

## Le narrateur en questions

Catherine BORÉ

Laboratoire EMA EA 4507, Université Cergy-Pontoise- IUFM de Versailles  
[catherine.bore@u-cergy.fr](mailto:catherine.bore@u-cergy.fr)

**Résumé :** Dans son ouvrage *Modalités de la fiction dans l'écriture scolaire* l'auteur<sup>1</sup> présente une approche non conceptuelle de la fiction, refusant d'en faire une essence dont la recherche de définition aurait des propriétés explicatives. Le corpus de récits scolaires rassemblé est doublement caractérisé dans le premier chapitre de la première partie comme récit et comme fiction. C'est l'occasion de présenter une approche narratologique centrée sur le récit de fiction, qui a l'avantage de mettre en évidence la nature linguistique des formes produites ; et une approche cognitive qui a pour objectif principal de modéliser l'activité d'un sujet psychologique.

C'est l'approche narratologique qui est présentée ici. Les théories narratologiques et linguistiques convoquées soulèvent l'épineux problème du narrateur, s'interrogeant sur son existence même et renvoyant à deux solutions possibles : la présence de marques fictionnelles dans le récit lui-même, ou celle d'un effet de ces marques créées par (et sur) le lecteur. Avec le narrateur se pose la question des raisons qui peuvent rendre nécessaire, pour décider de leur nature fictive, de distinguer entre récits en 1<sup>ère</sup> et 3<sup>ème</sup> personne. La théorie de Hamburger présente l'avantage intellectuel de séparer radicalement les deux et de prendre une option drastique, fondée sur la compatibilité de marques linguistiques, ce qui écarte de fait la possibilité de tout jugement esthétique et émotionnel sur les productions obtenues. La théorie règle ainsi une question sans l'autre. Se passer de l'interprète présente en effet des dangers, comme le montre l'exemple récent d'une fiction commerciale (« Survivre avec les loups ») prise pour un récit authentique. Les critères purement linguistiques sont donc insuffisants pour caractériser une œuvre narrative de fiction.

L'argumentation du chapitre reprend ainsi des thèses connues qu'elle tente de distinguer mais aussi d'articuler entre elles. Le reste de l'ouvrage développe une approche dialogique de la fiction analysant les modalités qui signent la façon d'inventer de jeunes élèves à l'école et au collège.

**Mots clés :** fiction ; récit ; narrateur ; écrits scolaires ; marques linguistiques ; interprétation

### Introduction

Le corpus qui va servir à l'enquête sur l'écriture scolaire est constitué de récits de fiction. Le choix de cette catégorie d'écrits n'appelle pas - de soi - une problématique spécifique. Pourtant, le fait de devoir situer ces écrits dans le cadre scolaire comme un *genre* particulier, avec une rhétorique qui a ses lois, mérite quelques clarifications. On ne saurait en effet ignorer totalement le contexte qui entraîne la production de ce type de discours scolaire.

---

<sup>1</sup> Boré, Catherine, 2010 : *Modalités de la fiction dans l'écriture scolaire*, préface de Frédéric François, Paris L'Harmattan, collection "Savoir et Formation", 292 p.

J'ai pu faire l'hypothèse<sup>2</sup> que les récits scolaires de fiction activent des stéréotypes de récits que rencontrent « naturellement » les élèves au cours des activités didactiques, du fait de leur position de « sujets scolaires ». Dans une certaine mesure, voilà qui réglerait d'entrée de jeu la question de « l'écriture de fiction » : ce serait celle de modèles « rhétoriques » enseignés à l'école. Cette position « extérieure » dans la définition des récits de fiction n'est pourtant pas entièrement satisfaisante : les récits de fiction ne sont pas seulement fictifs parce qu'ils sont enseignés comme tels à l'école. Ou alors il faut admettre que seule cette composante pragmatique prévaut : nous les lisons comme fictifs parce qu'ils portent ce label scolaire, et qu'ils sont produits comme tels. Ce point est discuté en détail au chapitre 3 de la Deuxième Partie.

Plus fondamentale est la question de l'aspect presque « définitoire » de ce genre de discours : leur caractère narratif-fictif. En choisissant des récits de fiction, je suis conduite à m'intéresser en priorité au caractère « narratif-fictif », comme caractéristique dominante du corpus, et par suite, à saisir dans l'écriture au brouillon le travail spécifique de cette composante « narrative-fictive ».

N'est-il pas dès lors légitime de se poser la question de la constitution des énoncés comme fictifs, de leur « fictionalisation »? Autrement dit, ne peut-on voir, dans les brouillons de récits de fiction, les tâtonnements d'une énonciation *spécifique*, en ce sens qu'elle émane d'un sujet qui *invente*?

## 1. Un cadre général : le narratif-fictif

Je vais d'abord présenter un aspect de la pensée de Paul Ricœur<sup>3</sup>, au demeurant largement connue : comment est-il possible que le fait de raconter les actions des hommes soit à la fois créer (inventer) et organiser le réel? Ou encore, quel lien existe-t-il entre le fictif (le « forgé ») et le narratif?

Notons que si la thèse de Ricœur assimilant fiction et narratif est parmi les plus célèbres, d'autres auteurs, comme Dorrit Cohn, ont plus récemment (1999[2001]) montré ces affinités. L'argumentation de D. Cohn est plus technique que celle de Ricœur, et ne la recoupe pas, elle s'y oppose même parfois. Mais un point de départ commun pourrait être donné en ces termes :

«.. [O]n peut proposer que [le terme de fiction] soit réservé aux textes dans lesquels le discours et la description sont subordonnés à la narration - à des textes où la fonction essentielle des généralisations est d'expliquer les personnages et les événements et où les descriptions servent à contextualiser ou à symboliser ces mêmes éléments narratifs. » (p. 12)

Comme on sait, Paul Ricœur (P.R. désormais)<sup>4</sup> fait notamment de *La Poétique* d'Aristote une lecture à la base de *Temps et Récit*. Du moins est-ce cet aspect-là que je retiens. Il en dégage les concepts centraux de « muthos » et de « mimésis ». Opposant la « mimésis » platonicienne à la conception d'Aristote, il rappelle que chez ce dernier la mimésis ne se définit pas tant par l'imitation du réel (en le copiant) que par la création d'actions à l'imitation du réel par la « mise en intrigue ». L'imitation porte moins sur les choses elles-mêmes que sur l'agencement qui tente d'imiter certaines « lois » du réel. Plus exactement encore, l'imitation ne se sépare pas d'un « quoi » imiter, à savoir les actions humaines. Ricœur, suivant Aristote, définit donc le récit au sens large comme le « quoi » de l'activité mimétique (p.62), en s'appuyant sur l'expression grecque de « mimésis praxeos », imitation d'action.

Quelles sont les caractéristiques du « muthos »? C'est d'abord la restitution d'un « ordre », puisque la notion d'intrigue suppose un commencement, un milieu et une fin, lesquels se conditionnent mutuellement, ce qui entraîne l'absence de hasard et la conformité aux règles de la succession qui ordonnent l'intrigue. Pour Aristote, le « lien interne » de l'intrigue est donc « plus logique que chronologique » (p. 68). Mais la logique du « poète » n'est pas celle du logicien : elle *enseigne* quelque chose au lecteur. La fiction qui se développe dès la mise en intrigue a quelque chose

<sup>2</sup> En particulier dans ma thèse (1998) « Choix énonciatifs dans la mise en mots de la fiction : le cas des brouillons scolaires », doctorat nouveau régime, université Stendhal Grenoble 3, sous la direction de Claudine Fabre-Cols, pp .57 et sq.

<sup>3</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récit*, Editions du Seuil, 3 Tomes, Tome I, 1983, Tome II, 1984, Tome III, 1985.

<sup>4</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, Tome I, en particulier pp.55 et sq.

d'exemplaire en ce qu'elle remodèle la réalité (nous dirions qu'elle la « motive ») de façon à présenter au lecteur un enchaînement de faits formant une histoire « vraisemblable, possible » sinon vraie, ce que réclament au contraire la chronique ou l'Histoire. Le lecteur - ou pour Aristote, le spectateur - doit avoir sous les yeux des événements (plaisants ou répugnants) qui lui *apprennent* quelque chose, non parce qu'ils sont vrais mais parce que leur agencement relève d'une possibilité qu'offre le réel. D'où la conclusion de Ricœur :

« Ce serait un trait de la mimésis de viser dans le muthos non son caractère de fable, mais son caractère de cohérence. » (5)

Le poète est à la fois faiseur d'intrigue et imitateur d'action. Comment introduit-il le « pathos » c'est-à-dire les émotions dans son intrigue sans bouleverser l'ordre des événements et l'intelligibilité de l'intrigue ? Pour Aristote, selon P.R., le renversement qui provoque le coup de théâtre ou la péripétie a sa racine dans les émotions - terreur ou pitié - qui sont à la fois le vecteur des actions violentes dont le lecteur ou le spectateur est le témoin et le remède à celles-ci. En d'autres termes, le pathos est une des conditions de la réalisation de l'intrigue. P.R. ne se satisfait pas cependant d'une définition de l'activité du poète (du romancier, du faiseur de récits en général) qui couperait trop vite son art de la réalité, de l'imitation de celle-ci en tout cas. Il conçoit alors le concept dialectique de *triple mimésis*, entendant par là trois manières superposées et parfois contradictoires de définir la « mimésis-invention ». Il discerne ainsi un amont et un aval du concept.

La thèse de P.R. est présentée dans la première page de son étude consacrée à la « triple mimésis » :

« ...il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle. Ou, pour le dire autrement : *que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle.* » (Ricœur, T.I : 85)

Cette articulation tripartite s'effectue de part et d'autre de « mimésis II », qui reste le pivot de l'analyse en tant que configuration du temps par le récit. Elle trouve son amont dans la compréhension de l'« agir humain » : l'imitation (mimésis I) s'enracine dans l'expérience des actions des hommes, descriptibles et compréhensibles grâce à des schèmes relevant de la sémantique de l'action et traductibles selon les règles d'une syntaxe narrative. Cette pré-figuration du récit par l'agir humain ne peut trouver à s'incarner dans un récit que parce qu'elle est déjà signifiante, prise comme elle est dans le réseau des rites, institutions et symboles qui articulent une culture. C'est la culture qui donne valeur aux actions, les jugeant justes ou injustes, bonnes ou mauvaises, en fonction des règles qu'elle respecte, des rituels qu'elle pratique : il existe donc avant toute configuration narrative une *lisibilité* des actions humaines, insérées dans un réseau symbolique de pratiques culturelles qui leur donnent sens et fonctionnent comme un pré-texte. Enfin, la dimension temporelle se marque par l'« être-dans-le temps » c'est-à-dire « compter avec le temps et en conséquence calculer » (*ibid.* : 98) : c'est parce que nos actions sont humaines c'est-à-dire s'incarnent dans la durée des jours, au rythme des saisons, et aussi parce qu'elles sont arrêtées ou relancées, prévues ou déjouées, précipitées ou ralenties que nous sommes amenés à mesurer le temps : le temps est déjà une figure de l'agir humain.

La « mimésis II » peut alors se déployer à partir de cette première figuration de l'agir humain. Pour Ricœur, elle coïncide avec la fiction proprement dite, si l'on entend par là le « muthos » aristotélicien, c'est-à-dire la mise en intrigue ; (= fiction au sens 1, la fiction au sens 2 ayant à voir avec la problématique de la référence et de la vérité). La mise en intrigue est très simplement définie par P.R. : c'est « *l'opération qui tire d'une simple succession une configuration* ». (II, 102). La mise en intrigue

---

<sup>5</sup> P. Ricœur, *op. cit.* p. 70.

est médiation entre une série d'événements qui se succèdent, qu'elle transforme en une *histoire*. A la linéarité des épisodes qui se succèdent dans le temps, l'intrigue substitue une synthèse qui reconstitue l'histoire comme un tout ayant un sens. Naturellement, dans ce travail de l'imagination créatrice et configurante, s'équilibrent tradition (avec le paradigme des œuvres et des formes sédimentées qui forment la grammaire des œuvres à venir) et innovation, au risque de voir cette dernière s'écarter à l'excès de son origine et briser les règles du récit.

Mais celui-ci a son sens plein lorsqu'il est restitué au temps émotionnel du lecteur. Mimésis III « marque l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur. » (II, 109)

S'interrogeant sur la « violence interprétative » qui fait trouver dans le récit et sa temporalité ordonnée, une prétendue cohérence là où règne l'informe, P.R. repousse l'objection de tautologie ou de cercle vicieux, en rappelant le caractère dialectique des rapports entre le récit et le temps : la temporalité désordonnée, les revers de fortune, l'incohérence du hasard, peuvent faire éclater le récit à tout moment.

D'un autre côté, il repousse l'objection opposée de redondance : nos vies ne seraient-elles dignes d'être racontées que parce qu'il y a projection de la littérature sur la vie ? En réponse, P.R. suggère que nos vies sont des histoires « potentielles », en demande d'être comprises et interprétées. Loin d'être la projection d'histoires déjà connues, elles ont au contraire le caractère inédit de la découverte et de l'aventure humaine (ainsi, la psychanalyse) :

« Nous racontons des histoires parce que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées. Cette remarque prend toute sa force quand nous évoquons la nécessité de sauver l'histoire des vaincus et des perdants. Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit. » (Ricœur, II : 115)

Reste Mimésis III, qui met très vivement en lumière le rôle déterminant de la lecture dans le processus de re-figuration de l'œuvre. Celle-ci est tendue vers son lecteur pour lequel elle rend l'intrigue intelligible, notamment à partir des règles de cohérence et de cohésion. En revanche, il appartient au lecteur d'actualiser l'œuvre en reconnaissant stéréotypes et figures anciennes du récit, en prenant aussi la mesure de l'innovation que marque chaque œuvre nouvelle. Mais en définitive l'œuvre ne devient vraiment œuvre que pour autant qu'elle est reçue, qu'elle entraîne sur le récepteur un effet qui l'accomplit alors seulement comme œuvre<sup>6</sup>. La mise en intrigue re-décrit le monde, le rend plus lisible. Ce mouvement de lisibilité est concentré dans l'effort de cohérence et de « motivation », l'effort de « synthèse de l'hétérogène » (Ricœur, 1983 : 124) du monde ouvert par la fiction : c'est, parmi les éléments de définition de la fiction, une des hypothèses de Ricœur qui m'apparaît la plus féconde. Mais si, avec P.R., on dispose d'un cadre général qui permet de comprendre le « quoi », le « pourquoi » de la fiction et le lien originel qui existe entre « fiction » et « récit », il reste à comprendre comment fonctionne le discours de la fiction.

On peut comprendre ce « comment » de deux façons différentes :

1. une description des mécanismes logico-sémantico-référentiels qui font du discours de la fiction un discours spécifique.

2. une description de ce qui fait signifier un discours de fiction.

Dans le premier cas, il s'agit des conditions théoriques qui rendent possibles la production et l'interprétation d'un discours fictif. Dans le second cas, il s'agit des conditions empiriques qui font d'un texte un objet interprétable.

---

<sup>6</sup> Ricœur examine les théories de la lecture et de la réception qui venaient d'être publiées en France dans le début des années 1980, notamment W. Iser et surtout R. Jauss.

## 2. Le problème de la référence

On sait que le discours de fiction se définit comme ne dénotant pas, en ce sens qu'il n'a pas de référent réel<sup>7</sup>.

On pourrait certes se demander comment il est possible de représenter un objet qui n'existe pas, pour remarquer tout aussitôt que l'une des caractéristiques du langage est bien d'utiliser des signes en l'absence des objets auxquels ils renvoient, et que d'autre part, il n'est pas toujours facile d'attribuer un référent aux choses dont on parle.

Alors, en quoi le fait que la fiction n'ait pas de référent pose-t-il problème ?

• d'abord parce qu'il pose un problème logique : comment le langage peut-il à la fois référer (dans le cas des énoncés ordinaires) et ne pas référer (dans les énoncés de fiction)? Ou bien il faut postuler qu'il existe un langage spécifique pour la fiction (ce qui paraît une hypothèse exorbitante), ou bien il faut admettre l'existence d'un fonctionnement différent du langage quand nous lisons ou produisons des fictions.

• dans ce dernier cas, on peut se demander en quoi ce fonctionnement différent du langage se distingue :

- d'autres formes d'énonciation n'ayant pas de référent (mensonges, fantasmes, etc.) ;

- d'autre part, d'énonciations référant à la réalité. Une théorie postule que le langage de la fiction se distingue par une énonciation particulière, marquée dans la langue, celle de K. Hamburger, dont je rappellerai les grandes lignes un peu plus loin.

• Par ailleurs, si le discours de fiction est caractéristique d'un fonctionnement logique et cognitif différent, on pourrait alors se demander comment les élèves l'acquièrent.

Ici, les théories psychologiques - celle de Paul Harris en particulier- et pragmatiques, avec et sans versant cognitif, proposent des réponses parfois ressemblantes. D'où l'intérêt de les comparer.

Remarques :

1. Au cours de la confrontation, vont se poser diversement les questions de la vérité, de la référenciation, et d'une façon générale, de la notion de « représentation », qu'implique le concept de « mimésis ». Ces problèmes, rencontrés par tous les auteurs, sont présentés le plus possible de façon synthétique. Mais la nécessité de l'argumentation m'obligera parfois à différer certaines présentations ou au contraire à les répéter dans plusieurs chapitres pour permettre au lecteur de ne pas perdre le fil de la démonstration.

2. Le fait de passer en revue les questions classiques de la fiction ne signifie pas qu'il faille s'attendre à une « vérité » à l'issue de la confrontation, ni que la confrontation soit (puisse être ?) exhaustive.

Ainsi ces questions ont été et peuvent à bon droit être discutées sur d'autres bases : si l'on adopte avec Danon-Boileau, 1982 ou Rivara, 2000 une perspective culiolienne de construction de la référenciation au sein du texte, la question de la « vérité » est sans objet.

On peut dire aussi que le discours de la fiction se rapproche de celui de la métaphore : par le détour du trope, il vise indirectement (faute de pouvoir jamais l'atteindre autrement) une forme autre de vérité (Ricœur, 1975, et - autrement - Reboul, 1992).

---

<sup>7</sup> O. Ducrot et T. Todorov, « Le discours de fiction », in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, coll. Essais, 1972, p. 333 : « Certains énoncés linguistiques se réfèrent à des circonstances extra-linguistiques particulières: on dit dans ce cas qu'ils dénotent un référent. Cette propriété, pour importante qu'elle soit, n'est pas constitutive du langage humain : certains énoncés la possèdent, d'autres non. Mais il existe aussi un type de discours dit fictionnel, où la question de la référence se pose de manière radicalement différente: il est explicitement indiqué que les phrases proférées décrivent une fiction, et non un référent réel. » (article de Todorov).

Dans la version plus récente du *Dictionnaire* (1995) c'est J.-M. Schaeffer qui rédige l'article « Fiction » pp. 312-320 où il met en perspective les thèses antagonistes concernant l'absence de référent, les unes défendant l'idée d'une référenciation métaphorique (thèse N. Goodman), les autres, d'un continuum entre fiction et réalité (Pavel)

C'est cependant dans son ouvrage *Pourquoi la fiction* (1999) qu'il trouvera dans une réflexion d'orientation cognitive « soft », appuyée sur certains présupposés biologiques et culturels, de quoi nourrir ses propres thèses en faveur d'une analyse pragmatique de la fiction (voir le chapitre 2).

Enfin, on peut aussi radicalement contester, dans l'expérience dialogique, l'existence d'un discours de fiction autonome : les discours, quels qu'ils soient, peuvent bien la viser, jamais ils n'atteignent la réalité de l'expérience (sentie, pensée ou vécue) ; étant tissée d'autres discours, on peut douter que se préserve et s'isole une catégorie de discours qui serait celle de la fiction : la fiction elle-même, même quand elle s'annonce comme telle, par exemple dans le roman, est traversée d'énoncés de réalité : c'est que le discours est le lieu du mélange et de l'hétérogénéité et seul, un « effet de lointain » (François) peut nous faire croire à l'existence d'un discours de fiction autonome.

## 2.1. Logique et Sémantique

Parmi les auteurs qui cherchent à expliquer logiquement les problèmes posés par l'absence de dénotation affectant le discours de fiction, on rappelle rapidement les positions de R. Martin et de J. Searle. Ce dernier évoque le discours de fiction dans une perspective d'acte de langage, mais il a en commun avec R. Martin de ne pas considérer d'un point de vue linguistique le discours de fiction (i.e. en tant qu'il comporterait des unités linguistiques typiques à analyser).

Dans *Pour une logique du sens*<sup>8</sup> R. Martin distingue entre deux sortes d'inexistants : les uns appartiennent au propre univers du locuteur, les autres à une image d'univers. Les premiers sont donnés comme tels, le locuteur les évoque comme inexistantes. Sont considérés ainsi : les rêves, les souhaits, les peurs, les suppositions ouvrant à des mondes possibles, etc. En tout cas, le locuteur marque dans son énoncé (par exemple, par l'emploi du subjonctif, ou du *si* contrefactuel) que ce dont il parle fait partie de son univers de croyance et n'a pas d'existence en-dehors de lui. En revanche, dans le cas de la fiction, les inexistantes sont donnés par l'auteur comme des existantes. C'est la principale caractéristique du processus de fictionalisation, qui crée chez le lecteur une illusion identique, au point que celui-ci accepte pour vrai ce qu'il sait être inventé. Mais pour résoudre le paradoxe, R. Martin distingue entre l'auteur qui imagine et le narrateur qui parle. Il rend ce dernier seul responsable véritable de la fiction, en tant que porte-parole, « alter ego » de l'auteur :

« L'auteur ne cherche pas à imposer comme réel ce qu'il imagine. Il cède la parole à un narrateur, lieu d'une image d'univers où se trouve prise en charge la vérité de ce qui est dit : du même coup disparaît le paradoxe de la fiction. »<sup>9</sup>

L'énoncé fictionnel appartient dès lors à *l'image d'univers* (i.e. l'univers représenté sous forme d'image) d'un narrateur autre que l'auteur lequel sait très bien que cet univers est inventé. On peut, dit R. Martin, se représenter la situation fictive comme celle d'un auteur introduisant l'énoncé d'un locuteur sous forme d'un discours direct. Le texte de fiction s'apparenterait alors à un discours entre guillemets de ce narrateur (d'autres parlent d'« opérateur de fictionalité »<sup>10</sup>), et certaines marques comme « Il était une fois » ou le simple fait que figure l'indice « roman » ou « nouvelle » sur la couverture, attesteraient que l'énoncé fictif est seulement une citation rapportée par l'auteur, comme dans le fonctionnement du discours direct.

### Discussion

On peut admettre cette position si l'on accepte à la fois l'idée d'un narrateur, et celle d'« univers fictif ». Pour construire le dédoublement entre un auteur et un narrateur responsable de la vérité des assertions produites dans la fiction, R. Martin a besoin du concept de « narrateur » et de « narrateur omniscient » : seul en effet un narrateur de ce genre peut avoir les informations lui permettant de concevoir un univers comportant une certaine cohérence logique et psychologique, entrer dans les pensées de ses personnages, les faire se rencontrer au moment opportun ou au contraire s'ignorer, etc.

<sup>8</sup> R. Martin, *Pour une logique du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, éd. revue 1992.

<sup>9</sup> R. Martin, *ibidem*, p. 284.

<sup>10</sup> Voir Claudine Jacquenod, *Contribution à une étude du concept de fiction*, Peter Lang, Berne, 1988.

De fait, si l'on n'est pas sûr de la voix qui raconte (ou qui parle), et donc de la possibilité d'existence d'« un univers » dont la consistance pourrait être garantie par la voix du narrateur, la notion d'« univers de croyance » du locuteur porteur d'une « image d'univers » est-elle encore possible ? C'est, finalement, la notion théorique de « narrateur » et de « voix », la frontière entre les notions d'auteur/ narrateur/ personnage, qui peuvent être discutées, comme on le verra plus loin dans la théorie de K. Hamburger.

## 2.2. Logique et Pragmatique : Searle, Genette, Reboul

### 2.2.1. Searle et Genette

Searle<sup>11</sup> distingue soigneusement entre « fiction » et « littérature ».

Selon lui, il n'y pas de traits ou d'ensemble de traits communs à toutes les œuvres littéraires : certains ouvrages sont littéraires et non fictionnels, comme *Le Journal* d'A. Frank ou *De sang-froid* de T. Capote; d'autres sont fictionnels et non littéraires comme les histoires drôles et la bande dessinée; c'est aussi dans ce cadre qu'on pourrait placer les écrits d'élèves. L'argument décisif est le suivant : c'est au lecteur de décider si une œuvre est littéraire ou non, tandis que c'est à l'auteur de décider s'il écrit ou non de la fiction. Searle ajoute que le littéraire est en continuité avec le non-littéraire. Il n'y a pas de frontière tranchée entre les deux (les ouvrages historiques, les romans policiers sont-ils ou non littéraires?); d'autre part, le statut d'une œuvre peut historiquement changer et en effet, peut être décrété « littéraire » un genre ou un type d'écrit qui ne l'était pas auparavant.

Searle considère les énoncés de fiction comme des énonciations « non-sérieuses », c'est-à-dire n'engageant pas réellement leur auteur, et il les oppose au discours figural (ou métaphorique) qui est « non-littéral ». Discours de fiction et discours « de réalité » ont en effet en commun d'être « littéraux ». Ce qui les oppose, c'est la nature de l'acte illocutoire accompli. Le romancier accomplit une « assertion feinte », contrairement au journaliste, par exemple. Les actes illocutoires qu'accomplit le romancier sont à ranger dans la classe des illocutions assertives : affirmations, assertions, descriptions, caractérisations, identifications, explications, etc.

Pour Searle, feindre est intentionnel de la part de l'auteur, sans pour autant que celui-ci ait l'intention de tromper son lecteur : c'est ce qui distingue la feinte du mensonge. Le critère de reconnaissance de la fiction réside dans l'intention de l'auteur, critère pour lequel, selon Searle, il n'y a pas de marque c'est-à-dire pas de propriété textuelle, syntaxique et sémantique.

En résumé, le phénomène de base caractérisant la fictionalité paraît être une « suspension de l'accomplissement des actes de langage (tels que l'assertion) qui sont normalement accomplis lors des échanges linguistiques ». Pour Searle, l'acte illocutoire est feint, mais l'acte d'énonciation est réel. S'interrogeant sur la difficulté qu'il y a à créer des personnages de fiction à partir du néant, Searle répond que c'est en feignant de se référer à une personne que l'auteur crée le personnage de fiction. L'auteur feint de faire des assertions véridiques dans la fiction hétérodiégétique tandis que dans la fiction homodioégétique, il feint d'être un personnage assertant.

L'interprétation par Genette de la théorie de Searle est intéressante par les renforts qu'elle lui apporte. Genette reprend le principe des actes indirects de langage : le romancier feint d'asserter pour mieux faire « autre chose » ; et il est vrai qu'il est dans la nature des actes indirects de langage de poser une question pour signifier un ordre par exemple, et donc de faire deux choses en une.

De même, suggère Genette, le romancier peut à la fois asserter l'existence d'êtres et d'objets imaginaires, et demander par un acte indirect de langage au lecteur d'imaginer que ceux-ci se convertissent en êtres ou objets fictifs : le romancier asserte quelque chose et l'assertion est en même temps, indirectement, une demande au lecteur de bloquer le processus de référence au réel, ce qui produit *ipso facto* la fiction.

<sup>11</sup> John R. Searle, « Le statut logique du discours de la fiction », dans *Sens et Expression*, Cambridge, University Press, 1979, Paris, Minuit, 1982, traduction française de Joëlle Proust, p. 101-119.

### 2.2.2. Reboul

Anne Reboul tout en niant qu'il existe un langage propre à la fiction, reconnaît une spécificité pragmatique à tous les discours qui parlent d'« inexistants » comme les métaphores et les antécédents des contrefactuelles. Sa position peut être résumée ainsi :

« (...) il n'y a pas de faits de fiction, pas plus que la fiction ne rapporte des faits, des émotions ou même des personnages. En d'autres termes, l'objet d'une fiction n'est pas un ensemble de faits ou un état de choses dans le monde, rapportés par un ensemble d'énoncés, mais l'expression d'une représentation conceptuelle complexe. Dans la mesure où il s'agit de l'expression d'une pensée plutôt que du rapport d'un certain nombre de faits, la notion de pertinence et le principe de pertinence prennent toutes leurs dimensions : (...) » (Reboul, 1992 : 90)

Conclusion : dans la fiction, les pensées et paroles des personnages sont des événements au même titre que leurs actions.

Selon A. Reboul, l'interprétation des énoncés littéraires<sup>12</sup> se fait selon un processus d'interprétation semblable à celui des énoncés métaphoriques. Ainsi s'explique la différence entre un énoncé fictif et un énoncé non-fictif : le premier est l'expression de la pensée du locuteur (c'est-à-dire de l'auteur pour Reboul) sans être pour autant la représentation d'un fait.

Dans la mesure où la théorie de la fiction élaborée par Reboul a évolué vers le versant cognitif, on trouvera, en conclusion du chapitre suivant, des éléments de confrontation avec les positions de Schaeffer et Harris. Je m'en dispense donc ici.

## 3. Fiction : narratologie et théorie de l'énonciation

### 3.1. Fiction, littérature

C'est dans *Fiction et Diction*<sup>13</sup> que Gérard Genette oppose sous ces deux concepts les catégories de la fiction et du style.

L'essentiel de la position repose sur un principe définitoire et constitutif de la fiction : selon lui, doit être classée comme fictionnelle toute histoire imaginaire, c'est-à-dire dont la thématique relève de faits imaginaires : autrement dit, le thème suffit à classer, avant tout examen interne ou analyse du principe, les textes d'imagination dans le genre littéraire de la fiction et, partant, dans le genre « littérature » :

« Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles - encore une fois sans préjudice d'amalgame et de mixité ; mais il me semble utile de maintenir la distinction au niveau des essences, et la possibilité théorique d'états purs (...) »<sup>14</sup>

Pour péremptoire qu'elle soit (même si Genette prend la précaution de dire qu'il s'agit d'une distinction heuristique), cette première définition de la fiction écarte d'emblée l'hypothèse d'une acception strictement linguistique et formelle de la fiction.

S'intéressant à la littérarité, il rencontre la fiction, qu'il avait déjà auparavant examinée sous les espèces du récit (*Figures I, II, III, Discours du récit, Nouveau Discours du Récit*) mais que - en sens inverse cette fois - il examine pour elle-même ; cependant, alors même qu'il semble trouver chez Aristote un critère quelque peu tautologique de définition (appartient à la fiction une histoire dont le contenu est

---

<sup>12</sup> Pour « fictifs ».

<sup>13</sup> Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Editions du Seuil, 1991.

<sup>14</sup> Gérard Genette, *ibidem*, p. 31.



imaginaire), il établit une distinction entre le régime *constitutif* et le régime *conditionnel* attaché au texte de fiction : un texte de fiction est *constitutivement* littéraire ( en tant que genre ) et c'est une autre question de décider si c'est ou non de la bonne littérature, « littérature » étant pris alors au sens d'« œuvre suscitant un jugement esthétique », jugement conditionnel au plus haut point : tout un chacun peut, nous dit Genette, considérer comme littéraire un texte non-fictionnel (par exemple *Le Journal d'Anne Frank*, ou *l'Histoire de France* de Michelet<sup>15</sup>) et comme non-littéraire (au sens de « sans valeur artistique ») un roman de gare.

Mais si Genette prend bien soin d'associer le lecteur au jugement de littéarité dans le sens que je viens de définir, il a recours pour définir la fiction à un mixte : partant d'une définition *a priori*, il s'interroge sur les implications de l'auteur et du narrateur dans le processus de fiction (position narratologique classique).

On connaît les distinctions qui sont à la base de la narratologie, entre « histoire » « diégèse » ou niveau du *signifié*, c'est-à-dire les événements qui servent de base au récit, « récit » ou niveau du *signifiant*, c'est-à-dire la forme énoncée de ces événements, « narration » ou l'énonciation elle-même, l'acte de raconter. Parallèlement, Genette établit des distinctions théoriques de base entre l'« auteur », le « narrateur », le « personnage ». Il prend bien la peine de dire que ces instances ne sont pas distinctivement, réellement, à l'œuvre dans une fiction, et que ces distinctions, qui sont des constructions théoriques, ne doivent pas être hypostasiées. Cependant les schémas qu'il propose dans *Fiction et Diction* mettent bel et bien en place des êtres théoriques qu'il est tentant d'identifier dans une fiction.

Ainsi, par exemple, propose-t-il d'appeler *fiction homodiégétique* celle dans laquelle :

- A (Auteur) est ≠ P (Personnage), A est ≠ N (Narrateur), mais N = P (cas d'un récit fictif en 1<sup>ère</sup> personne, autofiction).

Ou encore, *fiction hétérodiégétique*, celle dans laquelle :

- A (Auteur) est ≠ P (Personnage), A est aussi ≠ N (Narrateur), et N (Narrateur) ≠ P (Personnage) (cas de la plupart des fictions).

Ces distinctions présupposent toutes que l'on puisse différencier les événements formant la trame de l'histoire de la manière dont ils sont narrés<sup>16</sup>. Et c'est ce qui le distingue de la position exclusivement linguistique de K. Hamburger<sup>17</sup>, sur la théorie de laquelle je vais maintenant insister, avant de reprendre à neuf ces premières oppositions.

### 3.2. L'énonciation fictive : la théorie linguistique de Käte Hamburger

La théorie développée par Käte Hamburger (K.H. désormais) s'appuie sur la définition aristotélicienne de la fiction.

Elle postule donc que l'auteur de « fictions » est celui qui imite la réalité (« mimésis »). Tout comme nous l'avons vu pour Ricœur, elle insiste sur le fait qu'il ne faut pas voir dans cette imitation un double illusoire et trompeur de la vie réellement vécue des hommes ; l'auteur de fictions se sert de la réalité comme matière première et, tel un artisan, « fabrique » et met en scène des personnages. Il y a donc, pour Aristote relu par Hamburger, identité entre « mimésis » et « poésis ». Aussi ce n'est pas, à la différence de ce que propose Genette, dans la chose énoncée (le contenu de la fiction) que se manifeste l'activité du poète analysée par K.H. La théorie proposée est linguistique :

« La logique ou logique linguistique de la littérature (...) peut être qualifiée de théorie de langage, théorie qui examine l'existence et la nature des différences fonctionnelles entre le langage producteur de formes littéraires (...), et celui qu'on trouve à la base des activités de pensée et de communication. La logique du littéraire, en tant que théorie linguistique de la littérature, a pour objet la relation de la littérature à l'ensemble du système de la langue. »<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Le premier exemple est de John Searle, nous l'avons vu, le second est cité sporadiquement par Genette.

<sup>16</sup> Voir plus loin les critiques récentes que font Ch. Lacoste (2006) et S. Patron (2009) de la narratologie en général.

<sup>17</sup> Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, (1<sup>ère</sup> éd. 1957), Ernst Klett, Stuttgart, 1977, traduction française de Pierre Cadiot, éditions du Seuil, Paris, 1986.

<sup>18</sup> Käte Hamburger, *op.cit.* p. 22.

La position de Hamburger est une position linguistique parce qu'elle s'efforce de trouver dans la matérialité de la langue un système permettant d'opposer l'énoncé de fiction et l'énoncé de réalité. Son projet est avant tout théorique et il faut comprendre ce qu'elle appelle la « logique » des genres littéraires, dans le sens de « poétique ». Par ailleurs, tout comme Searle et Genette, Hamburger distingue le terme « littérature » (qu'elle emploie indifféremment pour celui de « fiction ») d'une acception purement « esthétique » (au sens purement « artistique » du terme) :

« ...le concept de littérature est à prendre dans son sens esthétique le plus large (positivement ou négativement) : le langage est créatif même lorsqu'il n'en résulte qu'un feuilleton, un livret d'opérette ou un poème de potache. Les lois logiques qui président au processus de création sont indépendantes de la reconnaissance, dans les formes produites, du concept de littérature au sens esthétique. Les lois logiques sont ici absolues, et les lois esthétiques, relatives ; les premières sont objet de connaissance, les secondes d'évaluation. » (Hamburger : 25)

On prêterait attention d'abord à l'analyse qu'elle donne du système énonciatif de la langue. Elle place au centre de l'analyse le concept de sujet d'énonciation, lequel n'est ni le sujet psychologique, ni le sujet cognitif, ni le Je-émetteur de la théorie de la communication.

Hamburger pose clairement le caractère structural du sujet d'énonciation, comme l'un des pôles de la relation sujet/objet. Tout énoncé est celui d'un sujet, - et d'un sujet réel - quelle que soit la nature (réelle, idéelle ou irréelle), de l'énoncé, quels que soient la modalité et le degré plus ou moins grand de subjectivité de l'énoncé. Ce qui constitue l'énonciation n'est ni l'assertion ni le jugement énoncé à propos de la chose énoncée, mais la totalité du vécu manifesté dans la langue, comme bien le seul et unique mode d'accès (d'expression de ?) à la réalité, d'où la formule lapidaire :

« ... tout énoncé, dans la mesure où il est une énonciation, est un énoncé de réalité. »<sup>19</sup>

Elle opère une « révolution copernicienne » en considérant que ce qui fait l'énoncé de réalité, ce n'est pas l'objet d'énonciation, mais le *sujet d'énonciation* : il n'y a pas d'un côté la langue qui est utilisée pour parler de la réalité, et de l'autre la réalité ; la langue *est* aussi réalité en tant que substance (mots, phrases, prononcés et écrits) mise en action par un sujet d'énonciation et c'est l'existence de ce sujet d'énonciation réel qui suffit à donner à l'énoncé son caractère de réalité.

La théorie bat en brèche toutes les précédentes par le retournement opéré : il apparaît que le problème de la fiction n'est pas dans l'irréalité de la chose représentée (l'objet d'énonciation, la référence), mais dans le fait que le *sujet d'énonciation* n'y est pas réel. Prenant l'exemple de trois sujets d'énonciation réelle possibles : le sujet « historique » (défini par la situation « hic et nunc »), « théorique » (celui des énoncés généraux-abstraites), « pragmatique » (celui des actes de langage), elle pose que ce qu'ils ont en commun importe plus que leurs différences : pour tous, dit-elle, on peut poser à leur propos des questions portant sur le temps vécu par leur auteur, et le lieu ou l'espace dans lesquels ils ont été prononcés ; à tous coups, il existe un moyen de savoir quand et où l'auteur, vivant ou mort, a énoncé de telles phrases. Dans un énoncé de réalité, les objets décrits existent, par définition, *indépendamment de l'énonciation*. Hamburger fait l'analogie avec les thèses du réalisme naturaliste (ici vivement opposées à l'idéalisme) qu'on reconnaît à cette citation : « *le monde dans lequel nous vivons et que nous transformons en objet par la connaissance n'est pas créé par notre seule connaissance mais existe indépendamment de nous* » (N. Hartmann, cité par Hamburger, 1986 : 59). Hamburger répond d'ailleurs très précisément à la question de savoir comment « existent » les différentes catégories d'objets évoqués par un énonciateur réel :

« ...Et, cependant, la caractérisation d'un énoncé comme énoncé de réalité n'a pas son fondement dans la réalité de l'objet énoncé. S'il en était ainsi, des difficultés apparaîtraient aussitôt et la définition se perdrait dans l'imprécision, ne serait-ce que parce que le concept de

<sup>19</sup> K. Hamburger, *op.cit.* p.54.

réalité serait soumis à toutes les conceptions physiques, cognitives, ontologiques et métaphysiques possibles et que, dans ces conditions, notre définition de tout énoncé comme énoncé de réalité se heurterait à autant de désaccords. Une telle définition échouerait déjà lorsque l'objet de l'énoncé s'avère « irréel », par exemple un rêve, une vision ou un mensonge. C'est bien parce que l'élément décisif n'est pas l'objet de l'énoncé mais le sujet de l'énonciation que même un « énoncé irréel » est en toutes circonstances un énoncé de réalité. Un énoncé est toujours un énoncé de réalité. La « réalité » de l'énoncé tient à son énonciation par un sujet réel, authentique. »<sup>20</sup>

Le fait que la qualité de l'énoncé n'entre pour rien dans la définition de la fiction se marque dans plusieurs exemples analysés par la théoricienne : ainsi, l'objet fantasmé, l'objet de croyance (religieuse, par exemple) et même le mensonge ont, selon elle, une existence propre tout comme l'objet dont l'existence empirique peut être constatée : le sujet allègue, ou prétend que ce qu'il dit a une existence, « est », ce qui suffit à donner à sa relation à l'objet de son énonciation le caractère d'existence. S'appuyant sur une phénoménologie de l'énonciation, Hamburger conclut que, comme dans le réalisme d'Hartmann ayant trait à l'objet de la connaissance, l'objet de l'énonciation est indépendant de sa transformation par le sujet en objet énoncé :

« ...la chose énoncée est le champ expérimental ou vécu du sujet d'énonciation (...) ainsi tout énoncé est énoncé de réalité, énonciation d'un sujet d'énonciation réel (...) le système d'énonciation de la langue est le pendant linguistique du système de la réalité lui-même. »<sup>21</sup>

Ecartant les théories relatives à la fonction référentielle du langage, qui sont incapables de résoudre la question de la réalité, Hamburger met l'accent sur la relation sujet/objet (ou relation énonciative) avec la chose énoncée : la caractérisation « d'énoncé de réalité » portée sur la chose énoncée provient du caractère propre du sujet d'énonciation, de son inscription « hic et nunc » dans le monde. Du même coup, et par contraste, apparaît la thèse principale : la place du littéraire, c'est-à-dire, pour Hamburger, ce qui ressortit à l'usage « fictionnel » du langage, au sens aristotélicien de la « mimésis », doit être examinée « dans le système énonciatif de la langue et par rapport à lui » (Hamburger, *ibid.* : 62). Cela signifie que les formes linguistiques sont à même de distinguer le mode d'énonciation accompli par le sujet d'énonciation.

<sup>20</sup> K. Hamburger, *ibidem*, p. 55-56.

<sup>21</sup> K. Hamburger, *op.cit.* p.60.

Le passage suivant n'est pas sans rappeler une célèbre formule de la phénoménologie : « Toute conscience est conscience de quelque chose. ». Dans le cas de K.H., cela revient à dire, par analogie sur le plan linguistique, qu'il n'y a pas d'énonciation qui ne soit énonciation d'un sujet à propos d'un objet.

« L'objet énoncé est le contenu énoncé, quelle que soit la modalité propositionnelle en cause. La proposition de Sigwart [représentatif de l'ancienne logique] « j'énonce quelque chose à propos de quelque chose » peut être réduite de la façon suivante : « j'énonce quelque chose ». Sous cette forme, elle n'est plus une description du jugement prédicatif (au demeurant mal formulée), mais l'expression correspondant à l'énonciation elle-même. Elle signifie : « L'énoncé est l'énonciation d'un sujet à propos d'un objet ». Seule une telle formule, dans la mesure où elle relève de la description structurale, fait apparaître que c'est bien la totalité du vécu manifesté dans la langue qui est en cause, non tel ou tel énoncé particulier. En soulignant dès maintenant qu'il n'y a qu'un seul cas où cette formule ne vaut pas, celui du récit dans la littérature narrative, on met encore mieux en valeur la fécondité de la formule structurale de l'énonciation pour tous les autres domaines de la langue, y compris la poésie. » (pp.45-46)

On verra d'ailleurs que Schaeffer, qui ne s'appuie pas sur une théorie linguistique mais cognitive (c'est-à-dire qui cherche les moyens par lesquels se forment les connaissances), défend une position qui postule que perception et représentation ont le même fonctionnement cognitif, c'est-à-dire postulent l'existence d'un objet d'énonciation indépendamment de celle-ci ; mais à la différence de KH, il ne postule aucune différence entre l'énoncé de réalité (c'est-à-dire provenant du sujet d'énonciation) et l'énoncé de fiction puisque, selon lui, la différence entre fiction et non-fiction réside dans les dispositifs pragmatiques qui se jouent entre émetteur et récepteur (on est beaucoup plus proche d'une théorie communicationnelle).

### 3.2.1. Principales caractéristiques de la fiction (ou récit mimétique)

#### 3.2.1.1. La fiction narrative et ses indices, selon K. Hamburger

La structure de la fiction narrative ne peut être élaborée que par comparaison avec le système de l'énonciation. Un premier indice est fourni par l'attente de l'apparition des personnages. C'est parce que les personnages sont, par excellence, des créations de la fiction, que - par contagion - tout le reste du décor qui précède leur entrée dans le roman paraît non réel. Il s'agit bien pour le lecteur d'une « mise en scène » destinée à faire ressortir les êtres de fiction qui nous sont présentés. K.H., partant du principe que c'est le verbe qui est le support des modes d'existence des personnages ou des objets désignés dans la fiction, et qui situe leurs actions dans le temps, examine la fonction du « prétérit épique » traduit en français par l'imparfait ou le passé simple. L'emploi des temps est situé par rapport à un JE-Origine unissant le vocabulaire linguistique et cognitif. Cette instance est le point de référence (Je-Ici-Maintenant) ou point-zéro, à partir duquel sont situées les actions décrites par les verbes. Pour l'auteur, ce ne sont donc pas les seuls énoncés qui, en tant que tels, permettront de savoir si nous sommes ou non dans la fiction, mais la question que nous posons à propos de l'origine de leur énonciation.

Soit la phrase *Monsieur X était en voyage*, qui pourrait aussi bien figurer dans un roman que dans une lettre ou une conversation ordinaire. Pour Hamburger, ce n'est pas tant le contexte qui permet de les départager quant à leur statut, fictionnel ou non, mais les questions que nous posons à propos de leur énonciateur : s'il s'agit d'un énonciateur réel comme dans la lettre ou de la conversation, il est toujours loisible de se poser la question de la date à propos de laquelle l'énonciateur se souvient que Monsieur X était effectivement en voyage. Dans ce cas, le passé est commun non seulement à l'énonciateur mais aussi au lecteur ou récepteur de cette phrase. Si, au contraire, on ne peut donner de date correspondant à un passé représentable et commun par rapport au « hic et nunc » de l'énonciation, le prétérit utilisé perd sa valeur temporelle et révèle seulement l'origine fictive du JE-énonciateur.

#### 3.2.1.2. Le prétérit accompagné de déictiques

Ce point est encore confirmé par la présence de déictiques combinés avec le prétérit. On rappelle le célèbre exemple :

« Mais le matin il lui fallait élaguer l'arbre. Demain, c'était Noël. »<sup>22</sup>

La présence d'un déictique du futur combiné avec un temps du passé montre bien qu'il ne peut s'agir du passé d'un énonciateur réel rapportant un récit de réalité, auquel cas, nous aurions eu :

a) « Le lendemain, c'était Noël »

ou alors, rompant avec le passé :

b) « Demain, ce sera Noël »

Dans le cas a), il s'agit du passé du locuteur, qui le relate, détaché de son présent.

Dans le cas b), le locuteur énonce à partir de son présent, qui est aussi celui du récepteur. La conclusion s'impose :

«...l'objet d'une narration n'est pas référé à un Je-Origine réel mais à des Je-Origines fictifs, il est donc fictif. »<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Alice Berend, in Hamburger, *op.cit.* p. 81.

<sup>23</sup> Hamburger, *op. cit.* p. 82.

C'est donc l'entrée en scène des personnages fictifs qui signe la disparition du Je-énonciateur réel. Les interventions au présent de celui que nous nommons habituellement « narrateur », quand elles existent, ramènent au Je-Origine d'un locuteur réel ; la preuve en est donnée, selon K.H., par l'irruption ultérieure de l'imparfait qui marque la véritable entrée dans (ou le retour à) la fiction. Autrement dit, pour K.H., ce présent-là n'est pas un « présent historique » au sens habituel de variante du prétérit, mais un « vrai » présent, c'est-à-dire à la fois celui du locuteur réel qu'est alors le narrateur pour K.H., et celui du lecteur. En revanche, l'imparfait « fictif » qui suit n'évoque en rien le passé. Il sert simplement de signal à la fiction. Et -paradoxe !- dans un récit de fiction, on peut très bien mettre au présent tous ces prétérits de récit (imparfait ou passé simple en français) sans que le sens soit changé, ce qui prouve bien, selon K.H., qu'ils ont perdu leur valeur intrinsèque de passé. Inversement, d'ailleurs, un présent « historique » dans une fiction peut très bien être mis au prétérit sans que la situation des personnages varie du point de vue temporel.<sup>24</sup>

### 3.2.1.3. Les verbes décrivant des processus intérieurs

Cette catégorie de verbes (*penser, croire, réfléchir, sentir, espérer*, etc.) employée au prétérit à propos des personnages suffit à montrer l'impossibilité d'un récit au passé, par l'absurdité qu'il y aurait à reconstituer « réellement » les mouvements intérieurs de pensée des personnages évoqués : si nous pouvons parler de notre expérience personnelle, nous ne pouvons jamais parler de celle d'autrui.

### 3.2.1.4. Le discours indirect libre

C'est le point le plus célèbre et le plus discuté de la théorie de K.H.

Discutable, bien sûr, si K.H. veut signifier que c'est seulement dans la fiction que l'on rencontre ce phénomène. L'expérience de la conversation ordinaire nous montre que le style indirect libre est usité dans les récits et dialogues les plus ordinaires (« *J'ai rencontré Pierre, il était furieux : sa belle-mère ne voulait plus garder les enfants*, etc. »)

Mais ce que K.H. veut surtout prouver, c'est que l'imparfait (dans la traduction française) utilisé dans les phrases de style indirect libre est entièrement dépourvu de la valeur temporelle de passé et qu'il désigne seulement par là l'origine fictive des pensées des personnages. Cette explication est surprenante pour des lecteurs habitués à remarquer que le point caractéristique est plutôt que narrateur et personnage sont confondus dans la même énonciation indiscernable, et que par ailleurs il est des exemples de « style indirect libre » avec le présent<sup>25</sup>. Mais K.H. récuse la notion de « narrateur », selon elle employée métaphoriquement.

### 3.2.2. La question du narrateur

Le point de rupture le plus important avec les interprétations traditionnelles concerne en effet le narrateur. Avec une logique sans faille, K.H. reprend sa définition linguistique et phénoménologique de l'énonciation : une structure sujet/objet dans laquelle la réalité de l'objet énoncé est indépendante du sujet d'énonciation. On se souvient que les énoncés issus d'un sujet

<sup>24</sup> K.H. (*op. cit.* pp. 104-106) prend comme exemple un passage des *Buddenbrock* de Thomas Mann :

« *Les choses ont traîné en longueur. Il apparaît que les débats dans ces assemblées ne sont pas près de leur terme [...] ce sont des gens de toutes conditions qui attendent là, immobiles [...] Derrière deux ouvriers [...] une dame, dans un état extrême d'agitation, tourne la tête à droite et à gauche afin d'apercevoir l'hôtel de ville entre les épaules de ces gaillards massifs. [...] « Aïe! c'est-y pas ma soeur, des fois, qu'a déjà lâché deux maris? » La dame au manteau sursauta [...] »*

Et elle le « retraduit » ainsi :

« *la chose avait traîné en longueur[...] il y avait des gens de toutes classes sociales[...]derrière les deux travailleurs, il y avait une dame...non, c'est pas vrai, pensait la dame ».*

On est frappé ici par une certaine forme de « mauvaise foi » ! La « traduction » du passage du présent historique au « prétérit » traduit en français par des imparfaits (et plus-que-parfait), est malaisée ; elle est d'ailleurs tronquée et peu probante ; il s'en faut de beaucoup que le passage de l'un à l'autre temps soit indifférent, comme le voudrait K.H. pour montrer que le prétérit n'a pas de valeur passée. Dans le détail, les textes littéraires résistent souvent à des transpositions de ce genre.

<sup>25</sup> Exemple: « *X s'ennuie à la campagne: pas moyen de sortir, il pleut, il y a de la boue, et personne dans un rayon de cinq kilomètres!* »

d'énonciation réel sont réels, dans la mesure où ils appartiennent à cette structure ; preuve en est : le lecteur lit comme énoncés de réalité les énoncés qu'il sait être écrits par un énonciateur réel. Inversement, une « réalité fictive » ne doit son « existence » qu'au fait qu'elle est narrée ; comme la chose réelle, elle peut être nommée, discernée, mais elle ne le doit qu'au mouvement de narration qui la porte au jour : la narration (et le narrateur) sont donc pour K.H. inséparables de ce qu'ils nomment : on pourrait dire que toute narration est narration de quelque chose. Il n'y a donc pas lieu, selon elle, de distinguer le narrateur et la narration, le producteur et le produit :

« ...La narration est donc une fonction (la fonction narrative), productrice de récit maniée par le narrateur comme le peintre manie couleurs et pinceaux. Autrement dit, le romancier n'est pas un sujet d'énonciation, il ne raconte pas à propos de personnes et de choses (il ne parle pas de personnes...) il raconte personnes et choses. *Entre ce qui est l'objet narré et la narration, il n'y a pas un rapport relationnel en l'occurrence énonciatif, mais une liaison de type fonctionnel.* » (Hamburger : 126.)

Il y a donc là une différence essentielle avec la position de la narratologie. G. Genette constate le fait en ces termes dans la préface qui ouvre *Logique des genres littéraires* :

« ...on ne peut étudier le récit de fiction comme récit et comme fiction : le « comme récit » de la narratologie implique par définition que l'on feigne d'accepter l'existence (la fiction), « avant » le récit, d'une histoire à raconter ; le « comme fiction » de Käte Hamburger implique au contraire que l'on refuse cette hypothèse (cette fiction) de méthode- et avec elle la notion même de récit, puisque, sans histoire, il ne peut y avoir de récit, et qu'ainsi le récit de fiction n'est qu'une fiction de récit. »<sup>26</sup>

Le narrateur n'est pas une instance recevable pour K.H. : puisque tout ce qui s'énonce dans la fiction ne peut provenir que de sujets de conscience fictifs, il n'y a pas lieu selon elle, de distinguer entre narrateur et personnages. Ou encore, la voix fictive qui énonce (à la 3<sup>ème</sup> personne) peut énoncer différemment en présentant de plus ou moins près les personnages, il n'y a pas de démarcation entre les faits et les personnages dont elle présente les actions ou les pensées, puisque tout est « production » « mimésis » de l'auteur-créateur. Ainsi, la fiction pour K. Hamburger n'est pas définie comme une imitation feinte : la fiction n'implique pas de « feinte » car elle n'imité pas un discours sérieux, du moins en ce qui concerne les récits à la 3<sup>ème</sup> personne, le drame et la ballade narrative : c'est une structure présentatrice autonome, qui ne nécessite pas la présence d'un narrateur et qui se construit entièrement à travers les Je-Origine fictifs des personnages.

En revanche, pour K.H., les récits à la 1<sup>ère</sup> personne présentés dans la fiction sont en fait des énoncés de réalité déguisés : qu'ils soient explicitement dotés d'un narrateur en « je » transforme *ipso facto* leur statut en énoncés de réalité car du même coup, les événements narrés sont dans l'orbite du « JE- Origine » du narrateur (qu'il soit réel ou fictif importe peu) et il n'y a plus de place pour la création de personnages dotés d'un JE-Origine propre : cela revient à dire, que d'un point de vue terminologique, le concept de narrateur n'est adéquat que pour le récit à la première personne<sup>27</sup>. L'intérêt du travail théorique de K. Hamburger vient de la façon dont l'auteur récuse les notions de « subjectivité » ou d'« objectivité » qui généralement sont utilisées pour marquer l'implication plus ou moins grande du narrateur dans le récit.

<sup>26</sup> G. Genette, « Préface » in *Logique des genres littéraires, op.cit.*, p. 13.

<sup>27</sup> Il me semble qu'en disant cela, K.H. quitte la position aristotélicienne de la *mimesis* (= imitation par création d'actions à l'image de ce que font les hommes) pour retrouver la position de Platon condamnant Homère coupable à ses yeux de « feintise » c'est-à-dire de volonté de tromper par simulation (vs « fiction ») quand il fait parler des personnages « comme si » ces derniers étaient réels/reproduisaient des paroles : voir sur ce sujet, Ch. Lacoste, 2006, (cf. pages suivantes) à propos des positions de ces auteurs telles qu'elles ont aussi été commentées par Genette.

La narration fictionnelle n'est jamais « subjective » pour K.H., quelles qu'en soient les apparences (p.131) parce que dans l'univers fictif, il n'existe aucune relation sujet-objet : ce qui différencie la manière dont les personnages nous apparaissent, cette prétendue subjectivité ou objectivité, ne correspond en somme à rien d'autre qu'à des styles différents que se donne l'auteur pour présenter ses personnages ; dans un énoncé de réalité, au contraire, il y aurait participation du sujet à propos de l'objet et le texte prendrait une tout autre signification.<sup>28</sup>

Ce qu'elle appelle « styles narratifs » différents, c'est ce que la narratologie étudie sous la notion de « point de vue »<sup>29</sup>. Ces « points de vue » (personnages vus de l'intérieur ou de l'extérieur) sont le produit d'une énonciation fondamentalement fictive ; or le concept de « subjectivité », comme celui d'« objectivité » n'ont de sens que dans le cas d'une énonciation réelle. En d'autres termes, dans la fiction, il n'y a pas de frontière entre la narration et le narré ; la narration et les événements qu'elle raconte, qu'ils soient intérieurs ou extérieurs, se confondent. Il n'y a pas les personnages avec leurs affects, et l'interprétation qu'en ferait le narrateur : cette différence est une illusion dans la mesure où toute nouvelle interprétation dissout la précédente et suscite d'autres faits, d'autres personnages : pas d'écarts donc entre leur essence et leur existence.

Le passage suivant est tout à fait capital pour rendre compte de l'opposition tranchée et irréconciliable que K.H. trace entre l'énonciation réelle et fictive :

« Car même entre la narration fictionnelle la plus « objective » c'est-à-dire orientée vers la représentation d'un fait, et la narration historique, aussi concrète et vivante que l'on voudra, passe la frontière infranchissable qui sépare la fiction de l'énoncé de réalité. Cette frontière, si tautologique que puisse paraître notre formulation, est mise en place par le simple fait qu'un matériau est fictionalisé, que les personnages sont décrits comme agissant *hic et nunc* et donc nécessairement comme éprouvant ici et maintenant (...) Même le plus petit degré de fictionalisation, là où la qualité de Je-Origine des personnages fictifs est le moins concrétisée, traduit une échappée hors de l'énoncé de réalité ; il « déréalise » aussitôt le narrateur pour faire de lui une fonction ; à la place d'une relation bi-polaire, il se crée un rapport fonctionnel entre l'acte de narration et ce qui est narré, rapport auquel les concepts d'objectif et de subjectif ne sont plus applicables. » (Hamburger : 136)

La théorie de la subjectivité de K.H. est intéressante en ce qu'elle bouleverse les catégories auxquelles nous sommes habitués, voyant dans « l'appareil formel de l'énonciation » les traces de la présence du sujet. Pour qui ferait une lecture formaliste de Benveniste, ces marques apparues dans les textes permettent de distinguer entre une objectivité ou une subjectivité de ceux-ci, d'opposer l'histoire et le discours, etc. Or, ce n'est pas ce qu'a en vue K.H. : pour elle, dans la fiction, il n'y a pas de sujet, le seul sujet est le sujet d'énonciation réelle : ce dernier est le seul, quelle que soit la forme de l'énoncé, à propos duquel on puisse parler de « subjectivité » ou énonciation d'un sujet.

La frontière infranchissable qu'elle établit entre le sujet réel et le sujet fictif reste une distinction théorique impressionnante qu'elle étaye linguistiquement de façon puissante. Peut-on se passer pour autant de la notion de « narrateur » ? Cette question est réexaminée à nouveaux frais

<sup>28</sup> K.H. (*op. cit.* p. 133-134) prend un exemple tiré de *La marquise d'O.* de F. Kleist : « *elle se redressa, comme appuyée sur ses propres mains...* » Supposons, dit-elle, que nous lisions cet énoncé comme un énoncé de réalité : c'est à bon droit qu'il pourrait être dit « subjectif », dans la mesure où il marquerait un intérêt et une observation aigus de la part de l'observateur rapportant le fait ; inversement, dans la réalité, un énoncé comme « la marquise se ressaisit et se releva » apparaîtrait plus « objectif », l'énonciateur apparaissant comme « neutre » et seulement appliqué à rapporter ce fait. Poursuivant son raisonnement, K.H. se demande ensuite ce qui se passe si nous replaçons cette phrase dans un roman (ce qui est le cas!) : « *elle se redressa, comme appuyée sur ses propres mains, du fond du précipice où le destin l'avait fait rouler.* » Alors, dit-elle, le système de référence à la réalité s'effondre aussitôt : il ne reste plus que la description d'un état de faits, ni objectifs, ni subjectifs, simplement fictifs ; et, ajoute-t-elle, il en serait de même si le texte était plus sobre : « *maintenant la marquise se ressaisissait et se relevait* » : l'association prétérit + déictiques, montre, là encore, le caractère fictif de l'énoncé : elle ne saurait être le jugement d'un énonciateur, mais la simple énonciation d'événements. En conséquence, les concepts d'« objectivité » et de « subjectivité » ne sont pas pertinents dans le cas de la fiction.

Voir la discussion plus loin.

<sup>29</sup>Ces définitions s'entendent sans technicité conceptuelle (voir Rabatel, 1998 pour une problématisation de la notion).

dans des courants récents d'épistémologie littéraire (d'ailleurs d'obédience contradictoire) et je terminerai cette présentation en exposant les arguments opposés tant à la narratologie qu'à la question controversée du narrateur.

### 3.2.3. Nouvelles critiques de la narratologie : le concept de narrateur.

Parmi les nombreuses et talentueuses réfutations de Genette (Rabatel<sup>30</sup>, 1998 notamment), plusieurs critiques récentes portent sur la racine même des positions narratologiques exprimées par son plus célèbre représentant : peut-on isoler la notion de récit, et donc présupposer l'existence d'un narrateur?

Quoiqu'ils soient d'inégale portée, je retiens les arguments de Ch. Lacoste<sup>31</sup> et surtout de S. Patron (2009)<sup>32</sup> dont le récent ouvrage fera manifestement date dans le domaine de la narratologie.

#### 3.2.3.1. Critique de Genette (1)

Nous avons vu plus haut avec Genette à quel dilemme était voué celui qui prétend choisir entre « fiction » et « récit ». Charlotte Lacoste accuse pourtant Genette de trouver dans l'analyse de Benveniste opposant *histoire* et *discours*, des arguments scellant la mort du récit « pur » c'est-à-dire, idéalement, d'un récit sans narrateur, hors de toute subjectivité<sup>33</sup>; implicitement, dit-elle, Genette semble admettre la possibilité d'un « récit » sans narrateur (au sens où Benveniste parle d'une « histoire dont les événements semblent se dérouler seuls) comme si des faits pouvaient exister sans perception reconstituante et indépendamment de leur narration ; de sorte que lorsque Genette oppose Platon à Aristote sur leur conception de la fiction, relevant pour le premier de la *diégésis* (ou récit « pur »)<sup>34</sup> dans lequel l'auteur parle en son propre nom sans que les personnages prennent la parole) et pour le second de la *mimésis* (consistant dans le genre dramatique quand les personnages inventés prennent la parole - ce qui est proprement l'imitation - en imitant le langage de la conversation) il ne ferait au fond que conforter une conception essentialiste de la fiction, commune aux deux auteurs, selon laquelle les événements peuvent exister en eux-mêmes sans être narrés.

Elle reproche surtout à G. Genette sa formule : « *Mimésis*, c'est *diégésis* »<sup>35</sup> ; Genette en effet tient que l'imitation ne peut concerner les discours prêtés aux personnages, comme le prétend Platon et après lui, Aristote, car le langage ne saurait s'imiter lui-même : le langage rapporte ou invente. Dans cette perspective, il reste donc au seul « récit pur » (*diégésis*) à figurer les éléments entrant dans la fiction, ce qui est paradoxal, puisque - selon Platon, du moins - le poète parle alors en son propre nom, sans chercher à imiter quoi que ce soit du réel. Ch. Lacoste reproche à Genette de faire un contresens de lecture en supposant que pour Platon le récit (*diégésis*) est une imitation moindre et donc, du point de vue platonicien, moins blâmable du réel. Or selon Ch. Lacoste, Platon ne fait à aucun moment entrer *diégésis* et *mimésis* sous le même régime, contrairement à Aristote,

<sup>30</sup> La critique que fait A. Rabatel de la notion de « point de vue » telle qu'elle est conceptualisée par Genette dans les célèbres « focalisations » et « voix » concerne indirectement mon propos, c'est pourquoi je ne la développe pas ici : la perspective de Rabatel en effet n'est pas de définir la narration fictive, mais un essai de caractérisation linguistique des notions précitées. Par ailleurs, dans les récits de 3<sup>ème</sup> personne, sa démarche présuppose la notion de narrateur au sens d'un énonciateur abstrait, ou d'un support de l'énonciation.

<sup>31</sup> Lacoste, Charlotte. *Gérard Genette et la quête du « récit à l'état pur »*. Texte! [en ligne], juin 2006, vol. XI, n°2. Disponible sur : <[http://www.revue-texto.net/Inedits/Lacoste/Lacoste\\_Genette.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Lacoste/Lacoste_Genette.html)>.

<sup>32</sup> Je n'ai eu connaissance de cet ouvrage que pendant les dernières semaines d'écriture de la présente étude. Je n'ai intégré ici que quelques-uns des éléments de ce vaste travail.

<sup>33</sup> Il va de soi que les termes employés ici ne le sont pas dans le même sens que les rigoureux concepts de K.H. Disons seulement qu'il s'agit de reprendre le célèbre article de Benveniste attribuant au sujet du *discours* les seules marques du sujet d'énonciation « subjectives ». Le terme « *histoire* » utilisé dans l'article de Benveniste ne doit pas induire en erreur : il est l'exact contraire de l'emploi qu'en fait Hamburger ; quand elle parle de sujet « historique », il s'agit pour elle du sujet d'énonciation réel exprimant ce qu'il expérimente de la réalité, alors que - rappelons-le - le récit « historique » est pour Benveniste celui dans lequel s'absente toute instance énonciative avec ses marques associées de subjectivité.

<sup>34</sup> Parfois traduit par « récit simple ».

<sup>35</sup> Genette, G. (1969) : *Figures II*, in « Frontières du récit » p.56, Seuil, Paris.



réservant *mimésis* aux seules paroles de personnages. Cet argument lui permet de taxer Genette de réaliste (au sens philosophique du mot), nostalgique d'un récit transparent à la réalité qui n'aurait pas besoin d'un narrateur supposé déformer cette même réalité.

Il est vrai que Genette, en se servant de la notion de *mimésis*, se situe dans une perspective aristotélicienne pour critiquer Platon : on ne peut pas imiter les discours d'un personnage mais les redoubler (dans le cas des discours de personnages historiques) ou les constituer ; tandis qu'on peut imiter verbalement des actions (les représenter), ce que fait le récit, d'où sa formule paradoxale : *mimésis c'est diégésis*.

Ce qui vient brouiller les choses est sans doute la référence que fait Genette à Benveniste (*histoire* vs *discours*), lequel emploie « histoire » en suggérant l'absence d'un locuteur visible<sup>36</sup> : c'est ce que serait alors *diégésis*. Mais il me semble qu'au contraire Genette fait vite le constat lucide que la notion de *diégésis* prise dans ce sens ne tient pas, le narrateur n'étant jamais bien loin, ce qu'il explique en disant que *diégésis* n'existe que tout entière passée dans le « discours ».

Ainsi Genette ne conclut nullement :

- ni qu'un récit pur à la Platon (i.e. à visée morale d'imitation des vertus<sup>37</sup>) ait jamais pu exister ;

- ni qu'un récit pur à la Benveniste (i.e. sans narrateur) ait quelque existence réelle.

Son chapitre de *Figures II* « Frontières du récit » vise, contrairement à ce que dit Ch. Lacoste, à renforcer le rôle du narrateur et du récit en réduisant celui de « l'histoire » comme illusoire, ce qui reviendrait à démontrer l'erreur des positions essentialistes ou réalistes.

### 3.2.3.2. Critique de Genette (2) : soupçon sur la narratologie (Sylvie Patron)

Pour mener une critique en règle de Genette et de ce qu'elle appelle les approches « paresseuses » de la narratologie admettant dogmatiquement l'existence d'un narrateur, Sylvie Patron (2009) utilise principalement A. Banfield à l'appui de sa démonstration. Il s'agit de montrer que le récit de fiction ne provient pas d'un N. fictif, non seulement parce que le récit de fiction n'est pas « énoncé » véritablement, mais surtout parce qu'il n'y a pas communication, ce qui au fond revient au même. La position de Sylvie Patron (S.P. désormais) est épistémologique. Il s'agit de mettre à l'épreuve une théorie dite « communicationnelle » du récit. Cette dernière est habituelle dans les études littéraires ; elle suppose qu'à l'origine du récit se trouve un narrateur qui communique avec un lecteur-récepteur. Ainsi, une histoire ne peut-elle exister que par l'intermédiaire d'un narrateur. Prétendant que ce point de vue fait partie des préalables non interrogés de la narratologie, S. Patron tente une mise à plat très stimulante de l'objet « récit » auquel elle découvre trois propriétés, à la base de la narratologie : celle de raconter une histoire (c'est-à-dire des événements liés causalement), d'être proférée par un N, ce qui en fait *ipso facto* un « discours » (cf « discours du récit » de G. Genette), et surtout d'avoir un narrateur fictif.

C'est cette dernière propriété qui fait question, elle est la principale pierre d'achoppement. Qu'est-ce qui distingue en effet le récit factuel, historique ou autobiographique, du récit fictif ? Si l'on admet que les récits non fictifs fonctionnent selon l'équation N=Auteur, ce qui revient à dire qu'il n'y a pas de N mais seulement un auteur, alors qui est à l'origine du récit fictif ? C'est pour résoudre ce problème que la narratologie a besoin de se doter d'un N. fictif.

Pour S.P., le N. fictif relève d'une théorie infalsifiable, ce qui le disqualifie à ses yeux.

<sup>36</sup> Cette position est aussi celle de K. Hamburger, pour laquelle on ne peut parler de fiction (*mimésis*) que dans les récits dans lesquels justement le locuteur-narrateur n'a pas la parole en tant que « ego », (mais il la donne à des centres de pensée autres que lui-même). En réalité, Hamburger parle de *mimésis* là où Platon parle de *diégésis*. Cela ne peut se comprendre que parce que Hamburger s'inspire non de Platon mais d'Aristote, qui reconnaît un statut de *mimésis* à la fiction épique (Homère) comme à la dramatique (la 2<sup>de</sup> étant pour lui supérieure à la 1<sup>re</sup>).

<sup>37</sup> Il faut bien noter que Platon emploie, dans tout le passage de la *République* visé (Livre III, 386a-398b, particulièrement 392c et sq., pp.102 sq., traduction d'Emile Chambry, [1932]2002, Les Belles Lettres, Paris, pp.91-110), le terme de *mimésis* et les verbes de même racine pour louer les récits « purs » (*diégésis* = ce qui est purement « récit ») qui « imitent la vertu » (« ton tou epeikous mimetèn akratos) ou dont le ton (*lexis*) n'imité que celui de l'honnête homme (os émin tèn tou epeikous lexin mimoito), respectivement 397d p.109 et 398b p.110.

Elle rejette l'argument des narratologues selon lequel la preuve qu'il existe un N. serait son apparition dans le récit sous la forme occasionnelle d'une 1<sup>ère</sup> personne, par exemple dans les commentaires en « je » qu'ils lui attribuent. S.P. estime que ces commentaires peuvent très bien provenir de l'auteur et que rien n'indique linguistiquement qu'il s'agisse de l'intervention du N. fictif.

On ne peut, selon S.P., donner le nom de N. fictif qu'au récit fictif en 1<sup>ère</sup> personne : il s'agit alors d'un personnage qui dit « je » et qui est créé par l'auteur. Dans le cas d'une autobiographie réelle, on retombe sur l'équation  $N = A$ .

On connaît, pour les avoir rappelés, les arguments linguistiques de K.H. au sujet du N. : elle considère qu'il n'y pas d'énonciation dans le récit de fiction, anticipant sur ce que dira plus tard Benveniste à propos du récit « historique », mais une *fonction narrative* utilisée pour créer de la fiction. Un certain nombre d'éléments linguistiques l'attesteraient.

Ce qui est étrange, c'est que le même argument est utilisé par certains narratologues, comme R. Rivara (j'y reviendrai au chapitre 4), pour démontrer le contraire : le N marque sa place par un repérage fictif, (théorie culiolienne), c'est-à-dire que l'énoncé s'élabore à partir d'un repère subjectif imaginaire décroché du sujet actuel et permettant une représentation complexe. Il y a un décrochage par rapport au repère énonciatif : « *L'énonciateur est dissocié de la situation d'énonciation qui est d'ordinaire la sienne et qui résulte d'une identification avec la situation de locution. Il est construit à partir de la situation de locution la plus usuelle* » (Rivara, 1999 : 300). Le N est ainsi rebaptisé par la construction de repères.

Ce qui préoccupe légitimement S.P. est, je l'ai dit plus haut, le caractère infalsifiable de la théorie narratologique : elle balaie l'objection de la présence du N (qui peut intervenir en disant *Je*), par le recours à Banfield et ses *phrases sans paroles* : elle prend appui sur la règle énoncée par cette dernière :

1 E<sup>38</sup>=1 JE énonciateur

Banfield veut montrer que ces phrases ne sont pas énoncées : *ipso facto* elle en finit avec une théorie communicationnelle de la fiction, d'où le titre : « Phrases sans paroles ». Le discours indirect libre (DIL), marque suprême de fiction pour Banfield, a pour caractéristique que les pensées exprimées par l'énonciateur ne sont pas à la 1<sup>ère</sup> personne mais à la 3<sup>ème</sup> personne. Elles expriment un soi, un sujet de conscience, dont les paroles ne peuvent provenir que d'un personnage ou de l'auteur : c'est l'alternative qui fait la force de l'argumentation de Banfield ; l'auteur est effacé, il n'y a pas d'énonciation mais juste l'expression, proprement scripturale : selon Banfield, on ne trouverait pas de DIL à l'oral, ce serait une forme spécifique à l'écrit.

La vigueur des affirmations de Patron conjuguée à la fermeté de l'analyse de Banfield constituent une machine de guerre théorique qui, en dépit d'inexactitudes manifestes (le DIL n'est pas un phénomène littéraire ni exclusivement écrit), a le mérite de poser les questions de façon tranchée :

- l'énonciation fictive écrite est-elle linguistiquement marquée ? Dès lors, le texte suffit et toute contextualisation est inutile pour l'analyse de l'écriture scolaire de fiction.

- l'énonciation fictive écrite est-elle une communication ?

Si c'est le cas, la question de la réception de la fiction redonne toute son acuité à l'interprétation et aux opérations impliquées dans cet acte.

Avant d'expliquer pourquoi la deuxième hypothèse est pour moi la seule recevable, à condition de nuancer le sens de « communication », caricaturé dans les dernières positions exposées, je signale une argumentation relevant de la première hypothèse.

### 3.2.4. Des marques linguistiques de la fiction ?

#### 3.2.4.1 Des observables en langue

Personne ne saurait soutenir qu'il y ait une langue spécifique de la fiction, mais certains auteurs, à la suite de Hamburger, Banfield, D. Cohn etc., postulent l'existence de marqueurs de fictionalité qui, réunis en faisceaux, seraient des indices observables en langue.

<sup>38</sup> E= NÉUD Expression, sous lequel se rangent les non-phrases (ou phrases a-verbales) non récursives qui, donc, ne peuvent être subordonnées.

Pour Gilles Philippe<sup>39</sup>, par exemple, il existe un appareil énonciatif de la fiction : élaboration d'un ensemble de traits formels prédictibles, tels que lorsque l'un apparaît, les autres suivent aussi. L'article cité s'intéresse surtout aux énoncés comme l'hypothèse ou des énoncés contrefactuels (mais non grammaticalisés) utilisés dans des textes philosophiques.

L'auteur dégage trois éléments formels liés : un marqueur modal comme « voici » qui indiquerait un décrochage d'avec la situation d'énonciation actuelle ; l'effacement de la différence entre générique et spécifique ; et l'emploi d'un présent qui ne permet pas l'assignation à un monde fictif ou non.

D'autres auteurs, comme Anne Reboul<sup>40</sup> (1992), qui ne reconnaissent pas de marques linguistiques à la fiction, y voient cependant un fait cognitif, œuvre conjointe d'un lecteur interprétant les instructions d'un auteur ; et cette option pragma-cognitive converge finalement avec l'option précédente en faveur d'une nature instructionnelle de la fiction.

Résumons les enjeux :

Les prises de position ci-dessus évoquées qui considèrent que la fiction verbale comporte des marques linguistiques permettant de l'identifier présupposent par définition une délimitation des univers fictionnels *versus* non fictionnels. Elles admettent l'existence ontologique de la fiction, en assignant des limites à ce que l'on nomme « réalité ».

1. Y a-t-il ou non un acte de communication feint ?

Si c'est un acte de communication, comment expliquer l'existence de formes linguistiques qui ne peuvent s'interpréter selon les modalités habituelles de la communication, telles que les formes de pensée/parole d'un personnage rendues à la 3<sup>ème</sup> personne au lieu de la 1<sup>ère</sup> personne (cas du monologue intérieur) ? C'est toute l'argumentation de Banfield rappelée par Patron plus haut.

2. L'hypothèse d'un narrateur fictionnel présuppose qu'il y a quelque chose à raconter d'antérieur au récit, ce qui revient à admettre une fiction (pré)existante au récit et non créée par lui. Comment une fiction pourrait-elle préexister à son narrateur alors qu'elle n'a pas de référence, partant, pas d'existence ? Cette objection logique qui lie la question de la fiction à celle du référent est en partie résolue par Searle avec les actes indirects de langage.

Elle minore l'hypothèse référentielle en attirant l'attention sur le rôle du lecteur dans l'interprétation de la fiction : dès lors le récit fictionnel se signale par des indices extra textuels entraînant l'attitude adéquate du lecteur.

Il existe cependant des « erreurs de lecture », comme on va le voir ci-dessous, et cela me semble justement un argument en faveur du caractère éminemment « interprétable » et non « constitutif » de la fiction.

#### 3.2.4.2. Un cas-limite

Prenons le cas récent de la supercherie littéraire élaborée par Misha Defonseca : son livre *Survivre avec les loups*, plusieurs fois édité en 1997 et 2004, fut présenté comme une autobiographie « véridique » par son auteur et les éditeurs, et considéré comme tel par les millions de lecteurs qui l'ont acheté et les enseignants qui l'ont présenté à leurs élèves comme un témoignage vécu sur la Shoah ; le livre fut aussi adapté comme une « histoire vraie » au cinéma par Vera Belmont en 2007, avant de s'avérer (si l'on peut dire) une imposture : l'auteur n'était pas juive, les loups ne l'avaient pas adoptée... Quelles qu'aient pu être les arrière-pensées mercantiles de la part de l'auteur et de l'éditeur qui ont présidé à ce montage commercial, ce qui avait constitué son caractère véridique était seulement l'affirmation dans le paratexte d'être une « histoire vraie » : il s'agissait d'un récit vrai quoique invraisemblable, là où l'habitude a été prise de lire dans la fiction un récit vraisemblable mais faux...

Les marques d'une écriture fictionnelle - au demeurant parfaitement conformes aux propositions de K. Hamburger pour autant qu'on puisse en juger - auraient dû alerter les lecteurs, mais justement, elles n'ont pas fonctionné.

<sup>39</sup> Gilles Philippe : « Existe-t-il un appareil formel de la fiction ? » *Le français moderne* 2005-1 *Des procédures de fictionnalisation*, pp.75-88.

<sup>40</sup> Je fais rapidement référence à certaines de ses positions à la fin du chapitre 2.

Cet exemple cumulait en effet des marques contradictoires : selon K.H, l'autobiographie (fictive ou non) diffère de la fiction par le fait qu'elle contrefait des énoncés de réalité ; l'énonciation y est originée (un JE -origine dans l'autobiographie), alors que le récit de fiction n'a pas de narrateur, c'est-à-dire, pas d'origine. Mais dans l'affaire Mischa Defonseca, s'il s'agissait bien d'une *énonciation en Je*<sup>41</sup>, donc feinte pour K.H., elle était assortie de marques fictives telles qu'on en trouve dans un récit de fiction hétérodiégétique. C'est cette contradiction qui a effacé les frontières entre les deux formes énonciatives, rendant absolument impossible l'utilisation de critères uniquement linguistiques. En définitive, c'est à l'extra-linguistique - et je ne parle pas ici du référent<sup>42</sup> pour ne pas m'engager dans la question du négationnisme - c'est-à-dire aux marques illocutoires contenues dans le paratexte, que les lecteurs se sont fiés pour décider du statut du livre, en fonction de l'intentionnalité<sup>43</sup> de l'auteur. Cet exemple souligne finalement le rôle du contexte dans la lecture fictionnelle, même s'il le fait ici de façon totalement paradoxale.

Mais l'argument n'invalide pas pour autant l'hypothèse de marques fictionnelles *stylistiques* permettant de distinguer fiction et non-fiction. Il semble assez juste de dire qu'on ne raconte pas de la même façon quelque chose que l'on invente et quelque chose qui est réellement arrivé. C'est particulièrement sensible dans le cas extrême de la Shoah : pour distinguer les faux récits de témoignages des camps ou les romans historiques, concurrents fictifs (plutôt que fictionnels) du récit de témoignage authentique, il existe un style ou plutôt une « stylisation » du récit, caractéristique ou indice d'un genre qui a ses marques. Le récit des témoins absolus est, par exemple, exempt de « pathos » quand les imposteurs au contraire en rajoutent, c'est la différence entre le dicible et l'indicible : telle est la thèse de F. Rastier<sup>44</sup> présentant *Si c'est un homme* de Primo Levi.

A plusieurs reprises, Rastier revient sur l'idée que - à l'inverse du pathos, du « porno chic » et des émotions - le témoignage authentique repose sur la raison et le strict respect de l'enchaînement narratif des épisodes du récit<sup>45</sup>. Dans l'exemple de Levi en particulier, la « stylisation » conjugue éthique du langage et du thème. Rastier (2005 : 125) cite ainsi le « décalogue » esthétique de Lévi :

<sup>41</sup> Citations du livre :

Misha Defonseca écrivant (page 162, édition de 1997) que cette louve « *m'a intimé l'ordre de continuer à m'accroupir comme les autres femelles* »

Présentation par l'éditeur du début du livre, 4<sup>ème</sup> de couverture : "*J'étais une petite fille lorsque j'ai fui leur monde. On m'appelait Mishke, j'étais juive et j'avais sept ans.*"

<sup>42</sup> La question de la référence est importante, même si les théories non représentationnelles (chapitre 2) l'excluent : déclarer que la question du référent n'est pas pertinente pour la fiction peut être dangereux, comme le montrent les exemples du révisionnisme ou du négationnisme, ou l'histoire de Misha de Fonseca si ce n'est que le fait de croire vraie l'histoire de Misha Defonseca n'a pas les mêmes conséquences que de considérer les documents sur les camps de concentration comme des faux : on peut évoquer l'exemple de R. Faurisson (qui se présente comme « négationniste » ou du moins « révisionniste ») invité par le « fantaisiste » Dieudonné pour recevoir des mains d'une personne déguisée en déporté juif le prix de « l'infréquentabilité ». On rejoint sans doute ici la question du mensonge ; mais en déclarant ne pas croire aux camps, et en considérant comme fictionnelles (ou mensongères) les accusations des juifs, Faurisson et les siens repoussent les limites de ce qui distingue fiction et document. L'acte grave de « ne pas croire » à une réalité dramatique n'est pas de même nature que celui de croire à une fiction dramatique qui a les apparences de l'authenticité. Car le récit factuel auquel est opposée une fin de non recevoir comme tel possède des critères externes d'authenticité qui le classent comme document pourvu de référence –et quelle référence ! En dernier recours, ne pas accepter les preuves d'existence des camps en affectant de les croire les produits de récits imaginaires, fous ou mensongers, relève d'un acte volontaire et délibéré de mauvaise foi (pour le coup, non sartrien), et renseigne sur le rôle de l'intention dans la réception de la fiction, tout autant que dans sa production.

<sup>43</sup> Cette difficile question est traitée aussi bien par J.M. Schaeffer que par A. Reboul : pour chacun de ces auteurs, c'est la base pragmatique d'une théorie de la fiction.

<sup>44</sup> Rastier, F., 2005, *Ulysse à Auschwitz, Primo Levi, le survivant*, Paris, éditions du Cerf, pp. 107-132 notamment.

<sup>45</sup> Cette dernière expression n'est pas à prendre au pied de la lettre : il y a sans doute dans toute représentation une forme de mise en scène aussi bien dans le récit historique que dans le roman, comme l'a montré Ricœur. Mais il me semble que Rastier veut ici dénoncer une forme caractéristique du travestissement de la vérité qui consiste chez les imposteurs à présenter des épisodes narratifs de façon syncrétique et globale, brouillant sciemment la succession de faits (imaginaires), là où les témoins authentiques cherchent à reconstituer une chronologie d'éléments réalistes expérimentiels.

« Tu écriras de façon concise, clairement, correctement ; tu éviteras les volutes et les arabesques, tu sauras dire à propos de chacun de tes mots pourquoi tu as utilisé celui-ci plutôt qu'un autre ; tu aimeras et imiteras ceux qui suivent cette même voie. »

Les marques permettant de distinguer entre témoignages fictifs et témoignages authentiques que F. Rastier décèle ainsi ne sont pas tant des marques linguistiques que des marques génériques : elles ne tiennent pas à un auteur spécifique, mais à une lignée de textes présentant un « air de famille » : R. Antelme, A. Frank, P. Levi ont en commun que « le pathétique s'y trouve placé sous la rection de l'ethos, par la mission testimoniale qui incombe au survivant »<sup>46</sup>.

Cet exemple éclaire la difficile question des marques fictionnelles en mettant l'accent sur le caractère différentiel de celles-ci plutôt que sur des propriétés inhérentes qu'aurait la fiction : le témoignage inventé (fictif ou simplement « faux témoignage ») s'oppose à la vérité du témoignage vécu moins par le recours au référent, - ce qui ne le distinguerait pas alors du mensonge - que par l'ethos pathétique *versus* non pathétique du scripteur. Les différences de marques s'effectuent en outre dans un cadre générique, celui du récit de témoignage.

### Conclusion du chapitre

C'est sur la base de telles réflexions que je serai amenée à envisager le genre ou sous-genre du récit scolaire de fiction. Son caractère fictionnel *versus* non fictionnel ne peut provenir des seules marques linguistiques : à quoi servirait dans le cadre de l'enseignement/apprentissage de l'écriture de fiction de décerner à tous les récits en « il » le statut de textes non originés et donc fictifs, tandis que les récits en « je » (expérientiels ou non) seraient tous des récits feints ? Cette distinction n'a évidemment aucun sens en didactique, en production comme en réception.

En revanche, certains traits proposés par K.H. pour décrire le récit fictionnel relèvent, sans aucun doute, d'un possible apprentissage : représenter les pensées, perceptions ou motivations d'un personnage est un puissant mode d'invention, qui suppose de la part du scripteur une position énonciative spécifique. On tâchera de le montrer aux chapitres 3 et 4 de la deuxième partie.

Voilà pourquoi en définitive il me semble difficile d'évacuer la notion de narrateur : même si on peut la trouver hypertrophiée dans les essais de Genette, son étude approfondie a permis à cet auteur de faire des distinctions indispensables entre le point de vue ou la « focalisation » (concept de la « narration ») qui construit le personnage et la voix (concept linguistique) support de l'énonciation où se rencontre la polyphonie.<sup>47</sup>

Ces distinctions essentielles, même contestées (Rabatel, 1998, Patron, 2009), retrouveront une légitimité nouvelle dans les conceptions du dialogisme telles que nous les voyons développées dans les théories bakhtinienne et vygotkienne.

Si l'on suit, par ailleurs, la voie générique que propose Rastier, on pourrait opposer, par exemple, le genre scolaire du récit de fiction au récit de souvenir d'enfance, tout autant qu'au compte rendu expérientiel (sorties, voyages scolaires, etc.), formes codifiées que l'école enseigne à distinguer et qui n'ont de validité que par les traits qui les opposent.

Dans le cas du discours de fiction, cela signifie que je ne crois pas que seule l'intention sérieuse et « en acte » du scripteur d'écrire une fiction suffise pour qu'elle soit telle (en gros, la thèse de Searle). Certes l'auteur-scripteur est celui qui décide si ce qu'il écrit est de la fiction, mais l'expérience se charge de déjouer cette belle clarté « intentionnelle ». Ainsi, le lecteur peut décider de « recevoir » comme réel ce qui était pure invention de la part de l'auteur. On rappelle au chapitre suivant l'exemple de *Marbot* rapporté par Schaeffer, dont l'affaire Defonseca que je viens d'analyser est un avatar, qui atteste des décalages (voulus ou non) entre scripteur et récepteur.

<sup>46</sup> Rastier, F. « Croc de boucher et Rose mystique. Enjeux présents du pathos sur l'extermination » Texte ! Textes et cultures [http:// [www.revue-texto.net](http://www.revue-texto.net)] XII, 2, avril 2007, p.22.

<sup>47</sup> Ce que disaient déjà Paveau, M.A. et Pécheyran, I., en 1995 : « Focalisations : lectures de Genette et pratiques scolaires », in « Didactique du français : langue et textes », *Le Français Aujourd'hui*, n°109, mars 1995, p.72-83.

Je ne pense pas non plus que l'institution scolaire rende fictionnels les écrits par la seule imposition de la consigne. Quoi donc alors ? Quelle part, spontanée ou acquise par la culture, joue vraiment dans l'aptitude des élèves à écrire les « fictions » qui leur sont demandées ?

Voyons comment répondent les théories cognitives de la fiction en abordant le sujet « psychologique ».

*Le sujet cognitif et psychologique est décrit au chapitre 2 à travers deux théories, - celles de Jean-Marie Schaeffer et de Paul Harris - qui placent respectivement le récepteur adulte et l'enfant au centre de l'activité fictionnelle : la fiction est définie dans sa dimension anthropologique et culturelle, en donnant à "culture" le sens développemental qui intéresse l'institution école. On conclut de cette première partie que l'activité fictionnelle ne relève pas d'un apprentissage formel mais de la capacité imaginante déjà présente chez le petit d'homme; en revanche, l'école renforce et développe l'aptitude dialogique par les récits fictionnels que les élèves entendent et produisent dès leur plus jeune âge.*

*C'est dans la deuxième partie que se trouve illustrée l'idée que le dialogue est le moteur de l'invention. Le dialogue y est défini en relation étroite avec le dialogisme. Les dialogues représentés dans les écrits scolaires de fiction sont en effet complexifiés et redéfinis par le dialogisme interne des énoncés. Les formes de ce dialogisme sont spécifiques au statut d'apprenants des scripteurs et à la situation scolaire elle-même.*

*L'ensemble de l'argumentation s'appuie sur Bakhtine et Vygotski : il semble que l'on puisse trouver dans certains dialogues représentés l'expression d'un contenu dialogique interne préfigurant la construction de personnages : l'échange verbal traduirait ainsi des mouvements de conscience sans individuer véritablement encore de personnages, si bien que l'on pourrait parler chez le scripteur d'une multiplicité initiale de points de vue. Néanmoins, ces échanges ébauchés ne sont pas assimilables à la présentation de contenus « à dire » ou l'exposition d'idées personnifiées. La représentation de ce contenu, dialogal ou dialogique selon le cas, pourrait plutôt être rapprochée du langage intérieur vygotkien.*

*Il s'agit donc de développer l'idée que les dialogues scolaires et manifestations dialogiques représentés dans les récits de fiction sont des traces fonctionnelles de ce langage. Ainsi se trouve posée l'hypothèse du statut du dialogue dans le processus d'invention comme trace « cristallisée » d'un dialogisme manifesté.*

*La référence à Bronckart que traduit la citation suivante développe l'idée que le langage est non pas l'instrument, véhicule - peu ou prou - de la pensée et de l'expression, mais le véritable organisateur (voire ré-organisateur) des processus plus strictement psychologiques comme les sentiments, émotions, cognition, perception.*

[J.-P. B. vient de citer une conférence de la psychologue J. Friedrich à propos du langage intérieur :]

« ...dans son ouvrage *Pensée et Langage* (1934/1997), lorsqu'il étudie le langage intérieur, Vygotski passe d'une perspective génétique à une perspective fonctionnelle ; il s'agit pour lui d'analyser la pensée comme une activité productrice, comme processus (et non de la saisir sous la forme de ses produits), et dans le cas du langage intérieur de montrer le rôle fonctionnel de la signification du mot dans l'acte de pensée. Dans sa conception, il y a une dépendance étroite entre la pensée et les mots, il s'agit d'une relation dynamique, qui se développe et fait naître la pensée. »

[...] Comment ce texte [il s'agit de celui de R. Pinget NDA], extériorisé, peut-il être du langage intérieur ? D'une part ce texte possède des propriétés linguistiques qui l'apparentent au langage intérieur ; d'autre part, ce texte illustre, figure la valeur heuristique du langage, valeur que l'on peut interpréter comme étant prototypique du langage intérieur. Si nous avons jusqu'à présent parlé d'extériorisation et de valeur heuristique du langage, c'était pour parler du passage de la pensée aux mots, de la pensée au linguistique (et de l'action en retour de ce passage sur la pensée). Cet apport de la formulation ne nécessite en fait pas une extériorisation au sens d'une

formulation sonore et écrite, elle nécessite seulement une formulation, un passage du non linguistique au linguistique.<sup>48</sup> »

*Ce passage s'appuie sur l'analyse d'un texte romanesque complexe (incipit de « Le Libera » de Robert Pinget) qui met en scène différentes formes de discours représentés (DD, DI DIL ) assimilées à du langage intérieur. Pour J.-P.B., les discours rapportés représentés sont des traces, des fragments d'une pensée condensée qui se traduit en mots. Cela ne doit pas laisser croire cependant qu'il adhère à une conception mentaliste allant de la pensée sans mots au langage. Les propos de Bronckart et al. montrent surtout l'impossibilité de séparer ces processus.*

*Les analyses de brouillons scolaires révèlent que plusieurs formes de dialogisme (autodialogisme, dialogisme interlocutif avec le lecteur, dialogisme reprenant des mots de la consigne, dialogue représenté, etc.) sont utilisées comme principe d'invention confirmant la portée anthropologique et culturelle, plutôt que génétique, du dialogue et du dialogisme dans les genres scolaires narratifs de fiction.*

### Références citées

Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, Association Guillaume Budé, 1995, texte établi et traduit par J. Hardy, 1<sup>ère</sup> édition 1932, 99 p.

Banfield, A., 1982, 1995 : *Phrases sans parole: Théorie du récit et du style indirect libre*, traduction française de C. Veken, Paris, éditions du Seuil, 1995, 1<sup>ère</sup> publication en 1982, Routledge & Kegan Paul, 486 p.

Benveniste, E., 1966, 1974 : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard collection TEL, tomes I et II, 356 p. et 286 p.

Cohn, Dorrit, 1999 [2001], traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, *Le propre de la fiction*, Paris, Le Seuil, collection « Poétique », 262 p.

Defonseca, M., (1<sup>ère</sup> édition, Boston, Mt. Ivy Press, 1997) : *Survivre avec les loups*, Paris, Robert Laffont, 1997, éditions Bernard Fixot en 2004.

Ducrot, O. & Todorov, T., 1972 : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, éditions du Seuil, collection « Points », 470 p.

Ducrot, O. & Schaeffer, J.M, 1995 : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, éd. du Seuil, 668 p.

François, F., 2004, *Enfants et récits, mises en mots et « reste »*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

François, F., 2005, *Interprétation et dialogue chez des enfants et quelques autres*, Lyon, ENS éditions.

Genette, G., 1966 : *Figures I*, Paris, éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 267 p.

Genette, G., 1969 : *Figures II*, Paris, éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 294 p.

---

<sup>48</sup> Voir l'article de Bronckart, JP. & Stroumza, K. (2002) : « Les types de discours comme traces cristallisées de l'action du langage » in *Les Modèles du discours au défi d'un dialogue romanesque : l'incipit du roman de R. Pinget : Le Libera*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 213-261, p.257-8.

- Genette, G., 1972 : *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, collection « Poétique », 286 p.
- Genette, G., 1982 : *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, réédition « Points-Essais », 574 p.
- Genette, G., 1983: *Nouveau discours du récit*, Paris, éditions du Seuil, collection « Poétique », 119 p.
- Genette, G., 1991 : *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 151 p.
- Hamburger, K., 1977, [1986] : *Logique des genres littéraires*, traduction française de Pierre Cadiot, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1986, 1ère publication en 1977, Ernst Klette, Stuttgart, Bundesrepublik, Deutschland, 312 p.
- Harris, Paul L., 2000, [2007 pour la traduction française] : *L'imagination chez l'enfant*, Paris, Retz, 201 p.
- Jacquenod, Cl., 1988 : *Contribution à une étude du concept de fiction*, Berne, Peter Lang, 283 p.
- Lacoste, Charlotte, 2006 : « Gérard Genette et la quête du récit à l'état pur ». *Texte !* [en ligne] vol.12, < [http://www.revue-texto.net/Inedits/Lacoste/Lacoste\\_Genette.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Lacoste/Lacoste_Genette.html)>
- Lamothe-Boré, C., 1998 : « Choix énonciatifs dans la mise en mots de la fiction, le cas des brouillons scolaires ». Thèse de doctorat NR » (Sciences du langage), Université Stendhal, Grenoble III.
- Martin, R., 1983, [1992] : *Pour une logique du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 294 p.
- Merleau-Ponty, M., 1945, [1999] *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 531 p.
- Moeschler, J. et Reboul, A., 1994: *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, éditions du Seuil, 562 p.
- Patron, S., 2009 : *Le Narrateur, introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, collection « U », 350 p.
- Paveau, M.A. et Péchevran, I. 1995 : « Focalisations : lectures de Genette et pratiques scolaires », in « Didactique du français: langue et textes », *Le Français Aujourd'hui*, n°109, mars 1995, p.72-83.
- Pavel, Th., 1986, 1988: *Univers de la fiction*, traduction française de l'auteur, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1988, 1ère publication en 1986, President and Fellows of Harvard College, 211 p.
- Philippe, G., 2005b : « Existe-t-il un appareil formel de la fiction ? » 75-88, in Denis, D. & Jaubert, A. (éds), 2005, Des procédures de fictionnalisation, *Le français moderne*, Tome LXXIII, N°1, Paris, éditions CILF.
- Platon : *La République*, traduction d'Emile Chambry, [1932]2002, Les Belles Lettres, Paris.
- Rabatel, A., 1998 : *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux-Niestlé, 202 p.
- Rastier, F., 2005, *Ulysse à Auschwitz, Primo Levi, le survivant*, Paris, éditions du Cerf, collection "Passages", 205 p.
- Rastier, F. « Croc de boucher et Rose mystique. Enjeux présents du pathos sur l'extermination »



Texto ! Textes et cultures [[http:// www.revue-texto.net](http://www.revue-texto.net)] XII, 2, avril 2007.

Reboul, A., 1992 : *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection « Processus discursifs », 135 p.

Reboul, A., 2000b : « Communication, fiction et expression de la subjectivité » *Langue Française*, 128, Paris, Larousse, 9-29.

Ricœur, P., 1975 : *La Métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 412 p.

Ricœur, P., 1983: *Temps et récit*, Tome I, Paris, éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 320 p.

Ricœur, P., 1984 : *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*, Tome II, Paris, éditions du Seuil, collection « L'ordre philosophique », 234 p.

Ricœur, P., 1985 : *Temps et récit. Le temps raconté*, Tome III, Paris, éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 427 p.

Rivara, R., 2000 : *La langue du récit, introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, collection « Sémantiques », 331 p.

Schaeffer, J. M., 1999 : *Pourquoi la fiction ?* Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique ».

Schaeffer, J.-M. 2002 : « De l'imagination à la fiction » *Vox Poetica*, publication en ligne 10/12/2002, URL: <http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>

Searle, J.-R., 1979, 1982 : *Sens et expression*, traduction française de J. Proust, Paris, Minuit, 1982, 1<sup>ère</sup> publication en 1979, Cambridge University Press, 243 p.

Todorov, T. (1987) : *La notion de littérature et autres essais*, Editions du Seuil, collection « Points », 186 p.