

— raphaël baroni¹ —

Comment bluffer un lecteur de fiction...

Un coup de poker littéraire

Le «coup de poker» littéraire est-il possible ? Quelles sont les modalités spécifiques du «bluff» en littérature ? Aborder ces questions dans le contexte spécifique des discours fictionnels² pose des problèmes très particuliers par rapport à l'univers général des actes de langage, car il s'agit de tenir compte de leur statut illocutif spécifique. Cette perspective apparaît d'autant plus problématique si l'on considère le bluff comme une forme de tromperie à mettre en relation avec le mensonge. En effet, si de nombreux auteurs, en extrapolant peut-être exagérément à partir de la condamnation platonicienne de la mimésis, ont pu mettre en avant la nature «mensongère» des œuvres de fiction de par leur décrochage avec l'univers de référence³, en revanche, il semble pratiquement impossible de définir les conditions de possibilité d'un «mensonge fictionnel», précisément à cause de ce décrochage. Disons-le d'emblée, les fictions ne peuvent pas «mentir» au sens propre du terme, c'est-à-dire qu'elles ne peuvent pas produire de fausses assertions car elles ne doivent pas être mises en rapport avec notre univers normal de référence ; une telle propriété tient au statut illocutif particulier des actes de langage fictionnels tel que l'a étudié Searle (1975) ou à ce que Eco dénomme leur «privilège aléthique» (1996 : 98), c'est-à-dire l'impossibilité de remettre en question une affirmation fictionnelle puisqu'elle doit être mise en relation avec un référent qu'elle produit en même temps qu'elle s'y réfère.

Dans cet article, nous explorerons cette caractéristique illocutive du discours fictionnel ainsi que certains leviers qui permettent néanmoins d'induire le lecteur en erreur sans pour autant recourir à un mensonge proprement dit. L'analyse des stratégies littéraires «déceptives» nous permettra d'avancer quelques remarques générales et elle sera illustrée par une nouvelle de Borges, cette fiction apparaissant comme un cas limite de «fausse assertion feinte» et, précisément pour cette raison, elle mettra en évidence le statut particulier de la tromperie ou du «bluff» littéraire. Mais avant d'entreprendre cette exploration, nous préciserons d'emblée ce que nous entendons par «bluff» dans ce texte, et les raisons pour lesquelles ce terme nous paraît malgré tout pouvoir s'appliquer occasionnellement aux discours fictionnels.

Le bluff est généralement assimilé à une action visant à tromper autrui, notamment dans le contexte des jeux dans lesquels il s'agit de dominer un adversaire potentiellement supérieur. Il faut cependant ajouter que cette tromperie n'est pas nécessairement liée au mensonge proprement dit, que l'on pourrait définir comme l'évocation explicite, à travers un acte de langage imaginaire, d'un référent inexistant couplé à une dissimulation des intentions ou du référent réels (Petitat, 1998) : si nous imaginons une situation «typique» de bluff, comme une partie de poker, il nous semble que le joueur qui cherche délibérément à induire son adversaire en erreur, ne le fait pas en prétendant ouvertement posséder un carré d'as alors qu'il ne dispose que d'une paire, mais en se contentant de faire «comme si...» il possédait effectivement un jeu meilleur qu'il ne l'est effectivement. Dans ce cas, le «bluffeur» produit des signes indiciaires (mise importante, apparence d'assurance ou dissimulation de la nervosité, contentement au moment de recevoir de nouvelles cartes, etc.) poussant son adversaire à construire de fausses hypothèses, mais cette «erreur interprétative» n'est pas obtenue par le biais de fausses assertions.

Nous verrons par la suite que les narrations fictionnelles, quand elles visent à pousser leurs lecteurs à produire de fausses inférences, n'agissent pas autrement, à ceci près que le bluff en littérature sera toujours démasqué en fin de compte (sinon, c'est le lecteur qui avait raison ou qui était autorisé par le

¹ Mes recherches actuelles se situent dans le cadre d'une thèse de doctorat à l'Université de Lausanne dirigée par André Petitat et Jean-Michel Adam et sont financées par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (bourse pour chercheur débutant). Mes remerciements vont à mon ancien collègue Lorenzo Bonoli pour ses conseils et son inspiration.

² Dans ce texte, nous utiliserons le terme «fictif» quand il s'agira de désigner le statut ontologique d'un référent imaginaire (monde, personnage, événement) et le terme «fictionnel» quand il sera question de qualifier le statut illocutif (en l'occurrence pseudo-assertif) d'un acte de langage quelconque (discours, narration, texte, œuvre, etc.).

³ Voir par exemple les positions de Frege (1971) et Russel (1970) en logique classique et le résumé qu'en donne Lorenzo Bonoli : «La fiction pose essentiellement trois sortes de problèmes à la logique classique : un problème d'ordre ontologique (les entités de fiction existent-elles ?), un problème d'ordre sémantique (peut-on faire référence à ces entités ?), et, enfin, un problème d'ordre épistémologique (y a-t-il un enjeu cognitif lié à la fiction ?)» (2000 : 487).

texte à produire ces inférences⁴), alors que le joueur de poker « bluffé », s'il se couche, risque de connaître la frustration de ne jamais savoir ce que tenait véritablement en main son adversaire (qui n'est pas tenu de montrer ses cartes dans ce cas et peut donc préserver son crédit).

Vérité et fausseté des œuvres de fiction

Dans son examen du statut logique du discours, Searle (1975) distingue les actes de langage fictionnels des assertions en examinant leur caractère illocutif divergeant. En effet, les assertions sont des illocutions qui se conforment à des règles sémantiques et pragmatiques spécifiques, telles que l'engagement par le locuteur envers la vérité de la proposition exprimée ou le fait qu'il doit être en mesure de fournir des preuves ou des raisons valables permettant de justifier la vérité de la proposition. D'une manière générale, si nous affirmons que les Américains ont envoyé des hommes sur la lune, nous pouvons supposer qu'une telle assertion est vraie, et elle le restera aussi longtemps que l'on n'aura pas démontré le contraire. On pourra également affirmer à un interlocuteur dubitatif que si cette proposition était fausse, les Soviétiques, qui disposaient à l'époque de moyens de contrôle efficaces et qui avaient intérêt à ce que la proposition soit inexacte, ne se seraient probablement pas privés de le faire savoir (Eco, 1996 : 99). La possibilité même de pouvoir mettre en doute une assertion, de se demander s'il ne s'agit pas d'un mensonge volontaire, de pouvoir supposer au moins que son contenu peut être sujet à discussion et qu'il peut être évalué en le mettant en rapport avec un univers de référence extratextuel, est l'expression de son caractère illocutif spécifique.

A l'opposé, un acte de langage fictionnel tel que

Il y avait dans le temps un roi et une reine qui se répétaient chaque jour : « Ah ! si seulement nous avions un enfant ! » Mais il n'en avaient toujours pas. Un jour que la reine était au bain, il advint qu'une grenouille sauta de l'eau pour s'avancer vers elle et lui parler [...]. (Grimm, 1986 : 284)

doit être considéré, du point de vue de l'intention du locuteur, comme un ensemble de « pseudo-assertions », ou d'assertions *feintes*, du fait que l'objet de ces propositions ne doit pas être mis en rapport avec un univers de référence extérieur à l'acte de discours lui-même, mais avec l'univers fictif que ce discours construit en même temps qu'il s'y réfère, univers

dans lequel le locuteur n'a pas par exemple à justifier ou à prouver que les grenouilles sont capables de parler. Ainsi, prétendre qu'il n'existe pas de Mme Sherlock Holmes parce que Holmes ne s'est jamais marié, mais qu'en revanche il existe une Mme Watson parce que Watson s'est marié, même si Mme Watson est morte peu après leur mariage (Searle, 1975 : 329) serait une assertion fausse si on la mettait en rapport avec des personnages du monde réel, mais elle est *toujours* correcte si la proposition se réfère au monde fictif (ou possible) inventé par Conan Doyle : « parce que l'auteur a créé ces personnages fictifs, nous pouvons, de notre côté, faire des affirmations vraies au sujet de ces personnages fictifs » (Searle, 1975 : 329). Lorenzo Bonoli résume ainsi le statut de cette feinte énonciative : « l'auteur d'un texte de fiction *suspend* donc le fonctionnement référentiel du langage, ce qui explique pourquoi la fiction peut parler de choses inexistantes sans présenter un langage formellement différent du langage qui nous permet de parler des objets du monde réel » (2000 : 491).

Il ne faut cependant pas conclure de ce décrochage de la réalité, que les textes de fiction sont nécessairement sans pertinence vis-à-vis du monde d'expérience. D'une part, au niveau des structures idéologiques véhiculées par le récit, une œuvre de fiction peut contribuer à renouveler notre perception de la société ou de l'histoire en véhiculant des références *indirectes* et *productives* (Bonoli, 2000 : 495-497). Que l'on songe par exemple aux œuvres d'Orwell (*Animal Farm*) ou de Koestler (*Darkness at Noon*) pour lesquelles une lecture sans un certain degré de référentialité avec le monde réel serait aberrante⁵. D'autre part, si l'on adopte une optique constructiviste, et c'est la position défendue par Lorenzo Bonoli, il est possible de réévaluer le rôle cognitif de la fiction en fonction de « *sa participation au processus de construction des objets de savoir.* »

⁴ L'auteur empirique n'est pas habilité à invalider après coup (après la publication de l'œuvre) une interprétation cohérente de son texte. Sa position par rapport à l'œuvre produite ne diffère pas de celle de n'importe quel autre lecteur (cf. Gervais et Bergeron, 2001).

⁵ Dans ce cas, si l'on tient compte de cette référence indirecte aux dérives bureaucratiques et totalitaires du régime soviétique, un stalinien convaincu pourrait considérer ces œuvres de fiction comme « idéologiquement mensongères ». Koestler assume d'ailleurs cette référence historique indirecte dans sa préface : « Les personnages de ce livre sont imaginaires. Les circonstances historiques ayant déterminé leurs actes sont authentiques. »

[...] Dans un tel cadre, la fiction peut être considérée comme un milieu où se définissent de nouvelles façons de voir et de comprendre la réalité, ce qui ne signifie pas que la fiction décrit le monde réel, mais simplement que la fiction offre des formes, des modèles, par lesquels il est possible de voir et de concevoir le réel» (2000 : 498).

Pour en revenir au «privilege aléthique» de la fiction souligné par Eco, il faut donc néanmoins souligner que l'auto-référentialité des discours fictionnels a pour conséquence de rendre définitivement vraie toute forme d'assertion fictive : «[l]e coup de poignard d'Athos à Mordaunt restera une vérité indiscutable tant qu'il existera un seul exemplaire de *Vingt Ans après*, et même si, à l'avenir, on inventait une méthode d'interprétation post-déconstructionniste» (1996 : 97). Eco suggère dès lors que ce «privilege aléthique» de la fiction pourrait bien expliquer le goût que nous trouvons à lire des romans «parce qu'ils nous donnent le sentiment confortable de vivre dans un monde où la notion de vérité ne peut être remise en question, alors que le monde réel semble beaucoup plus insidieux» (1996 : 97-98).

Si produire un discours fictionnel consiste à feindre que l'on réalise des assertions, il faut donc encore préciser que cette feinte doit être comprise comme un «faire comme si...», et cela sans avoir l'intention de tromper son interlocuteur⁶ (Searle, 1975 : 324). Eco, dans *Lector in fabula*, résume la position de Searle de la manière suivante :

Searle (1975) a montré comment les propositions narratives (artificielles ou fictionnelles) se présentent avec toutes les caractéristiques des assertions, à cette différence près que le locuteur ne s'engage ni sur leur vérité, ni sur sa capacité de les prouver : donc ce sont des assertions, mais d'un type particulier où le locuteur ne s'engage pas à dire la vérité, mais où il n'entend pas non plus mentir : simplement il «fait semblant» de faire des assertions [...]. (Eco, 1985 : 95).

A la différence de Searle, Eco ne pense cependant pas que ce «faire semblant» n'est déterminé que par l'intention (explicite ou implicite) du locuteur, il recherche au contraire les «artifices textuels qui manifestent en termes de stratégie discursive cette décision» (1985 : 95). Dans l'exemple cité plus haut, la formule introductive «il y avait dans le temps...» fonctionnerait alors comme un code assimilable au plus classique «il était une fois...» et encouragerait chez le lecteur la suspension de son incrédulité par rapport aux événements qui vont être décrits. Il

s'agit ici d'assigner une valeur de vérité à l'énoncé en le mettant en rapport avec un monde défini comme réel ou possible, ce genre de décision n'étant pas d'emblée garanti mais provisoirement parenthésé (Eco, 1985 : 94). Si le début du texte (hors contexte d'énonciation⁷) peut laisser planer un doute quant à la nature fictive de l'énoncé (après tout, il ne s'agit pas précisément de la formule introductive canonique du conte, mais d'une variante⁸), la qualification des personnages en tant que roi et reine renforce progressivement la probabilité d'une référence fictive assimilable aux mondes possibles des contes merveilleux (il pourrait cependant s'agir encore d'un texte historiographique d'un type un peu particulier) et cette référence devient quasi certaine quand est introduit un animal pourvu de la parole (à moins de postuler un locuteur psychotique ou pervers). Nous verrons que si cette hypothèse (concernant la suspension de l'incrédulité) construite en cours de lecture est, en l'occurrence, confirmée - puisqu'il s'agit effectivement du début de *La Belle au bois dormant* - toutes les hypothèses des lecteurs encouragées par les textes ne seront pas toujours aussi «heureuses».

Cohérence du texte et attentes du lecteur

Nous avons donc souligné le fait que les événements décrits dans les œuvres de fiction ne doivent pas être évalués en fonction de leur vérité ou de leur fausseté par rapport au monde réel, et qu'en outre ils ne peuvent pas être considérés comme mensongers aussi longtemps que l'on se réfère aux mondes possibles construits par le discours fictionnel. Searle souligne cependant qu'une œuvre de fiction n'est pas nécessairement constituée uniquement de propositions fictionnelles ou d'assertions feintes. Ainsi, si Holmes et Watson sont des personnages inventés, ils évoluent dans un Londres historique que le lecteur est en mesure de comparer avec le Londres de son univers de référence (historique et géographique) ; compte tenu du style réaliste de l'auteur, le lecteur est donc en droit de relever des éventuelles

⁶ A moins que l'on fasse intentionnellement passer un texte fictionnel pour une assertion véritable, ce qui mettrait en cause le «pacte de lecture» institué par le texte.

⁷ On connaît l'importance du «paratexte» dans l'orientation des horizons d'attente du lecteur (cf. Genette, 1987).

⁸ On pourrait très bien imaginer, dans un contexte conversationnel, que le texte se poursuive sur le mode assertif : «il y avait dans le temps beaucoup plus de neige en hiver...».

incohérences dans la description de cette ville réelle dans laquelle se déroulent des événements fictifs. Comme le souligne Lorenzo Bonoli, il ne faudrait cependant pas confondre ce rapport de cohérence avec un rapport direct de référence :

Le texte réaliste, dans sa nature de fiction réelle, se trouve dans une position particulière : d'une part, sa nature fictionnelle implique une coupure avec la réalité, mais, de l'autre, son aspiration réaliste vise à résorber cette coupure afin de se donner à lire comme une description du réel. Cependant cette résorption ne sera pas effectuée [...] au niveau référentiel, où le texte réaliste reste toujours marqué par cette coupure (Bonoli, à paraître).

Du point de vue ontologique, donc, la possibilité de produire n'importe quel monde possible⁹ avec un acte de langage fictionnel ne peut être remis en cause, mais son *acceptabilité* ou sa *vraisemblance* doit être mis en relation avec un principe *ad hoc* de *cohérence* qui est à rechercher du côté des conventions propres aux genres littéraires : «il n'y a pas de critère universel pour la cohérence : ce qui sera cohérent dans une œuvre de science-fiction ne le sera pas dans une œuvre naturaliste» (Searle, 1975 : 331). En mettant en avant le caractère contractuel de l'acceptabilité des ruptures entre monde possible et monde de référence du lecteur, Searle dessine une voie d'accès pour la compréhension des stratégies de bluff en littérature : l'œuvre est jugée cohérente si elle est conforme aux attentes générées par les conventions propres aux genres littéraires ; on peut en déduire que l'existence même d'une cohérence que le lecteur est en droit d'attendre d'une œuvre engendre la virtualité d'une rupture volontaire de celle-ci par l'auteur. En d'autres termes, l'existence d'attentes (génériques ou autres) chez les lecteurs fournit un levier appréciable pour les induire stratégiquement en erreur. Ainsi, Searle mentionne une situation narrative fictive qui pourrait apparaître pour le moins surprenante si on la rencontrait véritablement dans une œuvre narrative : par exemple, si nous trouvons un texte dans lequel Sherlock Holmes accomplit un voyage sur une planète invisible en une micro-seconde, «nous saurons pour le moins que cela est incohérent avec le corpus des neuf volumes originaux des aventures de Sherlock Holmes» (Searle, 1975 : 331). Si cette surprise n'a jamais été actualisée par une œuvre littéraire jusqu'à ce jour, les métafictions de Borges, mais également la majeure partie des romans policiers (Baroni, 2003; Saint-Gelais, 1997) et l'ensemble des fictions parodiques ou comiques en ont produit beaucoup d'autres du même type.

En dégageant, dans une perspective sémiotique, les niveaux intensionnels et extensionnels de la lecture (qui correspondent grossièrement aux structures «internes de l'œuvre» et aux hypothèses et anticipations du lecteur à un moment donné de sa lecture), Eco peut quant à lui définir à la fois la manière dont les textes peuvent encourager leurs lecteurs à produire certaines prévisions, et comment le développement ultérieur du récit peut déjouer ces attentes :

Ainsi, le fait que le lecteur, au niveau des prévisions, avance un projet d'un possible état d'événements doit être évalué au niveau extensionnel dans sa cohérence ou sa non-cohérence avec le développement successif de la fabula ; au niveau intensionnel, par contre, cela peut nous amener à nous interroger sur la façon dont le texte a agi pour stimuler cette croyance [...] (Eco, 1985 : 240).

En l'occurrence, nous pourrions parler de stratégies visant à «bluffer» le lecteur dans les cas où les prévisions qui paraissent les plus probables (c'est-à-dire celles qui semblent encouragées par le texte, celles qui semblent les plus «cohérentes» dans une première lecture) se révèlent ultérieurement fausses dans le texte réalisé : «[dans le cas d'une fabula fermée] à chaque disjonction de probabilité, le lecteur peut hasarder différentes hypothèses et il n'est pas du tout à exclure que les structures discursives l'orientent malicieusement vers celles qui sont à écarter : mais il est clair qu'il n'y aura qu'une seule bonne hypothèse» (Eco, 1985 : 154). Nous voyons ici se dessiner une homologie frappante avec le bluff dans le jeu de poker évoqué plus haut : ce n'est pas par le biais d'un mensonge (fausse assertion), mais par celui d'un mélange complexe de non-dits, de vrais et de faux indices, que le texte pousse le lecteur à construire de fausses hypothèses ; ce qui est en jeu, c'est surtout pour le lecteur le «travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc¹⁰» (Eco, 1985 : 27).

La stratégie du bluff est particulièrement active dans le cadre du genre policier, ces romans jouant une partie de duelliste avec leurs lecteurs qui consiste à leur fournir tous les indices nécessaires pour résoudre une énigme tout en faisant en sorte que ce soit le lecteur lui-même, par ses efforts en vue de trouver la solution et par l'utilisation de ses compétences génériques (ou intertextuelles), qui en vienne

⁹ Par exemple une ville de Londres dans laquelle on trouverait la tour Eiffel.

¹⁰ Sur les «incertitudes stratégiques du discours littéraire» et ses liens avec la curiosité, le suspense et la surprise, cf. Baroni (2002a).

à effacer de lui-même les indices fournis de manière à être surpris par la solution finale. C'est du moins ainsi que Saint-Gelais définit le «dispositif retors» du roman policier :

Le dispositif policier consiste moins à dissimuler la solution qu'à mettre en place les conditions d'un effacement que la lecture, et non le seul texte, accomplira. Dispositif retors, qui ne s'appuie pas, comme on l'avance parfois, sur l'inintelligence ou la distraction du lecteur, mais bien plutôt sur les efforts mêmes que celui-ci déploie dans sa recherche de la solution. L'aveuglement du lecteur est un aveuglement construit - par le lecteur (Saint-Gelais, 1997 : 794).

Dans *La Mort et la boussole*¹¹ par exemple, Borges se sert des stéréotypes du roman policier (dont les récits prototypiques, évoqués dans le texte, sont les aventures de Dupin¹²) pour pousser son lecteur à postuler l'immunité du détective Lönnrot, la justesse de ses hypothèses alambiquées sur celles, probabilistes, du commissaire Treviranus, et pour finalement décevoir toutes ces prévisions en faisant tomber Lönnrot (et le lecteur avec) dans le propre piège de ses déductions.

Les labyrinthes de Borges

Il n'est pas étonnant de retrouver de nombreux effets de bluff chez Borges, tant cet auteur était fasciné par les labyrinthes et aimait à égarer son lecteur dans les méandres de ses histoires. Nous mentionnerons rapidement, pour conclure, un cas très intéressant de tromperie littéraire que l'on rencontre dans une de ses nouvelles, car il semble au premier abord contredire le «privilege aléthique» de la fiction que nous avons évoqué dans cet article.

Dans *La Forme de l'épée*, un narrateur (du nom de Borges) relate sa rencontre avec un personnage haut en couleur dont «une balafre rancunière lui sillonn[e] le visage» et dont le «vrai nom n'importe pas» (1983 : 119). Ce dernier accepte avec réticence de raconter l'histoire secrète de sa balafre à une condition : de n'en atténuer «ni l'opprobre ni les circonstances infamantes» (1983 : 120). Commence alors le récit de son existence durant la guerre civile irlandaise où l'on apprend sa rencontre avec un certain John Vincent Moon, un personnage à la «lâcheté [...] irrémédiable» qu'il sauve un soir alors qu'il est interpellé par un soldat :

Il nous cria de nous arrêter. Je pressai le pas ; mon camarade ne me suivit pas. Je me retournai : John Vincent Moon était immobile, fasciné et comme éternisé par la terreur. Alors je revins sur mes pas, j'abattis le soldat d'un seul coup, je secouai Vincent Moon, je l'insultai et lui ordonnai de me suivre (Borges, 1983 : 122).

Par la suite, Moon trahit le narrateur anonyme, qui l'a pourtant soigné et protégé, et ce dernier, juste avant d'être arrêté, a le temps de frapper le traître avec un cimeterre, imprimant «pour toujours sur son visage un croissant de sang» (1983 : 125). C'est alors seulement que l'on comprend que le narrateur a triché dans l'attribution des personnes, et que le John Vincent Moon du récit était en fait lui-même. Cet échange mensonger des rôles narratifs est justifié par ces mots conclusifs :

Je vous ai raconté l'histoire de cette façon pour que vous l'écoutez jusqu'à la fin. J'ai dénoncé l'homme qui m'avait protégé : je suis Vincent Moon. Maintenant, méprisez-moi (Borges, 1983 : 125).

Au premier abord, il semblerait donc que nous soyons en présence de «fausses assertions feintes», ou alors de propositions fictionnelles proprement mensongères. En réalité, il ne faut pas confondre le statut illocutif des propositions assumées par un auteur de fiction - l'auteur ne cherche pas à nous faire croire que son histoire est vraie¹³, il se contente de construire un monde fictif dans lequel tout est possible - avec celui des narrations assumées par des personnages fictifs de l'histoire - les narrateurs, comme n'importe quel personnage fictif, peuvent prétendre faire de véritables assertions, et ils peuvent également nous mentir en mentant à leur narrateur fictif. En effet, si le discours fictionnel ne peut pas mentir en lui-même, il peut cependant raconter des histoires mensongères¹⁴, le mensonge stratégique étant d'ailleurs un des ressorts fondamentaux dans les procès narratifs (cf. Petitat et Baroni, 2000 : 365-366).

En l'occurrence, dans la nouvelle de Borges, l'homme balafre prétend produire un récit véridique, et non fictionnel, de sa vie. C'est donc cette vie (qui ne peut être considérée comme «réelle» que dans le monde possible de la fiction) qui sert de référence *directe* au narrateur, et c'est grâce à elle qu'il est

¹¹ Je propose une lecture «modèle» de *La Mort et la boussole* plus complète dans un article paru dans la revue *Poétique* (cf. Baroni, 2003).

¹² «Lönnrot se croyait un pur raisonneur, un Auguste Dupin, mais il y avait en lui un peu de l'aventurier et même du joueur» (Borges, 1983 : 133).

¹³ Son recueil ne s'appellerait pas *Ficciones* s'il cherchait à nous abuser sur ce point. Il ne s'agit pas de fausses autobiographies, mais d'autobiographies fictives.

¹⁴ Il faut distinguer les narrations «naturelles» (même quand elles sont simulées dans une fiction) dans lesquelles «le locuteur suppose que la narration est vraie» (cf. Van Dijk, 1976 : 309) des narrations artificielles pour lesquelles «le critère de vérité est hors de propos» (1976 : 324).

possible de vérifier le bien-fondé de ses assertions. De fait, la cicatrice devient une preuve physique de son mensonge (ou de sa «légère» déformation des faits) et, toujours dans le monde possible de la fiction que nous lisons, elle peut être considérée comme un hors-texte qui permet d'évaluer la nature mensongère ou authentique du récit dans le récit. Ce n'est que par cet artifice en forme d'emboîtement que l'assertion «j'abattis le soldat d'un seul coup» ne restera pas une *vérité indiscutable* tant qu'il existera un exemplaire de *Fictions* de Borges, mais bien un *mensonge indiscutable*.

Il est frappant en revanche de constater que diverses propositions, assumées cette fois par le narrateur¹⁵ Borges, pourraient être interprétées dans un premier temps comme *incohérentes*¹⁶ ou trompeuses mais, à y regarder de plus près, ces «faux indices» s'avèrent acquérir une cohérence nouvelle dans une deuxième lecture. C'est le cas par exemple de la description du «balafré» comme un homme d'une «maigreur énergétique» (Borges, 1983 : 119) qui contraste avec le portrait que fait Moon de lui même, quand il dit qu'il «donnait l'impression désagréable d'être invertébré» (1983 : 121). L'identification entre les deux personnages semble en effet fortement découragée par ces indices textuels, mais ne faut-il pas réinterpréter après coup ce contraste comme étant le signe d'une transformation physique et morale que la culpabilité irrémédiable de Moon aurait opérée ? Dans le même ordre d'idée, le récit commence avec la suggestion que le vrai nom du protagoniste balafré «n'importe pas¹⁷», alors qu'il semble au contraire qu'il importe énormément, puisqu'il recèle la clé de la tromperie identitaire sur laquelle se construit toute l'intrigue. On peut sans doute déceler dans cet indice une forme de «bluff», mais faut-il s'arrêter à cette interprétation ? En réalité, dans son récit, Moon insiste précisément sur le fait que cette histoire de trahison se veut exemplaire, comme celle de Judas et du Christ.

Cet homme apeuré me faisait honte comme si c'était moi le lâche et non Vincent Moon. Ce que fait un homme c'est comme si tous les hommes le faisaient. Il n'est donc pas injuste qu'une désobéissance dans un jardin ait pu contaminer l'humanité ; il n'est donc pas injuste que le crucifiement d'un seul juif ait suffi à la sauver. Schopenhauer a peut-être raison : je suis les hommes, n'importe quel homme est tous les hommes (Borges, 1983 : 123).

En fait, le brouillage identitaire et la généralisation du cas particulier (les noms propres et les rôles respectifs n'ayant plus d'importance dans ce contexte) semblent précisément constituer l'horizon idéolo-

gique de cette nouvelle et, par conséquent, la nature de sa référence *indirecte* et *productive* par rapport à notre univers d'expérience. Ce que vise cette «métfiction», c'est précisément démontrer, pour le mettre à jour, le fonctionnement référentiel de la fiction. Le détour opéré par la fiction pour parler du monde a-t-il seulement une autre fonction que celle de généraliser le cas particulier, de faire de toute aventure fictive une aventure exemplaire, de nous fournir au passage, par le biais de l'identification - ou du *playing* tel que l'entend Picard (1984) - une expérience imaginaire durant laquelle, pendant un court moment, nous pouvons échanger notre existence contre celle d'un autre, nous pouvons éprouver partiellement un point de vue étranger, renouvelant ainsi notre propre vision du monde¹⁸ ?

On voit à travers ce dernier passage et la lecture «critique» de la nouvelle de Borges que nous proposons, comment ce qui pourrait apparaître, dans un premier temps, comme un simple «bluff» littéraire visant un effet de surprise éphémère, peut se transformer, lors d'une seconde lecture «interprétative», en une réflexion sur le statut illocutif et la portée référentielle de la fiction.

Conclusion

Pour conclure ce rapide survol du «bluff» en littérature, que nous avons défini comme une manœuvre de tromperie excluant le mensonge direct pour la raison que le discours fictif est composé d'assertions «feintes», nous amenant à suspendre notre incrédulité, nous

¹⁵ Ceci est la preuve que le narrateur doit toujours être distingué de l'auteur dans les actes de langage fictionnels, même s'il porte le même patronyme et qu'il s'adresse à un narrataire indéfini, car ses assertions sont d'emblée intégrées au monde possible de la fiction et peuvent donc, occasionnellement, être effectivement mensongères à l'intérieur de ce monde. C'est ainsi que l'on peut comprendre cette mise en abyme que l'on rencontre dans *Le Livre de sable* : «C'est devenu une convention aujourd'hui d'affirmer de tout conte fantastique qu'il est véridique: le mien, pourtant, est véridique» (Borges, 1978 : 137). Il faut comprendre ici que si l'assertion doit être comprise au premier degré, il s'agit d'une assertion feinte décrivant une assertion (paradoxe) du narrateur, mais au deuxième degré, il s'agit d'une vérité «indirecte» énoncée par l'auteur qui entend décrire par le biais d'une fiction un phénomène qu'il considère comme réel : le fait qu'aucune lecture d'une même œuvre n'est jamais deux fois identique.

¹⁶ Dans le sens où le narrateur «Borges» ne pourrait pas justifier sa participation au mensonge de Moon comme ce dernier peut le faire.

¹⁷ Dans la version originale : «Su nombre verdadero no importa».

¹⁸ Ainsi, le game de la métfiction, c'est de démontrer le playing de la littérature (Picard, 1984).

devons signaler deux limites à cette approche, qui ne prétend pas épuiser un sujet aussi vaste et complexe. D'une part, si l'analyse sémiotique de Eco met en évidence le rôle des scénarios intertextuels¹⁹, qui circulent dans l'encyclopédie et que l'auteur peut sciemment décider de ne pas observer, «justement pour surprendre, tromper ou amuser le lecteur», il précise néanmoins qu'il s'agit de «schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous» (1985 : 104).

Voilà pourquoi certaines personnes sont capables de reconnaître la violation des règles de genre, d'autres de prévoir la fin d'une histoire, tandis que d'autres enfin, qui ne possèdent pas de scénarios suffisants, s'exposent à jouir ou à souffrir des surprises, des coups de théâtre ou des solutions que le lecteur sophistiqué jugera, lui, assez banales (Eco, 1985 : 104-105).

Il s'agit donc de préciser les limites d'une analyse littéraire du «bluff» qui s'appuie sur une «lecture modèle» des œuvres et qu'il s'agit de ne pas confondre avec les «lectures empiriques» qui peuvent varier considérablement d'un individu à l'autre et, pour un même individu, entre une première lecture et les lectures ultérieures d'un même texte. De même que le joueur de poker ne parvient pas toujours à bluffer son adversaire, une surprise littéraire ne marche pas pour tout le monde et, si le lecteur présumé correspond bien au lecteur empirique, elle ne marche généralement qu'une seule fois. Une «lecture modèle» présuppose donc un lecteur *idéal*, inscrit en creux dans le texte : le lecteur modèle, c'est celui qui répond le mieux aux potentialités du texte, celui que l'«auteur modèle» avait prévu pour que fonctionne le piège narratif qu'il a tendu. Une telle analyse n'exclut donc pas les cas où le «bluff» est démasqué comme stratégie littéraire ou comme stratégie fonctionnant imparfaitement, mais elle situe ce genre de questions en dehors de ses limites d'investigation.

Par ailleurs, les formes de «bluff» en littérature sont aussi nombreuses que peuvent l'être les stéréotypes littéraires eux-mêmes et nous n'en n'avons donné qu'un faible aperçu. Comme l'affirme Petitat, il y a autant de virtualités de transgressions qu'il y a de normes, la réversibilité virtuelle étant au cœur du fonctionnement de l'échange symbolique : «le désir réciproque de tenir et d'être tenu en haleine, la peur et le plaisir du récepteur, tout comme l'imagination de l'auteur, puisent à la même source, celle du drame d'une action symbolique réflexive, réversible et donc fragile»

¹⁹ Ces scénarios sont des «stéréotypes narratifs» ou des «régularités génériques» (cf. Baroni, 2003) qui sont responsables des attentes des lecteurs concernant la «cohérence» du texte et le développement successif de la fabula.

(Petitat, 2002 : 51). En revanche, ce qui demeure inchangé et que nous avons cherché à souligner, c'est le statut illocutif particulier du discours littéraire qui donne au «bluff» fictionnel cette forme spécifique qui exclut le mensonge direct. La nouvelle de Borges *La Forme de l'épée*, en présentant un cas limite dans lequel un récit fictif (mais autobiographique dans le monde possible de la fiction) est bien mensonger car il est lui-même subordonné à une narration fictionnelle (qui implique un auteur et un lecteur «réels»), nous a permis de vérifier ce trait invariant de la fiction en tant qu'acte de langage spécifique.

Raphaël Baroni
Raphael.baroni@bluewin.ch

Références

- Baroni R. (2002a), «Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique», *Littérature*, 127, 105-127.
- Baroni R. (2002b), «Le rôle des scripts dans le récit», *Poétique*, 129, 105-126.
- Baroni R. (2003), «Genres littéraires et orientation de la lecture», *Poétique*, 134, 141-157.
- Bonoli L. (2000), «Fiction et connaissance», *Poétique*, 124, 485-501.
- Bonoli L. (à paraître), «Les écritures de la réalité».
- Borges J.-L. (1978), *Le Livre de sable*, Paris, Gallimard.
- Borges J.-L. (1983), *Fictions*, Paris, Gallimard.
- Eco U. (1985), *Lector in Fabula*, Paris, Grasset.
- Eco U. (1996), *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset.
- Frege G. (1971), «Sens et dénotation», in *Ecrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 102-126.
- Genette G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- Gervais B. et Bergeron A. (2001), «Porté disparu...», *Poétique*, 128, 487-505.
- Grimm J. W. (1986), *Contes*, Paris, Flammarion.
- Petitat A. (1998), *Secret et formes sociales*, Paris, P.U.F.
- Petitat A. (2002), «Contes et normativité», in *Contes, l'universel et le singulier*, A. Petitat (éd.), Lausanne, Payot, 29-54.
- Petitat A. et Baroni R. (2000), «Dynamique du récit et théorie de l'action», *Poétique*, 123, 353-379.
- Picard M. (1984), «La lecture comme jeu», *Poétique*, 58, 253-263.
- Russell B. (1970), «De la dénotation», *L'Age de la science*, 3(3), 171-185.
- Saint-Gelais R. (1997), «Rudiments de lecture policière», *Revue Belge de philologie et d'histoire*, 75(3), 789-804.
- Searle J. (1975), «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, 6(2), 319-332.
- Van Dijk T. (1976), «Philosophy of Action and Theory of Narrative», *Poetics*, 5, 287-338.