



La fiction, en théorie. Approche de Pierre Bayard

Berte Séguin

Pour citer cet article :

Séguin, Berte. 2025. « La fiction, en théorie. Approche de Pierre Bayard », *Postures*, « Actes de la journée d'études AECSEL 2025 », hors série, en ligne, <<https://revuepostures.uqam.ca/?p=9885>>, consulté le xx/xx/xxxx.

La notion de *fiction* est une évidence qui nous apparaît intuitivement. Nous avons toutes au moins une vague idée de ce dont il s'agit, de ce en quoi elle consiste. Nous la rencontrons chaque jour sous diverses formes, dans de multiples discours, et spécialement dans le domaine des études littéraires, nous savons instinctivement pointer là où nous discernons qu'elle opère.

Fiction est pour qui synonyme de *fable*, pour qui de *roman*, de *récit imaginaire* et pour qui encore, carrément de *mensonge*. À côté de la « science-fiction », des « fictions historiques » et autres « fictions spéculatives », le mot semble parfois faire référence à un super genre littéraire – à une sorte de régime discursif concernant aussi bien l'essai, l'autobiographie que le roman au sens traditionnel¹ – comme lorsqu'on dit de tel texte que *c'est de la fiction*. Mais il arrive aussi que l'objet en question se présente comme une qualité du discours littéraire, comme une modulation, plutôt que comme un cadre générique, comme lorsqu'on dit de certaines écritures qu'elles *fictionnalisent*, ou de certaines réflexions ou démarches d'enquête² qu'elles *procèdent par la fiction*.

Or, si la fiction est un objet qui peut nous sembler évident, comme une espèce d'oiseau au chant distinctif particulièrement reconnaissable, on se rend cependant compte, lorsque l'on s'aventure dans les contrées sauvages de la théorie littéraire, que le volatile *fiction* s'avère difficile à discerner, et ce, malgré les nombreux guides d'identification dont nous disposons.

La question d'une définition théorique de la fiction date en effet de l'Antiquité – quoi qu'alors elle n'opérait pas avec les mêmes termes – et pose encore problème à ce jour ; elle n'a pas encore été refermée. Mais peut-être que supposer qu'elle puisse jamais l'être est déjà, en soi,

¹ On n'a qu'à penser aux *Villes de papier* (2018) de Dominique Fortier, ouvrage à la croisée des genres traditionnels du roman, de la biographie et de la prose poétique, consacré par le prix Renaudot de l'essai en 2020. Le cas du mode autobiographique appelé *autofiction* est un autre exemple qui montre que, dès que le critère *fiction* est appliqué à un discours, ce dernier déborde ses catégories génériques habituelles. Si Philippe Gasparini avance que l'autofiction constitue un genre en lui-même, comprenant tous « les récits qui programment une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique, quelle que soit la proportion de l'une et de l'autre » c'est bien à mon avis parce que le critère *fiction* opère une brèche qui transcende la généricité de n'importe quel texte et lui confère une certaine autonomie. Voir Philippe Gasparini, *Est-il je? roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004. Pour conclure une note déjà bien longue, il semblerait qu'on puisse accoler le suffixe *fiction* à n'importe quel étiquette générique pour se convaincre du fait que la fiction transcende les genres qu'elle côtoie (*essaifiction*, *nonfiction*, *récitfiction*, etc.)

² Pensons ici à ce qu'il est convenu d'appeler depuis quelques années les « écritures du réel ». Voir, entre autres, Ivan Jablonka, *Le troisième continent ou la littérature du réel*, Paris, Seuil, coll. « Traverse », 2024.

une fiction. En tous cas, l'objectif de cet article ne sera pas d'apporter un point final au débat qui fait rage depuis au moins Platon.

Ce que j'aimerais plutôt faire dans ces lignes c'est d'exposer, dans un premier temps, la typologie de ce qui me semble être les trois grandes approches définitionnelles de la fiction – ce que j'appelle les trois « théories de la fiction » – et que j'ai nommées l'*approche textuelle/discursive*, l'*approche sémantique* et l'*approche culturelle*. Ces trois approches offrent des caractérisations indéniables qui nous permettent d'espérer dénicher l'oiseau *fiction* avec la confiance de qui possède une bonne paire de longues-vues et l'accès à un vaste répertoire de chants.

Mais, comme c'est souvent le cas, il arrive que l'ornithologue d'expérience rentre frustré de son périple dans la nature, spécialement après avoir rencontré un volatile inconnu, inouï, et échappant à son savoir technique. L'oiseau rare semble toujours flou sur les photos, et il n'est jamais mentionné dans le guide que nous avons sur nous. Parfois, on en vient à se demander si c'est véritablement un oiseau que l'on a cru voir. Ne serait-ce pas plutôt un écureuil, ou un papillon ou une panthère ?

Dans la nature, certains êtres échappent aux savoirs théoriques, déjouent les expertises les plus solides et les plus reconnues. Ce faisant, ces êtres nous permettent de réévaluer nos protocoles d'observation et de constater les défauts de lentille de nos jumelles dernier cri. Ce clignement d'yeux, cet ajustement du regard dérouté par une tache floue, c'est ce que j'aimerais faire dans la seconde partie de cet article, au contact de cette créature hybride, qu'est l'œuvre de Pierre Bayard, qui me paraît déranger les théories de la fiction.

La fiction comme produit du texte

J'ai nommé la première manière de définir la fiction l'approche « textuelle/discursive » parce qu'il s'agit d'une tentative de définition qui procède à partir du champ restreint qu'est le discours écrit ; à partir du texte pris comme un objet discursif isolé. Selon cette approche, le discours littéraire de fiction porterait textuellement la marque de sa fictionnalité – le signe de sa

différence – ce que la narratologue Austro-Américaine Dorrit Cohn appelle un « marqueur de fictionnalité ». (Cohn 2001 [1999])

Pour résumer grossièrement le propos de Cohn, un discours littéraire peut être clairement identifié comme fictionnel lorsqu'il contient des impossibilités sur le plan de son énonciation – impossibilités que seul le texte rend possible et qu'une analyse de type narratologique permet de mettre en lumière.

Un des exemples les plus probants d'une telle approche est celui que la narratologie nomme narration simultanée et qui consiste en un discours où la temporalité de l'énonciation du récit est en parfaite adéquation avec celle de l'histoire vécue par l'instance narrative – ou, pour le dire autrement, celle d'un récit où les événements sont racontés exactement au fur et à mesure qu'ils surviennent. On appréciera alors cette suite de phrases :

J'entends un oiseau dans l'épais couvert de la forêt. J'ai l'impression de connaître son chant mais je n'arrive pas à me rappeler à quelle espèce il appartient. Il faut absolument que je l'identifie. Je saisis mes jumelles dans mon sac, le cherche et l'aperçois, perché sur une branche, au loin. Le temps s'arrête. Je demeure suspendu·e, fasciné·e par son chant et par l'iridescence de son plumage.

De prime abord un tel discours n'a rien de suspect. Il s'agit de toute évidence d'un récit d'observation ornithologique livré de manière immédiate depuis l'intériorité d'une instance narrative passionnée. S'agit-il d'un discours fictif ? D'un extrait d'un récit documentaire ? D'un outil d'invention critique ? Comment savoir ? A priori, rien ne permettrait de trancher. Mais un simple arrêt sur image nous fera constater que dans un cadre discursif ordinaire, l'ornithologue concerné·e ait jamais la possibilité de l'énoncer. Nous qui passons la vie le nez dans des livres, ne perdons pas de vue que « la vie nous apprend que nous ne pouvons pas la raconter pendant que nous la vivons, pas plus que nous ne saurions la vivre pendant que nous la racontons » (2001 [1999]), comme l'énonce si justement Dorrit Cohn. La pragmatique du discours nous rappelle que certains propos non métaphoriques, tels que *je m'endors*, *je me réveille* ou encore *je meurs* ne tiennent que grâce à une configuration discursive particulière, propre au texte et seulement au texte, que l'approche textuelle/narratologique identifie comme étant *fiction*. On n'a qu'à penser aux implications pragmatiques de cette autre configuration discursive particulière qui s'appelle la

narration omnisciente pour se convaincre du bien-fondé d'une approche définitionnelle de la fiction qui procède par l'étude du cadre textuel/discursif.

L'antagonisme de la vérité

La deuxième approche de la fiction, que j'ai nommée l'approche sémantique³, consiste quant à elle à réfléchir à la fiction dans un rapport référentiel à la « vérité ». Pour bien comprendre de quoi il s'agit, l'étymologie du mot « fiction » s'avère éloquente. Si *fictio*, dérivé du verbe latin *ingere*, avait d'abord pour sens strict « action de façonner, de créer, de donner une forme à », ce *façonnage* et *cette forme donnée à* ont acquis au Moyen Âge un sens péjoratif appuyé, celui de « tromperie », de « mensonge », de « forgerie ».

Cette transformation sémantique s'explique à mon avis du fait que la philosophie du Moyen Âge européen, entièrement sous-tendue par une métaphysique⁴, s'est mise à remettre en question le monde des formes « non naturelles » – ces formes *créées, façonnées* par de simples mortels. *Fictio* est ainsi devenu synonyme de mensonge, lorsqu'il a été décrété que les seules formes véritables étaient celles provenant directement de Dieu et non plus celles créées par les artistes. Nous sommes ici en plein dans une conception sémantique parce que c'est en fonction de sa concordance avec la vérité, avec le vrai, que l'on définit la fiction : elle n'est pas la vérité. L'approche sémantique permet de réfléchir la fiction à l'aune des rapports entretenus avec un étalon de référence sémantique ultime.

À notre époque, l'approche sémantique de la fiction gravite principalement autour des questions de référentialité et de factualité. Se demander si la voix d'un livre correspond effectivement à celle de la personne qui signe le texte, dans le cas d'un récit romanesque ou d'une autofiction, par exemple, est une question de sémantique de la fiction. De même, analyser

³ J'emprunte ce terme à J.-M. Schaeffer, qui, dans « Fiction et croyance », in Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction: entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Éditions Micheline Chambon, 2004, avance que « définir la fiction dans le cadre de la question des relations entre représentations et réalité revient à la définir par rapport à la question de "vérité", et du même coup aussi par rapport aux notions d'"erreur" et de "mensonge". » Nous sommes ici chez Platon dont *La République* avance qu'il faut craindre les représentations poétiques parce que si l'on ne dispose pas des compétences suffisantes pour identifier leur statut de productions artificielles, elles risquent de brouiller, par contamination, la connaissance de la réalité. Schaeffer voit dans cet argument les prémisses d'une définition de la fiction qui s'appuierait sur un argument sémantique.

⁴ Cela est fortement observable dans le cas de la philosophie d'obédience chrétienne.

les représentations d'événements donnés dans la littérature en concordance avec les faits historiques, ou les représentations du monde que font les romans à l'aune du savoir scientifique, est une conception de la fiction qui procède du rapport que cette dernière entretient avec un sens de référence, supposé en soi connaissable et, pour le dire grossièrement encore une fois : « vrai ».

Le creuset des interactions sociales

La troisième manière de concevoir la fiction – l'approche culturelle – conçoit la fiction comme un critère spécifique des activités cognitives propres à l'espèce humaine. Sa conception de la fiction est d'abord anthropologique, la fiction y étant entendue comme le produit traditionnel de l'imaginaire humain. En synthèse, selon cette approche, la fiction serait attribuable à une compétence propre à notre espèce de distinguer parmi différentes représentations mentales, celles auxquelles accorder la valeur de « feintise ludique partagée⁵ ». La fiction est ici entendue comme un jeu, comme une compétence socio-cognitive basée sur « un principe de coopération » (Schaeffer 1999, 66) à l'œuvre au cœur de toute interaction sociale.

Ainsi, à force d'être exposée à l'impressionnante mélodie d'un certain oiseau, l'activité cognitive humaine aurait développé la capacité de discriminer entre le chant du volatile véritable, et l'imitation pourtant parfaite qu'en donnerait un·e camarade, soit pour me tromper, soit pour me faire rire, soit encore, peut-être, par confusion momentanée quant à sa propre identité.

Ici, la fiction serait engendrée par un découplage cognitif entre une perception et son intégration dans « notre système holistique de croyances en tant qu'aspect de la "réalité" dans laquelle nous vivons » (66). Cette compétence s'acquiert dès la naissance, alors que le sujet humain doit apprendre à différencier les stimulations mimétiques issues de l'extérieur et celles, endogènes, qu'il produit de manière instinctive. Elle émane de « l'indépendance relative des modules mentaux représentationnels par rapport au centre de contrôle conscient qui régit nos croyances et réalise l'interprétation épistémique des données représentationnelles » (66). Pour l'approche culturelle, la fiction est ainsi le résultat de l'apprentissage du « faire semblant », du

⁵ Ce concept étant celui que Searle expose dans son célèbre article de 1975, *The Logical Status of Fictional Discourse*.

« pour de faux » et de comportements sociaux sophistiqués qui permettront à l'individu d'intégrer et d'évoluer dans l'environnement social – ce qui s'appelle la culture.

L'approche culturelle entretient des similitudes évidentes avec l'approche sémantique, en ceci qu'elle conçoit elle aussi la fiction en fonction de ce qui est admis comme « réalité ». Mais là où l'approche sémantique réfléchit en fonction de critères de connaissance objectifs, à la réalité entendue comme refuge du vrai, l'approche culturelle conçoit la fiction en fonction d'une réalité arbitraire, entendue comme un agglomérat de croyances propres à chaque culture.

Les sciences cognitives, séminales pour l'approche culturelle, nous enseignent en effet qu'une représentation sera toujours perçue comme vraie, comme réelle sur le plan cognitif⁶. En conséquence, concevoir la fiction selon cette approche, ce n'est pas se demander si le chant de l'oiseau renvoie effectivement ou non à la vérité d'un oiseau, à un oiseau réel. C'est plutôt accepter que l'oiseau dans la forêt et l'oiseau qu'imité mon ami·e sont équivalents sur le plan de leur traitement cognitif, mais qu'ils diffèrent sur celui de mon adéquation à ce que je crois être réel. La différence étant cette fois non d'ordre sémantique mais d'ordre pragmatique : c'est parce que ce n'est pas ce que je crois être réel que j'en fais de la fiction.

J'aimerais insister sur le fait que cette typologie – sommaire : elle n'est qu'une première ébauche, un premier recensement d'un vaste paysage théorique – est une typologie différentialiste et que cette différenciation sous-tend une tradition épistémologique qui veut que la fiction ne soit pas une pratique sérieuse de connaissance⁷. Je dis qu'il s'agit d'une typologie différentialiste, parce que dans les trois cas, on définit théoriquement la fiction en la différenciant de ce qu'elle n'est pas : 1) la fiction n'est pas une configuration discursive possible dans un cadre extratextuel ordinaire ; 2) la fiction n'est pas la vérité sémantique ou le référent matériel objectif ; 3) la fiction n'est pas une représentation authentique de ce qu'individuellement je crois être réel. Bien sûr, c'est le propre de toute définition que d'opérer par différenciation. Mais étant donné que ces trois approches tendent à diminuer la valeur épistémologique de la fiction, peut-être faut-il se tourner

⁶ Schaeffer, encore, nous rappelle que « les représentation fictionnelles posent exactement les mêmes classes de référents que ceux de la représentation commune ». (156)

⁷ De nombreux ouvrages plaident pour une reconnaissance de la valeur des processus imaginaires au sein de la recherche scientifique, dont le récent Jablonka, Ivan, *Le troisième continent: ou la littérature du réel*, Paris, Seuil, coll. « Traverse », 2024, cité plus haut.

vers une approche non-différentialiste pour envisager une théorie de la fiction qui puisse valoriser les sciences humaines en général, les arts et les études littéraires en particulier. L'imaginaire n'opère-il pas au cœur de toute activité humaine ?

Une approche non différentialiste

Depuis plus de vingt ans maintenant, l'œuvre de Pierre Bayard, psychanalyste et professeur de littérature à l'université Paris VIII, dérange les définitions théoriques de la fiction. Son œuvre s'élabore sur un socle instable où un discours critique sur la littérature et la culture est porté par une instance narrative tantôt érudite, tantôt paranoïaque, tantôt professorale, tantôt humoriste, mais dans tous les cas – et paradoxalement – revendiquée comme fictionnelle. De l'aveu du principal intéressé, « les narrateurs de [s]es livres sont différents de [lui]-même, distinction majeure par rapport à la plupart des textes de sciences humaines, où le narrateur coïncide avec l'auteur. La part de fiction qu'[il] insère s'exprime à travers ce décalage entre le narrateur et l'auteur⁸. » Cette manière de s'inscrire en porte-à-faux, « qui consiste à brouiller la frontière entre la fiction et la réflexion théorique » (Monzani 2020, 9), a reçu de nombreuses appellations, dont celles de « critique interventionniste » et de « fiction théorique ». J'aimerais souligner l'aspect profondément ambigu de la seconde appellation à l'aide d'un exemple rapide.

Dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* (2008 [2006]), un essai sur la non-lecture qui explore et représente la dimension sociale de l'imaginaire littéraire, la voix qui porte le texte que signe Pierre Bayard se présente comme celle d'un professeur de lettres « ne goûtant guère [la lecture] et n'ayant de toute manière pas le temps de [s'y] consacrer » (13). Ce décalage ostentatoire entre le statut de l'instance narrative et celui de l'auteur place ainsi d'emblée le livre sous le signe de la non-fiabilité narrative, ce qui contribue à ériger un pacte de lecture teinté par la fiction. Comme l'auteur l'écrit ailleurs – cette fois-ci en son propre nom :

La délégation involontaire de mon écriture à un narrateur autonome a plusieurs effets, dont le premier est générique. La présence d'un narrateur-personnage installé au pôle d'énonciation a pour résultat d'introduire une part massive de fiction dans des textes

⁸ Au regard des approches explorées plus haut, cette assertion paraît, sinon pratiquement contradictoire, du moins théoriquement inconfortable. Voir <https://www.univ-paris8.fr/Plongee-dans-la-critique-interventionniste-de-Pierre-Bayard>.

qui se présentent pourtant comme des textes théoriques. Telle est la raison pour laquelle je les présente comme des *fictions théoriques*, pour bien marquer que la part de fiction et la part de théorie s'y entremêlent, *y compris pour moi-même*, de manière inextricable. (Bayard 2018. Je souligne.)

Les œuvres de Pierre Bayard se présentent comme de véritables essais théoriques mais se comportent comme des fictions. Seulement il n'est pas aisé, au regard de la typologie susmentionnée, de départager la part de l'une et la part de l'autre. Car les idées avancées dans les différentes œuvres de Bayard, telles *L'énigme Tolstoïevski* (2017), *Le plagiat par anticipation*(2009), et *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (1998) sont portées par un narrateur extrêmement rigoureux et convaincant sur le plan argumentatif. Assez, en tous cas, pour brouiller une supposée différence entre fiction et théorie.

On en vient ainsi à ne plus savoir si, par exemple, tel argument de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* selon lequel on n'a jamais lu un livre parce qu'il est impossible de le garder parfaitement en mémoire – « [o]n n'a jamais lu, d'un livre, qu'une partie plus ou moins grande, [et que] cette partie même est condamnée, à plus ou moins long terme, à la disparition » est véritablement fictionnel ou non. Le fait que « nous nous entretenons, avec nous-même et avec les autres, de souvenirs approximatifs, remaniés en fonction des circonstances du temps présent » (Bayard 2008 [2006], 55-56) – est en effet un argument d'une extrême rigueur, au regard de notre connaissance de l'objet littérature.

Est-ce la théorie de la non-lecture de Bayard qui est de la fiction ou bien est-ce la fiction de Bayard sur la non-lecture qui se change en théorie ? Voilà en quoi l'appellation « fiction théorique » me semble profondément ambiguë.

Sur le plan strictement textuel/discursif, en effet, le texte de Bayard ne contient aucun marqueur de fictionnalité selon les critères établis par Dorrit Cohn (à moins de soutenir que le genre de l'essai représente en lui-même une configuration discursive intenable dans la vie ordinaire – ce qui pourrait à la limite se concevoir et qui pourrait expliquer pourquoi, comme le souligne René Audet, « [r]éunis en un même texte, la fiction et l'essai suscitent deux régimes de lecture différents, non contradictoires » (Audet 2002). Sur le plan sémantique, le texte de Bayard

ne déroge pas aux conditions de dire « vrai », de faire référence à un objet tenu pour garant du sens – cet objet étant, en l'occurrence, l'objet littérature. L'auteur, il est vrai, a la prétention de différer de son narrateur. Mais sur le plan théorique, les idées que Bayard avance ne sont pas moins « vraies » parce qu'elles sont portées par une instance narrative soi-disant fictionnelle et qu'il est de toute façon possible de considérer comme un simple procédé rhétorique⁹. Du point de vue de l'approche culturelle, enfin, le texte de Bayard transcende les conditions habituelles de la feintise ludique partagée, du faire semblant, parce que ses théories – capilotractées si on veut – sont tout de même assez convaincantes pour nous donner à réfléchir et pour nous faire croire en leur valeur épistémologique.

En conclusion, si les fictions théoriques de Pierre Bayard déjouent les différentes méthodes de catégorisation de la fiction, c'est peut-être parce qu'elles nous donnent à voir une approche qui déploie ses ailes dans les turbulences qui résultent du geste critique confronté à l'objet de son désir, c'est-à-dire la littérature, un objet imaginaire. Bayard nous rappelle que « le texte n'existe pas avant qu'on y fasse retour » (Charles 1985, 69). Et puisqu'aucune théorie sur la littérature n'existe sans texte, la fiction théorique de Pierre Bayard pourrait s'apparenter à une théorie au sens premier du terme, c'est-à-dire celui de *procession*, de *défilé*, de *spectacle*. Elle nous donnerait à voir une fiction à haute valeur épistémologique qui ne serait pas un objet en soi définissable, mais une sorte de méthode, une performance conceptuelle aux retombées heuristiques indéniables, qui nous suggère que toute les théories contiennent potentiellement leur part de fiction.

Après tout, n'oublions pas que si la taxonomie permet à l'ornithologue de mieux reconnaître l'objet de sa passion, l'oiseau, de son côté, se passe d'explications pour voler.

⁹ Au sens que Michel Charles accorde à ce terme en contexte de critique littéraire. Voir Michel Charles, *L'arbre et la source*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1985, ou *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », (1995).

BIBLIOGRAPHIE

Audet, René. 2002. « La fiction à l'essai », dans Alexandre Gefen (dir.), *Frontières de la fiction*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux.

Bayard, Pierre. 2018. « Pour la fiction théorique ». *Acta fabula*, n° vol. 19, n° 1, <https://doi.org/10.58282/acta.10661>.

_____. 2017. *L'énigme Tolstoïevski*, Paris : Minuit.

_____. 2009. *Le plagiat par anticipation*, Paris : Minuit.

_____. 2007. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*. Paris : Minuit.

_____. 1998. *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris : Minuit.

Charles, Michel. 1985. *L'arbre et la source*, Paris : Seuil, coll. « Poétique ».

Cohn, Dorrit. 2001. *Le propre de la fiction*. Poétique. Paris : Éd. du Seuil.

Jablonka, Ivan. 2024. *Le troisième continent: ou la littérature du réel*, Paris, Seuil, coll. « Traverse ».

Monzani, Stefano. 2020. « La fiction théorique de P. Bayard ». *Cahiers de psychologie clinique* 55, n° 2, 39-65. <https://doi.org/10.3917/cpc.055.0039>.

Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?* Poétique. Paris : Éd. du Seuil.

Schaeffer, Jean-Marie. 2004. « Fiction et croyance », dans *Art, création, fiction: entre philosophie et sociologie*, 163-86. Rayon art. Nîmes : Éditions Jaqueline Chambon.

Searle, John R. 1975. « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, vol. 6, n° 2, 319-32. <https://doi.org/10.2307/468422>.