Document generated on 06/01/2025 11:11 a.m.

Études littéraires africaines

Fictions / Documents : portée, usages, effets. Présentation

Daniel Delas and Catherine Mazauric

Number 26, 2008

Fictions / Documents

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1035117ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1035117ar

See table of contents

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)
2270-0374 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Delas, D. & Mazauric, C. (2008). Fictions / Documents : portée, usages, effets. Présentation. *Études littéraires africaines*, (26), 4–9. https://doi.org/10.7202/1035117ar

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

FICTIONS / DOCUMENTS : PORTÉE, USAGES, EFFETS
PRÉSENTATION

Les sept communications réunies dans ce dossier *Fictions / Documents* ont été présentées au cours des Journées d'études de l'APELA qui se sont tenues à l'Université de Cergy-Pontoise en septembre 2007[1]. On y retrouvera souvent, bien entendu, le terme « document » mais aussi celui de « témoignage », associés à d'autres comme « archives », « fait divers », « journal » ou « chronique » ainsi que, non moins naturellement, le terme « fiction », associé à ceux de « roman » ou de « récit ». Nous proposons, pour introduire à leur lecture, quelques réflexions générales sur la portée de ces termes.

De la portée respective du témoignage et du document

La différence fondamentale entre « document » et « témoignage » est que le premier ne s'adresse à personne en particulier tandis que le second vient toujours de quelqu'un de singulier et s'adresse toujours à quelqu'un, un lecteur généralement pluriel, l'opinion publique, voire l'humanité tout entière. Les archives officielles recueillent quantité de documents publics, dûment reconnus comme tels, mais, dans son principe, tout (et n'importe quoi) peut devenir document et la quantité en est donc illimitée. D'où l'embarras des musées dits ethnographiques des années 30, qui ne voulaient pas recourir au critère artistique pour justifier la mise en lumière de tel ou tel aspect de telle ou telle civilisation : pourquoi choisir une meule plutôt qu'un manuscrit décrivant un rituel ? D'où sans doute aussi l'option « hétérologique » de la revue *Documents*, animée de 1929 à 1930 par Georges Bataille et Carl Einstein : œuvres d'art archéologiques (de Sumer pour le premier numéro) en face à face avec des œuvres actuelles (Picasso, Miro…). De plus, un même document peut changer de fonction selon le champ d'usage et d'interprétation dans lequel il est placé. Il n'est pas univoque.

Le témoin, lui, a vécu ce dont il parle, ce qui donne de l'authenticité (voir l'expression de « document authentique » utilisée en didactique), et donc du poids émotionnel, voire du pathétique, à son propos. On notera toutefois que la nature du « je » du témoin peut être l'objet d'interrogations : ni Rigoberta Menchú[2], prix Nobel de la paix en 1992, ni Yolande Mukagasana[3] n'ont écrit seules leur(s) livre(s) : un professionnel de l'écriture, ethnologue dans le premier cas, journaliste dans le second, est responsable de la version écrite. Le journaliste, d'ailleurs, est-il un témoin, ce qu'il écrit est-il un témoignage ? Pas directement, puisqu'il arrive en général après que les événements se sont produits pour interroger les témoins directs, rescapés, survivants. Il est le plus

---

[1] Nous publions ici celles des interventions qui sont parvenues aux coordinateurs de ces Journées d'études dans les délais requis.

[2] Burgos (E.), *Moi, Rigoberta Menchu. Une vie, une voix, la révolution au Guatemala.* Trad. fr. de M. Goldstein. Paris : Gallimard, coll. Témoins, 1983, 330 p.

[3] Mukagasana (Y.), May (P.), *La Mort ne veut pas de moi*. Paris : Fixot, 1997, 267 p., et *N'aie pas peur de savoir*. Paris : J'ai lu, 2000, 349 p.

souvent un témoin de témoin, s'efforçant de récupérer et répercuter le pouvoir émotionnel du vécu du témoignage ; il peut donc se faire manipuler, comme on le lit dans *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monenembo. Cet aspect émotionnel du témoignage explique qu'il soit favorisé par les médias, mais aussi pourquoi certains « témoins » ont pu refuser de témoigner (rappelons le titre fort du livre de Ruth Klüger, *Refus de témoigner* : je refuse mon témoignage parce que je refuse toute banalisation du sujet qui le rendrait « sentimental, kitsch »[4]).

Du point de vue du mode énonciatif et des choix d'écriture, il découle de cette bipartition des conséquences apparemment simples et directes. D'un côté, ce qu'on a appelé le *style documentaire* se caractérise par le dépouillement extrême, bannissant toute rhétorique spectaculaire et tout *pathos* sentimental : économie purement descriptive des phrases, exclusion des termes axiologiques, absence de marqueurs d'énonciation (je-tu) ainsi que de modalisateurs (peut-être, conditionnel, etc.). Le produit abouti sera souvent dénommé *récit* : Chalamov écrit des *Récits de la Kolyma,* Hatzfeld des *Récits des marais rwandais*, mais on peut aussi assister à la suppression de toute indication générique comme le fait Primo Levi après son titre *Si c'est un homme*, se contentant de dire que, dans son livre, « rien n'est inventé ». On rencontrera aussi des termes comme « journal » ou « chronique ». Le témoignage peut bien évidemment mimer le style documentaire, pour bénéficier de l'aura « positive » ou factuelle qui s'attache à ce terme.

De l'autre côté, on trouve une écriture émotionnelle qui fait état du « choc », de la « stupeur », de « l'horreur », du « spectacle indicible, insoutenable », etc. Écoutons Élie Wiesel : « Les mots me paraissaient usagés, bêtes, inadéquats, maquillés, anémiques ; je les désirais brûlants. Où dénicher un vocabulaire inédit, un langage premier ? Le langage de la nuit n'était pas humain mais animal sinon minéral : cris rauques, hurlements, gémissements sourds, plaintes, coups de matraque… »[5]. Très vite ou très tôt, toutefois, le témoin lucide se rend compte de l'usure des mots ou de leur *pathos* kitsch et cherche à y échapper. Comment le peut-il ? Soit en tirant son témoignage vers le document, comme on l'a signalé, c'est-à-dire en le « desséchant » pour lui faire gagner en valeur historique, en l'objectivant ou plutôt en le désubjectivant, ce qui revient à le rapprocher du style documentaire. Soit en passant à la fiction.

De la portée des fictions

Si la définition de la fiction littéraire est d'être une création de l'imagination, toutes les fictions doivent-elles relever de l'invention pure et être considérées comme sans lien avec des expériences vécues ? Existe-t-il des fictions

---

[4] Postface à Ruth Klüger, *Refus de témoigner : une jeunesse*. Traduit de l'allemand par J. Étoré. Paris : V. Hamy, 1997, 317 p. Cette postface est intitulée « La mémoire dévoyée : kitsch et camps ». Pour une étude plus détaillée, voir *Formes discursives du témoignage*. Sous la dir. de F.-C. Gaudard et M. Suarez. Toulouse : Éd. Universitaires du Sud, 2004, 236 p. ; p. 175-184.

[5] Wiesel (É.), *Paroles d'étranger*. Paris : Seuil : 1982, 188 p. ; p. 8.

qui ne doivent rien à des circonstances de la biographie de l'auteur en tant qu'individu historique, social et politique ? Non, l'accord semble unanime sur ce point.

Comment avancer dans ce débat ? Repartons d'un exemple concret.

Léonora Miano a déclaré[6] que l'argument de *L'Intérieur de la nuit* lui avait été inspiré par l'entretien donné par un enfant-soldat de la RD Congo, relatant des faits d'anthropophagie (autrement dit par un document recelant un témoignage à propos d'un fait vécu). C'est dire combien la question des usages de la fiction, et en particulier son traitement comme document, est susceptible de connaître de brûlants prolongements. Bien entendu, il faut aussi modaliser le fragment discursif qui aurait une portée documentaire, le faire jouer avec d'autres, et avec l'analyse des personnages et des événements représentés : le propos, par exemple, selon lequel « les gens d'Eku ne pensaient pas au futur. Ils ne savaient même pas qu'une telle chose existait. […] Lorsque le lendemain arrivait, il n'était plus le futur, mais le présent qu'il fallait se coltiner jusqu'au coucher du soleil. La vie n'était qu'une chose qu'on portait en soi et qu'il fallait affronter chaque jour. On ne faisait jamais de projets d'envergure et, parce que le temps ignorait l'avenir, […] »[7], etc. et qui n'est pas sans évoquer le trop fameux « discours de Dakar », doit être assigné à un narrateur extradiégétique, reprenant le discours intérieur du personnage principal, Ayané. La jeune femme problématise sa propre position vis-à-vis d'une communauté villageoise dont, entre autres, son statut d'intellectuelle l'exclut. C'est bien de cette communauté villageoise-là, communauté de fiction même s'il nous semble à tous, d'une certaine façon, la reconnaître, qu'il est précisément question, et non d'un hypothétique et bien fictif « Homme africain ».

Usages et effets

Comment use-t-on des documents ? Comment use-t-on des fictions ? Et comment use-t-on des documents dans, avant, sous les fictions ou autour de celles-ci ? Telles sont les questions que nous souhaitons poser pour les littératures africaines. En interrogeant les modes opératoires et les effets des documents ou des fictions, on en rappelle la nature d'« actes énonciatifs pris dans une constellation vécue », comme l'écrit Schaeffer[8]. Or on voit bien, à travers le choix événementiel établi par les participants à ces journées, que les enjeux en la matière sont considérables : camp Boiro, « décennie noire » en Algérie, 1947 à Madagascar, guerres dans les deux Congo, mémoire de l'esclavage… Ils ne le sont pas moins lorsque la matière et le traitement sont tous deux autobiographiques, ou plus généralement lorsque le récit est à la

---

[6] Dans un entretien publié par le magazine *Amina*, lors de la parution du roman en novembre 2005 ; entretien consultable sur <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAMiano.html>, University of Western Australia, editor (jvolet@cyllene.uwa.edu), mis en ligne le 7 décembre 2005.

[7] Miano (L.), *L'Intérieur de la nuit*. Roman. Paris :Plon, 2005, 208 p. ; p. 192-193.

[8] *Cf.* « Fiction et croyance », dans Heinich (N.), Schaeffer (J.-M.), *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*. Nîmes : J. Chambon, 2003, 217 p. ; p. 163-186.

première personne. C'est donc tout autant le rapport au réel qu'un rapport à soi et à l'Histoire qui se voient questionnés, à travers des récits faisant feu tantôt du bois de la fiction, tantôt de celui du factuel, tantôt, bien sûr, des deux.

À ces questions, il faudra prendre garde de ne pas en substituer une autre, dont les retours subreptices sont fréquents, celle d'une supposée « concurrence » entre fiction et réalité. Schaeffer rappelle opportunément qu'il s'agit de deux usages, certes différenciés, de ce qui reste toujours des représentations mentales et des objets verbaux.

On s'épuiserait sans doute – c'est l'enjeu du débat virtuel entre Searle et Genette d'un côté, K. Hamburger et D. Cohn de l'autre – à recenser, pour découvrir aussitôt quelque contre-exemple, les différences, profondes ou de surface, entre récit factuel et récit fictionnel. On se souvient que dans *Fiction et diction*, Genette défend notamment l'idée que, de même que le lion ne serait, selon Valéry, que du mouton digéré, la fiction ne serait que du réel fictionnalisé. Position sinon extrême, du moins tranchée, et somme toute bien peu opératoire du point de vue qui nous occupe, même si elle ne paraît guère contestable, qu'il convient de mettre en balance avec cette autre évidence sensible, que soulignent par exemple Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, qu'il n'est nullement indifférent qu'un récit soit une fiction ou non, et que les lecteurs savent généralement à quoi s'en tenir. Point particulièrement vif lorsqu'on traite de situations ou d'événements extrêmes : on se souvient de la recommandation inquiète de rescapés rwandais à Boubacar Boris Diop et à ses compagnons écrivains en 2000 à Kigali, demandant de ne pas « faire de romans » avec le sang des victimes. C'est en effet bien la véracité de l'un et de l'autre, du document et de la fiction, qui fait sens pour les lecteurs, et se trouve au cœur de la création comme de la réception.

Mieux, c'est parfois la fiction, par la complexité formelle et le jeu avec le temps qu'elle autorise, qui pourrait le mieux problématiser cette question. Le dernier roman de Boubacar Boris Diop, *Kaveena*, permet d'illustrer ce point important. Le romancier y place l'archive (une cassette vidéo livrant l'identité du responsable d'un crime rituel commis sur une enfant) dans la situation de l'objet introuvable, problématisant ainsi le rapport au passé par le truchement de la mémoire, et celui des discours falsifiés qui tentent de la manipuler. Les emboîtements complexes auxquels le roman donne lieu semblent là pour rendre tangible la démarcation entre authenticité et leurre, manipulation et transparence, vérité et mensonge, en montrant en particulier à quel point les documents peuvent constituer de véritables fictions.

Tout document, qu'il soit constitué d'un matériau verbal, écrit ou oral, ou non verbal (sons, images, objets), peut être inclus dans une fiction verbale. On voit au travers de *Kaveena* que le travail de « dé-documentarisation » auquel la fiction se livre, en rabotant son authenticité brute par l'esthétisation, la narrativisation, etc., est utile, voire essentiel. Un document demeuré dans sa *brutalité* authentique reste le plus souvent rigoureusement muet pour ses destinataires « à distance ». C'est sans doute ce qu'Élie Wiesel entend quand il écrit dans ses *Mémoires* que « certains événements ont eu lieu mais ne sont pas vrais ; d'autres, par contre, le sont, mais n'ont jamais eu lieu », propos qui

recoupe le mot du peintre Delacroix que Matisse aimait citer : « L'exactitude n'est pas la vérité ». Le document doit être relayé, supporté, organisé par un discours qui, en le mettant en forme, lui confère du sens pour autrui.

Les rapports entre document et fiction apparaissent finalement moins à étudier en termes de différences formelles – on s'y épuiserait sans doute – qu'en termes d'inclusion / forclusion, de transformation, de digestion, de subjectivation, le tout n'étant évidemment pas sans poser de questions relevant de l'éthique. Et cette subjectivation s'étudie aussi bien du côté du producteur du discours que de celui du récepteur. Si, comme le rappelle opportunément Schaeffer, le document et le témoignage génèrent de la croyance, tandis que la fiction produit de l'incrédulité, c'est pourtant cette dernière qui embarque son lecteur, faisant naître en lui l'empathie (à l'égard des souffrances des victimes, par exemple) de manière souvent plus efficace que toute forme de document, brute ou travaillée. L'enjeu de l'écrit fictionnel, comme le dit Thomas Pavel, est de rendre le lecteur « déraisonnablement sensible », et même de lui permettre de « connaître la réalité au sens biblique du terme[9].

*

Ce sont les enjeux relatifs à ces usages des documents et des fictions que les contributions rassemblées dans ce dossier se proposent d'explorer. Elles sont présentées en suivant un simple fil géographique : Algérie, Antilles, Afrique subsaharienne et Madagascar.

Usant d'un titre qui illustre parfaitement la problématique que nous venons de présenter, « Archives du passé et travail d'écriture », Christiane Achour montre le travail « stéréophonique » qu'a réalisé Andrée Chedid pour faire revivre la vie spirituelle des femmes dans l'Égypte du 4e siècle : invention de la vie de personnages historiques, invention de personnages complémentaires, choix d'une instance narratrice masculine, mise en place d'un décor à partir de documents d'archives. Tout ce travail donne un sens autre aux documents utilisés en les faisant signifier dans une perspective « postcoloniale ». Se situant davantage dans le contemporain, puisqu'elle traite des écrivaines algériennes de la décennie noire, Christine Detrez utilise des témoignages d'écrivaines pour décrire les quiproquos qui renaissent sans cesse entre éditeurs et auteurs, l'éditeur poussant obstinément à présenter toute fiction comme un document de manière à bénéficier du *pathos* qui lui est attaché. La situation d'écriture des Antillais est évidemment différente dans la mesure où le manque d'histoire inhérent à l'esclavage transforme nécessairement l'écrivain en historien chercheur ; ainsi Molly Lynch montre-t-elle comment Vincent Placoly écrit, avec *Frères Volcans,* une page fictionnelle de l'histoire de son pays, un « docu-poétique » destiné à compléter les lacunes de la mémoire des Antilles. Des trois communications concernant l'Afrique, celle de Florence Paravy, consacrée aux « récits du camp Boiro », illustre de la manière la plus directe combien un même réel, vécu à peu de chose près à la même époque et dans

[9] « Les œuvres littéraires parlent de nous », dans Braud (M.), Laville (B.), Louichon (B.), *Les Enseignements de la fiction*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, coll. Modernités 23, 2006, 225 p. ; p. 13-21.

une même horrible quotidienneté, peut être réfracté différemment selon les témoins, en fonction de leur personnalité, certes, mais aussi et surtout de leur engagement dans l'histoire. Comparant les récits de deux femmes prises dans divers épisodes des guerres congolaises, Nicolas Martin-Granel oppose à l'impossibilité, constatée par l'une et par l'autre, de raconter « simplement », la nécessité qui s'est imposée à elles de choisir une posture d'énonciation décalée pour donner sens et vérité à leur récit ; pour Bill Kouélany, ce sera une constante distanciation, pour Lieve Joris ce sera la suppression du « je » et une écriture « de l'intérieur » des personnages. Quant à Viviane Azarian, elle propose une réflexion sur une importante constante des textes autobiographiques africains qu'elle étudie (Hampaté Bâ, Fily Dabo Sissoko et Birago Diop), qui est le thème récurrent du « rêve d'une autre vie ». Pour fermer cet ensemble, Dominique Ranaivoson examine les récits qui évoquent les événements de 1947 à Madagascar, en montrant comment la diversité des productions renvoie à une société « où les blessures et les clivages de cette période n'ont pas été assumés », de sorte que divers codages sont à l'œuvre dans ces fictions et en rendent la réception ambiguë.

*

La pensée pas plus que l'émotion, la poésie pas plus que la prose ne peuvent se passer de la mise en discours, de « ce travail du langage le plus subjectif, le plus individuel qui fait de l'homme ordinaire, du langage ordinaire, de chaque sujet, le sujet du poème », écrit Henri Meschonnic[10]. Cette transformation de l'individu particulier en sujet ordinaire déplace et résorbe la contradiction entre la fiction et la vérité car le sujet ordinaire est en réalité tout sujet, et représente l'humanité comme collectivité. Chaque sujet réinvente la diversité du réel, compte tenu des mots et des représentations qu'il engage et qui l'engagent.

■ Daniel DELAS & Catherine MAZAURIC

[10] *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2002, 255 p. ; p. 26-27. Le mot *poème* a, on le sait, chez Meschonnic, l'acception élargie d'œuvre d'art créatrice.