

VRAISEMBLANCE ET “ILLUSION AUCTORIALE” DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN

DOMINIQUE ALMEIDA ROSA DE FARIA
Universidade dos Açores
dominiquefaria@uac.pt

Résumé

Les romans contemporains – dont ceux de Jean Echenoz et de Jean-Philippe Toussaint – attirent constamment l'attention sur le caractère construit et artificiel du récit et ont recours à des procédés de réécriture qui fonctionnent comme des clins d'œil au lecteur, chez qui ils produisent une sensation de complicité avec l'auteur. L'accent y est donc mis sur la présence de l'autorité romanesque plutôt que sur le caractère vraisemblable du monde fictionnel: c'est cette voix qui s'adresse directement au lecteur et la situation d'énonciation qui deviennent vraisemblables et qui assurent ce que l'on appellera une “illusion auctoriale”, c'est-à-dire une croyance en un contact ou une relation directe entre lecteur et auteur.

Abstract

Contemporary novels – namely those from Jean Echenoz and from Jean-Philippe Toussaint – constantly call attention to the artificial nature of their plot and make use of rewriting techniques which give way to a feeling of connivance between author and reader. They accentuate the role of the author and his writing options rather than the verisimilitude of the fictional world: it is this voice which directly addresses the reader and the situation under which it communicates which assures verisimilitude and creates what one could call an “authorial illusion”, in other words the belief in a direct contact or relationship between reader and author.

Mots-clés: roman contemporain, vraisemblance, Toussaint, Echenoz, illusion auctoriale

Keywords: contemporary novel, verisimilitude, Toussaint, Echenoz, authorial illusion

Les jeux formels avec les conventions linguistiques et littéraires sont un trait caractéristique de l'écriture des romanciers contemporains, que Viart (1998:19) appelle des "funambules de l'emprunt et de la réécriture". Cette caractéristique coexiste, dans ces romans, avec un goût pour le récit. L'affirmation suivante, de Christine Jérusalem (2005: 9), sur le travail d'Echenoz est aussi valable pour celui des autres écrivains de cette génération: "L'œuvre oscille entre la reconstruction du récit et sa mise en crise, le goût pour l'intrigue et le plaisir des jeux formels, la voix de la convention générique et sa subversion, le désir de fonder une totalité cohérente et la dilection pour le fragment, le local." On trouve donc chez ces auteurs une articulation entre des intrigues bien organisées et des renvois explicites au monde réel d'une part, et des procédés tels que la métafiction, la citation, le pastiche et les jeux de mots, de l'autre. Or, selon Compagnon (1998: 104) ces deux sortes de composantes romanesques sont opposées:

Toute une série de termes posent [...] le problème de la relation du texte et de la réalité, ou du texte et du monde: mimésis [...], "vraisemblance", "fiction", "illusion", ou même "mensonge", et bien sûr "réalisme", "réfèrent" ou "référence", "description". [...] Enfin, des notions rivales [...], comme celles de "dialogisme" ou d'"intertextualité", [...] substituent à la réalité, comme référent de la littérature, la littérature elle-même.

Les romans contemporains oscillent ainsi entre ces deux positions: leur référent est souvent la réalité, souvent la littérature. La première vise un effet de vraisemblance que la seconde met en question. Ces romanciers manifestent ainsi une préférence pour l'entre-deux, ce qui détermine le rapport que le lecteur entretient avec leurs textes.

Cette dichotomie est visible chez des romanciers comme Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint (les exemples analysés seront pris de leurs romans), mais aussi chez d'autres auteurs contemporains, notamment Christian Oster, Camille Laurens, Christian Gailly et Jean-Luc Benoziglio.

Goût du récit et vraisemblance empirique et diégétique

En général, les fictions contemporaines comportent des histoires soignées et cohérentes et créent des mondes fictionnels dont les règles de fonctionnement reproduisent celles du monde réel. Il y a, certes, de grandes différences dans la façon dont ces romanciers traitent cette composante du roman: Toussaint a tendance à créer des histoires dans lesquelles les grands événements sont rares¹, tandis que chez Echenoz ce sont les

¹ Dans *Faire l'amour*, l'auteur raconte l'histoire d'un couple qui part au Japon et qui a décidé de se séparer. Outre une déambulation la nuit dans la ville et un court voyage à Kyoto, pendant lequel le narrateur reste au lit

grands événements qui s'accumulent sans que rien ne change vraiment dans la vie des personnages². Leurs récits sont néanmoins toujours vraisemblables, selon la définition qu'en fournit Genette (1978:76): "Le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'y adresse (...)." Dans le roman contemporain, la logique de l'histoire ne diffère guère de ce qui est accepté comme étant "vrai" par le sens commun et l'organisation des événements – qu'ils soient ordinaires ou extraordinaires – suit une logique de cause à effet, chaque nouvel événement étant le résultat des circonstances qui le précèdent.

Cette reprise du goût plutôt traditionnel de raconter des histoires ne permet cependant pas à ces auteurs d'ignorer les remises en question qui les précèdent, et qui se font jour notamment dans le travail des Nouveaux Romanciers ou des membres de l'OuLiPo. Ainsi, leurs romans sont dépourvus des effets produits par la vraisemblance dans les romans du dix-neuvième siècle, notamment le fameux effet de réel, qui, à son tour, est favorable à ce que Schaeffer (1999: 180) appelle "l'immersion fictionnelle", un rapport au texte permettant au lecteur d'oublier par moments le monde réel et ses problèmes et d'imaginer être à la place des personnages. Or, cela est dû à la sensation d'artificialité qui se dégage de la lecture de ces textes, une sensation produite notamment par la façon dont les renvois au monde réel sont formulés.

En effet, ces références explicites à la réalité portent souvent sur le monde contemporain et consistent généralement dans des indications géographiques, dans la reproduction de différents niveaux de langue (dont l'argot) et dans l'allusion à des objets et des phénomènes typiques de la société contemporaine. Cependant, la nature de ces procédés de représentation du réel pose problème. En effet, à l'encontre de ce qu'édicte la tradition du roman réaliste du dix-neuvième siècle, le réel apparaît dans les fictions contemporaines de façon fragmentée. Comme l'affirme Schoots (1997: 163), à propos de certains auteurs contemporains, qu'il appelle minimalistes:

enrhumé, le récit ne comporte aucun autre événement remarquable. Ce roman appartient d'ailleurs à un triptyque (avec *Fuir* et *La vérité sur Marie*) dont le sujet central est toujours le même – la relation complexe, violente, avec Marie – ce qui souligne précisément cette idée que les grands événements et surtout les grandes modifications sont rares dans les romans de cet auteur.

² Dans *Je m'en vais*, la vie du narrateur change brusquement lorsque la normalité cède la place à une succession d'événements extraordinaires: il part dans un brise-glace en direction du Grand Nord, en quête d'un trésor gardé dans un bateau naufragé au milieu de la banquise; lorsqu'il retourne en France avec son trésor, celui-ci est volé; il part alors en Espagne, à la poursuite du voleur. A la fin du récit, le personnage se retrouve comme au début: seul, sans compagne. Les dernières phrases du roman font le récit de son retour à la maison qu'il avait quittée au début du récit et le texte finit avec les mêmes mots qu'il avait prononcés à son début: "Je m'en vais". Ce trait de l'écriture d'Echenoz est visible dans tous ses romans, y compris les plus récents, où il entreprend de faire des fictions biographiques de personnages connus et plus ou moins célèbres. En effet, dans *Ravel*, le personnage-compositeur entreprend un grand nombre de voyages, donne des concerts, reçoit des éloges, mais à la fin comme au début du roman, on le retrouve seul, dans sa maison, entouré de ses petits bibelots et de ses épatantes toilettes, sans que rien n'ait vraiment changé dans sa vie.

Si, dans un premier temps, ces romans prétendent donc reproduire la réalité, ce qu'ils mettent en scène c'est avant tout des clichés de la société contemporaine: publicités, masse-médias, auto-routes, gadgets, voyages spatiaux, etc. Il ne s'agit pas tant de la réalité que d'une hyperréalité: une réalité trop réelle pour être vraie ou même vraisemblable.

Un exemple de cette technique, qui consiste dans l'évocation ponctuelle d'éléments qui existent dans le monde réel, est le renvoi à des objets, des lieux ou des produits par la seule évocation de leur marque publicitaire. Ainsi, dans *Je m'en vais*, de Jean Echenoz on prend des "Efferalgan" (p.15), on s'essuie les doigts dans un "Kleenex" (p.115), on fume des "Bensons" (p.116) et on fait des courses dans un "Prisunic" (p.198). De même, dans *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussant, on fume des "Camel" (p.66), on porte des "Pumas" (p.120), on prend des "Efferalgan" (p.141), et on voyage dans des "Toyota" (p.154). Cet usage produit une économie du discours (un mot remplace une description) et introduit dans le monde fictionnel des références à des objets que le lecteur reconnaîtra comme étant semblables à ceux de sa vie quotidienne. Ce genre de procédé contribue à la vraisemblance du récit, puisqu'il rend le monde fictionnel similaire au monde réel. Ceci dit, ces mots ressortissent de leur contexte, dont ils diffèrent même graphiquement, puisqu'ils commencent toujours par une majuscule, y compris quand ils ne sont pas placés au début des phrases. Il s'agit d'un procédé peu conventionnel qui, au lieu de manipuler discrètement le lecteur, attire son attention sur la présence de ces références dans le texte, dévoilant ainsi ce qui, selon les conventions romanesques, devrait passer inaperçu. Ce que font ces auteurs, c'est rendre explicite ce qui, comme le montre Riffaterre (1990: 3), est généralement sous-entendu dans les textes fictionnels, à savoir que "exterior referentiality is but an illusion, for signs or sign systems refer to verbal givens borrowed from the sociolect, but such verbal givens are actually present in the text, explicitly or implicitly, as presuppositions." La solution trouvée par les romanciers contemporains est d'avoir recours à cette référentialité externe, tout en la dénonçant en tant qu'illusion.

Si Schoots défend que cette technique ne produit pas de vraisemblance, c'est parce qu'il part de cette notion telle qu'elle est conçue dans le roman plutôt traditionnel, dont celui du XIX^e siècle est le modèle par excellence. Or, la vraisemblance est un effet de lecture et non une caractéristique textuelle. Selon Andrée Mercier (2009: 4) la vraisemblance est responsable de l'adhésion au récit et "[l]es modalités d'adhésion varient [...] au fil des époques et des esthétiques". En effet, ce qui est envisagé comme vraisemblable change avec le temps et un texte qui a été conçu comme vraisemblable par son auteur et ses lecteurs contemporains peut ne pas l'être aux yeux d'un lecteur qui y a accès un siècle plus tard. De nos jours, auteurs et lecteurs ne peuvent plus croire à la correspondance directe

entre les mots et leurs référents ni à l'existence d'une seule vérité universelle, d'une seule version de ce qu'est la réalité. Comme le montre Michel Collomb (2005: 8), dans l'introduction à *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, nous trouvons, chez les romanciers contemporains, un rapport au social, au réel, mais "[l]'empreinte du social [y] est [...] souvent discrète, discontinue, estompée par l'ironie ou la dénégation". Pour le lecteur contemporain, qui n'aime pas être dupe, une approche fragmentée, subjective et ironique du réel peut être plus vraisemblable que sa version traditionnelle. Il semble donc que les romans contemporains produisent ce que Cavillac (1995) appelle la "vraisemblance diégétique", qui se dégage de l'organisation logique de l'intrigue et la "vraisemblance empirique", qui dépend de la coïncidence entre les présupposés du récit et ce qui est accepté comme vrai.

Procédés de réécriture, vraisemblance pragmatique et illusion auctoriale

Cecile Cavillac traite aussi la catégorie de la vraisemblance pragmatique, qu'elle fait dépendre de la crédibilité du narrateur et de sa situation d'énonciation. Elle montre comment, dans les fictions plutôt traditionnelles, la vraisemblance pragmatique était assurée par une règle selon laquelle ne devait être raconté que ce que l'auteur avait vécu, su par des tiers ou appris par des documents, le caractère fictionnel du récit étant le moins visible possible. Celles-ci étaient les conditions pour le bon fonctionnement de ce que Cavillac appelle "l'autorité fictionnelle", qui permet d'établir un rapport de croyance ou du moins de confiance entre le narrateur et le lecteur. Or, cet aspect du roman a été mis en question par les romanciers depuis la fin du dix-neuvième siècle, un questionnement qui culmine avec les expérimentations du Nouveau Roman. Les romans contemporains ont hérité cette méfiance envers cette catégorie du roman, ce qui explique que le caractère arbitraire et construit du récit y soit constamment mis en relief. La vraisemblance pragmatique y fonctionne donc différemment.

En effet, lorsque les romanciers contemporains ont recours à des procédés relevant de l'intertextualité et de l'intratextualité, ainsi qu'à des pastiches, des jeux de mots et des commentaires métafictionnels, ils établissent un rapport assez spécifique avec leurs lecteurs. Ce genre de procédés peut passer inaperçu pour un lecteur inaverti ou qui n'est pas suffisamment cultivé pour les interpréter. En revanche, le lecteur qui réussit à identifier les procédés et à déchiffrer les références, a l'impression de décoder un passage complexe et, par conséquent, de vaincre un défi que l'auteur a préparé à son égard. Ainsi, dans *Faire l'amour* (p.37), le narrateur se regarde dans un miroir et, au lieu de décrire l'image qu'il y voit, il la compare à une photographie artistique, qu'il décrit ensuite en détail: "Je me regardais dans le miroir et je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe [...]" En lisant

cette référence au fameux photographe américain, le lecteur a la sensation que l'auteur partage avec lui un de ses goûts, qu'il lui adresse un clin d'œil. Quant à Echenoz, il cache souvent des citations d'auteurs qu'il admire dans ses textes. Dans *Je m'en vais*, on trouve trois citations: une de *L'éducation sentimentale* de Flaubert (p.196), une d'*Ubu Roi* de Jarry (p.210) et une de *Murphy* de Beckett (p.236). A l'inverse de l'exemple précédent, celles-ci sont des passages très difficiles à décoder, le texte ne fournissant aucun indice sur leur statut spécifique. Un lecteur qui réussit à identifier ces morceaux, éprouvera donc une plus grande sensation de complicité avec l'auteur. Le procédé permet à l'auteur de séduire son lecteur et de garantir son adhésion au récit sans renoncer à son principe de ne pas faire passer l'histoire pour vraie. Cela donne lieu à un pacte de lecture semblable à celui qu'établissaient les péritextes pseudo-éditoriaux des romans épistolaires du dix-huitième siècle ou les préfaces de certains romans réalistes du dix-neuvième siècle, à ceci près que ce qui leurre le lecteur n'est pas un gage de véracité des faits et événements narrés, mais plutôt la promesse d'avoir accès à l'univers de l'écrivain.

En effet, de la lecture de ces procédés – qu'ils soient difficiles ou faciles à déchiffrer – se dégage un effet de connivence qui repose sur le partage de codes socioculturels. Leur présence dans ces romans invite, par conséquent, le lecteur à entretenir un rapport de plus grande proximité avec le narrateur, entendu comme le représentant textuel de l'auteur. Vincent Jouve (1992: 124) propose d'appeler cette connivence "identification narratoriale". Or, le terme "identification" semble mieux décrire le rapport du lecteur avec les personnages que celui qu'il entretient avec le narrateur, qui pourrait être plutôt appelé "adhésion narratoriale". Tandis que dans la première situation le lecteur valorise les caractéristiques qu'il partage (ou souhaiterait partager) avec le personnage et imagine vivre ses aventures, dans la seconde il adhère au point de vue du narrateur, à son discours. Il semble donc que, dans les romans contemporains, les caractéristiques du texte qui le dénoncent en tant qu'artefact sont aussi celles qui intensifient le pouvoir de "l'autorité fictionnelle", telle que Cavillac la définit.

À noter que ce rapport avec le narrateur s'efface souvent pour donner lieu à une complicité avec l'auteur, à plus forte raison lorsque les narrateurs se disent les auteurs des textes et commentent le travail d'écriture. En effet, bien que le lecteur comprenne que cette image de l'auteur est fictive, il sait aussi que derrière chaque procédé d'emprunt ou de réécriture il y a toujours une personne en chair et en os comme lui, qui a soigneusement préparé les défis du jeu, en songeant à la difficulté mais aussi au plaisir que ceux-ci produiraient chez le lecteur. Dans l'impossibilité d'un contact direct avec l'écrivain, il éprouve une certaine satisfaction en se sentant complice de cet être mi-réel, mi-fictionnel. Selon Couturier (1998: 224), "la figure de l'auteur" est précisément "la projection clairement définie de sa volonté de dire et de communiquer, de son désir de s'exprimer et de se cacher." Or,

justement, c'est l'intention de communiquer plus directement avec le lecteur (sans passer par la fiction) que ce genre de procédé souligne et intensifie, puisque tant Robert Mapplethorpe qu'*Ubu Roi* n'ont pas, dans les romans où ils sont évoqués, un statut fictionnel – il s'agit d'entités qui existent dans le monde réel auquel lecteur et auteur appartiennent.

Ce rapport entre auteur et lecteur ressemble à celui entre le joueur et le concepteur du jeu, tel qu'il est décrit par Georges Perec dans *La Vie, mode d'emploi*. Perec y raconte, en effet, l'histoire du faiseur de puzzles Wrinckler qui augmente à mesure la difficulté de ses jeux, pour le plus grand plaisir du joueur Bartlebooth. Perec (1978: 18) commence d'ailleurs son roman par un préambule où il entreprend une réflexion théorique sur le puzzle, décrivant notamment la connivence intellectuelle à laquelle ce jeu donne lieu:

On déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle: en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire: chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui: (...) chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre.

La lecture des fictions contemporaines ressemble ainsi au puzzle par le genre d'opérations dans lesquelles le joueur s'engage (la mise en rapport de données et la formulation d'hypothèses) et par la complicité liant celui qui produit le jeu/le texte et le joueur/lecteur. Cet effet de connivence intellectuelle permet au lecteur d'avoir la sensation de pénétrer dans le monde de l'auteur (et de répéter ses gestes, comme le montre Perec), auquel il n'a traditionnellement pas accès, et confère à sa relation avec celui-ci des allures d'exclusivité.

Ces romanciers ont ainsi remplacé pour le lecteur la sensation d'être directement en rapport avec le réel (l'illusion référentielle), par celle de l'accès (même si c'est par le biais de la fiction) au monde de l'écrivain, au travail d'écriture du roman. Ils créent donc ce que l'on pourrait appeler une "illusion auctoriale". En effet, si l'illusion référentielle, telle que la définit Riffaterre (1982: 92) consiste dans "la croyance naïve en un contact ou une relation directe entre mots et référents", "l'illusion auctoriale" peut être définie comme "la croyance en un contact ou une relation directe" entre lecteur et auteur. Comme l'illusion référentielle, l'illusion auctoriale leurre le lecteur. Ceci dit, telle qu'elle est ici conçue et telle qu'elle fonctionne dans les romans contemporains, l'illusion auctoriale ne se fonde nullement sur la croyance du lecteur qu'il a un rapport direct avec l'auteur, ce pourquoi l'adjectif "naïve" a été exclu de sa définition. Comme le remarque Ommundsen (1993: 47), à propos de la métafiction: "The intellectual thrill afforded by metafiction is perhaps due precisely to the fact that it requires us, paradoxically, to watch ourselves having an illusion, to know that we are the subject of a confidence trick and nevertheless to continue to be taken in." L'illusion auctoriale est donc

une illusion consciente, si tant est que cela puisse exister. C'est de cette double attitude – le lecteur a la sensation que l'auteur s'adresse à lui, notamment pour signaler le statut fictionnel du récit et partager ses goûts personnels, mais il sait que cette communication directe n'est guère possible – que provient le pouvoir qu'ont les fictions contemporaines de captiver leurs lecteurs.

Bibliographie

- CAVILLAC, Cécile (1995). "Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle". In: *Poétique*, n°101, février, pp. 23-46.
- COLLOMB, Michel, éd. (2005). *L'empreinte du social dans le roman*. Montpellier III: Université Paul-Valéry.
- COMPAGNON, Antoine (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.
- COUTURIER, Maurice (1998). *La figure de l'auteur*. Paris: Seuil.
- ECHENOZ, Jean (1999). *Je m'en vais*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, Jean (2006). *Ravel*. Paris: Minuit.
- GENETTE, Gérard (1979). "Vraisemblance et motivation". In: *Figures II*. Paris: Seuil.
- JERUSALEM, Christine (2005). *Jean Echenoz: géographies du vide*. Paris: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- JOUE, Vincent (1992). *L'Effet personnage*. Paris: PUF.
- MERCIER, Andrée (2009). "La vraisemblance: état de la question historique et théorique". In: *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 2 [en ligne]. [Site consulté le 3 décembre 2009] <URL: <http://tempszero.contemporain.info/document393>>.
- OMMUNDSEN, Wenche (1993). *Metafiction? Reflexivity in contemporary texts*. Melbourne: Melbourne University Press.
- PEREC, G. (1978). *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette.
- RABATE, Dominique (1998). *Le Roman français depuis 1900*. Paris: P.U.F.
- RIFFATERRE, Michel (1982). "L'illusion référentielle". In: BARTHES, R., et al., *Littérature et réalité*. Paris: Seuil.
- RIFFATERRE, Michel (1990). *Fictional Truth*. Baltimor, London: Johns Hopkins University Press.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la Fiction?* Paris: Seuil.
- SCHOOTS, Fieke (1997). "Passer en douce à la douane". *L'Écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet, Toussaint*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2002). *Faire l'amour*. Paris: Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2005). *Fuir*. Paris: Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2009). *La vérité sur Marie*. Paris: Minuit.
- VIART, Dominique (1998). "Mémoires du récit. Questions à la modernité". In: VIART, Dominique, éd., *Écritures Contemporaines 1, mémoires du récit*. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard.
- VIART, Dominique (1999). *Le Roman français au XX^e siècle*. Paris: Hachette.