



L'auteur de fiction : acteur ou figurant ?

Barat Jean-Claude

Pour citer cet article

Barat Jean-Claude, « L'auteur de fiction : acteur ou figurant ? », *Cycnos*, vol. 14.2 (La problématique de l'auteur), 1997, mis en ligne en juin 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/457>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/457>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/457.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

L'auteur de fiction : acteur ou figurant ?

Jean-Claude Barat

Jean-Claude BARAT, agrégé d'Anglais, docteur ès lettres de l'université de la Sorbonne Nouvelle avec une thèse sur la critique américaine, est professeur à l'université Michel de Montaigne -Bordeaux 3, et directeur du Centre Interlangues de Méthodologie. Outre un ouvrage écrit en collaboration, *Théorie des genres et communication* (MSHA Bordeaux, 1978), et un panorama de la critique contemporaine aux Etats-Unis, paru dans le *Dictionnaire universel des littératures* (P.U.F., 1994), il a publié une quarantaine d'articles de critique et de théorie littéraires.

The field of literacy criticism and scholarship appears to be in a state of utter confusion following the abandonment of the most elementary principles of rational inquiry. With the poststructuralist "death-of-the-author" theme, and the empowerment of the reader in his/her place, or the advent of "textuality" as self-sufficient and self-explanatory, criteria of validation or appreciation have simply evaporated. What is worse, it seems that the author not only has been shorn of his "authority", but has been compelled to relinquish all sort of responsibility, either moral or intellectual. Narratology, at least in its French, Genettian version, has to all purposes practically substituted the narrator for the author himself, the *personna* for the person. In an effort to counteract this theoretical drift, this paper purports to explore some implications of fictional discourse regarding authorial and/or critical strategies of concealment, in order to shed light on the symbolic acts involved when writers and critics are faced with the question how to do things with texts.

Je voudrais tout d'abord remercier Maurice Couturier pour son aimable invitation¹ et pour l'occasion qui m'est donnée de dire publiquement le très vif plaisir intellectuel que m'a procuré la lecture de son livre sur *La Figure de l'auteur*. J'y ai pour ma part trouvé trois mérites essentiels : (1) il remet au centre de nos préoccupations la question de l'auteur, (2) dans un cadre qui est celui de la communication intersubjective, et (3) tout en s'appuyant sur des analyses textuelles subtiles et passionnantes. Cet ouvrage "figure" en bonne place dans ma bibliothèque, et il est pour moi une source constante d'inspiration et de stimulation. Cela dit, je trouve qu'il ne va pas assez loin en direction de l'auteur et des relations logiques qui l'unissent à son texte, et qui font de lui un agent réel beaucoup plus qu'un simple figurant. *One thing is to look for the figure in the carpet, another to sweep the author under the carpet*².

Pourquoi réhabiliter l'auteur ? D'abord, parce que le vide créé par le mythe de sa disparition a des conséquences désastreuses pour la critique. De ce point de vue, l'affaire Rushdie est exemplaire à plus d'un titre, car elle soulève en particulier le délicat problème de la vulnérabilité de l'écrivain face à la censure. C'est ce que met bien en évidence Máire Ní Fhlathuín dans "Postcolonialism and the

¹ Le texte que l'on va lire est la version remaniée d'une communication présentée dans le cadre du centre de recherches Civilisations et Littératures de l'Amérique du Nord sous le titre "Le masque et la plume : l'auteur et ses avatars" lors du colloque de Bordeaux des 22 et 23 novembre 1996 organisé par M. le Professeur Yves-Charles Grandjeat. Il est publié ici avec l'aimable autorisation de M. le Professeur Christian Lerat, Directeur du CLAN.

² L'enjeu est de taille. Il s'agit en somme de savoir si toutes les lectures se valent, si "anything goes", ou si, dans le cas contraire, il est possible de dégager des critères de validité en s'appuyant sur l'auteur. Ou bien la littérature, que nous aimons et que nous enseignons, est une discipline intellectuellement et affectivement enrichissante, donc à prendre très au sérieux, ou bien elle est une aire de jeux pour verbo-moteurs instables. À nous de décider.

Author : The Case of Salman Rushdie”³. Pour elle la thèse soutenue par Wimsatt et Beardsley dans “The Intentional Fallacy”, selon laquelle l’œuvre étant détachée de son auteur à sa naissance, les déclarations qu’elle contient ne sauraient être retenues contre lui, devient à la lumière de l’affaire Rushdie, “a clear instance of wishful thinking”⁴. En effet, d’après elle, ou bien le texte est en soi blasphématoire, et il faut punir celui qui l’a écrit, ou bien il répond à une intention blasphématoire inférable à partir de lui, et le résultat est le même. Rushdie est perdant dans les deux cas : la théorie la mieux à même de le dédouaner aux yeux de ses détracteurs — celle de l’autonomie sémantique et textuelle — se retourne contre lui pour mieux l’incriminer. De plus, les intentions invoquées par l’auteur pour sa défense n’étant pas considérées comme pertinentes, c’est le texte, et lui seul, qui sert de base à l’accusation. Ainsi que le note Maire Ní Fhlathuín, “by an ironic reversal of the intentional fallacy, the author becomes the creation of the text”⁵.

De son côté, Gayatri Spivak, Professeur à Columbia University et critique féministe, consacre aux *Versets sataniques* un important article dans lequel, puisant son inspiration dans Barthes, Foucault, Derrida et l’*OED* (ce pour une définition juridique de la notion d’autorité), elle pose de façon axiomatique que “in the Rushdie affair, it is the late Ayatollah who can be seen as filling the Author-function, and Salman Rushdie, himself, caught in a different cultural logic, is no more than the writer-as-performer”⁶. L’ayatollah Khomeini, fonction-auteur des *Versets sataniques*, et Salman Rushdie son scribe, voilà qui ne manque pas de piquant, mais a peu de chances de convaincre les autorités iraniennes de renoncer à la *fatwa* décrétée contre l’écrivain britannique.

J’ai mentionné ces deux exemples de réaction à l’affaire Rushdie sans entrer plus avant dans le débat — ce qui n’est pas mon propos ici — dans le but de montrer moins l’importance du statut de l’auteur ou les enjeux éthiques, politiques et idéologiques qu’il recouvre, que les difficultés auxquelles on se retrouve confronté dès lors que l’on adopte certaines stratégies discursives en vogue à l’heure actuelle. J’ajoute que ces apories ne se limitent pas à l’affaire Rushdie et ont une portée beaucoup plus générale. Ainsi, après s’être félicités, dans un premier temps, de la disparition de l’Auteur (Blanc, Masculin, Bourgeois et, de préférence, Mort), certains tenants des “cultural studies” d’obédience marxiste comme Terry Eagleton, ou féministe, comme Nancy Miller, se sont vus pris dans une contradiction flagrante en s’apercevant que les approches post-structuralistes, loin d’ouvrir la voie à la libération souhaitée, avaient pour conséquence de retirer toute autorité en tant que sujets à ceux ou celles à qui ce privilège avait été si longtemps refusé et qui l’avaient si chèrement conquis⁷.

Le slogan post-structuraliste de la mort de l’Auteur se révèle donc une arme à double tranchant, à la fois pour l’écrivain (il ne peut espérer échapper à la censure qu’à la condition de n’être pas pris au sérieux), et pour le critique (il ne peut contester le statut de l’auteur sans devoir renoncer au sien, ou du moins le remettre en question).

Indépendamment de ces effets pervers, on note, avec un certain recul, que la disparition de l’auteur est moins dictée par une véritable logique linguistique que par une contestation politique de la notion d’autorité — étant entendu que l’autorité est toujours celle de l’autre et n’est pas applicable à soi-même. Il suffit pour s’en convaincre, de voir quel acharnement certains auteurs post-structuralistes ont mis à défendre, soutenir ou préciser leurs positions, contre toute interprétation jugée fautive ou contraire à leurs intentions. L’auteur est mort, mais son cadavre bouge encore.

Ainsi qu’on vient de le voir, la disparition de l’auteur est un thème contemporain qui tient à des raisons souvent contingentes — historiques, politiques ou idéologiques. En narratologie, cependant, le problème se pose en termes différents. C’est d’abord pour des raisons de méthode que l’auteur a été laissé hors du champ de l’analyse, ou tout au moins l’auteur réel, historique. Car si sous cette forme concrète, empirique, l’auteur a bel et bien été congédié, il a été très vite réintégré par certains théoriciens, mais affublé d’un masque, au prix d’un nouveau dédoublement. On savait déjà que le narrateur pouvait dissimuler l’auteur derrière une personnalité d’emprunt, ou *persona*, mais voilà qu’entre l’auteur et le narrateur se glisse une nouvelle entité — l’auteur “impliqué” (Wayne Booth, Seymour Chatman, Shlomith Rimmon), ou “postulé” (Alexander Nehamas), ou “inféré” (Michael

³. Sean Burke, ed. *Authorship : A Reader* (Edinburgh University Press), p. 277.

⁴. *Ibid.*, p. 276.

⁵. *Ibid.*, p. 277.

⁶. “Reading the Satanic Verses”, in *What Is an Author ?* éd. par Maurice Biriotti et Nicola Miller (Manchester University Press, 1993), p. 106.

⁷. *Ibid.*, pp. 6 et 7.

Toolan), ou encore “figuré” (Roland Barthes, Maurice Couturier). Signalons au passage que si Gérard Genette est a priori hostile à cette addition, ce n’est en aucune façon pour faire la part belle au concept d’auteur ou de ses substituts. Il est très clair sur ce point : “à mon sens, dit-il, la narratologie n’a pas à aller au-delà de l’instance narrative, et les instances de l’*implied author* et de l’*implied reader* se situent dans cet au-delà”⁸.

Que faut-il penser de ces nouveaux avatars, et quel peut bien être leur statut ? Pour Wayne Booth, l’auteur “impliqué” est une image qui ne correspond pas nécessairement à l’auteur réel, et que le lecteur reconstruit à partir du récit. C’est un peu l’“autre moi” de Proust, le “second self” de Kathleen Tillotson, bref, tout sauf l’auteur lui-même. Et ce n’est même pas une instance opératoire (“agency”). Selon Chatman, un de ses plus ardents défenseurs : “Unlike the narrator, the implied author can tell us nothing. He, or better, it has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn”⁹. Genette, qui consacre une bonne dizaine de pages à la discussion de ce concept, explique cette addition par l’histoire de la narratologie :

A une époque où la dissociation entre l’auteur (réel) et le narrateur n’était pas très courante, l’*implied author* servait à marquer leur différence et à distinguer, disons d’Henry Fielding lui-même, les divers énonciateurs de *Tom Jones*, de *Joseph Andrews* ou d’*Amelia* ¹⁰.

Mieke Bal, quant à elle, attribue le succès de cette notion à des raisons idéologiques : “Cela aurait permis de condamner un texte sans condamner son auteur, et vice versa — proposition très séduisante pour le gauchisme des années soixante”¹¹. Mais quel crédit accorder à une telle notion lorsqu’on voit son inventeur (Wayne Booth) multiplier indéfiniment les “instances” auctoriales ? Dans *Critical Understanding* (1979), il n’en énumère pas moins de cinq : “writer”, “dramatized author”, “implied author”, “career author”, et “public character”. Comme dirait Genette “Cela commence à faire beaucoup de monde pour un seul récit. A moi Occam !”¹².

Passons très vite sur le “postulated author” d’Alexander Nehamas¹³, qui n’est guère qu’une variante à peine plus plausible de l’*implied author* de Booth, et venons-en à la “figure de l’auteur”, expression due à Roland Barthes, et qui fournit son titre à l’excellent ouvrage de Maurice Couturier sur cette question.

On ne peut qu’approuver Couturier lorsqu’il écrit : “Il est temps, en effet, de remettre en cause la démarche structuraliste et déconstructionniste qui, en disqualifiant la figure de l’auteur, a autorisé maintes arrogances scientifiques ou pseudo-scientifiques, et maints délires, même si elle a aussi permis l’élaboration de grilles narratologiques fort utiles, comme celle de Genette par exemple”¹⁴. En revanche, on peut se demander si la “figure de l’auteur”, telle que l’envisage Couturier, est très différente des notions examinées jusque là, à en juger par ces quelques citations extraites de son livre : “[...] la figure n’existe que dans l’imaginaire du lecteur”¹⁵, “L’auteur est là quelque part au-delà de cette figure auctoriale que je façonne savamment au fil de ma lecture [...]”¹⁶, “[...] le lecteur reconstruit cette figure de l’auteur et communique avec elle”¹⁷. Cette “figure” se distingue radicalement de l’auteur réel, qui est “[...] pour moi lecteur, un sujet mort qui autrefois a désiré et créé, et dont le texte tient lieu en tant que corpus”¹⁸. Ce déni de l’historicité de l’auteur et de son intention de communiquer nous entraîne dans les difficultés déjà évoquées précédemment et on ne voit pas bien ce que l’on a gagné par rapport à Booth et aux partisans de l’*implied author* lorsqu’on lit sous

⁸. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit* (Paris : Seuil, 1983), p. 94.

⁹. Seymour Chatman, *Story and Discourse* (Ithaca and London : Cornell University Press, 1978), p. 148.

¹⁰. *Nouveau discours du récit* (op. cit.), p. 96.

¹¹. Cité par Genette, *ibid.*, p. 97.

¹². *Ibid.*, p. 96.

¹³. Alexander Nehamas, “The Postulated Author” : Critical Monism as a Regulative Ideal”. *Critical Inquiry* (Autumn 1981).

¹⁴. Maurice Couturier, *La Figure de l’auteur* (Paris : Seuil, 1995), p. 19.

¹⁵. *Ibid.*, p. 17

¹⁶. *Ibid.*, p. 17

¹⁷. *Ibid.*, p. 23.

¹⁸. *Ibid.*, p. 242.

la plume de Couturier : “[...] on finit toujours par déboucher sur l’instance auctoriale, par-delà l’auteur impliqué imaginé par Booth. Il ne s’agit cependant pas de l’auteur réel ni de son vouloir dire, seulement de son masque, de sa figure, précisément”¹⁹. Ou encore : “La figure de l’auteur n’est pas, bien sûr, l’image que prend dans le texte l’intention de l’auteur, mais elle est la projection clairement définie de sa volonté de dire et de communiquer, de son désir de s’exprimer et de se cacher”²⁰, phrase un peu sibylline, pour ne pas dire plus, qui, à mon avis, traduit les apories dans lesquelles la “figure” de l’auteur nous a fait retomber.

Il semble possible, néanmoins, de lever en partie l’équivoque, à condition de replacer l’auteur dans un schéma plus complet des instances de communication, comme le fait Michael Toolan :

In short, the pictures we have of authors are always constructions, so that all authors are, if you like, “inferred authors”. But we can and should separate such pictures from the actuality of authorial narrative production : those pictures may be important in narrative reception and critical theory, but they are irrelevant to narrative production. The implied author is a real position in narrative processing, a receptor’s construct, but it is not a real role in narrative transmission. It is a projection back from the decoding side, not a real projecting stage on the encoding side.²¹

Pour résumer, on dira que les notions d’auteur “impliqué”, “postulé”, “inféré” ou “figuré” ne réussissent en aucune façon à combler la brèche qui s’est ouverte entre le narrateur fictionnel et l’auteur réel, lequel présente de plus en plus le visage pitoyable de “Bartleby the Scrivener”, le scribe que l’on occulte derrière un paravent, et qu’à tout prendre on aime mieux mort que vivant. Le narratologue est un peu comme le notaire de Melville, ou comme Huckleberry Finn lorsqu’il apprend que Moïse est mort depuis longtemps : “[...] so then I didn’t care no more about him ; because I don’t take no stock in dead people [...]” (chap. 1). C’est oublier un peu vite que l’auteur est en général bien vivant lorsqu’il écrit, et qu’il lui arrive même d’enterrer certains de ses lecteurs.

On l’a bien compris : pour le narratologue, l’auteur réel, historique, est au-delà du miroir, hors de portée de ses instruments d’analyse (c’est le narrateur qui est l’origine absolue de la narration, où qu’il se situe par rapport à la diégèse). Quant à l’*implied author* et ses variantes, ils sont — sinon un mirage de la lecture, un artefact de la théorie, et donc une interpolation inutile dans la chaîne des instances narratives — du moins un effet de présence, une image virtuelle induite par telle ou telle interprétation à partir du texte, et, plus ou moins consciemment, du hors-texte. Comment, dès lors, sortir de l’impasse narratologique, afin de restaurer l’auteur dans ses droits, et lui restituer, ou lui conférer, le statut auquel il peut prétendre ?

Si l’on veut articuler et théoriser la relation qui unit (et sépare à la fois) l’auteur et le lecteur, il faut sortir de la narratologie et replacer celle-ci dans le contexte plus large de l’étude de la littérature en tant que phénomène de communication intersubjective.

On notera tout d’abord que la narratologie — science de la narrativité — devrait en toute rigueur être la science du discours narratif sous toutes ses formes, à commencer par les plus ordinaires. Or, historiquement parlant, ce n’est pas ainsi que les choses se sont passées. Le structuralisme et la sémiotique narrative ont marqué dès les origines une nette prédilection pour les textes littéraires, de Ian Fleming à Marcel Proust, et ce n’est que depuis une date relativement récente que s’est établie dans les marges de la narratologie l’analyse du récit autobiographique ou historique (Philippe Lejeune, Paul Ricœur). La linguistique a été longue à s’intéresser à la narration, mais elle a eu le mérite de s’occuper aussi de types discursifs assez négligés depuis la rhétorique ancienne, comme la description ou l’argumentation. Dans ce contexte assez particulier, la narratologie, tout au moins dans sa version genettienne, s’est trouvée dès le départ en porte-à-faux entre la narrativité et la littérarité, entre la linguistique et la poétique, ce qui a eu pour effet de confondre des problèmes qui auraient gagné à rester séparés, et inversement, de disjoindre des questions d’ordre général (ou générique) qu’il aurait fallu traiter ensemble.

En outre sa portée en tant que “poétique” reste limitée. L’étude de la littérature suppose plusieurs gestes distincts : décrire, interpréter, évaluer, etc. Genette est sans ambiguïté sur ce point : la

¹⁹. *Ibid.*, p. 243.

²⁰. *Ibid.*, p. 244.

²¹. Michael J. Toolan, *Narrative: a Critical Linguistic Introduction* (London and New York : Routledge, 1988), p. 78.

narratologie est une “poétique” en ce sens qu’elle fournit à l’analyste des outils de description, mais elle ne doit se mêler en principe ni d’herméneutique, ni de critique littéraire. Cette discipline est donc par nature incapable de s’intéresser à des intentions autoriales pour les interpréter, ou à une performance d’auteur afin de l’évaluer ou de la critiquer. Tout au plus se propose-t-elle d’assigner une place à l’instance “auteur” dans la description de la chaîne des agents de la communication narrative — et on a vu que cette place était au pire négligeable, au mieux illusoire.

Il convient cependant de nuancer ce propos. On assiste depuis quelques années à un élargissement notable de la narratologie du côté de la théorie des actes de langage. Ce “virage” nous concerne ici, dans la mesure où par le biais du discours de fiction, un pas sera fait en direction de l’auteur. L’intersection est ici entre deux domaines distincts : la narrativité et la fictionalité. C’est ainsi que Genette s’appuie sur l’analyse que fait John Searle du “statut logique du discours de la fiction” — titre du chapitre 3 de *Sens et Expression*²².

Dans ce chapitre, Searle examine la différence entre énonciation de fiction et énonciation sérieuse. En bonne méthode, Searle n’aborde cette question qu’après avoir dûment repéré les caractéristiques de l’assertion “sérieuse”, laquelle doit, selon lui, obéir à des règles sémantiques et pragmatiques très particulières : 1) l’auteur d’une assertion doit répondre de la vérité de la proposition exprimée ; 2) il doit pouvoir fournir des preuves ou des raisons ; 3) la vérité de ce qui est asserté ne doit pas être évidente ; 4) le locuteur doit croire sincèrement à ce qu’il énonce²³. Comparant un texte extrait du *New York Times* et un passage d’un roman d’Iris Murdoch, il montre que dans le second cas aucune des règles observées dans le premier exemple ne s’applique au second. Il en conclut à propos de la romancière, que “si elle n’accomplit pas l’acte illocutoire d’écrire un roman, étant donné qu’il n’y a pas d’acte illocutoire de ce genre [...] elle feint [...] de faire une assertion, ou elle fait semblant de faire une assertion ou elle imite l’action d’asserter [...]”²⁴. Poussant plus avant son analyse du verbe “feindre”, il constate que c’est un verbe intentionnel, puisqu’il n’est pas possible de feindre sans en avoir l’intention, et donc qu’ “il est absurde de supposer qu’un critique puisse ignorer complètement les intentions de l’auteur : le seul fait d’identifier un texte comme roman, poème ou simplement texte suppose déjà que l’on se prononce sur les intentions de l’auteur”²⁵. “L’auteur, donc, feint d’accomplir des actes illocutoires en énonçant (écrivant) réellement des phrases”²⁶. De plus “C’est en feignant de se référer à des gens et de raconter les événements qui leur adviennent que l’auteur crée des personnages et des événements de fiction”²⁷.

Il n’est pas possible, faute d’espace, de rendre compte dans le détail d’un chapitre aussi riche et aussi dense. Le point le plus saillant pour le présent argument est que par le biais de la fictionalité, de la feintise ou de la simulation, l’auteur réel a enfin droit de cité en se voyant conférer un statut pragmatique et logique, et ce grâce aux actes de langage qu’il accomplit (même s’ils sont fictifs).

Cette intervention de Searle est pour Genette, qui lui emboîte le pas, une excellente occasion de désenclaver la narratologie en articulant la relation entre narrateur et auteur. Dans *Fiction et Diction* (1991), Genette adopte sans discussion la proposition searlienne selon laquelle l’énoncé de fiction est une assertion feinte (“pretended”), mais il est d’avis — contrairement à l’opinion de Searle — que l’écriture de fiction correspond à un acte spécifique d’illocution. Pour Genette, les assertions feintes seraient donc des *figures* quand elles recouvriraient des actes illocutoires de fiction logique (les fables), et des actes de langage indirects searliens quand elles ne recouvriraient que des actes de fiction culturelle (par exemple les romans réalistes)²⁸.

Autrement dit, pour Genette, le discours de fiction est un acte illocutoire simulé, comme pour Searle, mais, à la différence de celui-ci, c’est en plus un acte de langage soit figuré, soit indirect. Il n’est pas interdit de penser, comme le fait remarquer Genette, qu’une assertion feinte qui n’engage pas l’auteur peut, à l’intérieur de l’univers fictionnel, être “sérieuse” et donc engager le personnage qui la profère. Cela en général va de soi, et fait partie du “contrat” qui régit les participants de la transaction verbale.

²². John R. Searle, *Sens et expression* (Paris : Minuit, 1982). Traduit et préfacé par Joëlle Proust.

²³. *Ibid.*, p. 105.

²⁴. *Ibid.*, p. 108.

²⁵. *Ibid.*, p. 109.

²⁶. *Ibid.*, p. 111.

²⁷. *Ibid.*, p. 117.

²⁸. Cf. Gérard Genette, *Fiction et diction* (Paris : Seuil, 1991), p. 240.

Reste à vérifier si cette théorie des actes de langage, revue et corrigée par Genette, rend bien compte de l'ensemble des propriétés du récit littéraire de fiction. C'est à dessein que j'intercale ici l'adjectif "littéraire", qui ne signifie pas uniquement formel ou stylistique, mais qui renvoie plus globalement à une approche esthétique de la littérature, dont Genette ici ne parle guère, et qui n'est pas le propos de Searle. Searle se borne à signaler ceci : "Etant donné que la majorité des œuvres littéraires sont des œuvres de fiction, on en vient facilement à confondre une définition de la fiction avec une définition de la littérature ; mais l'existence d'exemples de fiction non littéraires et d'exemples de littérature qui ne sont pas de la fiction suffit à démontrer que c'est une erreur"²⁹. Je ne suis pas sûr que Genette échappe à cette confusion, lui qui identifie narration et fiction comme si cette équation tenait lieu de littérarité, même si, très honnêtement, il se dit revenu de cette erreur³⁰.

S'agissant du récit littéraire de fiction, peut-on raisonnablement faire l'économie d'une esthétique ? Distinguons un peu : imaginaire et réel sont des catégories ontologiques ; la fiction par contre est une catégorie pragmatique qui inclut des événements ou des personnes indifféremment réels ou imaginaires, et cela ne nous gêne pas de voir un personnage historique évoluer dans un décor fictif ou vice versa. Mais rien de tout cela ne signale une intention esthétique. Or les termes utilisés par Searle ("feindre", "simuler", "imiter"), même s'il récuse le recours à la *mimesis* comme tenant du slogan facile, gravitent autour d'un centre que l'on est bien obligé de baptiser ainsi, à moins que l'on ne se rabatte sur la notion plus neutre, mais tout aussi autorisée, de "représentation" (cf. la traduction récente de la *Poétique* d'Aristote par Dupont-Roc). Barbara Herrnstein Smith, qui soutient une thèse analogue dans *On the Margins of Discourse* (1978), n'y va pas par quatre chemins : "Verbal artworks — poems, plays, stories, novels — may be seen as representations of discourse and, in that sense, as 'mimetic' utterances"³¹. Ou encore : "what David Copperfield represents is not the spoken reminiscences of a man, but his autobiography"³². Cette conception rejoint la théorie des actes de langage exposée plus haut : "the essential fictiveness of literary artworks is not to be discovered in the unreality of the characters, objects and events alluded to, but in the unreality of the *alludings* themselves"³³.

Quoi qu'il en soit, on ne peut représenter sans montrer, et certaines œuvres littéraires ont bien pour fonction essentielle de "donner à voir", au sens large. C'est le cas des genres "mimétiques" — roman, théâtre. Il existe des récits "mimétiques" factuels (historiques) et des récits "mimétiques" fictionnels (romans, nouvelles, poésie narrative). Dans ces derniers, l'auteur, plus ou moins dissimulé, anime un théâtre de marionnettes de son invention. En littérature, il ne s'agit pas de revenir à la seule imitation d'"hommes en action" selon la formule aristotélicienne, mais de combiner cette *mimesis praxeos* à une *mimesis logou*, c'est à dire à l'imitation (la représentation) par le langage littéraire de formes ordinaires de discours.

En ce sens, la littérature est bien un art du langage dans toutes ses dimensions, y compris pragmatique. Et comme les œuvres de fiction sont aussi et d'abord des œuvres d'imagination, aucun procédé, même le plus implausible, n'est à exclure. Un de mes exemples favoris est celui de Faulkner racontant dans *Wild Palms* la dernière entrevue de Charlotte avec son mari à travers la vision purement imaginaire de Wilbourne³⁴. La scène se passe dans un immeuble de la Nouvelle Orléans, mais depuis le parc Audubon, où il est assis, Wilbourne ne peut pas l'observer, il ne peut que l'imaginer. Imaginer, c'est aussi construire une image, une représentation.

Ce détour par la dimension littéraire, mimétique, avait pour objet de démasquer l'opérateur, le marionnettiste, derrière son théâtre d'ombres. Dans l'exemple de *Wild Palms*, ce n'est pas Wilbourne qui raconte — il se contente de "visualiser en pensée" — et ce n'est pas davantage un narrateur hétérodiégétique dont l'omniscience serait curieusement assimilée aux perceptions pour ainsi dire extra-sensorielles d'un personnage focalisateur, mais bien Faulkner qui poursuit son récit, celui des mésaventures de Charlotte et de Harry, en tant qu'auteur (inventeur de fiction ?), étant donné, j'insiste

²⁹. *Sens et expression* (op. cit.), p. 102.

³⁰. *Fiction et diction* (op. cit.), p. 65.

³¹. Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse* (The University of Chicago Press, 1978), p. xii.

³². *Ibid.*, p. 31.

³³. *Ibid.*, p. 11.

³⁴. William Faulkner, *The Wild Palms* (New York : Random House, Vintage Books, 1939), Section 4, p. 221 sq.

là-dessus, que la vision intérieure de Wilbourne ne coïncide avec la réalité de l'univers fictionnel que parce que Faulkner en a décidé ainsi, et que le lecteur accepte obligeamment de n'y voir que du feu. Cet exemple, sans doute atypique — mais on en trouve bien d'autres chez Faulkner, un des plus connus étant le récit posthume d'Addie Bundren dans *As I Lay Dying* — montre bien qu'un auteur comme Faulkner ne se sent pas tenu de respecter à la lettre la logique du discours narratif qu'il met en scène, et que les libertés qu'il prend sont le signe d'une incontestable autorité sur tous les paramètres de la narration. Ces libertés prises avec la logique narrative s'apparentent naturellement avec certaines licences poétiques³⁵, et l'on sait que Faulkner n'a renoncé que difficilement à une carrière de poète.

En guise de conclusion, je reviendrai à mon propos initial sur la disparition de l'auteur comme sujet grammatical dans le discours critique. Je souhaite avoir montré que loin d'être une avancée, il s'agit la plupart du temps d'une solution de facilité qui prive de l'exercice de sa responsabilité aussi bien l'auteur que le critique. Le genre de discours critique qui a ma préférence dans sa forme et dans son esprit est celui qui ne craint pas d'impliquer l'auteur comme sujet d'actes de langage. En voici un échantillon, emprunté, un peu au hasard, à Judith Fetterley :

What Mark Twain is recording in *Huckleberry Finn*, through the Grangerfords, through Miss Watson and through Tom Sawyer, is his sense of the inevitable connection between moralism [...] and the fact, the act of aggression. Thus one of the central, defining scenes of the book is the death of Boggs : 'he made about a dozen long gasps, his breast lifting the Bible up when he drew in his breath, and letting it down again when he breathed it out — and after that he laid still ; he was dead.' The Bible, proclaimed as the giver of life, is in reality used to crush life out.³⁶

C'est Huck qui "raconte". Twain en fait se contente de montrer. Et ce qu'il montre est une scène où l'horrible le dispute à l'absurde. Ce faisant, il dénonce la cruauté et l'hypocrisie d'une certaine société, et c'est ce que traduit ou explicite Judith Fetterley. On pourrait multiplier les exemples. La dénonciation du racisme à travers le récit qui accompagne le monologue du vieux Finn, ou celle de la lâcheté du lynchage, stigmatisée par le Colonel Sherburn dans sa harangue, doivent leur force illocutoire (et perlocutoire) à ce qu'elles sont l'une et l'autre assignables à l'auteur, même si le degré de dissonance (ou de consonance) entre l'auteur et ses personnages est loin d'être identique dans les deux cas, et même si l'histoire est relayée par un narrateur homodiégétique.

J'ajoute qu'à côté de ces actes illocutoires que traduisent des verbes comme "dénoncer", "ironiser", "condamner", etc., le texte littéraire de fiction peut donner lieu à des énoncés "extractibles" qui sont autant d'assertions réelles, par exemple l'homme est victime de forces naturelles ou sociales qui le dépassent (Dreiser), ou aliéné dans un monde qui a trahi le véritable rêve américain (Fitzgerald, Dos Passos), etc., propositions "sérieuses" (au sens de Searle) dont en un sens *Sister Carrie*, *The Great Gatsby* et *The Big Money* sont l'illustration³⁷.

Si l'on a bien voulu suivre mon propos jusqu'ici, on aura compris que mon intention était de trouver une justification à ce type de discours critique. Pour ma part je considère comme un acte authentique d'ironie satirique la dénonciation dont parle Judith Fetterley. C'est pourquoi il me semble que la fictionalité n'explique pas tout, et que la théorie des actes de langage doit encore être perfectionnée en relation avec une juste conception de la littérarité. Si l'on veut enfin rendre justice à l'Auteur, il faut le débarrasser des oripeaux, des travestis et des masques dont il est affublé.

³⁵. Pour ce type de licence poétique, voir H. G. Widdowson, *Stylistics and the Teaching of Literature* (London : Longman, 1975), pp. 47–51.

³⁶. Judith Fetterley, "Disenchantment : Tom Sawyer in *Huckleberry Finn*", in Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn* (New York and London : Norton Critical Edition, 1961/1977), p. 450.

³⁷. Voir à ce sujet P. D. Juhl, *Interpretation : An Essay in the Philosophy of Literary Criticism* (Princeton University Press, 1980), en particulier le chapitre VII intitulé "Life, Literature, and the Implied Author : Can (Fictional) Literary Works Make Truth-Claims ?"