je peux bien ignorer le prénom de la mère de certaines de mes connaissances, mais une enquête (assez aisée en l'occurrence) me permettrait de le découvrir. La fiction, pour sa part, paraît bien bornée par le texte qui la met en place : dès qu'on quitte la zone de ce qui est stipulé par le texte, on s'aperçoit que les éléments fictifs (personnages, lieux, circonstances, etc.) s'entourent d'un nuage de propriétés foncièrement indéterminées ».*³⁹

Cette indétermination complique sérieusement la tâche de ceux qui tentent d'analyser la fiction à partir de la notion de monde possible :

*« Un monde possible est en effet un état de choses maximal : toute proposition formulable à propos de ce monde doit être soit vraie, soit fausse, mais non les deux [...] ; on ne peut donc y adjoindre une nouvelle proposition sans contredire l'une de celles qui décrivent déjà ce monde possible. Rien de tel dans le cas de la fiction : aux propositions que comporte Madame Bovary, je puis annexer quantité d'autres (« Emma Bovary est née un vendredi », « Homais a lu La phénoménologie de l'esprit (mais n'y a rien compris) », « Berthe restera célibataire », etc.) qui ne contredisent pas formellement le roman de Flaubert, même si on peut par ailleurs [...] s'essayer à évaluer leur plausibilité ».*⁴⁰

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

Nous pouvons dire alors que, contrairement au monde réel et aux mondes possibles, les mondes fictifs sont fondamentalement incomplets. Blanchot l'affirmait à la fin des années 1940 :

« [...] de la lecture de mon registre à celle du roman, la différence est grande. [...] lecteur des premières pages d'un récit, je ne suis pas seulement infiniment ignorant de tout ce qui se passe dans le monde qu'on m'évoque, mais cette ignorance fait partie de la nature de ce monde, du moment qu'objet d'un récit, il se présente comme un monde irréel, avec lequel j'entre en contact par la lecture et non par mon pouvoir de vivre. Rien de plus pauvre qu'un tel univers. [...] cette pauvreté est l'essence de la fiction qui est de me rendre présent ce qui la fait irréelle, accessible à la seule lecture, inaccessible à mon existence [...] ».⁴¹

Pour Dolezel, l'incomplétude des mondes narratifs constitue un principe qui devrait être l'axiome fondamental de la sémantique narrative. Elle est, pour Ronen, une particularité essentielle des entités fictives. Cette incomplétude est, en premier lieu, logique, car beaucoup de déclarations imaginables d'une entité fictive sont indécidables ; et, en second lieu, sémantique, parce que, étant construites par la langue, les caractéristiques et les relations d'un objet fictif ne peuvent pas être spécifiées dans chaque détail. Mais la thèse de l'incomplétude est rejetée par d'autres théoriciens : Crittenden, Howell et Pavel. Leurs arguments font fréquemment appel, explicitement ou implicitement, au critère de la vraisemblance : « *il ne serait pas raisonnable de supposer qu'un personnage n'ait pas de foie ou de date de naissance (ou, pire, que la question de savoir s'il en a ou non soit rigoureusement indéterminée) sous prétexte que le texte ne spécifie rien à cet égard* »⁴². Le présupposé d'un tel raisonnement est que l'incomplétude des entités fictives s'évapore dès que le lecteur adopte une perspective « interne » et considère la fiction du point de vue que pourraient en avoir les personnages eux-mêmes.

Ryan ajoute qu'on ne peut pas attribuer l'incomplétude aux entités fictives, car la fiction est tout à fait transparente face aux connaissances concernant le monde réel. Il confirme que si le personnage d'un roman était un objet incomplet, il serait différent des vrais êtres humains, et le texte n'indique pas cela ni d'une manière explicite ni implicite, il serait donc

⁴¹ BLANCHOT, Maurice, in SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

⁴² SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

possible de lui ajouter des caractéristiques totalement différentes de celles des vrais êtres humains. Et c'est en invitant le lecteur à employer ses connaissances de vrais êtres humains pour reconstruire la figure d'un personnage que le principe du départ minimal, entre les mondes fictifs et le monde réel, rend chaque proposition vraie ou fausse de ce personnage.⁴³

Saint-Gelais affirme que ce ne sont pas les propriétés intrinsèques des entités fictives qui déterminent leur complétude ou incomplétude, mais plutôt les postures interprétatives adoptées par la lecture. Il ajoute :

*« Or la fiction a ceci de particulier qu'elle permet une oscillation, parfois chez le même lecteur, entre la perspective externe, qu'on pourrait aussi qualifier de métafictionnelle (considérer les entités fictives comme fictives, déterminées de part en part par le texte qui les instaure) et la perspective interne, encline à multiplier ce que j'appelle les parafictionnalisations, c'est-à-dire les résultats que le lecteur établit, que ce soit sous le mode du constat ou de celui de la supposition, pour les verser au compte de l'histoire ».*⁴⁴

Saint-Gelais conclue finalement qu'il ne s'agit pas pour autant de voir dans la perspective externe la clé d'une quelconque vérité de la fiction, mais bien de reconnaître que le phénomène de la fiction tient justement à cet écartèlement entre deux positions incompatibles - et pourtant constamment combinées dans la pratique concrète de la lecture.⁴⁵

3 – PASSERELLES ENTRE FICTIONS :

*« Je suis le point final d'un roman qui commence
Non pas oublions tout non pas niveau zéro
Je garde dans mes yeux intacte ma romance
Et puis sans rien nier je repars à nouveau
Je suis le point final d'un roman qui commence ».*⁴⁶

⁴³ RYAN in SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

⁴⁴ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ HADDAD, Malek, *Le Malheur en danger*, La Nef de Paris, 1956, p.25.

Partant de l'idée que les fictions s'enrichissent mutuellement, nous pourrions peut-être cerner une quatrième frontière de la fiction. La première question posée concerne l'existence de relations entre les différentes fictions, le type de ces relations et le moyen de leur établissement. Pour répondre à ces interrogations, notre point de départ, dans cette section, sera la définition du récit.

3.1 – La structure du récit :

Selon René Audet « *Le récit est une des formes discursives les plus répandues. Il constitue un des processus communs d'expression : il permet la relation dans le temps d'événements, qu'ils soient réels ou fictifs* ». ⁴⁷ Dans la même perspective, Everaert-Desmedt s'intéresse davantage aux notions : événement et temps, elle définit le récit comme étant la représentation d'un événement ⁴⁸ et elle précise qu'un événement est une transformation, un passage d'un état « *S* » à un état « *S'* ». ⁴⁹

Ces deux éléments (représentation + événement) doivent être considérés comme des conditions nécessaires pour obtenir un récit. Ainsi un événement non représenté n'est pas un récit ; de même, une représentation sans événement ne constitue pas un récit, mais une description. ⁵⁰

En suite, elle propose un axe dit sémantique qui représente la structure du récit :



Cet axe sémantique doit s'inscrire dans une succession temporelle pour constituer un récit. Ici, l'articulation « *S* » représente la situation initiale, quant à « *S'* », elle correspond à la situation finale. Everaert-Desmedt introduit la notion de temps en signalant que le passage de la première articulation à la deuxième se produit à un moment déterminé « *t* ».

⁴⁷ AUDET, René, *Récit*, [En ligne], disponible sur : <<http://fabula.org>>

⁴⁸ EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Sémiotique du récit*, 3^{ème} édition, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p.13.

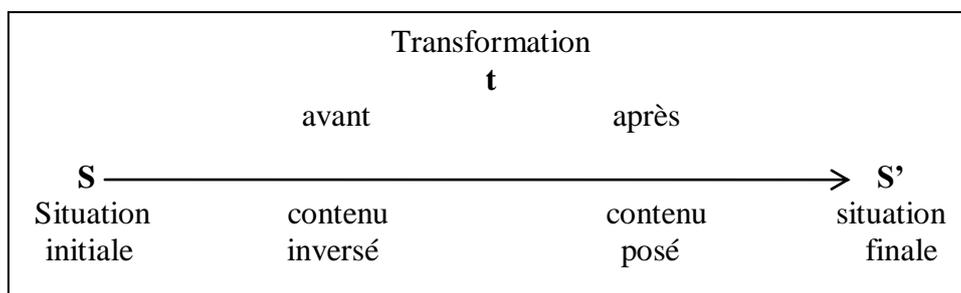
⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., p. 14.

Elle affirme, en suite, que c'est à partir de la fin que le récit s'organise, c'est-à-dire que la situation finale commande toute la chaîne des actions antérieures. Genette le confirme dans ce que suit :

« Ayant écrit : *La marquise désespérée ...*, (le narrateur) n'est sans doute pas libre d'enchaîner aussi bien sur : ... *commanda une bouteille de champagne que sur : prit un pistolet et se fit sauter la cervelle ; mais en réalité, les choses ne se passent pas ainsi : écrivant *La marquise ...*, l'auteur sait déjà s'il terminera la scène sur une bombance ou sur un suicide, et c'est donc en fonction de la fin qu'il choisit le milieu. Contrairement à ce que suggère le point de vue du lecteur, ce n'est donc pas désespérée qui détermine le pistolet, mais bien le pistolet qui détermine désespérée (...). Ces déterminations rétrogrades constituent précisément ce que nous appelons l'arbitraire du récit, c'est-à-dire non pas du tout l'indétermination, mais la détermination des moyens par les fins et, pour parler plus brutalement, des causes par les effets. C'est cette logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, c'est-à-dire, entre autres, par sa corrélation avec une autre unité, et à rendre compte de la première (dans l'ordre de la temporalité narrative) par la seconde, et ainsi de suite – d'où il découle que la dernière est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande ». ⁵¹*

Nous remarquons alors, sur l'axe sémantique, qu'un contenu « S' » est posé à la fin du récit ; avant le moment « t » de la transformation, ce contenu est donc inversé pour donner un contenu S.

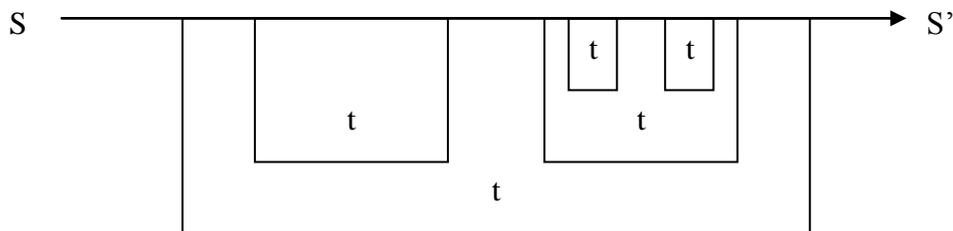


Everaert-Desmedt propose plusieurs transformations qu'un texte peut présenter. Elle distingue différents cas, d'après les rapports qui relient les transformations entre elles :

⁵¹ GENETTE, G., in EVERAERT-DESMEDT, Nicole, Op.cit, p.16.

Le premier cas qu'elle propose concerne les transformations hiérarchisées : « *le récit se base sur une transformation générale qui apparaît si l'on compare la situation finale et la situation initiale. Mais, au cours de la lecture, on rencontre d'autres transformations qui déterminent donc, suivant notre définition, d'autres récits, intégrés dans un récit global* »⁵².

Le schéma suivant représente cette structure hiérarchique. Nous remarquons que le récit global contient des récits intégrés, ou épisodes, qui peuvent à leur tour en contenir d'autres :



Everaert-Desmedt appelle épisode un fragment de texte qui constitue un récit en soi et qui s'intègre comme élément d'un récit global. Dans ce schéma, nous avons donc quatre épisodes.

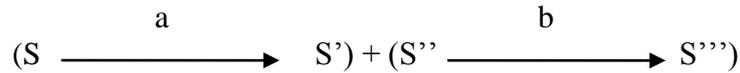
Le second cas représente les transformations successives. « *Il se peut qu'un récit ne contienne pas une transformation générale, mais une suite de transformation : la situation résultant d'une première transformation constitue la nouvelle situation initiale sur laquelle agit la transformation suivante* »⁵³.



Le troisième cas est celui des transformations indépendantes, c'est-à-dire qu'un texte peut contenir deux ou plusieurs transformations indépendantes, comme le montre le schéma suivant :

⁵² EVERAERT-DESMEDT, Nicole, Op.cit, p. 21.

⁵³ Ibid. p. 22.



Everaert-Desmedt l'explique davantage :

« *La situation initiale du second fragment est sans rapport, au point de vue de la structure narrative, avec la situation finale du premier. Ces deux fragments a et b font partie d'un même texte, mais non d'un même récit : ce ne sont donc pas des épisodes, mais des récits autonomes. Leur liaison se trouve à un autre niveau : par exemple, il s'agit d'événements parallèles illustrant un même thème, ou encore d'aventures survenues au même héros (roman-fleuve) ».*⁵⁴

3.2 – La sphère fictionnelle :

La sphère reste toujours l'image de la plénitude et de la perfection, elle passe pour être la forme géométrique la plus achevée. Elle est de toutes les figures symboliques la plus fondamentale, elle représente à la fois l'univers, le soleil, la lune pleine, le temps et l'infini à travers la roue, le zodiaque, le hasard de la roue de la fortune.⁵⁵

La sphère est une figure contradictoire car elle peut, en même temps, représenter le mouvement et l'immobilité, le fini et l'infini.

De nombreuses croyances associent la sphère au soleil. « *En Inde, elle a souvent douze rayons, renvoyant au zodiaque et au cycle solaire. Mais elle est aussi, universellement, figuration du monde. Et son centre, moteur immobile, est généralement vu comme le lieu où siège « celui qui fait tourner la roue ».* »⁵⁶

Si nous appliquons ce que nous venons de voir sur les récits de fiction, nous obtiendrons ce que nous appelons la *sphère fictionnelle*. Elle est donc un ensemble de fictions entretenant des rapports entre elles-mêmes. Et suivant les trois cas de transformation du

⁵⁴ Ibid. p. 23.

⁵⁵ PONT-HUMBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Paris, Hachette Littérature, 2003, p.97.

⁵⁶ Ibid. p.99.

récit, nous pouvons affirmer que les relations qui existent entre les différentes fictions se divisent en trois types :

Le premier type de relation est les relations hiérarchisées : une seule fiction, dite globale, peut contenir des fictions intégrées, qui peuvent aussi en contenir d'autres. Les rapports entre fictions sont internes dans ce cas, et chaque fiction constitue un épisode. Prenons comme exemple le cas des séries, chaque épisode forme une fiction intégrée et l'ensemble constitue la fiction globale. Quant aux éléments fictifs, ils migrent d'un épisode à un autre au sein de la même fiction globale.

Deuxièmement, les relations successives. Dans ce cas, la situation finale d'une fiction – dont la situation initiale peut dépendre d'une autre – représente la situation initiale d'une autre fiction, et ainsi de suite, pour former une chaîne d'événements qui ont pour relation entre eux-mêmes que le début et la fin, mais où les éléments fictifs migrent librement.

Et finalement, les relations indépendantes. Ici, les fictions sont indépendantes les unes des autres, mais elles coexistent parallèlement dans la même sphère fictionnelle. C'est-à-dire qu'elles ne racontent pas exactement les mêmes événements mais peuvent traiter le même thème ou aborder les mêmes personnages. Dans ce cas, les éléments fictifs migrent entre plusieurs fictions différentes. Don Juan est une parfaite illustration de ce cas, il a d'abord été abordé en 1630 par Tirso de Molina, un dramaturge espagnol, dans son œuvre *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre*. Repris par la *commedia dell'arte* puis par Molière dans *Dom Juan ou le Festin de pierre* en 1665. Il a inspiré ensuite de nombreux auteurs et poètes tel que Da Ponte et Mozart dans l'opéra *Don Giovanni*, Mérimée, Byron, Dumas et Baudelaire.

La sphère circonscrit presque toutes les formes géométriques, y compris le triangle, qui est associé au nombre trois, le plus sacré des nombres, car il représente la Sainte Trinité. Il est aussi le « *Nombre de l'homme car celui-ci est composé d'un corps, d'une âme et d'un esprit. Selon le Livre des rites (Li-ji) l'homme, intermédiaire entre le ciel et la terre, correspond également au nombre trois* »⁵⁷. Chez les Mayas, il est le nombre sacré de la femme, il est associé à l'accouchement et à la naissance. Pour les égyptiens, il représente le

⁵⁷ DESROSIERS, Steve, *Les nombres : Symbolisme et propriétés*, Québec, 2005, p.23.

cosmos, composé de trois éléments : ciel, terre et duat (zone entourant le monde intermédiaire entre la terre et les esprits célestes). Mais nous remarquons que le plus important est que ce nombre exprime la totalité, sans doute parce qu'il représente les trois dimensions du temps: le passé, le présent et l'avenir.

Mikhaël Aïvanhov souligne que « *le triangle est le principe masculin et le principe féminin qui s'unissent pour donner naissance un troisième principe* »⁵⁸. Le père et la mère donnent naissance à un enfant, l'acide et la base donnent le sel, l'intellect et le cœur donnent naissance à la volonté. Le triangle équilatéral représente l'équilibre entre l'intellect, le cœur et la volonté. Il représente aussi les trois attributs de la Divinité : Puissance, Amour et Sagesse, ou encore chez l'homme : le corps, l'âme et l'esprit.

Au sein de la sphère fictionnelle, le triangle est formé par trois œuvres de fiction, qui entretiennent entre elles l'un des rapports cités précédemment ; ce triangle est appelé « *la trilogie* ». Voir schéma 01.

Le mot « *Trilogie* » vient du grec *tri-* qui signifie *trois* et de *logos* qui signifie *rapport*. Chez les anciens Grecs, il représente une réunion de trois pièces dramatiques représentées dans la même séance théâtrale et liées entre elles par l'analogie des sujets.

Le terme trilogie est utilisé de nos jours dans plusieurs types d'art : le cinéma, les bandes dessinées, les jeux vidéo, mais peu dans le théâtre. En littérature, une trilogie correspond à un récit divisé en trois tomes et/ou une série de trois œuvres dont les sujets sont liés. Le terme de trilogie est utilisé pour les romans et autres œuvres littéraires. Nous pouvons citer comme exemples la trilogie de Mohammed Dib, ou celle qui forme notre corpus : la trilogie de Malek Haddad.

Les rapports, les échanges et la migration des éléments fictifs constituent le phénomène de la transfictionnalité.

⁵⁸ AÏVANHOV, M., in Shakti, *Spiritualité et symbolisme*, [en ligne], disponible sur : <<http://perso.orange.fr/revue.shakti>>

3.3 – La transfictionnalité :

La transfictionnalité est une machine à voyager entre les fictions, « *elle permet aux lecteurs qui aimeraient savoir ce qui arrive après la fin du récit (ou avant qu'il ne commence, ou parallèlement à lui, tandis que le narrateur décrit les agissements de X mais néglige ceux, simultanés, de Y) de satisfaire leur curiosité* »⁵⁹. Généralement, la transfictionnalité est une pratique habituelle en paralittérature, elle se fait remarquer dans les séries, les cycles ou les sagas, mais elle apparaît aussi en littérature générale. Totalement différente de la parodie, qui consiste à imiter et à transformer une œuvre littéraire d'une façon comique, ludique ou satirique, la transfictionnalité « *part du principe de l'identité des instances fictives à travers des œuvres autonomes* »⁶⁰.

L'autonomie de l'œuvre littéraire est la plupart du temps ontologique, elle concerne le rapport entre la fiction et la réalité, un rapport qui est souvent résumé par l'autotélisme, l'intransitivité et la non-référentialité. Mais cette autonomie est aussi textuelle, une œuvre littéraire serait autonome et close si elle ne supporterait pas des prolongations. Todorov nous résume cette position, et il nous parle justement de transfictionnalité :

*« Un lecteur peut se dire : si Jean a tué Pierre (fait présent dans la fiction), c'est que Pierre couchait avec la femme de Jean (fait absent de la fiction). Ce raisonnement, typique de l'enquête judiciaire, n'est pas appliqué sérieusement au roman : on admet tacitement que l'auteur ne triche pas et qu'il nous a transmis (il a signifié) tous les événements pertinents pour la compréhension de l'histoire (le cas d'Armance est exceptionnel). De même pour les conséquences : il existe bien des livres qui prolongent d'autres livres, qui écrivent les conséquences de l'univers imaginaire représenté par le premier texte ; mais le contenu du deuxième livre n'est pas considéré habituellement comme étant inhérent à l'univers du premier. Là encore, les pratiques de lecture se séparent de celles de la vie quotidienne ».*⁶¹

La théorie de la transfictionnalité remet en question la thèse de l'incomplétude de la fiction. Crittenden soutient la possibilité de prolonger un récit par des suites, allographes

⁵⁹ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ TODOROV in SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

ou non, comme l'un des arguments qui vont à l'encontre de cette thèse. Quant à Saint-Gelais, il s'interroge d'une part sur l'authenticité des suites allographes, qui peuvent être susceptibles de créer des lacunes du récit ou du cycle original ; et d'une autre part, il explique que les textes transfictionnels ne peuvent causer aucun problème, « *certes, ils peuvent ajouter quantité d'éléments fictifs, mais ils n'épuisent pas les incomplétudes originales, sans compter qu'ils en suscitent de nouvelles* »⁶².

Tout écrit suscite beaucoup d'indéterminations que seul un autre récit transfictionnel peut probablement résoudre à travers les passerelles transfictionnelles. La transfictionnalité nous plonge dans un espace complexe où les variantes d'éléments fictifs abondent et sont toutes compatibles ; chacune d'elles nous apprend de nouvelles choses sur le « *même* » élément fictif, par exemple un personnage.

Le « *même* » ici, semble procurer un malaise aux théoriciens lorsqu'ils se penchent sur la transfictionnalité. Saint-Gelais dit que celle-ci repose sur le postulat d'une identité fictive qui transcende les limites d'un texte, mais qu'il devient vite évident que la récurrence des personnages (ou plus généralement des mondes fictifs) peut amener des indéterminations, des paradoxes ou des fractures qui ne laissent pas indemne cette identité postulée au départ. Il affirme donc que le « *même* » est contaminé par une part d'altérité qui n'échappe jamais tout à fait au lecteur, qui ne suffit généralement pas à parler d'un personnage distinct (ce qui restaurerait l'identité de chacun) mais travaille l'identité de l'intérieur.

En ce qui concerne le statut des textes, Saint-Gelais note seulement l'ambivalence dans laquelle les plongent les pratiques transfictionnelles. Il affirme que les textes de fiction ne nous documentent pas sur les personnages, leurs pensées, leurs actions ou les milieux où ils vivent, par contre, ils créent et instaurent tout cela.

« Indépendamment de tous les rapports singuliers qui s'y marquent à la réalité, la caractéristique essentielle d'un texte de fiction est d'être une assertion non vérifiable. [...] Par principe, la fiction ne se laisse pas corriger par une connaissance plus exacte des faits auxquels elle se rapporte. Alors que tout texte référentiel se laisse corriger par la réalité,

⁶² SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

*le texte de fiction n'est tel que s'il met en jeu un écart (qui n'est pas à corriger mais seulement à interpréter ou à critiquer) par rapport au donné ».*⁶³

La nature de la fiction interdit l'emprunt de documents ou de données externes pour compléter, vérifier, démentir ou réinterpréter un texte de fiction. Par contre, les pratiques transfictionnelles transgressent cet interdit. Il est possible, puisque nous avons remarqué que plusieurs écrivains l'ont fait, d'intégrer des données fictives compatibles avec celles du texte original, d'introduire des données totalement différentes et même de corriger le premiers texte, soit en réinterprétant les faits, soit en les modifiant. « *Un texte littéraire se réduit à un nombre limité d'énoncés clos. Cette limitation sépare la réalité littéraire des réalités de notre monde, et par exemple de la réalité historique. Alors que la connaissance de celle-ci peut espérer s'enrichir de nouveaux documents, la réalité d'une œuvre littéraire est strictement bornée par les énoncés qui la constituent »*⁶⁴.

Pour ne pas perdre la spécificité de la fiction, nous devons prendre soin de distinguer les deux opérations en cause :

*« Côté écriture, la production d'énoncés extérieurs au texte (bref : de récits transfictionnels) ; côté lecture, l'acceptation de ces énoncés comme documents recevables aboutissant à la complétion, la vérification, etc., de la fiction originale. La possibilité de la première opération ne fait aucun doute : chaque texte transfictionnel en administre la preuve. Reste à voir si elle entraîne la seconde. C'est là, à l'évidence, que les choses se compliquent singulièrement. Il nous faut donc considérer la transfictionnalité non seulement sous son versant scriptural mais aussi sous son versant lectural ».*⁶⁵

Parmi tant d'éléments fictifs qui participent à cette pratique figure le cas des personnages. « *Les personnages ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas été encore découverte ou qu'on en a rien dit d'essentiel ».*⁶⁶

⁶³ STIERLE in SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

⁶⁴ SAINT-GELAIS, Richard, Op.cit.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ KUNDERA, Milan, *La variation à l'œuvre*, [En ligne], disponible sur : <http://milankundera.free.fr/essai/partie1.php>

4 – LE PERSONNAGE DU ROMAN :

Selon Vigner « *La notion de personnage est assurément une des meilleures preuves de l'efficacité du texte comme producteur du sens puisqu'il parvient, à partir de la dissémination d'un certain nombre de signes verbaux, à donner l'illusion d'une vie, à faire croire à l'existence d'une personne douée d'autonomie comme s'il s'agissait réellement d'êtres vivants... »*⁶⁷

Depuis Balzac et Proust, les romanciers ne cessent de s'interroger sur le personnage, ce dernier constitue l'axe principal de leur réflexion. On distingue le personnage romanesque, dont la nature est essentiellement différente des autres, il « *constitue, pour l'imaginaire et la pensée modernes, l'une des métaphores les plus fortes, l'un des outils les plus opératoires pour décrire et explorer l'existence humaine »*⁶⁸.

Formant un ensemble infini d'aventures et de destins possibles, le personnage de roman est tout simplement un être de fiction anthropomorphe auxquels sont attribués des traits nombreux et précis appartenant d'ordinaire à la personne, c'est-à-dire à un être humain de la réalité. Comme le confirme Roland Barthes, le personnage représente un statut et une identité complexes et évolutifs, il est construction de mots et de signes :

« *Le personnage est donc un produit combinatoire : la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des sèmes) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents, plus ou moins contradictoires) ; cette complexité détermine la « personnalité » du personnage, tout aussi combinatoire que la saveur d'un mets ou le bouquet d'un vin ».*⁶⁹

4.1 – Survol historique du personnage :

Un personnage est la représentation d'une personne dans une fiction. Il est donc « *un être franchement imaginaire, destiné à illustrer des catégories d'humanité, des vices ou*

⁶⁷ GUETTAFI, Sihem (2006), *Didactisation et historicité dans la chrysalide de Aïcha Lemsine : Symbolique d'une œuvre intégrale*, Mémoire de magister, Université Kasdi Merbah, Ouargla, p. 237.

⁶⁸ DAUNAIS, I., in *Le personnage de roman, Études françaises*. Volume 41, numéro 1, 2005, p. 5.

⁶⁹ BARTHES, Roland, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, p.74.

des vertus, des théories, et ne recherche en rien son assimilation avec un individu réellement vivant »⁷⁰.

Le mot personnage est dérivé du latin « *persona* » - passé d'abord par *personare* ou *personare* : parler à travers - qui désignait le masque que portaient les acteurs de théâtre, ce masque avait deux fonction à la fois, il donnait à l'acteur l'apparence du personnage qu'il interprétait, et permettait à sa voix de porter suffisamment loin pour être audible des spectateurs. « *Il s'emploie par extension à propos de personnes réelles ayant joué un rôle dans l'histoire, et qui sont donc devenues des figes dans le récit de celle-ci (des « personnages historiques »).* »⁷¹.

Depuis les origines, que ce soit dans le théâtre ou dans le récit, l'apparition du personnage prend à chaque fois de différentes et multiples figures. Dans la Grèce antique, le théâtre occidental présente des personnages avant tout rituels, qui manifestent des comportements humains devant la divinité. Œdipe, l'homme qui a contrarié l'oracle et qui a fini par tuer son père et épouser sa mère, Prométhée, le titan révolté contre les dieux, Achille, le fils d'une Néréide, et son fameux talon, etc. Nous remarquons que « *Le personnage du théâtre antique est caractérisé par son schématisme et son exemplarité* »⁷².

Au Moyen Age, dans l'épopée et le conte, le personnage correspond généralement à un type idéal, quelques fois il prend la forme d'un héros obéissant à son devoir et accomplissant des gloires, tel que Roland armé de son épée Durendal, et d'autre fois un courageux chevalier, amoureux d'une dame et en quête d'aventure, tel que Lancelot, un des chevaliers de la table ronde, dont le cœur est épris de Guenièvre. Quant au théâtre médiéval, les traits typiques des personnages sont encore plus marqués et les figures plus schématiques.

A la Renaissance, les personnages s'individualisent davantage, en devenant sujets d'une expérience et d'un désir. Au XVIIe siècle, la reprise de la Poétique d'Aristote et de la question des « *caractères* » leur assigne un rôle essentiel dans la théorie des genres⁷³. Dès lors, les genres s'identifient grâce au rang des personnages, la tragédie pour la haute classe

⁷⁰ THERENTY, Marie-Eve, *L'analyse du roman*, Paris, Hachette Supérieur, 2000, p. 148.

⁷¹ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, Op.cit, p. 451.

⁷² THERENTY, Marie-Eve, Op.cit, p. 148.

⁷³ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, Op.cit, p. 451.

et la comédie pour les gens ordinaires. Cette action s'intériorise aussi dans le roman, comme le montre *la princesse de Clèves*, de Mme de La Fayette, écrit en 1678. Au XVIII^e siècle, le personnage, de caractère, devient individu, avec le drame bourgeois qu'introduit Diderot sur la scène.

Au XIX^e siècle, le roman réaliste et naturaliste confirme l'évolution du personnage. Après avoir été longtemps caractérisé par un simple prénom, un surnom, un caractère psychologique ou social, celui-ci il acquiert un statut et une identité de plus en plus complexes et évolutifs. « *Le personnage « typique » participe ainsi d'une dynamique réaliste de l'exploration sociale* »⁷⁴. Comme l'explique davantage Marie Eve-Thérenty :

« Au fur et à mesure que s'affirme, dans la société, la notion d'individu, la littérature présente des personnages plus élaborés, insérés dans un cadre de vie précis, entourés d'une famille, d'un groupe social, plongés dans la mentalité du temps.

*En même temps qu'il prétend, comme Balzac, faire concurrence à l'état civil, l'écrivain, adoptant un point de vue omniscient, nous fait plonger dans les sentiments et les pensées de ses créatures. Tous ces éléments de connaissance individuelle sont généralement regroupés autour de noms propres et peuvent aller jusqu'à constituer de véritables dossiers signalétiques, accompagnés, comme chez Zola, d'arbres généalogiques et d'enquêtes sur l'hérédité ».*⁷⁵

A la fin du XIX^e siècle, les auteurs russes, tel que Tourgueniev et Dostoïevski, se concentrent sur l'intérieur des personnages, c'est-à-dire, le monde psychologique de leurs créatures. Ils sont suivis par d'autres, tel que Gide et Proust. « *Les personnages de romans sont souvent dénommés par une simple initiale ou un prénom : l'état civil n'a plus d'importance* »⁷⁶. Le personnage romanesque est devenu donc un véritable porte-parole, ou bien en émanant directement l'auteur dont il assume totalement la personnalité, ou bien en se libérant de son créateur, autant qu'entité autonome, et témoignant éventuellement contre lui. Jean Delay nous explique davantage la relation qui existe entre l'auteur et son personnage : « *Entre le romancier et son double s'opère précisément un transfert, positif ou négatif, qui l'aide à prendre conscience de son propre fonds. Ici intervient une relation*

⁷⁴ Ibid. p. 451.

⁷⁵ THERENTY, Marie-Eve, Op.cit, p. 148.

⁷⁶ Ibid. p. 149.

*d'interpsychologie qui, pour être fictive, n'en est pas moins efficace et peut remplacer, à certains égards avantageusement, celle du patient avec son médecin ».*⁷⁷

Quand à Pirandello, Joyce, Kafka et Faulkner, ils assimilent le personnage à un point de vue sur le monde et à une conscience éclatée que détermine la perception toujours fluctuante d'autrui.⁷⁸

Quant au Nouveau Roman, il manifeste une crise du personnage. Suite à la remise en cause des catégories de roman réaliste, le refus de caractériser le personnage en fonction d'un état civil ou d'un ensemble de sentiments et de pensées, produit une écriture représentant une expérience perceptible assurée par la présence d'un simple pronom.

4.2 – Le statut du personnage romanesque :

Le personnage romanesque est différent de celui des autres genres, il a son propre mode de perception. Et contrairement aux personnages du théâtre ou du cinéma il se construit progressivement et son image s'enrichit au fur et à mesure de l'avancement du roman, sans pour autant atteindre la complétude, ainsi le lecteur aura toujours des blancs à remplir, en se basant sur son imagination, son interprétation et ses expériences extratextuelles. « *Le lecteur de roman jouit d'une liberté illimitée pour se représenter les personnages, tout à fait contrairement au spectateur de cinéma ou de théâtre, il transgresse même les instructions fournies par le romancier* »⁷⁹.

Le lecteur se construit, dans son imagination, une image sur le personnage, et cette image évolue continuellement et parallèlement dans la vision du lecteur et dans le roman, et pour ce dernier elle est une partie intégrante de l'intrigue. Il s'agit ici d'une caractéristique du roman, comme l'appelle Mikhaïl Bakhtine « *le perpétuel devenir* ». « *Les personnages principaux ne peuvent guère être inaltérables si c'est précisément à travers leur développement que passe la communication engagée par le roman. Pour cette*

⁷⁷ LE GALLIOT, Jean, *Psychanalyse et langages littéraires, théorie et pratique*, Fernand Nathan, 1977, p. 96.

⁷⁸ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, Op.cit, p. 451.

⁷⁹ HORVÁTH, Krisztina, *Le Personnage comme acteur social : les diverses formes de l'évaluation dans La Peste d'Albert Camus*, [En ligne], disponible sur : http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/09.htm#Heading2

raison, tout modèle visant à décrire le système des personnages doit être dynamique et capable de tenir compte de cette évolution »⁸⁰. Comme le confirme Vincent Jouve :

« [...] même si la fonction référentielle du texte impose au lecteur la nécessité de se représenter, dès la première occurrence, le personnage comme un être distinct et autonome, l'identité de ce dernier ne se construit que progressivement au travers de processus relativement complexes. L'image du personnage est l'objet d'enjeu : c'est à travers son développement que passe la communication.

[...]

En règle générale, le personnage, lors de sa première occurrence, est l'objet d'une représentation très approximative, fortement marquée par l'imagination du lecteur. Cette image initiale se précise au cours de la lecture selon les informations distillées par le texte. Le lecteur est ainsi amené à compléter, voire à modifier la représentation qu'il a en tête ».⁸¹

L'épanouissement de la critique immanentiste a permis le développement des visions et des éclaircissements sur la représentation de la vie intérieure du personnage. Ce dernier, qui est considéré aujourd'hui comme un « être de papier », ne se fait plus confondre avec un être vivant, et il s'est dégagé de sa complexité psychologique, qui, finalement, c'est avérée illusoire.

Malgré cela, la plupart des lecteurs tient toujours à l'illusion que leur offre le roman, et, sans se laisser influencer par les nouvelles théories, continue à s'identifier avec le héros. On distingue, à partir des réactions affectives du lecteur, les figures anthropomorphes et non anthropomorphes du personnage. Ainsi, l'anthropomorphité du personnage représente un critère du genre romanesque, comme le confirme Vincent Jouve : « le roman est en effet, plus que tout autre récit, axé sur la représentation de la vie intérieure. [...] Un tel constat justifie [...] le parti pris méthodologique consistant à restreindre la notion de personnage à celle de sujet cognitif, c'est-à-dire doté d'une conscience »⁸². Nous allons donc considérer le personnage romanesque ici comme un être anthropomorphe capable d'une évolution.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, éd. PUF, 1992, p. 50.

⁸² Ibid. p. 16.

Sur le plan de l'action et de l'évolution, le personnage romanesque est rarement un être isolé, tout-à-fait comme les êtres humains. Sa vie au sein du roman dépend perpétuellement des autres personnages, et son existence des relations qu'il effectue avec autrui. Certains théoriciens ont abordé l'existence d'un tel réseau de complicité entre les personnages du roman par une étude immanente, et ils ont identifié tout un système. Comme l'affirme Umberto Eco :

*« C'est uniquement parce qu'ils entretiennent des relations structurellement nécessaires que deux ou plusieurs personnages d'une fabula peuvent être entendus comme des acteurs incarnant des positions actantielles données. [...] S'ils se rencontraient en dehors de leurs fabulas respectives, Lovelace et Fagin pourraient très bien se reconnaître comme un couple sympathique de bons vivants, l'un devenant même l'Adjuvant de l'autre. Ça se pourrait. Mais en fait ça ne se peut pas. Sans Clarisse à séduire, Lovelace n'est plus rien, il n'est jamais né ».*⁸³

Donc, pour identifier, étudier ou analyser un personnage, nous ne pourrions pas l'aborder isolément, ou seulement en référence à une réalité extratextuelle, mais plutôt en l'abordant dans le système même qui le relie avec les autres personnages. *« Ainsi un univers romanesque, même envisagé comme une structure close régie par ses propres lois de fonctionnement, ne peut être autre chose qu'un monde social »*⁸⁴.

4.3 – Le personnage comme acteur social :

Dans son livre *Lectures sociocritiques*, Claude Duchet affirme que :

« Ce qui fonde un monde social [...] c'est la relation dialectique entre le monde et le roman, à travers laquelle la fiction se saisit [...]. Le roman est ainsi un espace imaginaire dont l'organisation relève de techniques narratives spécifiques, mais aussi (et en même temps) un microcosme social dont tous les éléments réfractent la totalité d'une unité culturelle, elle-même insérée dans le monde du réel. C'est même dans la mesure où le

⁸³ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 206.

⁸⁴ HORVÁTH, Krisztina, *Op.cit.*

*roman fonctionne comme une société, où il fait appel à une expérience de la socialité, qu'il atteint à la cohérence d'une pratique, et par là sans doute accède aussi à la littérature ».*⁸⁵

Ce qui est intéressant, dans cette définition des rapports entre univers social et romanesque, est l'importance qu'elle donne à l'aspect social du récit, non pas comme un élément extratextuel mais plutôt comme un composant à l'intérieur du texte lui-même. Son but n'est pas de lire le texte comme un document historique, économique ou culturel de la société réelle qui l'a engendré, ni comme le reflet direct d'une idéologie, mais d'étudier le fonctionnement du personnage en tant que système social.

Dans le roman, cet univers de signe où rien n'est gratuit, le social est partout présent, il se manifeste à travers des unités signifiantes telles que le personnage, le décor, les commentaires du narrateur, etc. Mais le personnage romanesque diffère de toutes les autres unités présentes dans l'œuvre, et cette différence réside dans son anthropomorphité. Une qualité qui se permet de se prêter certains comportements sociaux propres à l'homme, comme par exemple les manières de se vêtir, d'habiter, de travailler, d'aimer, de souffrir, de prendre du plaisir, d'être d'une façon générale.

Réfléchissant sur le roman, Albert Camus conclut :

*« Voici donc un monde imaginaire, mais créé par la correction de celui-ci, un monde où la douleur peut, si elle le veut, durer jusqu'à la mort, où les passions ne sont jamais distraites, où les êtres sont livrés à l'idée fixe et toujours présents les uns aux autres. L'homme s'y donne enfin à lui-même la forme et la limite apaisante qu'il poursuit en vain dans sa condition. Le roman fabrique du destin sur mesure. C'est ainsi qu'il concurrence la création et qu'il triomphe, provisoirement, de la mort ».*⁸⁶

Il essaie de nous expliquer davantage la ressemblance entre le monde social et celui du roman :

« Qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du destin. Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ CAMUS, Albert, in *Le personnage du roman*, [en ligne], disponible sur : <<http://www.site-magister.com>>

*profond de l'homme. Car il s'agit bien du même monde. La souffrance est la même, le mensonge et l'amour. Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau ni plus édifiant que le nôtre. Mais eux, du moins, courent jusqu'au bout de leur destin, et il n'est même jamais de si bouleversants héros que ceux qui vont jusqu'à l'extrémité de leur passion. [...] C'est ici que nous perdons leur mesure, car ils finissent alors ce que nous n'achevons jamais ».*⁸⁷

Nous avons toujours appris que l'œuvre littéraire reflète la société qui l'a engendrée, mais le roman le fait autrement qu'à la manière d'une simple chronique sociale. Quant à la critique marxiste, elle n'admet comme œuvres de qualité que les romans où il y a, comme le dit Lucien Goldman, « *aspiration au dépassement de l'individu* »⁸⁸, elle n'a malheureusement jamais renoncé à ses jugements de valeurs, ni à l'idée de l'historicité de la littérature.

Ces idées nous paraissant peu acceptables, on refuse de ne voir dans le personnage romanesque que le produit de la conscience collective de la société qui l'a engendré. Certes, les œuvres littéraires ne peuvent être entièrement indépendantes de la réalité économique et socio-historique de l'époque où elles ont été créées. Par contre les romans, lus pour la plupart dans un contexte différent de celui qui les a vus naître, résistent bien aux « *distorsions* » posées par l'éloignement dans le temps ou l'espace, car ils obéissent à des lois plus universelles que celles d'une société donnée.

Roland Barthes décrit le phénomène de « *distorsions* » dans *Le Degré zéro de l'écriture* : « *Cette sorte de distorsion posée par le temps entre l'écriture et la lecture est le défi même de ce que nous appelons littérature : l'œuvre lue est anachronique et cet anachronisme est la question capitale qu'elle pose au critique : on arrive peu à peu à expliquer une œuvre par son temps ou par son projet, c'est-à-dire à justifier le scandale de son apparition ; mais comment réduire celui de sa survie ?* »⁸⁹

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ HORVÁTH, Krisztina, *Op.cit.*

⁸⁹ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1988, p. 106.

Dans la même perspective, Daniel Bounoux parle d'une « *nécessité du récit* », ou d'une « *loi biologique* » spécifique à l'homme, résumant que peut-être notre esprit, nos biorythmes sont-ils façonnés par cette linéarité⁹⁰.

Construit sur des bases et dirigé par des lois internes plutôt anthropologiques et logiques qu'historiques, et malgré que, comme le remarque Vincent Jouve, « *certaines personnages peuvent devenir problématiques indépendamment du projet de l'auteur. [...] C'est la dépragmatisation idéologique des figures littéraires qui est ici en cause* »⁹¹, le système des personnages ne se laisse pas facilement dépragmatiser. Or, selon Jouve, c'est plutôt la façon dont le personnage est présenté par le texte qui façonne la vision que le lecteur se construit de celui-ci, et non la conformité de ses points de vue avec l'idéologie incarnée par le personnage.

Nous tenons à rappeler que l'anthropomorphité – du grec anthrôpos (homme) et morphê (forme) – d'un personnage romanesque désigne tous les traits que celui-ci a en commun avec la forme et l'apparence humaine. Ainsi, pour analyser un personnage romanesque nous distinguons deux types d'approche : l'approche actancielle et l'approche sémiotique.

⁹⁰ BOUGNOUX, Daniel, in HORVÁTH, Krisztina, *Op.cit.*

⁹¹ JOUVE, Vincent, *Op.cit.*, p.34.