



**HAL**  
open science

## Avant-propos

Anne-Élisabeth Halpern, Audrey Louyer

► **To cite this version:**

Anne-Élisabeth Halpern, Audrey Louyer. Avant-propos. Christine Chollier; Anne-Élisabeth Halpern; Audrey Louyer; Alain Trouvé. Régimes poétique et romanesque de la fiction, 15, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.11-17, 2022, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-204-7. 10.4000/books.epure.2323 . hal-04546953

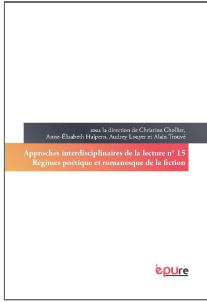
**HAL Id: hal-04546953**

**<https://hal.science/hal-04546953>**

Submitted on 15 Apr 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Christine Chollier, Anne-Élisabeth Halpern, Audrey Louyer et Alain Trouvé  
(dir.)

## Régimes poétique et romanesque de la fiction

Éditions et Presses universitaires de Reims

---

# Avant-propos

Anne-Élisabeth Halpern et Audrey Louyer

---

DOI : 10.4000/books.epure.2323  
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims  
Lieu d'édition : Reims  
Année d'édition : 2022  
Date de mise en ligne : 9 octobre 2023  
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture  
EAN électronique : 978-2-37496-204-7



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2022

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



### Référence électronique

HALPERN, Anne-Élisabeth ; LOUYER, Audrey. *Avant-propos* In : *Régimes poétique et romanesque de la fiction* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2022 (généré le 15 avril 2024). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/epure/2323>>. ISBN : 978-2-37496-204-7. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.2323>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 11 octobre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Avant-propos

Anne-Élisabeth Halpern et Audrey Louyer

---

- 1 D'innombrables travaux ont placé la fiction au centre de leur recherche depuis des décennies. Nous voudrions introduire une inflexion fondée sur des pratiques touchant à l'écriture littéraire et à la théorie. Il apparaît assez remarquable que les ouvrages de référence<sup>1</sup> fortement interrogés en mai 2018 durant les « Rencontres internationales de Reims : la *lecture littéraire* dans tous ses états »<sup>2</sup> portent pour l'essentiel sur un corpus romanesque, convoqué à titre d'exemple dans *La Lecture comme jeu* de Michel Picard et clairement désigné par le titre *L'Effet-personnage dans le roman* de Vincent Jouve. Cette sélection plus ou moins implicite serait-elle due en partie à la façon dont la théorie s'accorde à des pratiques d'écriture, partageant avec elles une certaine idée de la fiction ?
- 2 Nous proposons, pour explorer ce problème, de soumettre à discussion l'hypothèse posée naguère par Jacques Rancière, hypothèse qui conduit à une différenciation partielle. Rappelons-la :

Le régime représentatif de l'art n'est pas celui de la copie, mais de la fiction, de l'« agencement d'actions » dont parle Aristote. C'est ce concept qui libère l'art de la question de la vérité et de la condamnation platonicienne des simulacres. En revanche le « procédé général de l'esprit humain » sépare l'idée de fiction de celle d'« agencement d'actions » ou d'histoire. La fiction devient une procédure d'agencement des signes et des images, commune au récit et à la fiction, au film dit documentaire et au film racontant une histoire. Mais alors cet agencement des signes n'est plus « hors-vérité ». Quand la fiction devient une « procédure générale de l'esprit humain », elle est à nouveau sous la législation de la vérité. C'est ce que dit en substance Flaubert : si une phrase sonne mal, c'est que l'idée est fausse.<sup>3</sup>
- 3 La fiction comme « agencement d'actions » renvoie clairement à un corpus romanesque extensible, par l'idée d'histoire ou de fable, à l'expression cinématographique, voire théâtrale. L'essai de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*<sup>4</sup>, opère cette extension générique qui ne recouvre pas tout le champ littéraire, pour autant.
- 4 La fiction comme « procédure d'agencement des signes et des images » ouvre en effet vers une signification plus large qui pourrait s'appliquer à d'autres corpus, notamment poétiques, plus ou moins rebelles à toute description en termes de fable ou d'histoire.

La parenté étymologique entre *fiction* et *figure* dans les langues romanes<sup>5</sup> oriente vers cette acception générale susceptible d'englober tous les discours. La « procédure générale de l'esprit humain » dont parle Rancière est empruntée à Mallarmé glosant lui-même Descartes dans ses *Notes sur le langage* :

Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute la méthode, et l'homme est réduit à sa volonté. Page du discours sur la Méthode.<sup>6</sup>

- 5 Au siècle suivant, Barthes reconduit l'idée : « Dès qu'une pratique est prise en charge par un discours, il se produit une Fiction<sup>7</sup> ». Cette acception large, même si les œuvres peuvent fréquemment jouer des deux modalités, ne correspond pas à l'analyse différentielle donnée par John Searle dans « Le statut logique du discours de fiction »<sup>8</sup>, qui distingue l'assertion feinte de l'assertion authentique, puis, au sein de l'assertion feinte, la tromperie et le jeu. Seule la feintise ludique, liée à « un ensemble distinct de conventions » partagées par l'émetteur et le récepteur du message mérite dans cette perspective le nom de fiction. Cette conception très largement répandue coïncide avec celle du récit de fiction comme fabrication d'un monde alternatif jouant en contrepoint du monde commun de la vie sociale. Elle culmine dans le décrochage introduit au sein du discours par le « Il était une fois » des contes.
- 6 Gérard Genette, d'une autre façon, pose aussi une différenciation dans son essai *Fiction et Diction*<sup>9</sup>, qui distingue un régime constitutif de la littérature, assimilable à la fiction (superposable en grande partie au corpus romanesque) et un régime conditionnel, non fictif, nommé diction, celui des autres discours, dans lesquels la littérarité dépend de la manière dont le lecteur s'approprie les textes.
- 7 Il s'agit ici d'examiner le lien entre des pratiques d'écriture-lecture et une certaine idée de la fiction, trompeusement uniformisée, peut-être, sous un vocable commun.
- 8 Dès lors, deux types d'approches paraissent spécialement pertinentes. Les unes s'attachent à des cas exemplaires et notamment aux écritures d'auteurs butant ou presque sur la fiction romanesque, en lien avec l'idée qu'ils s'en font. Les exemples fameux ne manquent pas pour le seul domaine français du vingtième siècle : Breton, Gilbert-Lecomte, Char, Michaux, Ponge... Chez les auteurs ayant publié séparément des recueils poétiques et des romans, cette pratique double, voulue ou acceptée, correspond-elle à une variation du régime de vérité littéraire ? D'autres contributions concernent la distinction d'ordre philosophico-esthétique posée dans la citation soumise à discussion. Tous les discours relèvent-ils finalement de la fiction au même degré ? Nous avons à apprendre ici des philosophes, des linguistes, des spécialistes d'autres langues et d'autres cultures. Sur le versant de la théorie de la littérature et de la lecture, il reste à se demander si le modèle dialectique de la lecture comme jeu, avec ses trois instances, est transposable à certains corpus poétiques, à la faveur éventuelle d'inflexions, à préciser.
- 9 Le présent volume s'organise en quatre temps. Dans le premier, « La pratique du langage comme fiction », Bertrand Marchal réalise d'abord un parcours dans l'œuvre de Mallarmé pour y relever les apparences de la notion de fiction avant d'en déterminer les enjeux. La « fiction » est perçue dans son sens étymologique de feinte, et l'approche linguistique proposée par ce spécialiste dans sa lecture de Mallarmé montre que « la fiction est le procédé même de l'esprit, et le langage l'instrument de la fiction ». La fiction devient alors mécanisme littéraire, et une supercherie nécessaire, ce qui rappelle l'importance de l'idée de jeu d'une fiction littéraire qui se sait fiction.

- 10 Ensuite, penser la fiction invite à s'interroger sur son symétrie, la « non-fiction », et sur les idées de vérité, de mensonge et de réalité dans le récit. Le deuxième temps de l'ouvrage (« Fiction et non-fiction dans le récit ») permet d'en développer les aspects théoriques et d'analyser des cas précis. François Rastier, en dialogue avec Alain Trouvé, insiste à ce propos sur les enjeux et la portée de deux types de récits, stylisés par leurs auteurs : le témoignage littéraire, qui peut conduire à une double lecture, soit historique, soit littéraire, et le roman historique, qui n'appartient qu'au discours littéraire. Il s'attache alors, sans la nommer « fiction », à l'élaboration linguistique par la parole et pose, au nom de la vérité factuelle, la question du statut des personnes / personnages dans ces textes.
- 11 Christine Chollier développe ensuite une étude contrastive en comparant un récit d'esclave de Frederick Douglass et un roman sur l'esclavage de William Styron. Elle y montre par exemple que l'autobiographie-témoignage a recours à des effets de réel simples, tandis que le roman sur le même sujet a une configuration mimétique plus complexe ; de ces deux régimes mimétiques différents découlent des régimes génériques divergents qui interrogent sur l'implication éthique du statut du témoignage dans son articulation avec la fiction.
- 12 Audrey Louyer mène également une étude comparative, mais cette fois à partir de deux œuvres d'un même auteur mexicain : du prétendu roman « sans fiction », où la mise en scène du réel révèle la manipulation des informations, au roman policier où les codes traditionnels sont subvertis pour ouvrir les possibilités d'interprétation à travers les sciences, Jorge Volpi décline les degrés d'expression de la fiction. Dans les deux cas, le roman devient terrain d'expérimentation de ce rapport complexe de la fiction au référent.
- 13 *L'Ordre du jour*, d'Éric Vuillard, est lui aussi un texte hybride qui sort des catégories traditionnelles. Marie-France Boireau montre comment l'auteur, pour relater un événement historique bien documenté, y pratique une certaine forme de fiction, le façonnage, dans une analyse cinématographique, notamment par les effets de montage ou la manière de donner chair à des personnages / personnes. La formation de cinéaste de l'auteur facilite la création de parallèles entre l'écriture littéraire et l'écriture filmique, car toutes deux découpent le réel et en agencent les éléments : elles mettent en scène le spectacle que l'Histoire donne à représenter.
- 14 Le troisième moment de l'ouvrage pense la fiction dans des pratiques génériques différenciées. Anne-Élisabeth Halpern montre que Henri Michaux, poète, a longtemps rêvé d'écrire des romans avant d'abandonner la partie, tout en proposant, de manière disséminée mais persistante des micro-fictions qui ne doivent rien au roman, et même prennent un contrepied spécifiquement poétique des attentes romanesques. Dans cette reconfiguration, seuls résistent les personnages, chez un auteur pour qui le langage est la première fiction.
- 15 Le terme même de « fiction » semble relativement récent dans l'histoire littéraire : Alain Trouvé, en mettant en regard Aragon et Breton, montre que les divergences de leurs conceptions littéraires passent plutôt par le mot « roman », un genre prohibé par Breton et revendiqué par Aragon. Le débat conduit à la notion de personnage, refusée par l'un comme une invention mensongère, et acceptée par l'autre. Les conceptions de la poésie, distinguée du roman, divergent quant à elles sur le statut accordé à l'analogie dans sa capacité à dire le réel. Enfin, Aragon donne à concevoir un troisième degré de fiction, dans l'imaginaire associé à la théorie littéraire. Deux idées essentielles

jalonnent une démonstration qui n'exclut pas l'interrogation sur la place de l'écrivain dans le désordre du monde réel : d'abord, le refus du roman réaliste chez Breton permet de marquer l'importance de l'imagination poétique.

- 16 Enfin, le quatrième et dernier volet pousse la fiction dans ses retranchements : « Fiction, hybridation et invention générique ». Au-delà du jeu avec les marges et des hybridations possibles, la fiction peut aussi être perçue comme un outil permettant des créations génériques. Marika Piva rattache la fiction à l'idée d'invention d'une forme et d'une signification : elle serait un « signe de la réalité dominée par l'auteur ». À nouveau, la lecture d'Aragon permet de déterminer comme point de départ une forme mixte d'écriture qui mêle poésie et roman. Les quatre modalités de la première personne – Je autobiographique, Je lyrique, Je romanesque et Je de l'auteur – sont alors autant de déclinaisons permettant à l'écrivain de se dire. André Breton, Serge Doubrovsky ou encore Chloé Delaume, témoignent dans leurs écritures respectives du pouvoir de la fiction en tant qu'acte performatif du Moi.
- 17 Enfin, Jean-Louis Haquette se distancie de l'entreprise vaine consistant à démêler autobiographie et « affabulation romanesque » et préfère affirmer l'impureté générique au cœur du travail de composition de *l'Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova. Il dépasse la prégnance de la véracité du récit pour décrire l'art de la subversion du genre de la confession et la richesse d'une œuvre dont le processus de reconstruction génère des mélanges entre roman et comédie – et donc entre fiction romanesque et fiction dramatique – ou entre le récit d'une anecdote et la réflexion qui lui est associée. La fiction devient outil de recreation d'un monde dont l'acteur serait spectateur.

---

## NOTES

1. Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986 ; Vincent Jouve, *L'Effetpersonnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
2. *La Lecture littéraire dans tous ses états*, Paris, L'improviste, 2019.
3. Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 156.
4. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.
5. Un même étymon, *figere*, a donné par dérivation les mots fiction et figure. Voir à ce sujet, Alain Rey (dir.), *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, 2 vol., Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, I, p. 795.
6. Mallarmé, *Notes sur le langage, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1998, éd. B. Marchal, t. I, p. 504.
7. Roland Barthes, *Textes*, 1973, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, IV, p. 334.
8. John Searle, « Le statut logique du discours de fiction », *Sens et expression*, 1975, Paris, Minuit, 1982.
9. Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, 1991.

## AUTEURS

**ANNE-ÉLISABETH HALPERN**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

**AUDREY LOUYER**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP