



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 10, Novembre-Décembre 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5999>

De quelques « recettes » de la fiction ?

Sophie Feller

L'Assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque. Études réunies et présentées par Jan Herman, Adrien Pachoud, Paul Pelckmans et François Rosset, Louvains-la-Neuve : Peeters, coll. « La République des Lettres », 2010, 485 p., EAN 9789042921962.



Pour citer cet article

Sophie Feller, « De quelques « recettes » de la fiction ? », *Acta fabula*, vol. 11, n° 10, Essais critiques, Novembre-Décembre 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5999.php>, article mis en ligne le 28 Octobre 2010, consulté le 05 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.5999

De quelques « recettes » de la fiction ?

Sophie Feller

La fiction ne peut s'empêcher de se regarder elle-même : loin de n'être que le miroir que Rousseau promène le long des routes boueuses, elle se reflète en train de « réfléchir » les chemins qu'elle capte dans sa lumière. Telle est au fond la conviction à laquelle nous conduit l'ensemble des études présentées dans le 38^{ème} numéro de *La République des Lettres* sous le titre « L'assiette des fictions — Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque » par Jan Herman, Adrien Paschoud, Paul Pelckmans et François Rosset.

La richesse de ce recueil n'a sans doute d'égale que son ambition. En choisissant de relire nombre de textes de l'Ancien Régime sous l'angle de l'autoréflexivité, les contributeurs n'ont pas ouvert à la critique une mais de multiples portes, sur lesquelles il convient, à la suite de Jan Herman dans son article de synthèse « L'assiette des fictions. Un mode d'emploi »¹, de revenir. Rappelons tout d'abord le propos initial du double colloque organisé aux Universités de Lausanne et de Leuven en 2007 : il s'agissait, comme le précise la présentation de l'ouvrage, d'aborder le phénomène de l'autoréflexivité comprise comme « cette propriété des fictions qui les pousse à refléter, dans le cours même des histoires qu'elles élaborent et racontent, les éléments qui la constituent comme fiction, indépendamment des intrigues qui s'y développent. Les questions que suscite l'autoréflexivité ainsi comprise relèvent alors moins de la rhétorique et de la discursivité que de la représentation »². Quatre pistes d'approche étaient proposées aux contributeurs pour tenter de répondre à cette question du comment (« cette propriété des fictions ») et surtout du pourquoi (« qui les pousse ») la fiction se met elle-même en scène : il s'agissait de saisir le fonctionnement et les enjeux d'un certain nombre de motifs porteurs en eux-même d'autoréflexivité, à savoir certaines « figures qui incarnent la représentation elle-même » (créateurs, devisants, personnages surnaturels), des décors « constitués pour servir de cadre à l'expérience des limites du réel », des objets à forte dimension symbolique tels que le miroir, la fausse monnaie, le livre ou le portrait bien sûr, mais aussi d'autres moins attendus comme la valise par exemple; et enfin des séquences narratives

¹ pp. 461-474

² « Présentation », p. 1

« particulièrement aptes à représenter l'expérience subjective de celui qui est confronté à la coprésence ou à la superposition de deux univers »³. Le programme fut largement rempli — et dans nombre de cas dépassé — par les différentes études présentées dans ce recueil, qui fait le choix, dans la mesure où ces approches se croisent à plus d'un carrefour, d'une présentation chronologique des œuvres et des auteurs étudiés. Face à la densité d'un tel travail, notre propos visera donc moins à rendre compte ici de la spécificité de chacune de ces contributions, qui, en s'intéressant plus particulièrement à un auteur, un thème ou un genre, nous conduisent à chaque fois dans un univers bien précis, que de tenter de dégager ce qui se tisse d'une étude à l'autre, ce qui se dit, entre les articles, de la fiction romanesque telle qu'elle s'est constituée dans son histoire.

Notons de fait tout d'abord que le cadre historique posé n'est pas indifférent : il s'agissait de traiter des phénomènes d'autoréflexivité dans des œuvres de fiction des XVI^e, XVII^e et XVIII^e, c'est-à-dire à la période précisément où le romanesque se constitue et s'affirme comme tel au sein de la République des Lettres. Dès lors le miroir qu'il se tend à lui-même apparaît bien comme nécessaire à sa propre production et ce jusqu'au siècle des Lumières, « la fiction pure, absolument autonome, sans aucune forme d'autoréflexivité [semblant] encore impensable au dix-huitième siècle, dans la mesure où la fiction n'a pas de légitimité en-dehors du cadre rhétorique et plus particulièrement pragmatique qui serre l'entreprise littéraire : il faut que la fiction serve, se justifie par un but, et ce but est d'ordre moral »⁴. De fait, une grande majorité des articles proposés adopte cette perspective : il s'agit de savoir comment la fiction se donne à voir en train de se construire, quelles sont les conditions et les mécanismes de production du récit, quelles en sont aussi parfois les motivations, et ce dès l'origine du roman comme le souligne encore Jan Herman dans son étude de la figure séminale de Merlin, autour duquel « s'élabore la grille élémentaire d'un récit génétique, c'est-à-dire un récit qui évoque et problématise les conditions de possibilité de sa propre existence. Cette grille se compose de trois vecteurs variablement articulés : un démiurge, un univers et un livre »⁵. Toutefois, si la question est posée, au sein même de la production romanesque, dès ses commencements, elle s'exprime sous des formes diverses au fil de son histoire : de ce point de vue, l'œuvre de Marivaux est particulièrement révélatrice des évolutions et des adaptations auxquelles doit faire face la fiction ; pour Ugo Dionne, l'inachèvement constitutif, et à nombre d'égards autoréflexif, du

³ *Ibid.*, p. 2

⁴ Jan Herman, « L'assiette des fictions. Un mode d'emploi », p. 472-473

⁵ Jan Herman, « La cuisine de Merlin », p. 12

roman périodique au XVIII^{ème} siècle a directement partie liée avec les conditions matérielles de production et d'édition des textes⁶. Pour Marc Escola, plus structurellement, c'est la gradualité inhérente à toute fictionnalisation qui permet d'introduire des moments, eux-mêmes graduels, d'autoréflexivité au sein du texte romanesque, en fonction des enjeux recherchés, gradualité qui a elle-même partie liée, à son tour, avec l'histoire de la fiction⁷. Ainsi les procédés de retour sur soi seront-ils plus ou moins accentués, en fonction des genres bien sûr, mais aussi de l'intertextualité sous-jacente au texte, et de son inscription dans l'histoire du roman⁸.

De ce point de vue, le motif du livre traduit et/ou du manuscrit trouvé — qui est une variante du premier — étudié par Véronique Duché-Gravet est emblématique des différents processus de construction mis en œuvre : exhibition des sources, notamment orales, comme garantes d'authenticité, jeu du montage narratif, déréalisation et/ou artificialisation du cadre spatio-temporel, tissage de l'intertextualité, multiplication des voix narratives, et même utilisation de l'illustration graphique des volumes, autant de manières pour toute une littérature de prendre conscience d'elle-même et de ses lecteurs⁹. L'exemple de la composition du *Manuscrit trouvé à Saragosse* proposé par Cendrine Pagani-Naudet, dont elle montre la proximité avec l'esthétique rococo, est à cet égard révélateur d'une autoréflexivité au service de l'observation du romanesque¹⁰. Le thème de l'expérience alchimique auquel s'intéresse plus particulièrement Anne-Elisabeth Spica opère également dans ce sens en « [attirant] spécifiquement l'attention sur la fabrique du texte »¹¹. D'autres « motifs » dessinent en creux de la fiction un modèle de son fonctionnement, qu'il soit esthétique ou narratif : c'est le cas de la séduction de la poupée sylphide étudiée par Nathalie Kremer¹², de la représentation des couvents et déguisements de femmes sur lesquels se penche Monika Kulesza¹³, ou encore du prodige moral dans les contes et romans de Marmontel tel que le

⁶ « L'inconnu du Palais-Royal : Roman périodique et autoréflexivité », pp. 225-241

⁷ « L'atelier du roman : les *Journaux* de Marivaux ou la fiction à l'essai », pp. 213-225

⁸ Jan Herman rappelle ainsi dès les premières pages de son article de synthèse comment « l'étude de l'autoréflexivité pourra donc contribuer à une étude de l'histoire de la fiction dans la mesure où elle reflète la façon dont, au début du XVII^e siècle, le *logos* tend à se délimiter par rapport à la *doxa*, le discours rationnel par rapport à la croyance », *op. cit.*, p. 463

⁹ « Le parchemin trouvé "près Constantinoble" », pp. 21-37

¹⁰ « Jeux de miroirs dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* : Etude de la dixième journée », pp. 409-421

¹¹ « La fiction romanesque au miroir de l'expérience alchimique (fin XVI^e-début XVII^e siècle », p. 40

¹² L'auteure note ainsi que « nous pouvons lire les règles de conduite qu'expose la sylphide dans son « art de la séduction » comme une véritable « poétique du roman » enfouie dans la profondeur du texte, en quoi celui-ci se présente comme une fiction autoréflexive », in « Quand la poupée devient sylphide : poétique de séduction romanesque », p. 315. Or, dans le roman de Bibbiéna, la séduction est d'abord recherche du naturel, mais aussi pour une part « simulation », « discours oblique », p. 319. De fait la feintise « doit se comprendre non pas comme un leurre, comme une volonté de duper, mais plutôt comme un accord entre les deux partis, qui partagent la volonté d'entre consciemment dans l'illusion », p. 319.

présente Nicolas Veysman¹⁴. Ainsi Michel Fournier démontre-t-il en quoi le traitement de la figure du revenant dans les histoires comiques du XVII^{ème} siècle donne à voir la transformation de la croyance en fiction, la métamorphose du surnaturel en romanesque, qui n'est possible que dans la mesure où ce dernier repose lui-même sur un rapport particulier à l'irréel et à l'irrationnel¹⁵. De même le statut de l'image sacrée se trouve-t-il remis en question dès lors, comme le montre Barbara Selmecci-Castioni, qu'il se trouve inséré dans la fiction, au sein de laquelle il se rapproche du portrait mondain ; or un tel rapprochement du profane et du sacré est ambigu : « leur autoréflexivité potentielle est-elle susceptible de servir un projet littéraire dévot, ou au contraire les procédés autoréflexifs ramenant constamment les yeux du lecteur vers le monde constituent-ils un obstacle à l'ascension de son regard vers le ciel ? »¹⁶

Au terme de ce premier parcours, une conclusion nous semble devoir s'imposer : c'est que l'autoréflexivité romanesque apparaît moins elle-même comme un enjeu ou un motif de la fiction de l'Ancien Régime que comme un outil de la réflexion moderne, un instrument de la recherche. Là se trouve l'un des principaux apports de cet ouvrage : la typologie des phénomènes d'autoréflexivité que Paul Pelckmans appelle de ses vœux s'esquisse bien ici, et un certain nombre de concepts opératoires émergent de la confrontation avec les textes.

Soulignons tout d'abord la clarification du phénomène d'autoréflexivité lui-même qui s'affirme au fil des articles et qui fait l'objet de plusieurs propositions de définition congruentes et complémentaires. La « réflexion » qu'opère ainsi la fiction sur elle-même peut s'entendre au double sens du terme : soit elle est avant tout spéculaire, soit elle est d'ordre cognitif. Pour Matthieu Brunet toutefois, on ne peut parler d'autoréflexivité que si ces deux dimensions se superposent l'une à l'autre, la mise en abyme du récit, que ce soit dans ses motifs ou ses processus de

¹³ Le travestissement des certaines héroïnes du roman du XVII^{ème} siècle, ou leur enfermement dans un couvent, relèvent ainsi d'une tromperie, emblématique selon Monika Kulesza, de la fiction elle-même : il s'agit de « cacher l'accessoire pour montrer l'essentiel », in « Couvents et déguisements dans quelques romans de femmes de la seconde moitié du XVII^{ème} siècle », p. 191.

¹⁴ L'article de Nicolas Veysman commence par une utile mise au point sur le statut du « prodige » au XVIII^{ème}, statut certes ambivalent mais qui « postule toujours une attitude particulière chez celui qui est mis en présence du prodige : soit étonnement, admiration, crainte, soit distance critique, jugement dépréciatif », in « Le prodige moral dans les contes et romans de Marmontel », p. 326. Nous reconnâtrons ici le double mouvement auquel incite la fiction elle-même, et sur lequel – nous y reviendrons – le recueil dans son ensemble insiste largement. Mais le prodige fonctionne surtout comme un « signe », c'est-à-dire comme une marque à interpréter, à une époque où « la plupart des *signes* sont superstitieux » (Dictionnaire de Trévoux, cité par N. Veysman, p. 332). Dès lors, « l'écriture du prodige dans les contes moraux comme partout ailleurs, relève expressément d'une gestion du mensonge, mensonge moral, mensonge politique mais aussi mensonge littéraire », p. 332.

¹⁵ Il convient bien sûr de replacer ce dernier dans la perspective particulière du Grand siècle, traversé de part en part par cette question de la croyance ou non au surnaturel ; pour Michel Fournier, ce qui est intéressant, c'est qu'« élevé au rang de paradigme, le romanesque constitue un rapport à l'irrationnel qui, bien qu'excessif, est néanmoins acceptable pour la rationalité nouvelle, que menace la croyance superstitieuse. Le « fantosme » ou fantôme romanesque est alors à la culture lettrée ce que le fantôme est à la culture traditionnelle », in « Autoréflexivité, fiction et croyance : la figure du revenant dans les histoires comiques du XVII^{ème} siècle », p. 116

¹⁶ « Entre image sacrée et portrait mondain : le tableau dans le roman hagiographique au XVII^{ème} siècle », p. 90

production, ne devant pas se limiter à une autoreprésentation qui ne ferait pas sens¹⁷. Dans le même ordre d'idée, il convient également selon Nathalie Kremer de distinguer une « réflexion » de la fiction par elle-même d'une simple « exhibition »¹⁸. Cette distinction en recouvre partiellement une autre, mise en avant par Stéphane Lojkin, qui rappelle notamment que l'autoréflexivité peut porter soit sur la narration, soit sur le texte en soi, dans la mesure notamment où la « fiction » désigne à la fois le produit fini et la production elle-même¹⁹. Enfin, signalons au sein des procédés de l'autoréflexivité narrative identifiés, la notion fort intéressante de récursivité posée par Max Vernet²⁰ : se référant au vocabulaire informatique et logique, il nous rappelle que la récursivité est

une démarche qui consiste à faire référence à ce qui fait l'objet de la démarche : ainsi c'est le fait de décrire un processus dépendant de données en faisant appel à ce même processus sur d'autres données plus simples, de montrer une image contenant des images similaires, ou de définir un concept en invoquant le même concept²¹.

L'intérêt de substituer un tel concept à celui de mise en abyme est de mettre l'accent sur le « processus » ainsi impliqué, le « par-cours » à opérer, là où la seconde nous renvoie davantage à une image et se révèle « trop immobile dans sa specularité »²². Or la dimension programmatique de l'autoréflexivité — en ce qu'elle implique notamment l'engagement du lecteur — nous semble, au terme de la lecture de ce recueil, un élément majeur de toute production romanesque.

Dès lors, si l'angle de vue du lecteur n'embrasse pas exactement les mêmes objets, cela tient à la position de l'objectif : Jan Herman rappelle très justement que l'autoréflexivité peut être assumée soit directement par le narrateur, de façon exogène, à travers la mise en place d'un appareil de commentaires extérieurs au texte proprement dit et qui se concentrera ainsi dans les préfaces et autres pièces liminaires qui accompagnent ce dernier (les différents « seuils » genettiens), soit de façon endogène, par le lecteur, qui est alors mis en demeure de manière plus ou moins explicite de déchiffrer la notice de l'objectif qui lui est proposé et d'y apposer son œil critique... Notons toutefois que c'est essentiellement sur cette seule autoréflexivité endogène que se sont portées les interrogations des différents auteurs du recueil²³. François Rosset montre d'ailleurs notamment comment, dans l'histoire des différentes versions de *la Vraie histoire comique de Francion*, cette

¹⁷ « Autoréflexivités paradoxales : lire ou ne pas lire ? », pp. 253-265

¹⁸ « Quand la poupée devient Sylphide : poétique de séduction romanesque », pp. 307-324

¹⁹ « La scène absente : Autoréflexivité narrative et autoréflexivité fictionnelle dans *Jacques le Fataliste* », pp. 337-352

²⁰ « Pour un roman récursif : *La Pretieuse ou le mystère des ruelles* est-il un hapax ? », pp. 131-144

²¹ *Ibid.*, p. 135.

²² *Ibid.*, p. 141

interrogation a glissé de la rhétorique préfacielle à la mise en scène d'un épisode autoréflexif particulièrement révélateur — une histoire de faux-monnayeurs, autre figure emblématique de l'illusion et de la tromperie, mais aussi (sinon surtout) de l'auteur²⁴. De fait cette autoréflexivité endogène — que nos auteurs ont désigné comme l'« assiette des fictions » — se révèle particulièrement riche de sens dans la mesure où, en instaurant au sein de la diégèse et/ou de la narration un instrument de mise à distance, elle crée soit un dédoublement (à travers le miroir) soit une brèche par laquelle non seulement peut s'introduire le regard du lecteur, mais aussi et surtout qui renvoie comme en écho à la (aux) fissure(s) que la fiction semble se donner pour ambition de dire, sinon de combler.

Tel est en effet le point d'horizon qui nous semble se dessiner à la lecture de ce recueil... Or la première de ces ruptures²⁵ induites par la fiction tient au statut même de la voix narrative, à sa légitimité. Ce sera l'un des procédés les plus prolifiques en matière d'exhibition et d'exploration des mécanismes fictionnels que celui du travail de cette voix : la faire entendre, de façon éclatante ou insidieuse, constitue l'un des modes privilégiés de l'autoréflexivité. Il peut s'agir de briser l'illusion romanesque en jouant des intrusions du narrateur comme le démontre Michèle Bokobza-Kahan dans son étude sur « La métalepse dans la fiction des Lumières » : en effet, note-t-elle, « dès lors que la dimension de l'ingérence devient ostentatoire, nous ne sommes plus devant une volonté de lier le texte mais au contraire de le délier, c'est-à-dire de casser l'effet illusionniste de la fiction et/ou de dévoiler les coulisses où se fabrique le récit »²⁶ ce qui permettra ensuite de développer « une réflexion critique sur une esthétique de l'excès »²⁷. Une telle « logique de l'accumulation » mais aussi « de l'absurdité, et de la permutabilité des signes » est au cœur pour Matthieu Brunet de tout mécanisme d'autoréflexivité²⁸, dans ce qu'il a de paradoxal même, puisqu'il relève selon lui d'une mise en confrontation — sinon en opposition — du *texte* face au *sens* ; or celle-ci passe par « la représentation insistante du geste scriptural » qui vaut plus, et cela ne laissera pas de surprendre le lecteur moderne, comme une invitation à ne pas lire ! « La littérature du refus » qu'Hélène Cussac devine entre les lignes de *Histoire de Gil Blas de Santillane* participe de la même mise à distance du romanesque, et avec lui d'une « réception aveugle »²⁹. La nouvelle « Mathilde », étudiée par Camille Esmein-

²³ Voir à ce propos la mise au point de Jan Herman dans son article de synthèse, « L'assiette des fictions. Un mode d'emploi », *op. cit.*

²⁴ « L'histoire des faux-monnayeurs et quelques autres du même genre de Sorel à Potocki », pp. 399-408

²⁵ L'autoréflexivité est déclenchée aux endroits où il y a rupture, intervalle, creux, note Jan Herman dans son article de synthèse, *op. cit.*, p. 474

²⁶ « La métalepse dans la fiction des Lumières », p. 267

²⁷ *Ibid.*, p. 269

²⁸ Ce qui le distingue du phénomène d'autoreprésentation.

Sarrazin, fonctionne au sein des *Nouvelles françaises* de Segrais comme un contrepoint relevant de la même logique : en adoptant une structure et une rhétorique plus proches du roman héroïque que de la nouvelle historique, l'auteur donne à voir, dans l'excès même de l'esthétique, le « jeu » (au double sens d'écart et de pirouette) du roman entre illusion et distanciation³⁰. Catherine Ramond revient quant à elle sur les rapports qui s'instaurent entre théâtre et roman, notamment au XVIII^e siècle, pour insister sur le fait que si ceux-ci prennent des formes diverses (l'espace du théâtre comme décor, représentation enchâssée, intertextualité, etc...), ils présentent toujours « une fiction au second degré, qui nous invite à une lecture distanciée »³¹.

Pour nombre de nos auteurs, en effet, il s'agit d'apprendre à lire cette «fiction» toute nouvelle, qui se fait dans l'intimité du cabinet et explore toujours plus avant les fonds du cœur humain : c'est en ce sens que l'on peut comprendre, à la suite de Youmna Charara, le débat qui traverse le roman de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* : quel mode de lecture, entre celui qui se conforme à la nature et à la vertu, et celui qui accepte la logique de la représentation, convient le mieux ? Quel est moralement le plus salutaire³² ? Pour Rousseau, l'ambiguïté de la séduction romanesque demeure : si l'expérience du miroir peut s'avérer formatrice et permettre d'évoluer vers une certaine maturité psychologique, comme c'est le cas pour Saint-Preux, la fascination du romanesque reste souvent pleine et entière, génératrice elle aussi d'illusion³³. L'art poétique de la nouvelle historique, telle que celle-ci se construit au milieu du XVII^e siècle, est encore traversé, selon Christian Zonza, par les mêmes interrogations : comment se situer entre histoire et fiction, entre vérité et mensonge ?³⁴ Son étude des divers « artifices », miniatures, peintures et tapisseries, mais aussi livres, lettres, billets ou représentations théâtrales, en ce qu'ils constituent autant d'objets autoréflexifs, lui permet d'insister à son tour sur la tension dynamique qui anime la fiction entre l'« excès d'artifice » qui viendrait « apporter de la vraisemblance » d'une part, et la « vraisemblance de la diction » qui viendrait quant à elle « compenser les invraisemblances de la fiction »³⁵.

Dans cette perspective, l'article de Yen-Mai Tran-Gervat apporte cependant un contrepoint particulièrement stimulant en montrant qu'à travers la figure de Don

29 « L'Histoire de Gil Blas de Santillane ou une littérature du refus », p. 294

30 « Stylistique romanesque et rhétorique du roman chez Segrais », pp. 157-170

31 « Quand le roman se met en scène : théâtralité et réflexivité au XVIII^e siècle », p. 443

32 « Nature et corruption sociale : réflexion sur les signes dans *Paul et Virginie* », pp. 365-386

33 Jacques Berchtold, « Aspects de la réflexivité dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau », pp. 387-398

34 « Les artifices dans la nouvelle historique, mise en image d'un art poétique », pp. 171-184

35 *Ibid.*, p. 177

Quichotte, — autre figure séminale s'il en est, après celle de Merlin, dans la logique qui est la nôtre aujourd'hui — c'est moins l'autoreprésentation du narrateur qui est mise en œuvre que l'« autocréation du personnage ». Or ce déplacement va moins dans le sens d'une dénonciation de l'illusion romanesque que dans celui d'un renforcement de son affirmation :

Le narcissisme narratif attire l'attention sur la littéarité de l'œuvre romanesque et de ses procédés, ainsi que sur le romancier comme artisan modelant son objet à sa guise, alors que le miroir offert par le personnage au lecteur insiste sur l'expérience artistique et humaine qui résulte de ce travail, sans toujours être perceptible par le lecteur : on a montré que cette réflexion-en-action (l'acte de lecture même) non seulement conforte plus qu'elle ne critique la nécessité de l'illusion et du récit dans le roman, mais affirme et illustre la nécessité humaniste du roman comme fiction « vraie » aux XVII^e et XVIII^e siècles³⁶.

Tels sont de fait les deux pôles symétriques entre lesquels oscille l'interrogation suscitée par l'autoréflexivité au sein de la fiction : entre dénonciation de l'illusion et affirmation d'une nécessaire lecture critique d'une part, utilité du « masque » romanesque pour faire passer un discours d'un autre ordre, essentiellement moral, d'autre part... Entre « immersion et mise à distance »³⁷. Au comment succède ainsi la question du pourquoi : pourquoi en effet exhiber de tels mécanismes au lieu de les effacer ou de les maintenir dissimulés au sein du texte lui-même ? Quel est l'enjeu d'une telle projection ? De nouveau, le statut mal défini de la fiction et du romanesque à ce moment de son histoire est en jeu, et avec elle la question, plus fondamentale encore en cette période, de crise des représentations de la lecture du monde et des signes.

Ce qui ne fait pas encore sens, en effet, c'est la légitimité même de la fiction : que peut-elle dire dès lors qu'elle s'affirme d'emblée, non contraire à la vérité, mais tout de même distincte d'elle ? Qu'a-t-elle à dire ? De ce point de vue, les phénomènes d'autoréflexivité mis en œuvre dans les textes ici étudiés mettent en avant deux « autres » de la fiction, deux modes du « dire » dont elle doit se dégager pour trouver sa voie propre : celui de l'oral tout d'abord, celui du silence ensuite.

La dimension écrite de la fiction romanesque peut sembler aller parfaitement de soi au lecteur moderne pour qui la littérature est, d'abord et avant tout, transmission de papier, au point que ce soit au contraire la littérature vivante — théâtre, poésie, mise en voix — qui rencontre des difficultés à se faire entendre aujourd'hui. Mais rien de tel en cette période d'Ancien Régime : Max Vernet démontre ainsi que cette

³⁶ « Figures quichottiques et construction romanesque : le lecteur fou et la conception des personnages, de Cervantès à Jane Austen », p. 252

³⁷ Jan Herman, in « L'assiette des fictions. Un mode d'emploi », *op. cit.*, p. 463

« évaporation de l'oral » du récit mis en voix pose problème pour Michel de Pure qui, dans son roman *La Prétieuse ou le mystère des ruelles* en fait selon lui « le centre de sa réflexion sur l'autoréflexivité »³⁸. L'ordre naturel, nous rappelle Max Vernet, est alors

celui de la *conversation*, orale et en coprésence. C'est donc l'écrit en général qui menace la *distinction* précieuse, tant en littérature que dans la société même, et on comprend que la conversation soit ce mixte difficilement saisissable pour nous de littérature et de sociabilité, et que *La Prétieuse* tente cette entreprise impossible qui consisterait à *écrire la conversation*³⁹.

C'est en cela d'ailleurs que le roman de de Pure peut être considéré selon le critique comme un hapax. Mais ce caractère d'exception n'ôte rien à la portée générale d'un tel enjeu : il suffit pour s'en convaincre de noter à quel point les jeux autoréflexifs s'appuient fréquemment sur la mise en scène de l'oralité et de la conversation, dont la souplesse s'oppose encore fortement à la rigidité présumée de l'écrit. Paul Pelckmans note par exemple que la spécificité de l'histoire insérée des « Amours d'Artaxandre » dans la *Clélie* qu'il choisit d'étudier est d'emblée signalée par le changement de ton — fort surprenant dans le cadre du roman — du narrateur intradiégétique qui prend le récit en charge⁴⁰. De fait la mouvance de la parole orale permet également sa métamorphose, ses glissements, sa multiplicité. La mise en scène de la parole et du langage dans le *Roman comique* de Scarron, souvent violente au demeurant, est révélatrice selon Michel Arouimi, d'une scission de l'Un, d'une perte de l'Harmonie dont la fascination s'origine précisément dans un « déchirement de l'être » qui est d'abord et avant tout, dans ce cas précis, celui de l'auteur⁴¹. Ainsi la parole, notamment orale, se déploie-t-elle à partir d'une brèche, d'un « silence » initial, d'un vide, d'une absence que le désir de parole doit venir combler et qui enclenche le récit.

Tel est en effet le second mode de « dire » à partir duquel se construit la fiction : celui du silence, du « pas encore dit ». Plusieurs contributions découvrent au cœur du processus de l'autoréflexivité cette présence du vide, du creux, à partir duquel le récit se déploie. C'est notamment le cas dans l'œuvre de Diderot, *Jacques le Fataliste*,

³⁸ *Op. cit.*, p. 133

³⁹ « Les "commencements d'amour" d'Artaxandre : à propos d'un épisode de *Clélie* », p. 128

⁴⁰ « Amilcar, avant d'entamer sa narration, "contrefait" un moment "ceux qui se préparent sérieusement à réciter une grande histoire", qui "échang[e] de visage tout d'un coup ; et [...] commenc[e] de parler avec un air aussi libre, et l'esprit aussi peu embarrassé que s'il n'eût eu que trois mots à dire". Il passerait en somme d'un idéalisme qu'il récuserait par ce contraste même comme étant quelque peu abstrait à des faits et gestes dans toutes les acceptions du terme plus communs», *ibid.*, p. 13). De fait, ce récit enchâssé fonctionne au sein de l'œuvre comme un efficace contrepoint qui rappelle au lecteur de Melle de Scudéry que dans l'univers qui est le sien, et celui de son époque, l'« encadrement social global » prime toujours que les « affections particulières ».

⁴¹ « Scarron : auto-analyse ou auto-sacrifice ? Les symboles dépréciatifs de l'harmonie dans les chapitres IV, XIV et XV du *Roman comique* », pp. 67-78

traversée par ce que Stéphane Lojkin nomme « la scène absente », scène matrice du récit mais qui reste toujours encore à dire, d'où les multiples intrusions de l'auteur et les bifurcations intempestives de la narration. Or cette scène absente est d'abord et avant tout d'ordre « picturale » : à la tension de l'oral et de l'écrit s'ajoute ici un flux tendu entre saisie visuelle par l'imaginaire et linéarité de la mise en mots qui toujours cherche à faire tenir ensemble les éléments du tableau quand elle ne peut les saisir que dans le déroulement du récit⁴². L'étude du *Fils naturel* proposée par Christian Angelet va dans le même sens :

Ce que pointent les *Entretiens* avec Dorval, c'est le réel qui serait avant la fiction, son origine et sa source, son antériorité insaisissable. Si spécularité il y a, elle va de l'une à l'autre pièce, de celle qui fut publiée et que nous pouvons lire à celle que nous ne verrons jamais⁴³.

Mais il revient à Yves Citton dans son article sur « trois fois riens : roman, galanterie, scrupule (Bougeant, Bastide, Charrière) » de mettre en relief les enjeux d'un tel substrat de ce qu'il nomme « l'auto-genèse de la matière littéraire » mais aussi avec elle de l'« auto-genèse des réalités culturelles »⁴⁴. En mettant en scène « trois fois riens », en montrant, grâce aux mécanismes d'autoréflexivité, son masque du doigt, la fiction révèle non seulement son vide essentiel mais aussi et surtout sa capacité d'« auto-organisation » qui revêt, dans le contexte du XVII^e siècle, un enjeu philosophique :

Au-delà de la revendication d'ordre *esthétique* qu'incarne l'ambition d'écrire un roman sur (des) rien (s), on peut voir s'esquisser des enjeux *ontologiques* : créer quelque chose à partir de rien, c'est apparemment défier les lois les plus fondamentales de la nature. C'est surtout jouer avec le motif de *l'auto-production*, qui hante tout un imaginaire philosophique à travers lequel l'âge classique bascule dans la conscience de soi moderne⁴⁵.

L'homme, en devenant, « auteur », s'affirme comme créateur. Entendons-nous toutefois ; il s'agit moins de produire une matière nouvelle que de refaçonner celle qui l'entoure : « Le texte littéraire est à la fois tissu et tisserand d'affects. Il ne crée pas de *matière* propre : le papier, l'encre, les mains, les yeux, les cerveaux, les connexions cognitives nécessaires à son fonctionnement lui préexistent évidemment. Mais il contribue à donner de nouvelles *formes* à cette matière préexistante, à frayer de nouvelles voies d'association entre connaissances et

⁴² *Op. cit.*

⁴³ « L'autoréflexivité dans *le fils naturel* de Diderot », p. 447

⁴⁴ « Trois fois riens : roman, galanterie, scrupule (Bougeant, Bastide, Charrière) », p. 196

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 208-209

affects, à tisser de nouvelles connexions et de nouveaux *réseaux* »⁴⁶. C'est en ce sens surtout que l'autoréflexivité donne lieu à une réflexion plus large sur le monde comme signe, non seulement à déchiffrer mais à représenter.

C'est ainsi que *Le Voyage des Princes fortunés* de Béroalde de Verville nous conduit selon Martial Martin à une inévitable perplexité face à un monde qui s'affirme avant tout comme une énigme : en effet, en multipliant les foyers de réflexion dans l'œuvre, l'auteur construit une série de faux repères qui empêche toute formulation possible d'une réponse : « à force de tout dire, [l'autoréflexivité] ne parle plus »⁴⁷. De même les « jeux de trompe-l'œil » dans le *Roman comique* de Paul Scarron, étudiés par Dagmar Pichová⁴⁸, ou la tradition alchimique telle que la revisite Cyrano de Bergerac dans son *Autre Monde* soulignent la « relativisation des phénomènes »⁴⁹ et la « non-fixité du langage et des signes »⁵⁰. La métaphore chez Mme Riccoboni fonctionne de même d'après Marianne Charrier-Vozel : en renvoyant « en miroir au lecteur son propre reflet », « [l'autoréflexivité] contient également une interrogation sur la validité du signe et sur sa mort »⁵¹. Car un tel discours fait appel au lecteur « malévole » que Scarron appelle de ses vœux⁵², à ce lecteur critique qui, grâce au jeu de l'autoréflexivité, interroge en même temps que le contenu du récit le regard qu'il porte sur la fiction : tel est le ressort fondamental d'un certain nombre de romans, et notamment de romans-mémoires du XVIII^e siècle présentés par Dominique Orsini dans son article « Mal voir, trop bien voir, ne pas voir (Prévost, Olivier, Marivaux et Simon). De l'imagination du personnage à celle du lecteur » : là encore la fiction s'affirme comme une « image » qui donne à voir « ce qui n'est pas », soulevant par là même « la question de l'illusion, du référent, de l'élaboration comme de la réception de la fiction romanesque »⁵³. Et là encore se découvre derrière une substance apparente un vide qui attire l'attention « sur la réalité qu'il faut interroger »⁵⁴. La question de la perception va de pair avec celle de la création, celle-ci ne pouvant exister que pour celui qui la reçoit comme telle. De ce point de vue, signalons l'intéressante étude de la « fiction sadienne, ou l'argumentation par une *mimésis* fantasmée » réalisée par Mladen Kozul : en effet, l'auteur montre que

⁴⁶ *Ibid.*, p. 210

⁴⁷ « *Le Voyage des Princes Fortunés* de Béroalde De Verville ou la réflexivité exhaustive », p. 64

⁴⁸ « Les jeux de trompe-l'œil dans *Le Roman comique* de Paul Scarron », pp. 79-88

⁴⁹ *Ibid.*, p. 83

⁵⁰ « *L'Autre monde ou les Etats et empires de la lune* de Cyrano de Bergerac : tradition alchimique et invention romanesque », p. 156

⁵¹ « De l'autoréflexivité romanesque à la métaphore chez Mme Riccoboni », p. 364

⁵² Michel Arouimi, *op. cit.*

⁵³ p. 291

⁵⁴ *Ibid.*, p. 292

cette production d'illusion que constitue l'écriture romanesque n'est pas pour autant un pur jeu gratuit mais revêt bien une dimension pragmatique, psychologique et/ou morale. Par le biais de l'écriture du scénario fantasmatique, celui-ci trouve en effet chez Sade moyen de se « réaliser », de devenir réel au sens où il produit une jouissance des sens et de l'esprit qui, elle, est réelle. De même, écrit Mladen Kozul, « l'illusion poétique se place à la source d'un savoir certain »⁵⁵.

Nous ne saurions trop, pour conclure, recommander la lecture de l'article de Jean-Paul Sermain, « Trois champs de lecture réflexive dans le roman de *don Quichotte* à *Madame Bovary* : le mode fictionnel, les symboles de l'histoire et les relations inter-littéraires » qui permet d'opérer un premier « classement » parmi ces troubles fictionnels, eux-mêmes révélateurs, nous l'avons vu, de ruptures inhérentes, non seulement à toute fiction, mais — telle est du moins l'intuition et l'hypothèse qui se dégage ici — à toute représentation. Si le romanesque constitue un instrument privilégié d'observation et d'expression de ces ruptures, c'est parce qu'il ne doit pas être considéré seulement « comme une proposition de fiction mais par les démarches herméneutiques qu'il demande au lecteur, qui doit prendre en charge la représentation et s'interroger sur ses conditions, ses effets, son prix et ses bénéfices »⁵⁶ ; et l'auteur d'expliquer que

Si l'on considère que ce sentiment de fictivité menace notre rapport sain au monde, implique un trouble de la réalité, de la connaissance et de la représentation, c'est en avivant de tels troubles jusqu'à provoquer le malaise ou le rire que le roman oriente le regard sur les conditions de possibilité de vision et d'expression⁵⁷.

Jean-Paul Sermain distingue trois registres dans cette modalité du trouble fictionnel, à savoir celui du vraisemblable (dans son effort pour se rapprocher, tout en s'en distinguant, du vrai), celui de l'imaginaire (dans ce qui le relie notamment au désir du lecteur) et celui de l'illusion ou de l'erreur⁵⁸. Ces trois mécanismes, propres au régime de la fiction, croisent et rejoignent ceux des symboles de l'histoire et des relations inter-littéraires, c'est-à-dire les logiques de la représentation. Car comme le rappelle encore Jean-Paul Sermain, « c'est au sein de notre expérience de nous-mêmes, des autres, des mots et de leur insuffisance que naît un désir d'unité, de fixité et de signification, qui est à la source du récit et des représentations comme de leur illusion »⁵⁹.

⁵⁵ « Fiction sadienne, ou l'argumentation par une *mimesis* fantasmée », p. 428

⁵⁶ p. 450

⁵⁷ *Ibid.*, p. 451

⁵⁸ *Ibid.*, p. 451 *sqq.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 453

La quête du sens, dont le Graal est l'« objet spéculaire et emblématique »⁶⁰, comme le rappelle Jan Herman en conclusion du recueil, se trouve ainsi pleinement réaffirmée au terme de ce parcours, là même où le processus d'autoréflexivité aurait pu parfois apparaître comme un jeu de miroirs ne valant que pour lui-même.

⁶⁰ « Le Graal est au début de l'histoire du roman, au sens historique, mais aussi dans ce sens qu'il convoque et condense un très grand nombre de questions discutées dans ce volume : il est l'objet, spéculaire et emblématique, qui abreuve la soif qu'a l'homme occidental de la fiction ; il est le symbole de la quête du sens et de la fondamentale gratuité de la machine narrative qui la raconte. Le Graal est l'assiette (creuse) des fictions », *op. cit.*, p. 474.

PLAN

AUTEUR

Sophie Feller

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : feller.sophie@gmail.com