

Sylvie Bauer et Anne-Laure Tissut

LA VÉRITÉ EN FICTION

Est-ce là un paradoxe ? Tout dépend de la définition de la vérité, notion éminemment difficile à cerner : « La vérité, comme si quelqu'un au monde savait cexé », nous dirait Gabriel s'il pouvait laisser Zazie dans le métro pour venir se joindre au présent débat. Or, justement, la fiction interroge la définition de la vérité. Loin d'être exclusives l'une de l'autre, les deux notions entretiennent un questionnement mutuel, redéfinissant les limites de chacune, et sont amenées à se chevaucher ou à s'écarter radicalement, selon les enjeux de l'opération de définition, sa source, ses priorités ou ses choix d'accentuation.

La vérité en fiction n'est plus celle d'un discours attestant l'existence de faits qui se sont effectivement produits, ou d'objets présents dans le monde. Il y est bien toujours question de concordance entre un discours et des données, mais ces dernières sont d'ordre général et non particulier. Le romancier qui décrit une fleur peut bien offrir une représentation exacte d'une fleur unique et singulière, existant dans son environnement habituel ou ponctuel, le lecteur ne peut vérifier la vérité de sa description. En revanche, il peut être sensible à la vérité du discours de fiction sur la fleur en général, par rapport à ce qu'il en sait. De même, pour les personnages, leur nature fictive ne permet pas l'accès à une vérité consistant dans la correspondance ponctuelle entre un portrait verbal et une personne de chair et d'os existant dans le monde. Cela dit, il est une vérité possible de la perception de traits psychologiques, dont une image convaincante peut être offerte par la fiction ; une vérité possible aussi dans le rendu des rapports humains. Par comparaison avec sa connaissance et avec son expérience, le lecteur voit ces dernières confirmées ou au contraire remises en question et déviées. La fiction, les arts en général, sont source de vérité.

Les sciences aussi, depuis toujours, se sont tournées vers la fiction : en atteste la fine analyse proposée par Frédérique Aït-Touati dans *Contes de la lune. Essai*

sur la fiction et la science modernes (Gallimard, 2011). La psychanalyse, quant à elle, puise dans la littérature de nombreuses illustrations de ses thèses. Pierre Bayard va plus loin, dans *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* (Éditions de Minuit, 2004), en suggérant de chercher d'autres modèles de la vie psychique à travers ses représentations singulières dans les œuvres, et de prendre au sérieux la vision de l'humain que la fiction met en forme. Alain Badiou nous rappelle, en exergue à son *Petit manuel d'inesthétique* (Éditions du Seuil, 1998), que « l'art est par lui-même producteur de vérités », justifiant par là l'invention d'une discipline nouvelle, l'inesthétique, qui « décrit les effets strictement intraphilosophiques produits par l'existence indépendante de quelques œuvres d'art ».

Plus largement, la fiction apprend à vivre : Jean-Marie Schaeffer apporte la démonstration que la fiction « est l'un des lieux privilégiés où [la] relation [de l'individu au monde] ne cesse d'être renégociée, réparée, réadaptée, rééquilibrée » (*Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, 1999, p. 327). Marielle Macé, quant à elle, centre son analyse sur les vertus de la lecture, dans *Façons de lire, manières d'être* (Gallimard, 2011), pour montrer qu'entrer en lecture, « [c]'est s'apprêter à changer de style » (p. 87) : « [...] lorsqu'un individu fait l'expérience d'une œuvre, c'est bien un style qui en regarde un autre, qui s'y éprouve et peut s'y rediposer ; si le livre lu apparaît comme un accès, et pas seulement comme un écran [...], c'est qu'il permet au lecteur d'ouvrir en lui-même cet espace de schématisations et de refiguration. » (p. 86-87) À travers ces opérations qui accompagnent l'immersion du lecteur dans la fiction, est rendu possible « un accès » à une vérité de l'œuvre, à partir de celle de l'expérience de lecture.

Ce florilège ne prétend pas, à grand renfort de références, garantir le sérieux de notre propos, mais plutôt illustrer l'effervescence d'intérêt suscitée aujourd'hui par la question des rapports entre deux grandes orientations dans l'approche de la vérité et leurs nécessaires recoupements : l'une rationnelle et scientifique, l'autre imaginaire et créative.

Quelles sont donc les modalités d'accès à la vérité par la fiction ? En proposant une multiplicité de points de vue, et qui plus est, de points de vue inventés, la fiction permet une complication du jeu des distances et des perspectives susceptible d'ouvrir à une vérité plus riche, et peut-être plus proche de la complexité du réel. On touche là à l'une des raisons du soupçon suscité par l'association des termes de notre titre : fiction et vérité. Il règne une confusion ambiante entre « réel » et « vrai », ou « réalité » et « vérité », qui tend à refuser à la fiction la qualité de vérité, en même temps que celle de réalité. Or, fiction et réel s'opposent-ils vraiment ? La fiction existe dans le monde, sous forme d'objets-livres, ou de documents enregistrés dans une mémoire d'ordinateur. En outre, la fiction est réelle dans ses effets, et la réalité de l'expérience de

lecture est indéniable. Les articles réunis dans ce recueil¹ l'analysent en détail, dans ses rapports multiples à la vérité.

S'appuyant sur les écrits tant théoriques que fictionnels de Gerald Vizenor, Michel Feith analyse les rapports entre pouvoir et savoir. Prise qu'elle est dans la volonté d'asseoir les discours dominants, la notion de vérité doit alors être confrontée à son adéquation avec la réalité, mais aussi à la valeur pragmatique du discours et à ce qui relève, dans toute énonciation, du désir qui s'exprime par ou en dépit des mots. Au pouvoir qu'a la culture dominante de définir les cultures indiennes sous couvert de discours scientifique, s'oppose l'idée que toute science est un mythe dans la mesure où elle prétend s'extraire des jeux de langage qui régissent la voix discursive. Le discours scientifique, loin d'établir une quelconque vérité, justifie les hiérarchies sociales et façonne le monde plus qu'il ne le décrit, dans un geste performatif qui s'affranchit de tout rapport avec le réel. À l'opposé, la figure du «*trickster*», récurrente dans l'œuvre de Vizenor, introduit non seulement le geste de fabulation créatrice, mais aussi, en s'inscrivant dans une tradition orale, l'interaction hasardeuse des acteurs du récit : l'auteur, le narrateur, les personnages et les auditeurs. La vérité n'est plus alors un absolu, mais plutôt un jeu de résonances symboliques changeant au gré du temps dans lequel se fait le récit. C'est alors le mythe qui prend valeur de vérité, dans l'élaboration de récits ancrés dans les mythes indiens dont le pouvoir réside dans la libération de l'imagination, d'une libre association, seule à même, peut-être, de rompre le monopole de l'association savoir/pouvoir. Mais, la vérité ne serait pas relative pour autant et Michel Feith propose une troisième voie, celle de la vérité comme exigence et non fin, comme fil directeur méthodique et éthique susceptible de réconcilier le soupçon postmoderne avec la notion de vérité.

Prenant le contrepied de l'idée simple que la vérité serait coextensive de la résolution d'une énigme et donc dans le cas du roman policier de la découverte du coupable, l'article de Bruno Monfort, prenant appui sur le conte de Poe intitulé «*Murders in the Rue Morgue*», nous entraîne sur une autre voie où la recherche de la vérité ne se mène plus de manière frontale à coups de «*qui*» ou de «*quoi*» mais de manière oblique en articulant des questionnements plus subtils. Le fait que le meurtre dans ce conte soit commis non par un homme mais par un singe va faire dévier tout le processus de lecture, de supputations et de cheminement vers une vérité. Entretenant de redonner aux récits de Poe une historicité souvent occultée, Bruno Monfort considère par exemple de quelle manière l'invention du daguerréotype, qui a précédé de peu l'écriture

1. Ces articles sont issus de communications prononcées lors du congrès de l'AFEA qui s'est tenu à Brest en mai 2001 et dont le thème était «*la vérité*».

de la nouvelle, a pu inspirer Poe. En effet la diffraction du réel dans l'image photographique peut être comparée à ce qui arrive dans le texte lorsque la logique animale diffracte la logique humaine que l'on s'attend à trouver dans la diégèse du conte et que la vérité n'est plus là où on l'attendait, dans la révélation du « qui », mais dans la manière totalement déroutante d'un « comment » que n'induit plus aucune cause première susceptible d'être anticipée.

C'est le cheminement de Melville et celui de la condition littéraire de la vérité que traque Julien Nègre entre deux textes de Melville relevant de genres différents: un article critique, « Hawthorne and his Mosses » (1850), et un recueil de nouvelles, *The Encantadas* (1856). Alors que Melville en position de critique prônait le dévoilement de la vérité par l'expression rhétorique, l'écrivain qu'il est dans les contes déploie un tel fourmillement d'images que la nature représentée est un défi permanent à celle qui lui a servi de modèle. Le narrateur des *Îles Enchantées* semble se comporter en double malin de Charles Darwin qui visite au même moment que Melville les îles Galápagos, puisque loin de proposer de systématiques descriptions, il pousse au contraire devant lui des portraits d'animaux qui prolifèrent de métamorphose en métamorphose; il fomenté une nature qui ne se laisse plus reconnaître dans ses identifiants. Foisonnante et baroque, c'est au moment où l'écriture se rebelle contre les îles et les force à l'illisibilité qu'émane d'elle une nouvelle vérité.

Dans l'œuvre de Powers qu'étudie Flora Valadié, langue du roman et fiction semblent aussi se démarquer l'une de l'autre alors même que la fiction occupe une position de force avec sa double diégèse, ses deux histoires qui se répondent et se combattent. Mais l'introduction d'images produites dans des lieux clos, images qui semblent n'être pas étrangères à celles produites dans les CAVES (*Cave Automatic Virtual Environment*) américaines des années 1990, images de guerre, images de rêve, images de synthèse, vient complexifier le jeu. Et finalement, loin du code limpide rêvé par les artistes de la Caverne originelle comme pouvant dire la vérité du monde, la langue des lieux clos, taradés par l'histoire, opacifie le réel au lieu de le clarifier. L'enjeu du travail de la langue avec les ombres dans cet autre lieu clos qu'est le roman est peut-être encore et toujours la vérité, mais si elle n'en assume plus ni le nom ni les apparences.

Démarche plus que fin, la vérité ne se laisse pas facilement saisir, surtout quand le langage fait défaut et ne permet pas de rendre compte de l'événement. Gwen Le Cor propose de lier la vérité à la question du sens, à partir d'une lecture de *Extremely Loud & Incredibly Close*, de Jonathan Safran Foer. Les attentats du 11 septembre, d'abord livrés dans la répétition silencieuse des images diffusées en boucle à la télévision, fournissent la dynamique du roman: événement brut, ils ouvrent une faille dans le sens et rendent impossible toute tentative d'interprétation. Il revient alors au personnage principal, au lecteur et

aux signes sur la page de donner forme à l'informe, afin de tenter de parvenir à la vérité de l'événement. Lorsque l'événement contraint à l'expérience de la perte de tout appareil conceptuel, sémantique, herméneutique, alors c'est peut-être depuis la faille, l'écart et le non-sens que peut s'amorcer l'accès à la vérité, présentée ici comme ce qui est indicible. L'événement en lui-même et la perte du langage forcent alors à déplacer les paradigmes de la vérité pour la chercher dans les régimes d'instabilité du texte plus que dans des concepts et des visées anéantis par le réel.

Nathalie Cochoy s'intéresse elle aussi aux subtils mouvements du texte, dans une analyse de *Dangerous Laughter*, de Steven Millhauser. L'accès à la vérité semble ici se faire de manière asymptotique, lorsque, dans l'écart, s'esquisse « l'approche respectueuse entre les mots et le monde ». Placée sous le signe de l'hésitation et l'oscillation, l'écriture de Millhauser, consciente des limites des mots, est tout à la fois un art de l'affleurement et un art de la contingence qui donne à ressentir, dans la texture et la structure des phrases, la densité tactile du langage, à travers l'insignifiant, le banal, tout ce dont le langage peine à rendre compte. Et pourtant, c'est l'écriture, en particulier lorsqu'elle s'interroge sur son propre rapport au monde, qui semble toucher à la vérité, « tendre vers le monde et [se] laisser impressionner par les contours saillants et les surfaces affleurantes de la réalité sensible ».

Avant d'étudier le rapport de l'œuvre d'art à la vérité à travers l'exemple précis de *Point Omega*, dernier roman de Don DeLillo, Noëlle Batt procède à une nécessaire mise au point sur « la nature des dispositifs narratif et fictionnel hors l'œuvre d'art et dans l'œuvre d'art, et sur la part prise dans l'œuvre d'art par chacune de ces trois composantes : fiction, narration et composition esthétique ». Le « sens » de l'œuvre, ou sa *diagrammatique*, selon le terme choisi par l'auteur, naît du réseau de résonances tissé par l'opération de composition esthétique entre fiction, narration et propriétés de la langue. C'est dans les zones « interstitielles » et « transitionnelles » ouvertes par les interactions et forces animant ce réseau d'échos que la vérité de l'œuvre d'art est à chercher. Dans *Point Omega*, une vérité de l'expérience du temps est proposée au lecteur, et ce en particulier à travers le rapport spécifique à la langue qui s'instaure, forme d'empathie propre au texte littéraire, vérité de l'être humain qui est de part en part langage.

Arnaud Regnault, quant à lui, part du constat que « le fantasme du livre infini, livre de sable aux marges mouvantes et au contenu infiniment changeant, hante l'imaginaire de la textualité numérique ». Partant de l'étude d'œuvres de Shelley Jackson, de Mark Amerika et de Michael Joyce, l'auteur montre que la vérité de la fiction n'est plus à chercher dans une cohérence interne de l'œuvre, mais dans une « expérience de *lecture en suspens* ». La

« surcharge cognitive » induite chez le lecteur des textes numériques considérés « suspend la signification en interrompant les discours et les représentations existantes, contraignant le lecteur/utilisateur à se brancher sur de nouveaux flux machiniques qui recomposent et redistribuent sa subjectivité ». Loin du surgissement transcendantal de la vérité, dans un « geste de suspens du sens », « l'art ouvre un monde, en limite du sens et toujours en excès ».

Sous des formes changeantes, la vérité surgit, lors d'une révélation à laquelle le lecteur participe, souvent d'une manière d'autant plus active que le texte ne livre pas directement ses clés ni n'assène de vérité de façon péremptoire. C'est là, peut-être, que la vérité est au plus fort : non quand le lecteur s'y retrouve ou s'y reconnaît, mais dans l'effet de déroute produit par ces fictions en décalage, qui désorientent et inquiètent, pour mieux ouvrir le lecteur à la confrontation et l'expérience de la vérité. Au régime absolu du singulier défini, « la vérité en fiction », préférons le « moment de vérité », plus relatif et nuancé, qu'évoque David Zerbib à propos de « l'art *performantiel* ». Cet art n'est pas à penser dans le cadre d'une dualité art/non-art, matière/idée, comme passage ou transformation de l'un à l'autre, mais comme « *variation modale* des mises en œuvre » : « La vérité de l'œuvre (son essence artistique) apparaît en effet comme une entrée en matière moins pertinente que sa mise à l'épreuve, son moment de vérité si l'on veut. » (p. 739) À travers la performance de la lecture, la fiction offre ses moments de vérité, dont les variations infinies recomposent la palette du tableau-monde.

Université Paris Ouest-Nanterre et Université de Rouen

Références bibliographiques

AIT-TOUATI, Frédérique

2011 *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard.

BADIOU, Alain

1998 *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Éditions du Seuil.

BAYARD, Pierre

2004 *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Éditions de Minuit.

MACÉ, Marielle

2011 *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard.

SCHAEFFER, Jean-Marie

1999 *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil.

ZERBIB, David

2010 « Une "théorie-saumon" de la performance », *Critique*, août-septembre, n^{os} 759-760, « À quoi pense l'art contemporain ? ».