

MALENTENDUS GÉNÉRIQUES ET RÉCEPTION DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

Mihaela CHAPELAN
Assoc. Prof. PhD, University of Bucarest

*Abstract : Misunderstandings concerning the perception by readers of constitutive literary genres and sub-genres run through the history of literature. Taking into account some of the most well-known cases (such as Diderot's *La Religieuse*, Rousseau's *La Nouvelle Héloïse* or, closer to our times, Laura Albert's *The Heart is Deceitful above all Things*), our paper sets out to connect this dimension – which otherwise could appear as merely anecdotal – to a broader theory of literary genres. We will lay a particular emphasis on the pragmatic approach: thus, we hope to highlight a series of notions related to the concept of literary genre, such as the status of fictional speech acts and macro-acts or the inevitable question of referentiality. But, regardless of the type of theoretical approach we choose, misunderstandings - whether they are deliberately planned by the author or appear as a consequence of the receiver's subjective understanding - play a central role in the orientation of the act of reading.*

Keywords: literary genre, pragmatic approach, fictional speech acts, referentiality, act of reading

1. Multiplicité des approches du genre

À partir de la *Poétique* d'Aristote jusqu'à nos jours, les tentatives de définition des genres littéraires ne manquent pas, on pourrait même légitimement affirmer que les débats autour de cette question ont toujours été au cœur de la théorie littéraire. Qu'on les appelle traditionnellement « genres littéraires » ou bien « architextes » (comme proposait Gérard Genette), « stéréotypes littéraires » (Jean-Louis Dufays), « conventions discursives » (Jean-Marie Schaeffer, Antoine Compagnon), qu'on les envisage en tant que traits ou structures invariants des textes (Propp, Todorov) ou dans leur historicité et dans leur interaction avec l'horizon d'attente des lecteurs (Hans Robert Jauss et les tenants de la théorie de la lecture, qui donnent à ce vieux débat une nouvelle tournure, centrée sur les compétences du lecteur), un constat semble faire l'unanimité : le rattachement d'un texte à un genre, que pratique consciemment ou inconsciemment tout lecteur, a un rôle primordial dans l'orientation de la réception.

La perspective pragmatique sur le discours littéraire ne pouvait pas ignorer cette problématique des genres, car elle se liait autant à la conception de l'œuvre comme dispositif communicatif entre un auteur et une série illimitée de lecteurs qu'à la théorie des actes de langage. Le statut illocutoire des actes de langage fictionnels ont préoccupé Austin, Searle, Genette, Maingueneau, chacun venant avec sa propre interprétation. Préoccupé plutôt par la cohérence de sa théorie, Austin les évacue sous la désignation *d'énonciations non-sérieuses*. Pour Searle, l'acte fictionnel est une *assertion feinte*, tandis que pour Genette il appartient à la catégorie des actes illocutoires déclaratifs à fonction instauratrice. À son tour, Dominique Maingueneau s'intéresse à la nature de l'acte de langage fictionnel et propose de reporter cette discussion dans le cadre de la pragmatique textuelle, qui a comme particularité le fait de travailler sur des séquences

plus longues d'actes de langage, ce qui permet d'établir à un niveau supérieur une valeur illocutoire globale, celle du *macro-acte de langage*.

Cette notion, introduite par Van Dyk en 1977 et reprise par F. Nef en 1980 a été conçue justement pour tenter de dépasser la théorie standard des actes de langages correspondant en général à des micro-énoncés isolés et permettre de situer l'analyse au niveau du texte ou du discours. Comme le soulignait également L. Apostel¹, il faut retenir que la valeur d'un macro-acte ne se limite pas à une addition linéaire de toutes les valeurs des actes isolés qui forment un texte. Cela ne veut pas dire pourtant que les valeurs des micro-actes sont ignorées, car elles sont importantes pour l'établissement de la cohérence pragmatique d'un texte ou d'un discours, qui se mesure à la possibilité de comprendre la valeur d'un macro-acte soit de manière progressive (au fur et à mesure que divers micro-actes implicites ou explicites apparaissent), soit de manière régressive (la véritable compréhension est enclenchée à partir du dernier acte exprimé, qui fait revenir l'interprétant sur la valeur des actes antérieurs). La valeur d'un macro-acte de langage n'est pas une valeur unique, mais une valeur unifiée.

Il est évident que l'analyse des actes de langage dans les textes littéraires ne peut se réduire à travailler avec des actes de langage élémentaires du type : *ordonner, promettre, déclarer, prier, menacer* etc., le niveau du macro-acte étant particulièrement important dans la construction de la signification d'ensemble. Selon Maingueneau, la notion de *macro-acte* est à relier à la problématique des *genres*, car « si le destinataire comprend à quel genre (un toast en fin de banquet, un sermon dominical, un pamphlet politique, une fable, etc.) appartient un ensemble d'énoncés, il en a une interprétation adéquate, qui ne résulte pas de la simple somme des actes de langage élémentaires ».²

L'identification du genre auquel un texte appartient est donc essentielle pour la conduite interprétative de son récepteur, qui en fonction de cette appartenance va mobiliser des rituels spécifiques. On ne lit pas de la même manière une description de la lune dans une revue scientifique ou dans le *Voyage dans la Lune* de Cyrano de Bergerac.

Pour prendre un autre exemple, lorsqu'on lit le récit du narrateur de Rabelais qui se réfugie dans la gorge de Pantagruel pour fuir un orage et y reste plusieurs moi, en visitant « plus de vingt-cinq royaumes habités, sans compter les déserts et un gros bras de mer », nous « suspendons notre incrédulité » et nous nous réjouissons de toutes ses inventions sans penser à faire des reproches d'invraisemblance à l'auteur tout simplement parce qu'on a correctement identifié l'appartenance de ce texte au genre de la fiction fantaisiste et non pas à une fiction réaliste ou bien à une page d'un livre d'anatomie.

2. Malentendus génériques

Lorsqu'il y a erreur d'identification générique l'interprétation s'en trouve grièvement troublée, car en fonction de son appartenance un texte entre dans des

¹ Voir son article « Communication et action », in H. Parret, *Le langage en contexte*, Amsterdam, J. Benjamin, 1980

² Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 12

circuits de légitimation distincts et l'effet perlocutoire de son macro-acte de langage peut être faussé. À des limites extrêmes, les écrivains sont amenés à rendre compte non seulement devant leurs lecteurs mais aussi devant la justice.

Sur le mode facétieux et fantaisiste qui est le sien, et qui n'exclut pourtant pas le bien-fondé de ses observations, Cyrano de Bergerac mettait en scène un tel procès. Ainsi, son personnage Dyrcona (un anagramme), héros qu'on retrouve dans les deux textes en miroir de Cyrano (*Voyage dans la Lune* et *Histoire des États et Empires du Soleil*), de retour en France après son voyage lunaire, fait publier le récit de ses aventures, ce qui lui vaut des accusations de sorcellerie et la peine d'emprisonnement. Il s'en échappe grâce à une machine mise en route par l'action de la lumière, qui le conduit sur le Soleil, astre habité par des colonies d'oiseaux qui ont développé une organisation politique idéale, où le rôle de monarque n'est donné qu'à titre de punition. Même si le procès imaginé par Cyrano de Bergerac constitue un artifice utile au relancement de l'histoire, ayant donc une fonction narrative, cela ne l'empêche pas d'avoir également une fonction méta-discursive, de mise en abyme d'une possible réception faussée, inappropriée à toute œuvre de fiction.

Sur le mode sérieux, bien réel cette fois-ci, le célèbre procès intenté plus de deux siècles plus tard à Flaubert, au sujet de *Madame Bovary*, provient non seulement de l'intransigeance morale de ses accusateurs, mais aussi d'une confusion esthétique qui débouche sur l'incapacité de faire la distinction entre les écrits à caractère ouvertement moralisateur et un roman qui invente un nouveau style, celui de l'écriture impersonnelle, objective, et dont la morale ne peut être que de l'ordre de l'implicite.

Parfois ces malentendus génériques semblent favoriser la diffusion de l'œuvre, comme ce fut le cas du premier best-seller de la littérature française, à savoir la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau. On connaît que le succès immense dont ce roman jouit à sa parution (en 1761), notamment auprès du public féminin, est dû en partie au fait qu'on le prend pour une autobiographie déguisée en roman. Selon ses propres aveux, mitigés entre l'orgueil de la réussite et un certain agacement, Rousseau se voit obligé de se cacher à la campagne, dans la maison d'une amie, pour échapper aux trop nombreuses visites de lectrices sensibles, désireuses de connaître celui qui était paré à leurs yeux non seulement des prestiges de l'auteur mais surtout de ceux d'avoir été l'amant de Julie. Cette illusion référentielle est d'ailleurs savamment programmée par Rousseau lui-même, tout d'abord par le pacte de lecture émotionnelle, fusionnelle, que son texte propose aux lecteurs, ensuite par les préfaces assez ambiguës, qui d'un côté attestent de la réalité des lettres de Julie et de Saint-Preux, lettres trouvées par hasard par l'auteur et publiées pour l'édification du public, et de l'autre jettent le doute sur ces mêmes affirmations, par le biais de détours énonciatifs concessifs ou questionnements rhétoriques stratégiquement ambigus, qui laissent indécidable la question de la nature de cette correspondance : est-elle un objet du monde réel, ou bien un objet fictionnel, construit par un auteur :

Quoique je ne porte ici que le titre d'éditeur, j'ai travaillé moi-même à ce livre et je ne m'en cache pas. Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction ? Gens du monde, que vous importe. C'est sûrement une fiction pour vous. (Préface de 1761)

En jouant adroitement sur la fausse exclusion de toute une catégorie sociale de possibles destinataires de son ouvrage (« les gens du monde », qui constituaient pourtant la catégorie la plus importante du public lecteur de l'époque), Rousseau réussit un véritable tour de force : il les inclut en les excluant, et pallie à leur incrédulité (n'oublions pas que la convention esthétique des lettres ou mémoires trouvés était déjà assez éculée dans la deuxième moitié du siècle) en formulant une accusation de sécheresse émotionnelle et imaginative à l'adresse de ces lecteurs désinvoltes, qui se permettraient de se soustraire à la grille de lecture promue par l'auteur et resteraient lucides et critiques.

Ce besoin profondément inscrit dans l'âme de toute une catégorie de lecteurs de superposer la fiction à la réalité a permis à certains auteurs de mettre en place de véritables mystifications littéraires. On connaît le cas de *La Religieuse*, roman qui fut conçu initialement comme une plaisanterie destinée à faire revenir le marquis de Croismare auprès de ses amis, à Paris. Pour le déterminer à quitter sa retraite normande, Diderot invente une série de lettres signées du nom de Suzanne Simonin, religieuse échappée du couvent où elle avait été internée sans son consentement, et qui lui demandait protection pour ne plus vivre dans la clandestinité. À ses lettres s'ajoutent celles de Madame Madin, sa prétendue gouvernante, personnage d'ailleurs bien réel dont Diderot s'était acquis les services, et qui, dans une dernière lettre raconte la mort de la religieuse. La *Correspondance littéraire* de Grimm raconte que le marquis de Croismare crut à ce canular pendant huit ans et dans le numéro de mai 1770 publie les lettres réelles écrites par le marquis en réponse aux lettres fictives du personnage de Diderot.

Plus près de notre époque, les exemples ne manquent pas non plus et cela malgré toutes les mises en garde théoriques contre ce type de lecture *naïve*, friande d'émotions vécues pour de vrai. Rappelons le scandale provoqué par la découverte de la mystification orchestrée par l'écrivaine Laura Albert et son éditeur lors de la publication des deux volumes intitulés *Sarah* et *Le Livre de Jérémie* (en 2001). Présenté au public comme une autobiographie faisant suite aux récits du premier volume, *Le Livre de Jérémie* complexifie la mystification et ne se contente plus de faire passer pour réels des personnages imaginaires, mais étend la tromperie à l'identité même de l'écrivain. Il est ainsi inventé de toutes pièces un jeune auteur nommé J. T. Leroy, pourvu d'une biographie trouble et troublante, pleine de violences et de sévices, identique à celle de son malheureux héros Jeremy. Une véritable machinerie médiatique le transforme rapidement en jeune prodige de la nouvelle génération de romanciers américains. Il jouit des appréciations de personnalités du monde littéraire et artistique telles que : Chuck Palahniuk, Mary Gaitskill, Dennis Cooper, Gus Van Sant - avec lequel il écrit le scénario pour le film *Elephant*), Garbage, Lou Reed, ou bien Asia Argento qui, en 2004, adapte au cinéma *Le livre de Jérémie*. Dans l'imaginaire du public, il devient le porte-

drapeau d'une Amérique des créatures déchues, vivant l'enfer de l'alcool, de la drogue, de la prostitution, de la violence et des dérèglements de toutes sortes au quotidien. Les mystificateurs n'hésitent pas à faire appel à une jeune femme d'allure masculine (la belle sœur de l'écrivaine réelle) qui, affublée toujours de grosses lunettes noires et portant une longue perruque blonde, jouera le rôle du mystérieux Leroy devant les journalistes quémandeurs d'interviews sulfureuses. Pendant cinq ans un blog personnel a été entretenu. Mais tout prend fin en 2005, lorsqu'une enquête menée par New-York Times découvre la vérité. Après le scandale provoqué par la révélation (une maison de production qui avait acquis les droits d'adaptation à l'écran intente procès), Laura Albert tente de s'en sortir en expliquant que son roman a réellement un caractère autobiographique, mais qu'elle n'avait pas eu la force de faire son témoignage en nom propre et qu'elle s'était inventé un alter ego masculin. Mais ses détours psychanalytiques ne semblent pas trop convaincantes et les louanges et l'intérêt du public baisse considérablement, au point que son livre suivant paraît presque dans l'anonymat.

En 2008, une autre mystification est mise en place par deux écrivains français, Xavier Maumé et Johan Eliot, qui écrivent un roman intitulé *Bloodsilver*, présenté comme la traduction du roman de l'écrivain américain Wayne Barrow. Et si dans ces deux derniers cas il s'agit d'écrivains inconnus, qui souhaitent peut-être faire parler de leurs créations, et surtout les faire vendre, il ne faut pas oublier qu'il existe des auteurs très connus qui ont recouru à des mystifications de ce type : par exemple Romain Gary, qui se décide d'écrire une série de livres sous le nom d'Emile Ajar, ou bien Louis Borges et Bioy Casares, qui publient plusieurs récits écrits conjointement sous le nom imaginaire de Honorio Bustos Domecq, sans que personne ne le devine.

3. L'inévitable question de la référence

Ces histoires qui agrémentent la vie littéraire à des époques diverses, pourraient paraître anecdotiques si elles ne convergeaient pas vers une question qui a depuis toujours préoccupé les théoriciens littéraires, à savoir celle des rapports entre la fiction et la réalité. Les théories concernant le statut illocutoire des actes de fiction ne pouvaient pas non plus l'éviter, mais à la lumière du nouvel appareil linguistique conceptuel le débat ne sera plus porté autour de la *mimesis* mais autour de la *référence*. Cette notion désigne la propriété du signe linguistique de renvoyer à une réalité, tandis que le *référent* désigne l'objet ou l'aspect de la réalité qui est pointé par la référence. On pourrait affirmer que, d'une certaine façon, l'évolution des théories sur le signe linguistique sont étroitement liées aux notions de référence et de référent. Ainsi, dans l'approche empirique traditionnelle, le « mot » désigne de manière directe et transparente « l'objet » (c'est-à-dire le référent) qui constitue son sens.

Dans la théorie structuraliste de Saussure, le signe est toujours binaire, mais le référent est exclu et remplacé par une autre notion, celle de « signifié » (« sens »). Le « mot » traditionnel est ainsi composé d'un signifiant (l'enveloppe acoustique) et d'un signifié, l'objet de la réalité désignée n'ayant aucun rôle à tenir. « Tout se passe entre

l'image auditive et le concept, dans les limites du mot, considéré comme un domaine fermé existant pour lui-même», affirmait avec conviction Saussure. Pourtant, les sémioticiens élaboreront une théorie ternaire sur le signe et réintroduiront le référent dans l'équation. Il ne s'agira pas pour autant d'un retour à l'empirisme des premières approches et, dans le fameux triangle sémiotique (*signifiant* – *signifié* – *référent*), le signifiant ne renvoie plus de manière directe au référent, mais biaisée, par l'intermédiaire du signifié. Le signifiant symbolise le signifié, qui à son tour se rapporte à un référent.

Pour les pragmaticiens, la référence deviendra une notion fondamentale, autour de laquelle ils articuleront la relation complexe qui lie le langage avec le monde, mais aussi avec ses utilisateurs. Si Austin ne semble pas trop s'intéresser à cette notion, Searle, encore une fois, en saisit toute l'importance et lui accorde une attention particulière, faisant d'elle, comme nous l'avons déjà vu, l'un des critères de classification des actes de langage, à savoir celui de « l'adéquation entre les signes et le monde ». En ce qui concerne la typologie des expressions référentielles, Searle distingue quatre grandes catégories : les expressions référentielles définies uniques (« le chat »), indéfinies uniques (« un chat »), définies multiples (« les chats ») et indéfinies multiples (« quelques chats »), ce qui correspond aux catégories traditionnelles d'article défini singulier et pluriel, ou d'indéfini singulier et pluriel. Mais Searle les envisage en tant qu'actes de langage et non pas comme éléments grammaticaux. Pour lui, l'expression référentielle est un acte d'identification d'une entité extra-linguistique, ce qui n'est pas toujours le cas pour la description d'un groupe nominal à article défini. En envisageant, par exemple, les énoncés suivants : « Un chien se promène librement dans la rue » et « Milou est un chien » on se rend facilement compte que dans le premier on a affaire à un acte de référence qui vise à identifier une entité du monde, tandis que dans le deuxième, le syntagme « un chien » ne sert pas à identifier un chien quelconque mais à prédiquer quelque chose sur « Milou », le véritable élément référentiel étant ce dernier. Par la mise en garde ferme contre cette confusion entre deux opérations distinctes, celle de « prédiquer » (attribuer une propriété) et celle de « faire référence », Searle critique la théorie de Frege, même si par ailleurs il la reprend et la développe.

À ce même sujet, il serait intéressant de faire une connexion avec les travaux de J. C. Milner³, dont les concepts de « référence virtuelle » et de « référence actuelle » pourraient expliquer de manière satisfaisante les valeurs différentes d'une même expression référentielle. Un terme (expression) peut donc posséder une référence virtuelle, mais ce n'est que l'usage effectué lors d'une énonciation particulière qui lui donne sa « référence actuelle ».

Searle s'attaque aussi à la théorie des descriptions de Russell, qui affirmait qu'un énoncé affirme toujours l'existence d'un objet. L'axiome d'existence (« tout ce à quoi on réfère doit exister ») lui semble inacceptable, car elle nie l'essence même de la pragmatique et ramène la perspective linguistique dans le cadre des théories

³ Il s'agit surtout des ouvrages *De la syntaxe à l'interprétation* (1978) et *Introduction à une science du langage* (1989)

traditionnelles du signe, où la référence est indissociable du référent et l'un ne va pas sans l'autre. Or la pragmatique montre justement que l'acte de langage n'est pas indissociablement lié au monde sensible déjà existant, pouvant par lui-même instituer une réalité.

En d'autres termes, il n'est pas indiqué de confondre « référence » et « référent » et d'oublier que l'acte de référer peut créer son propre référent (c'est l'essence même des performatifs). Cette remarque est particulièrement importante pour notre discussion sur le statut de la fiction car le reproche le plus important qui lui est fait constamment touche à son absence de référent, d'où pour certains, l'idée qu'en fait l'acte de « référer » dans une œuvre littéraire tourne en vide, l'énonciation n'est donc pas sérieuse. De nombreux théoriciens, critiques littéraires ou philosophes du langage ont buté dans l'élaboration de leurs systèmes explicatifs sur cette particularité du discours fictionnel. Nous avons déjà cité Frege qui, partant du constat que l'énoncé de fiction ne renvoie pas à un objet du monde préalable, se demandait quel était ce mécanisme qui lui permettait quand même de fonctionner sémantiquement et d'avoir un sens par lequel il devenait lisible.

Pour pouvoir répondre à cette question, Frege insiste sur la nécessité de distinguer entre « sens » et « dénotation ». Selon lui, les énoncés fictionnels ne possèdent pas de dénotation mais ont bien un sens. Pour démontrer sa théorie il prend comme exemple cette proposition de l'*Odyssée* : « Ulysse fut déposé sur le sol d'Ithaque dans un profond sommeil. ». Il est évident qu'elle possède un sens, mais le nom d'Ulysse qui y figure n'a pas de dénotation et d'ailleurs la proposition entière n'en a pas une. « Il est certain toutefois – affirme Frege – que si l'on prend sérieusement cette proposition pour une proposition vraie ou fautive on attribue, ce faisant, une dénotation au nom d'Ulysse, en plus du sens. Car le prédicat est affirmé ou nié à partir de la dénotation de ce nom. Si l'on n'accorde pas de dénotation on ne peut pas non plus lui attribuer ou dénier un prédicat. »⁴

C'est pourtant une démarche naturelle et légitime de ne pas vouloir se contenter du sens d'un énoncé et d'en chercher en outre la dénotation. La pensée et le sens ne nous suffisent pas, surtout lorsque la valeur de vérité a de l'importance. Mais tel n'est pas toujours le cas, la fiction s'inscrivant justement dans cette faille véridictionnelle :

*Si l'on écoute une épopée, outre les belles sonorités de la langue, seul le sens des propositions et les représentations ou sentiments que ce sens éveille tiennent l'attention captive. À vouloir en chercher la vérité, on délaisserait le plaisir artistique pour l'examen scientifique. De là vient qu'il importe peu de savoir si le nom d'Ulysse, par exemple, a une dénotation, aussi longtemps que nous recevons le poème comme une œuvre d'art.*⁵

⁴ Frege, *Écrits logiques et philosophiques*, trad. et prés. de Claude Imbert, Paris, Seuil, 1971, p. 108 (l'article sur le sens et la dénotation étant publié initialement en 1892 dans le *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, no. 100

⁵ *Idem.*, p.109

Par cette dernière remarque, Frege anticipe en fait des concepts qui, plus d'un demi-siècle plus tard, deviendront monnaie courante dans la théorie littéraire, à savoir le pacte de lecture et l'inscription générique.

D'ailleurs, sa théorie sur l'absence de dénotation de l'énonciation fictionnelle sera reprise avec des modulations plus ou moins prononcées presque à chaque fois qu'un théoricien s'attaquera à ce qui reste, malgré tout, le noyau dur à casser du statut de la fiction. Ainsi le philosophe Nelson Goodman, dans son ouvrage majeur *Manières de faire des mondes*, développe un point de vue relativiste et conteste l'existence d'un *donné stable*, considérant que l'être humain est constamment en train d'accomplir une opération qu'il appelle *worldmaking* (construction de mondes), les faits les plus objectifs à première vue étant en réalité fabriqués, construits, dans un mouvement qui implique les facultés de compréhension mais aussi de création. Selon Goodman, il existe une pluralité de versions du monde, dont certaines s'avéreront correctes et d'autres incorrectes. Donc l'univers consiste non pas dans un *préalable*, mais dans les manières correctes de le décrire.

Dans ce système mis en place par Goodman, les fictions littéraires trouvent leur place en tant que *versions* du monde et par conséquent elles ont également une fonction épistémologique. Même si habituellement l'attention des épistémologues se concentre sur les versions qui sont littérales et dénotationnelles (c'est le cas des constructions scientifiques), Goodman s'intéressera en priorité aux manières artistiques de faire des mondes, sa thèse la plus importante sur ce sujet étant que «non moins sérieusement que les sciences, les arts doivent être considérés comme des modes de découverte, de création et d'élargissement de la connaissance au sens large d'avancement de la compréhension, et que la philosophie de l'art devrait alors être conçue comme partie intégrante de la métaphysique et de l'épistémologie »⁶.

Si pour le début Goodman semble embrasser la théorie de Frege sur l'absence de dénotation, en signalant que les portraits peints ou écrits de Don Quichotte, par exemple, ne dénotent pas Don Quichotte pour la simple raison que Don Quichotte « n'est pas là pour être dénoté », le rôle éminent qu'il accorde aux mondes hérités des romanciers, dramaturges ou peintres, l'amène à se poser une question essentielle : « Comment des versions de rien peuvent-elles participer à la construction des mondes réels ? »⁷ Dans la tentative de répondre à cette question il accorde en fait un autre statut aux énoncés de fiction, qu'il dote cette fois-ci d'une capacité de dénotation figurée. De cette façon la fiction se voit accordée une capacité référentielle qui fonctionne selon la logique des figures de style : elle développe au sujet du monde une vérité qui est d'un ordre métaphorique et dont le fonctionnement n'est pas essentiellement différent de celui des énoncés non-fictifs:

Qu'elle soit écrite, peinte ou agie, la fiction ne s'applique alors véritablement ni à rien, ni à des mondes possible diaphanes, mais aux mondes réels, quoique métaphoriquement. Un peu

⁶ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Editions Jacqueline Chambon, 1992, p. 133

⁷ Ibid., p. 134

comme j'ai soutenu ailleurs que le simplement possible [...] réside à l'intérieur du réel, ainsi nous pourrions dire ici à nouveau, dans un contexte différent, que les mondes de fiction appelés possibles résident à l'intérieur des mondes réels. La fiction opère dans les mondes réels à peu près de la même façon que la non-fiction. Cervantès, Bosch et Goya pas moins que Boswell, Newton et Darwin, prennent, défont et refont nos mondes familiers, en les refondant de manières remarquables et parfois obscures, mais finalement reconnaissables – c'est-à-dire « re-connaissables »⁸.

4. Les îlots référentiels

Pour revenir à Searle, sa définition des actes de fiction comme assertions feintes, qui ne se développent donc pas selon la logique verticale des énoncés référentiels (c'est-à-dire en respectant les règles de l'ajustement entre les mots et le monde), implique également l'idée que ce type d'énoncés sont coupés de la dynamique référentielle. Pourtant, il reconnaît qu'on ne peut faire cette affirmation qu'en parlant d'une manière globale, et que la plupart des œuvres littéraires contiennent également des éléments qui réussissent à récupérer une certaine capacité référentielle :

[...] à côté de références feintes à Sherlock Holmes et à Watson, il y a chez Conan Doyle des références réelles à Londres, à Baker Street et à la gare Paddington. Dans « Guerre et Paix » l'histoire de Pierre et de Natacha est un récit de fiction, mais la Russie de « Guerre et Paix » est la Russie réelle, et la guerre contre Napoléon est la vraie guerre contre le vrai Napoléon.⁹

Searle, et après lui Gérard Genette, seront préoccupés par l'identification de ces « îlots » référentiels. En synthétisant, on peut remarquer l'existence de quatre grandes catégories d'éléments référentiels qui apparaissent fréquemment dans les œuvres fictionnelles :

a) des toponymes (par ex. : Paris, dans les romans de Balzac ; Rouen, chez Flaubert ; Londres, dans les romans de Dickens ou de Jane Austin ; la Russie, chez Tolstoï ; l'Inde, chez Salman Rushdie etc.)

b) des noms propres (le cardinal Richelieu, dans les romans d'Alexandre Dumas ; Napoléon, chez Tolstoï ou Stendhal ; le dictateur Trujillo, dans le roman *La Fête au bouc* de Mario Vargas Llosa ; Zelda et Scott Fitzgerald, dans le roman *Alabama Song* de Gilles Leroy etc.)

c) des noms d'événements réels, historiques ou non (ex. : la bataille de Waterloo, chez Stendhal ou chez Thackeray, dans son roman *La Foire aux vanités* ; l'assassinat de Trujillo dans le roman déjà cité de Mario Vargas Llosa, ou bien le tremblement de terre de Lisbonne, dans le roman *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot etc.)

d) certains énoncés gnominiques (maximes, vérités scientifiques, ou opinions personnelles de l'auteur émises en toute sincérité)

⁸ Ibid., p. 136

⁹ Searle, *Op. cit.*, p. 116

La quantité plus ou moins grande d'éléments référentiels inclus dans une œuvre d'art est intimement liée à son inscription générique et au crédo esthétique de l'auteur. Il est évident qu'un roman réaliste présentera plus d'éléments référentiels qu'un conte de fées ou qu'un roman de science-fiction. Jusqu'ici, Gérard Genette embrasse la théorie de Searle et considère lui-aussi que le texte de fiction n'est pas tel de part en part, en réalité il est un véritable « patchwork, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité. »¹⁰

Mais à partir de ce constat commun, les opinions de Genette sur le rôle de ces éléments empruntés à la réalité diffèrent fondamentalement de celles de Searle. Pour ce dernier les éléments à valeur référentielle introduisent une cassure dans le régime fictionnel de l'œuvre, au point qu'il ne les considère plus comme des énonciations feintes, mais de véritables assertions. Ainsi serait par exemple le début du roman *Anna Karénine*, où Tolstoï fait part au lecteur, en toute sincérité, de ses réflexions sur la ressemblance de toutes les familles heureuses, tandis que les familles malheureuses se distinguent par leur manière de vivre leur infortune. À cause de ce type d'exemples, Searle se sent obligé d'opérer une distinction entre l'œuvre de fiction et le discours de fiction, ce qui le conduit à constater qu'une œuvre ne doit pas être nécessairement ramenée au seul discours de fiction, une série d'éléments présents dans l'œuvre sont à exclure du discours de fiction.

Pour Genette par contre, tous ces éléments hétéroclites empruntés à la réalité n'empiètent pas fondamentalement sur le caractère fictionnel de l'œuvre et il ne voit aucune raison pour laquelle un auteur ne pourrait émettre, pour les besoins de sa cause fictionnelle, des maximes ad-hoc aussi peu sincères que ses autres énoncés narratifs ou descriptifs. Comme l'avait également mis en évidence Käte Hamburger¹¹ dans son ouvrage *La Logique des genres littéraires*, les éléments empruntés à la réalité sont, une fois introduits dans l'œuvre, soumis à un travail de « fictionnalisation », chaque texte littéraire étant truffé d'indices ou de traces de cette fictionnalisation. La conclusion de Genette est claire, le texte littéraire reste malgré tout intransitif même si « le tout y est plus fictif que chacune de ses parties » :

Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité (« Sherlock Holmes habitait 212 B Baker Street » ; « Gilberte Swann avait les yeux noirs », etc.) se transforme en élément de fiction, comme Napoléon dans « Guerre et Paix » ou Rouen dans « Madame Bovary ». Il est donc intransitif à sa manière, non parce que ses énoncés sont perçus comme intangibles, mais parce que les êtres auxquels ils s'appliquent n'ont d'existence en dehors d'eux et nous y renvoient dans une circularité infinie. ¹²

¹⁰ Gérard Genette, Op. cit. p. 59

¹¹ Il faut mentionner pourtant que malgré des remarques très pertinentes sur le sujet, Käte Hamburger réduit beaucoup trop le champ de la fiction, en excluant par exemple le roman à la première personne

¹² Ibid.

Malgré tous ces éclaircissements théoriques, le statut du texte littéraire reste foncièrement ambigu et le rôle des éléments référentiels n'est pas entièrement décidable. Depuis Aristote et jusqu'à la poétique postmoderne, en usant d'outils conceptuels différents, on n'arrête pourtant pas de reprendre en discussion cette question, sans qu'on puisse y apporter de réponse définitive. D'un point de vue diachronique, il faut encore davantage relativiser ces conclusions, car les esthétiques promues par les courants ou les écoles littéraires successives ont accordé une importance plus ou moins grande aux problèmes de la référence des œuvres littéraires, d'où des attitudes parfois complètement différentes d'une époque à l'autre.

Pour des raisons qui tenaient partiellement au contexte historique (un régime monarchique absolu qui entendait se défendre contre toute *hérésie*, fût-elle *imaginaire*, et qui est allé jusqu'à émettre un décret interdisant la publication des romans), et partiellement à des préjugés esthétiques (reproches de mauvais style, de superficialité, etc.), la plupart des romanciers français du XVIII^e siècle faisaient précéder les textes de leurs romans par des « Préfaces », « Avis » ou « Avertissements aux lecteurs » ayant le rôle de persuader ces derniers qu'ils ne se trouvaient pas devant une œuvre de fiction, mais devant des documents authentiques, donc référentiels : des mémoires ou des échanges épistoliers arrivés par le jeu du hasard en la possession d'un « rédacteur » ou d'un « éditeur » qui se faisait un devoir de les rendre publiques, pour qu'une plus large catégorie de lecteurs puissent bénéficier des précieux enseignements dégagés de ces expériences de vie bien réelles.

Contrairement à cette esthétique « du vrai », continuée et portée au pinacle par le réalisme du XIX^e siècle, les écrivains ainsi que les théoriciens de la Modernité vont promouvoir une position contraire, revendiquant la condition d'*artéfact* comme attribut essentiel de l'œuvre littéraire.

Mais justement au moment où cette appréhension de l'œuvre semble s'imposer, les écrivains postmodernes troublent de nouveau les eaux profondes de la référence littéraire, se positionnant dans une ambiguïté recherchée. La fameuse *double postulation* de l'esthétique postmoderne, c'est-à-dire, d'un côté l'adoption d'une série de techniques mimétiques, allant jusqu'à l'emprunt de documents authentiques, ou bien à de véritables mystifications, difficiles à déceler par les spécialistes eux-mêmes (comme celle que nous avons présentée précédemment) et, de l'autre, la subversion presque simultanée de cette illusion référentielle par des stratégies qui, cette fois-ci, exhibent l'acte de mise en écriture, nous rappelle encore une fois que la question de la référence n'a pas fini d'agiter les esprits et d'instaurer des lignes de partage et de différenciation au sein de la production littéraire. De manière sérieuse ou bien ludique, on revient périodiquement à la référence comme repère inévitable pour la prise en discussion des rapports complexes et changeants de la littérature et du monde. Et malgré les mises en gardes répétées d'une partie de la critique actuelle contre l'inefficacité de la notion de genres littéraires, notamment lorsqu'il s'agit de textes modernes et postmodernes, par définition hybrides ou transgressifs par rapport aux conventions de toutes sortes, il ne faut pas s'empresser d'annoncer *sa mort*, sous peine de se rendre ridicules et de la voir

nous contredire en ressuscitant comme ce fut également le cas pour la notion d'auteur. Les phénomènes bien réels d'éclatement des genres littéraires, de l'intergénéricité, de transgression des contrats de lecture proposés ou des attentes implicites des lecteurs, loin d'être un constat d'étiollement et de disparition peuvent au contraire être considérés comme une preuve de leur dynamisme et de leur capacité d'adaptation aux mutations du champ littéraire.

Bibliographie :

- COMPAGNON, Antoine, *La Notion de genre*, 2001, <http://www.fabula.org>
DION, Robert, FORTIER, Frances et HAGHEBAERT, Elisabeth, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Editions Nota bene, 2001
DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2011
GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979
GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991
MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990
SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce que le genre ?*, Paris, Seuil, 1994