

Manuscrit auteur
publié dans *Poétique* n° 80, nov. 1989,
Éd. du Seuil, p. 387-403

Michel Mathieu-Colas

RÉCIT ET VÉRITÉ

Celui qui a vu en rend témoignage, – un
authentique témoignage, et celui-là sait qu'il
dit vrai, – pour que vous aussi vous croyiez.

Évangile selon saint Jean

Le développement de la narratologie s'accompagne d'une prise de conscience de plus en plus vive de la nature discursive du récit, de sa constitution comme acte de parole, des conditions de son émission et de sa réception. Cette dimension était sans doute présente dès l'origine – on parlait de « message » et de « communication » –, mais elle restait à l'arrière-plan, comme occultée par la prédominance du point de vue structural, le théoricien et le critique s'attachant essentiellement à la forme du récit ou à son contenu immanent. Aujourd'hui, en revanche, nombre d'études mettent l'accent sur le procès d'énonciation, analysant aussi bien l'engagement de l'émetteur (l'inscription du sujet dans son discours) que la participation du destinataire (la réception du message), les deux termes étant liés par une forme de « pacte » ou de « contrat » spécifique. Jean-Michel Adam a bien décrit cette nouvelle orientation, qui tend à « déplace[r] la narratologie dans le sens d'une étude des *stratégies discursives* : quels sont les buts ou les visées de tel ou tel acte de discours qui passe par le relais de la narration ? Quels effets la mise en récit tend-elle à produire sur le lecteur-auditeur ? Sur quels contrats (accords et affrontements) s'établit la compréhension [...] ¹ ? ». On revient, ce faisant, aux sources mêmes du récit : *quelqu'un raconte quelque chose à quelqu'un* ; cela signifie que l'acte narratif instaure un lien privilégié entre deux participants, une relation duelle entre

1. *Le Récit*, PUF, « Que sais-je ? », 1984, p. 4.

« narrateur » et « narrataire » (ces termes étant pris, sans autre spécification, dans leur sens le plus large²).

C'est ici que surgit, décisive entre toutes, la question de la vérité. La relation narrative ne fonctionne pas à vide, elle s'investit dans un objet déterminé, la « chose » même dont on parle, l'histoire qu'on relate : le verbe « raconter » étant transitif, mieux, trivalent, l'intersubjectivité est ici indissociable de l'objet (et réciproquement). Faut-il rappeler que le récit se distingue des autres types de discours par l'usage privilégié qu'il fait de la fonction « référentielle », le pouvoir qu'il a de faire surgir, au-delà des signes, un univers sensible constitué d'êtres et d'objets, d'actions et d'événements ? Cela ne veut pas dire que la narration doive renvoyer nécessairement à la réalité (elle permet au contraire mieux que toute autre forme le libre jeu de l'imaginaire) ; mais cela ne signifie pas non plus, comme on a pu le dire, que tout récit « irrealise la chose racontée³ », car alors on ne comprendrait plus ce qui distingue le vrai du faux, le fallacieux de l'authentique. S'il est vrai que toute narration présuppose une absence (c'est dans la mesure même où le monde raconté n'est pas présent *hic et nunc* qu'on le « re-présente »), cette absence, par nature, n'implique pas plus l'inexistence de l'objet que son existence⁴ : elle constitue, plus fondamentalement, un espace ambigu susceptible d'osciller entre l'être et le néant, et qui se définit par cette ambiguïté même. L'histoire qu'on me raconte ne se déroulant pas sous mes yeux, elle peut indifféremment se référer ou non à la réalité – soit évoquer des faits réels, mais situés à distance (dans le temps et/ou dans l'espace), soit présenter des événements purement fictifs. Par ses conditions de réception (absence du référent) et son ambivalence potentielle (contenu réel ou irréel), le récit pose nécessairement la question de sa propre vérité.

2. Si je souscris entièrement au néologisme forgé par G. Genette (le terme de « narrataire » mériterait de passer dans le langage courant), je regrette la restriction d'emploi qu'il lui assigne, comme aux termes corrélatifs de « narrateur » et de « narration ». Certes, les textes de fiction nécessitent une distinction entre l'énonciation réelle (l'« écriture ») et l'émission fictive (la « voix »), mais pourquoi réserver le vocabulaire « narratif » à la deuxième instance, exclusivement interne au texte ? Je préfère, pour ma part, l'utiliser dans un sens à la fois plus simple et plus large, en entendant par « narrateur » et « narrataire », respectivement, le destinataire et le destinataire de toute espèce de récit, quitte à tenir compte ultérieurement des spécifications (oral/écrit) et des dédoublements (réel/fictif) requis par l'analyse.

3. Voir Christian Metz, « Pour une phénoménologie du narratif », *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, Klincksieck, 1968, p. 30-32.

4. La thèse sartrienne développée dans *L'Imaginaire*, et à laquelle Ch. Metz se réfère explicitement, présente sur ce point d'étranges contradictions : tantôt Sartre assimile l'absence à l'inexistence (« cette absence de principe, ce néant essentiel de l'objet imagé... », Gallimard, « Idées », p. 346), tantôt il les distingue non moins radicalement (la conscience imageante « peut poser l'objet comme inexistant, ou comme absent, ou comme existant ailleurs », *ibid.*, p. 30). Ne serait-il pas plus simple de dire que l'absence (la position de l'objet hors du champ de perception) représente le type générique dont procèdent, par voies diverses, l'ailleurs, l'autrefois et le néant ?

Or, celle-ci, précisément, est étroitement liée à la structure relationnelle de la communication. La vérité narrative ne consiste pas seulement en un rapport d'adéquation ou de non-adéquation entre le discours et le référent, elle met en jeu simultanément l'attitude de l'énonciateur, la réaction du destinataire et le lien même qui les unit. Que sait le narrateur, que dit-il, que fait-il croire ? Qu'en pense le narrataire, quel crédit accorde-t-il au locuteur et à son histoire ? La réponse à ces questions, ou plutôt la relation entre les diverses réponses devrait permettre de mieux comprendre la nature du récit véridique, ainsi que les différents écarts, délibérés ou involontaires (illusion, mensonge, etc.), susceptibles d'affecter la transmission de l'information. Si l'on admet que tout récit pose le problème de la vérité, il faut tenter d'en esquisser la théorie, si schématique, si balbutiante qu'elle puisse paraître⁵.

Les niveaux de vérité

En se fondant sur les observations précédentes, il est possible de distinguer quatre niveaux élémentaires :

1) Le premier concerne la conformité ou la non-conformité de l'histoire, considérée du point de vue référentiel : les faits qu'on me rapporte peuvent correspondre à la réalité, ou se situer dans un espace purement imaginaire.

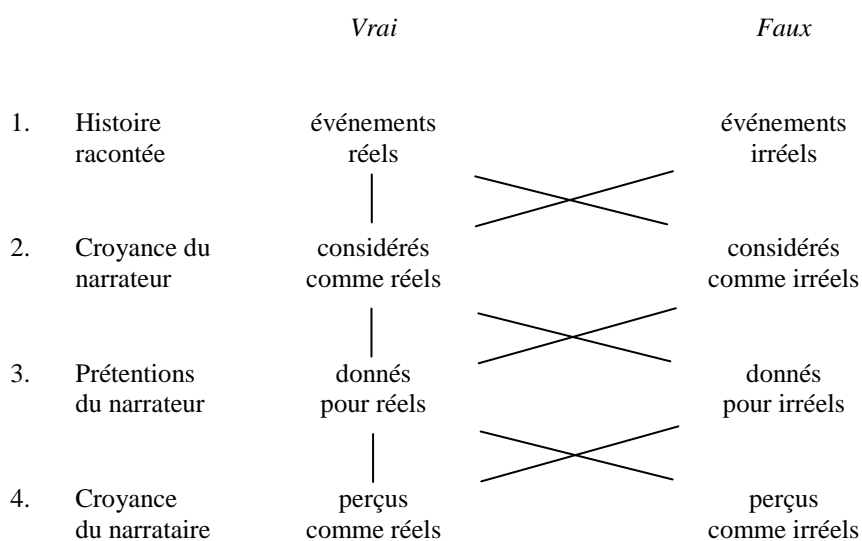
2) Mais cette propriété « objective » du récit risque de rester inopérante si l'on ne tient pas compte de la « croyance » propre du narrateur. Rien ne garantit que ce dernier perçoive les choses comme elles sont : quand il relate l'histoire, il peut certes connaître sa vraie nature (savoir qu'elle est vraie ou fausse), mais il peut aussi bien être victime d'une illusion (penser qu'elle est fictive quand elle est véridique, ou croire qu'elle est vraie alors qu'elle ne l'est pas).

3) L'opinion du narrateur étant déterminée, une autre question se pose, concernant son projet : que veut-il me faire croire ? Ou il désire me faire partager sa conviction (croyance ou incroyance, fondée ou illusoire), ou il cherche au contraire à m'induire en erreur, l'alternative ne concernant plus ici la lucidité ou l'illusion, mais la sincérité et l'authenticité, opposées au mensonge et à la falsification.

5. L'analyse que nous proposons de développer recoupe sur certains points la théorie élaborée dans une autre perspective par l'école sémiotique autour de la catégorie de « véridiction » (voir A. J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette, 1979, p. 417-419 ; et A. J. Greimas, *Du sens*, II, Éd. du Seuil, 1983, p. 103-133). Sans méconnaître l'apport du système greimassien, nous explorons ici une autre piste, laissant le soin au lecteur de repérer les convergences.

4) Reste l'attitude du narrataire : il faut déterminer comment je me situe par rapport à l'histoire, quel type d'assentiment ou de créance je lui accorde. Je puis, selon les cas, adhérer au discours en suivant ses sollicitations, ou n'y pas adhérer en marquant mes distances par rapport à ce qu'on veut me faire croire. Dès lors que j'ai l'intime conviction que ce qui m'est raconté ne reflète pas la réalité, je peux suspecter le narrateur, à tort ou à raison, d'illusion ou de mensonge – mettre en question sa lucidité sans douter de sa franchise, penser qu'il *se* trompe de bonne foi, ou au contraire lui attribuer des intentions malignes et croire que, loin d'être dupe, il *me* trompe sciemment.

Véracité ou non-véracité de l'histoire, lucidité ou fausse vision du narrateur, intentionnalité du discours (sincère ou mensonger), adhésion ou refus de la part du narrataire : tels sont, rapidement esquissés, quelques-uns des rouages fondamentaux de la communication. Chaque niveau étant susceptible d'une déviation de l'information, il en résulte un réseau combinatoire relativement complexe, qu'on pourrait illustrer par le schéma suivant.



Dans ce schéma, les traits verticaux signalent le fonctionnement « normal » de la communication : lucidité (1/2) et sincérité (2/3) du narrateur, adhésion (3/4) du narrataire ; cependant que les traits obliques indiquent les divers types de distorsion susceptibles de perturber le circuit de l'information : illusion (1/2) ou mensonge (2/3) du narrateur, dénégation (3/4) du narrataire.

Il va de soi, cependant, que tous les parcours suggérés par le tableau n'ont pas le même degré de vraisemblance ni de fréquence : certains d'entre eux sont

usuels, d'autres apparaissent plus rarement, quelques-uns enfin ne semblent représenter que des possibilités purement théoriques. Afin d'analyser avec plus de précision ces différentes combinaisons, nous conviendrons de symboliser chaque niveau par la lettre *v* ou la lettre *f*, selon le rapport qu'il entretient avec la réalité : si, par exemple, le narrateur donne pour vraie une nouvelle dont il sait qu'elle est fautive, et que je refuse de le croire, la situation pourra être codée, successivement, *f...* (histoire irréaliste), *.f.* (le narrateur la saisit comme telle), *..v.* (mais il la donne pour vraie), *...f* (ce dont je ne suis point dupe), soit *ffvf*. (On pourrait tout aussi bien adopter les symboles de la logique formelle – « 0 » pour faux et « 1 » pour vrai – et transcrire les formules en langage chiffré, ce qui donnerait, en l'occurrence, 0010 ; mais cette formalisation ne semble pas nécessaire au niveau intuitif où nous nous situons.) On obtient de la sorte seize formules possibles, correspondant chacune à un trajet réalisable (au moins théoriquement) dans le réseau narratif. Afin d'examiner leur degré de cohérence, il est possible de les regrouper en quelques systèmes élémentaires, en se fondant sur la structure des trois premiers niveaux.

Le récit véridique (vvv.)

Le 28 juin 1914, l'archiduc François-Ferdinand est assassiné à Sarajevo par un étudiant bosniaque (témoins et historiens s'accordent sur les faits) : nul doute ici que les narrateurs, directs et indirects, ne croient à l'événement et ne cherchent à le transmettre aussi authentiquement que possible. – Un ami me raconte un souvenir d'enfance, un épisode qui, assure-t-il, l'a vivement impressionné et s'est « gravé » dans sa mémoire : il en revoit tous les détails et les évoque devant moi avec autant de précision que de sincérité. – J'écoute maintenant à la radio le reportage en direct d'une manifestation : le journaliste relate ce qu'il voit dans l'instant même et s'attache à décrire, pour des millions d'auditeurs, le spectacle qu'il a sous les yeux. Certes, nous ne pouvons jamais avoir de garantie absolue quant à l'exactitude des récits ; faute d'assister nous-mêmes aux événements (c'est pour cela précisément qu'on nous les raconte), nous pouvons toujours suspecter quelques déformations de la réalité : les témoins peuvent se tromper sur certains détails, mon ami s'illusionner sur son propre passé, le reporter se méprendre sur l'ampleur du défilé, à moins que je ne suppose, chez les uns ou les autres, quelque mensonge délibéré, le désir conscient de travestir les faits pour les minimiser ou les embellir – toutes déformations qui nous feraient déborder sur les autres formes du récit. Mais admettons provisoirement qu'ils sont lucides et sincères, que leur narration par conséquent reflète fidèlement le donné référentiel : cette véridicité définit la forme de base du récit, le « degré zéro » de la communication narrative.

Le plus souvent, dans de tels cas, le narrataire lui-même adhérera spontanément au contenu du discours (d'où la formule *vvvv*, la plus simple du système). Mais on ne saurait exclure la réaction contraire (*vvvf*) : l'événement rapporté peut lui sembler si imprévu, extraordinaire, littéralement « incroyable » qu'il refuse d'y accorder crédit (« le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ») ; ou bien, sachant que son interlocuteur est un être fantasque, parfois sujet à des lubies, ou un menteur invétéré (tel le berger Guillot⁶), il récuse *a priori* la vérité de son discours, si exact qu'il puisse être pour l'occasion. Bref, quelles qu'en soient les raisons, le narrateur encourt toujours le risque d'un rejet : tel policier trop soupçonneux refuse de croire un innocent, tout comme, dans *La Ficelle* de Maupassant, les paysans de Goderville se moquent de maître Hauchecorne lorsqu'il assure avoir ramassé non point le portefeuille qui vient de disparaître, mais un simple bout de ficelle : « Alors il recommença à conter l'aventure, en allongeant chaque jour son récit, ajoutant chaque fois des raisons nouvelles, des protestations plus énergiques, des serments plus solennels [...]. On le croyait d'autant moins que sa défense était plus compliquée et son argumentation plus subtile. “Ça, c'est des raisons d' menteux”, disait-on derrière son dos⁷. » Et l'homme meurt de n'être pas cru. Si véridique que soit le récit, la communication peut dévier de sa course et manquer son but, par une erreur du narrataire.

La fiction (fff.)

En renversant tous les termes de la structure précédente, on obtient directement le récit de fiction, sous sa forme élémentaire : le narrateur raconte cette fois une histoire imaginaire, en sachant qu'elle est irréelle et en la donnant pour telle (*fff.*). De même que le récit véridique présupposait plus ou moins clairement un contrat d'authenticité entre l'émetteur et le récepteur, de même l'histoire imaginaire, pour fonctionner normalement, implique un « contrat de fiction » (voir, par exemple, le « pacte romanesque » opposé par Philippe Lejeune au « pacte autobiographique »⁸). Ce contrat a le mérite de circonscrire explicitement le champ d'irréalité (c'est l'histoire qui est « fausse »), en préservant la vérité de l'instance d'énonciation (le narrateur est lucide et fait

6. Les bergers ne refusent de croire Guillot à son dernier appel (alors que le loup survient vraiment) que parce qu'il a, par deux fois déjà, abusé de leur crédulité: *ffvv* (x 2) ⇒ *vvvf*.

7. Maupassant, *Contes et Nouvelles*, t. I. Gallimard, « Bibl. de la Pléiade » p. 1086. Cf. l'article de Jean Verrier, « La ficelle », *Poétique*, 30, 1977, p. 200-208.

8. « Le pacte autobiographique », *Poétique*, 14, 1973, p. 148 ; repris dans *Le Pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, 1975, p. 27.

preuve de franchise). Pour peu que le narrataire lui accorde sa confiance en acceptant le contrat (*ffff*), la communication s'établira en toute clarté.

Du moins en est-il ainsi dans les cas les plus simples. Les genres traditionnels de la littérature orale s'accompagnent généralement d'un protocole conventionnel : qu'il s'agisse des circonstances plus ou moins rituelles de la narration (le temps, le lieu de l'énonciation), de la personnalité du locuteur (il y a des conteurs professionnels), des formules inaugurales et conclusives qui encadrent le récit (« il était une fois... »), on observe la présence d'un code qui permet au narrataire de saisir la fiction à distance du réel, sans risque de confusion entre les deux univers. La même fonction peut être remplie dans la littérature écrite par les marques extérieures du livre (la mention de l'éditeur et celle de la collection, l'identité de l'auteur, la formulation du titre, l'indication du genre – « roman », « nouvelle » –, la préface, etc.), qui apparaissent comme autant de signes conduisant le lecteur à situer le récit dans un espace ouvertement imaginaire. On analyserait de même les protocoles de présentation du récit audiovisuel : le narrataire, dans la plupart des cas, est à l'abri de l'équivoque. En écoutant un conteur, en ouvrant un roman, en allant voir un film, il est prévenu d'emblée de l'irréalité de l'histoire. D'ailleurs, même en l'absence de tout indice extérieur, le récit peut comporter lui-même des signes immanents (démensure des personnages, invraisemblance des événements, féerie du décor) qui affichent sans ambiguïté sa nature fictive.

Mais la fiction moderne se veut plus raffinée : au lieu d'avouer sa vraie nature, elle tend souvent à « feindre » la vérité. Comme l'indiquait Roland Barthes, « on ne compte plus les procédés de narration qui tentent de naturaliser le récit qui va suivre, en feignant de lui donner pour cause une occasion naturelle, et, si l'on peut dire, de le “désinaugurer” : romans par lettres, manuscrits prétendument retrouvés, auteur qui a rencontré le narrateur, films qui lancent leur histoire avant le générique⁹ ». D'où un système foncièrement ambigu, où l'auteur, tout à la fois, donne son œuvre comme une fiction (je sais que je lis un roman) et multiplie les ruses pour créer l'illusion de la réalité (protestations de vérité, référence à des sources, fausses omissions¹⁰, etc.). Le roman à la première personne illustre bien ce double je(u), par

9. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, p. 22.

10. Notons que ce dernier procédé, si simple qu'il puisse paraître, a encore cours au xx^e siècle. On comparera à cet égard le *Nota bene* qui interrompt le *Journal d'un curé de campagne* (« Une dizaine de pages déchirées manquent au cahier. Les quelques mots qui subsistent dans les marges ont été raturés avec soin », Livre de Poche, p. 119) et le « Feuillet sans date » qui ouvre *La Nausée* (avec la note en bas de page : « Un mot laissé en blanc »).

la tension interne qui s'établit entre les deux narrateurs - le vrai (l'auteur) et le faux (le personnage) ; Balzac raconte l'histoire de Félix de Vandenesse (authentique fiction) en même temps que Félix raconte sa propre histoire (authenticité feinte), pour la plus grande confusion des lecteurs trop naïfs : « Malgré l'autorité de la chose jugée, beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et, s'il emploie le *je*, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur. *Le Lys dans la vallée* étant l'ouvrage le plus considérable de ceux où l'auteur a pris le *moi* pour se diriger à travers les sinuosités d'une histoire plus ou moins vraie, il croit nécessaire de déclarer ici qu'il ne s'est nulle part mis en scène » (préface de l'édition de 1836). Combien de lecteurs prennent encore la *Recherche du temps perdu* pour une autobiographie (*ffv*)...

Encore faut-il, pour qu'il y ait ambiguïté, que le narrateur lui-même joue le jeu, ce qui n'est pas toujours le cas. Le « pacte », à la limite, peut se trouver masqué ou inversé par l'absence de toute marque, même indirecte, indiquant la fiction et/ou par la présence d'un faux contrat de vérité (*ffv*). Faut-il rappeler l'exemple des *Lettres de la religieuse portugaise* ? Si le lecteur moderne, préalablement averti, a conscience de lire un roman, les contemporains de Guilleragues n'ont pas manqué de croire à l'authenticité des lettres (*ffv*). Nous côtoyons ici un autre type de discours, la mystification : faire semblant d'être vrai quand on ne l'est pas vraiment, c'est être doublement faux.

La mystification et le travestissement (ffv., vvf.)

L'expérience du mensonge nous est trop familière – que nous en soyons les victimes ou les acteurs complaisants – pour qu'il soit nécessaire d'y insister. Quelles que soient les variantes auxquelles il donne lieu, de l'imposture tragique (fausses accusations) au simple canular (Orson Welles annonçant à la radio le débarquement des Martiens), il repose toujours sur le même type de ressort : le narrateur donne pour vrai un récit dont il sait pertinemment qu'il ne correspond pas à la réalité (*ffv*). La réaction du narrataire dépendra conjointement de l'habileté du locuteur à rendre crédible son discours et de sa propre lucidité : selon qu'il est naïf ou averti, qu'il juge l'histoire normale ou extravagante, qu'il a confiance ou non dans la personne du narrateur¹¹, il se laissera prendre au piège (*ffv*) ou démasquera plus ou moins facilement la supercherie (*ffv*).

11. La mystification d'Orson Welles n'a eu les effets que l'on sait que parce qu'elle s'inscrivait dans le cadre d'une émission habituellement « sérieuse »...

La figure symétrique (v_vf.) semble plus hypothétique : elle reviendrait à dire que le narrateur raconte des événements dont il sait qu'ils sont réels, mais en les présentant comme imaginaires, machination peu vraisemblable, étant donné que le meilleur moyen de cacher la vérité est de n'en rien dire ou de donner le change en colportant de fausses nouvelles ; pourquoi livrer la vérité tout en la déguisant ? Certaines situations semblent pourtant s'apparenter à cette structure paradoxale, même si elles ne la réalisent pas de manière rigoureuse. Je puis, par simple pudeur, parler d'un événement de ma vie comme s'il s'agissait d'un cas purement imaginaire ; ou bien, désirant faire preuve de tact en annonçant à quelqu'un une mauvaise nouvelle, j'atténuerai le choc en l'enrobant dans une enveloppe fictive. On peut songer aussi à la pratique des écrivains et des artistes lorsque, voulant déjouer les pièges de la censure, ils décrivent des faits réels en les travestissant (« toute ressemblance avec des personnages ayant réellement existé... ») ; dans la meilleure des hypothèses, les censeurs seront dupes (v_vff), cependant que les narrateurs les plus subtils reconstitueront sans peine la vérité sous-jacente (v_vf_v). Toutefois, dans de tels cas, le déguisement de la vérité implique en même temps une transposition du contenu, ne serait-ce qu'un changement du nom des personnages ou des coordonnées spatiales et temporelles : telle qu'elle est racontée, l'histoire n'est que partiellement vraie, il faut lire entre les lignes pour l'interpréter correctement, selon un principe de double jeu commun à tous les genres allégoriques, et qui déborde largement notre schématisation.

L'illusion (f_vv., v_{ff}.)

Juliette simule la mort pour échapper à sa famille ; le serviteur Balthazar, qui croit avoir assisté à de véritables funérailles, s'empresse de prévenir Roméo (f_vv.) : « J'étais là, je l'ai vue, quand on l'a descendue pour l'exposer dans le caveau de ses ancêtres. Aussitôt, j'ai couru la poste pour vous avertir. Je suis porteur de bien tristes nouvelles. J'ai cru de mon devoir de prévenir mon maître. » En l'absence d'autres informations, Roméo croit qu'il dit vrai : « Ainsi, c'était donc ça¹² ? » (f_vv_v) ; si frère Jean, comme il était prévu, avait pu l'avertir de la simulation par un récit véridique, le héros n'aurait pas ajouté foi à la fausse nouvelle (f_vv_f).

L'erreur étant humaine, tout narrateur est susceptible de prendre le faux pour le vrai et de transmettre ainsi en toute bonne foi des visions illusoire, qu'il soit victime d'autrui (comme ici Balthazar) ou de ses propres fantasmes (comme dans le cas limite des hallucinations). Le narrateur, quant à lui, peut le croire sur parole

12. Shakespeare, *Roméo et Juliette*, acte V, scène 1, trad. de M. A. Béra.

(d'où un « transfert » de l'illusion) ou prendre au contraire ses distances, pour des raisons analogues à celles que nous signalions antérieurement : invraisemblance des événements, manque de confiance dans le narrateur, etc. On pourrait analyser dans cette perspective la formation de nombreuses légendes traditionnelles, à moins qu'on ne préfère évoquer, dans un registre plus moderne, le monstre du Loch Ness ou les soucoupes volantes : la « dent d'or » de Fontenelle est toujours d'actualité.

L'illusion inverse est beaucoup plus rare, qui consiste à interpréter comme irréels des événements réels et à les présenter sous cette forme (*vff.*), à charge, pour le narrataire, d'y adhérer ou non. Des faits étranges se produisent devant moi, je « n'en crois pas mes yeux » et, doutant de moi-même, je cours chez le psychiatre pour lui faire le récit de mes hallucinations, qu'il interprète comme telles... jusqu'à ce que j'apprenne que les événements, en fait, avaient réellement eu lieu, en raison d'un concours de circonstances imprévu¹³. (Faut-il évoquer ici le doute hyperbolique de Descartes – la fiction du malin génie –, où le vrai est posé comme faux, le réel pris pour un songe, jusqu'à ce que l'approfondissement de la réflexion rétablisse l'ordre des choses ? Certains lecteurs « croiront » Descartes et côtoieront le solipsisme, d'autres refuseront de jouer le jeu et ne comprendront rien à sa méditation.) Il s'agit là naturellement d'une situation exceptionnelle. Toutefois, ce type de structure peut se rencontrer plus fréquemment quand la réalité en cause n'est pas perçue par le narrateur (ce qui rend l'illusion difficile), mais qu'elle est appréhendée à travers un premier récit : quelqu'un apprend la vérité mais, refusant de la croire, il rapporte l'histoire en la donnant pour fallacieuse, au risque de tromper le narrataire. On imagine fort bien les habitants de Goderville, dans la nouvelle de Maupassant, se racontant d'un air malin non seulement la scène du portefeuille (histoire fausse qu'ils croient vraie : *fvvv*), mais aussi l'anecdote de la ficelle (histoire vraie qu'ils croient fausse : *vfff*). Cependant, cette situation, mettant en jeu plusieurs récits consécutifs, pose le problème plus général des « relais » de narration, sur lequel nous entendons revenir.

13. On se rapproche par instants de cette forme d'illusion dans *Celle qui n'était plus*, de Boileau-Narcejac (plus connue sous le titre *Les Diaboliques*, grâce à l'adaptation de H.-G. Clouzot). Ainsi quand le héros, qui croit à tort avoir tué sa femme, reçoit une lettre écrite de sa main : « Cette écriture !... Il ferma les yeux, compta jusqu'à dix, songea qu'il était peut-être malade, sérieusement malade. Ses yeux se rouvrirent, se fixèrent sur la suscription. Troubles de la mémoire... de la personnalité. Il avait appris cela, autrefois, en philo, dans le vieux bouquin de Malapert... Les personnalités alternantes, la schizophrénie... » (Livre de Poche, p. 96). On lui conseille d'ailleurs, à une autre occasion, de se faire traiter : « Vous avez eu une hallucination. Moi, à votre place, j'irais plutôt voir un médecin. Je lui raconterais tout... mes soupçons, mes frayeurs, mes visions... » (*ibid.*, p. 156). Or, la « victime » est bien vivante et se manifeste réellement. Il est vrai que, en général, au lieu de douter de sa raison, le héros préfère interpréter les événements en termes surnaturels (le « fantôme » de sa femme se manifesterait par des « apparitions ») ; mais ce n'est qu'une autre manière de prendre le réel pour l'apparence (*vf.*).

Le trompeur trompé, ou la vérité malgré soi (vfv., fvf.)

La combinaison des traits spécifiques de l'illusion et de la mystification au sein d'un même récit, quoique théoriquement possible, semble trop complexe pour être usuelle. Il faut en effet supposer soit que le narrateur veut me mentir en me donnant pour vrai ce qu'il tient pour illusoire, alors qu'en fait cela correspond à la réalité (vfv.), soit qu'à l'inverse il cherche à me duper en me donnant pour faux quelque chose qu'il croit vrai, alors même qu'il s'illusionne (fvf.). On aboutirait ainsi à un schéma circulaire où le trompeur, en se trompant, finit par dire la vérité.

Cette structure n'est guère possible que pour des informations ponctuelles. C'est ainsi que dans *Les Diaboliques*, de Boileau-Narcejac¹⁴, le héros, persuadé d'avoir tué sa femme, et rencontrant un voisin qui l'interroge sur son « absence », lui répond, croyant mentir, qu' « elle est à Paris » : or, c'est précisément la stricte vérité (vfv.). On peut imaginer des situations semblables : un homme voit une silhouette se glisser dans la nuit lorsque surviennent des policiers, en quête d'un fuyard, qui sollicitent son témoignage ; croyant les dépister, il leur indique délibérément la direction opposée, sans se douter qu'en fait c'est justement par là que le vrai fugitif (qu'il n'a pas vu) s'est échappé. A supposer qu'une telle histoire soit vraisemblable, on observera que la coïncidence ne porte ici que sur un fait brut : on ne saurait concevoir qu'un véritable récit (une narration tant soit peu détaillée) puisse par un double retournement se conformer en tout point à la réalité. Quant à la forme inverse (fvf.), elle serait encore plus artificielle : elle supposerait que le narrateur, mis en présence d'un « faux », l'appréhende comme vrai, puis travestit ce qu'il croit vrai en le donnant pour faux (comme ferait Balthazar – le serviteur de Roméo – si, croyant savoir que Juliette est morte mais désirant ménager son maître, il déguisait la vérité en lui relatant les funérailles comme une mystification !).

Nous atteignons ici les limites du système. Le récit devenant difficilement praticable à partir d'un certain degré de complexité, seules les formes élémentaires de l'illusion et du mensonge se rencontrent couramment (surtout les types fvv. et ffv.). Le reste relève de l'exception ou de la fiction théorique.

14. Voir la note précédente.

Les relais de narration

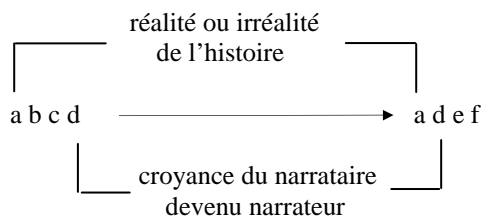
Cette description, pourtant, demeure insuffisante tant que l'on ne prend pas en compte une autre propriété constitutive du récit : sa transmissibilité. Tout narrataire d'une histoire est en effet susceptible d'en devenir lui-même ultérieurement le narrateur : je puis raconter ce que j'ai entendu à quelqu'un qui s'empresse de le rapporter à une tierce personne, laquelle peut à son tour en faire le récit..., et ainsi de suite à l'infini. Chacun sait que, dans un tel cas, l'histoire peut subir d'interminables transformations en passant de bouche à oreille, selon le principe du « téléphone arabe ». Mais les altérations ne se limitent pas au seul contenu véhiculé, elles peuvent, plus gravement, affecter le contrat narratif, lors même que la lettre de l'histoire demeurerait inchangée.

C'est ce qui arrive en particulier dans le cas de la rumeur. Voulant propager une fausse nouvelle, un imposteur la donne pour vraie et abuse le narrataire (*ffvv*), qui à son tour rapporte l'histoire. Mais celui-ci ne partage pas les intentions du premier narrateur, car l'autre savait qu'il mentait, alors que lui-même est convaincu de dire la vérité (à tort, mais de bonne foi : *fvv*). Si le résultat est identique, l'acte narratif a changé de sens : le récit mensonger est devenu en chemin un récit illusoire qui, s'il emporte l'adhésion, peut se reproduire à l'infini (*fvvv* → *fvvv* →). Supposons maintenant qu'un narrataire plus critique refuse de croire la fausse nouvelle transmise par les dupes (*fvvf*) : s'il est aussi sincère que lucide, il relatera alors l'histoire comme une affabulation (*fff*). Mais d'autres, en l'entendant, pourront s'y laisser prendre et penser que, malgré tout, la nouvelle doit être vraie (« il n'y a pas de fumée sans feu » : *fffv*) ; ou bien, acceptant de croire qu'elle est fausse mais la jugeant utile à leurs desseins, ils la colporteront comme authentique (*ffv*), répétant ainsi l'attitude mensongère initiale, avec toutes les conséquences qui peuvent en découler. Qu'on ne dise pas qu'il s'agit là d'un simple jeu de l'esprit : de tels rebondissements ne sont que trop vraisemblables... Encore ne développons-nous ici qu'une partie seulement des métamorphoses possibles¹⁵.

Quelle qu'en soit la complexité, il est aisé de mettre en évidence la logique de ces transformations en leur donnant une formulation plus systématique. Considérons une histoire quelconque (objectivement vraie ou fausse), à laquelle le narrataire apporte ou non son adhésion ; s'il vient à raconter cette histoire à un tiers, il est

15. Des distorsions analogues peuvent apparaître, quoique plus rarement, dans la transmission d'une histoire vraie. On me raconte un fait réel, mais, refusant d'y croire, je le retransmets sur le mode de la fable (comme pouvaient le faire, on l'a vu, les paysans de *La Ficelle* : *vvvf* → *vff*). Selon que mes auditeurs partageront mon erreur ou discernent la vérité, ils rapporteront eux-mêmes l'histoire comme fallacieuse (*vfff* → *vff*) ou authentique (*vffv* → *vvv*).

évident qu'il conservera sa « croyance » antérieure, mais restera libre de son attitude en tant que narrateur (sincère ou menteur), cependant que le nouveau narrataire pourra réagir comme bon lui semble (assentiment ou refus). En symbolisant les quatre niveaux de vérité par une série de lettres – *abcd* –, dont chacune serait susceptible de recevoir deux valeurs (*v* ou *f*), on pourrait représenter ainsi la structure élémentaire du relais narratif :



étant bien entendu que le système est récursif (*adef* → *afgh* → *ahij* →). On voit ainsi que tous les éléments de l'acte narratif (lucidité, sincérité, assentiment ou leurs contraires) peuvent être transformés à l'occasion de la transmission. Reprenons une des situations évoquées précédemment : quelqu'un, mal informé, rapporte une fausse nouvelle ; son auditeur n'est pas dupe mais, trouvant avantage à propager la rumeur, ment délibérément et réussit par là à faire croire ce qu'il sait faux – ce qu'on pourrait coder : *fvvf* → *ffvv*. Toutes les données initiales se trouvent ainsi inversées : le premier narrateur était dupe (*fv..*) mais sincère (*.vv.*), le second est lucide (*ff..*) mais mystificateur (*.fv.*) ; le premier narrataire montrait un esprit critique (*..vf*), le second au contraire fait preuve de crédulité (*..vv*). Certes, la déformation est généralement plus limitée, le plus souvent même les deux récits sont strictement conformes (comme dans cette autre formule illustrant la rumeur : *fvvv* → *fvvv*). Mais la possibilité même de telles distorsions révèle la souplesse en même temps que la vulnérabilité de la communication.

Le point de vue du narrataire.

Analyse d'un exemple : les récits évangéliques

Les analyses précédentes présupposaient une vision « omnisciente » de l'ensemble des éléments : pour pouvoir identifier la « vraie » nature d'un récit, il faut que je connaisse, tout à la fois, l'existence ou l'inexistence effective des faits rapportés, la conviction intime du narrateur, l'intention véritable qui l'anime ainsi que l'opinion réelle du narrataire – bref, que je possède assez de recul par rapport à la situation pour être à même de l'appréhender sur un mode « objectif ». Mais cette

position idéale n'est qu'une limite jamais atteinte, dans la mesure du moins où je suis partie prenante de la communication, que ce soit comme émetteur ou comme destinataire. Si je raconte une histoire, je sais assurément ce que j'en pense et ce que je veux en dire, mais je ne suis pas nécessairement détenteur de la vérité (il peut se faire que je me trompe), tout comme je puis me méprendre sur la réaction du destinataire (lequel peut feindre d'acquiescer, mais n'en penser pas moins). Plus radicalement, la position de narrataire ne m'offre aucune garantie infaillible quant au cheminement réel de l'information puisque précisément, dans la plupart des cas, je suis censé ne connaître les faits que par la médiation du récit, avec toutes les déformations qui peuvent en résulter : faute d'avoir assisté moi-même aux événements, je ne peux accorder ou refuser ma confiance que sur des présomptions. Le problème de la vérité ne se pose plus ici en termes absolus, mais, de façon plus restreinte, en fonction de l'idée que s'en fait le sujet et de la manière précise dont il perçoit le récit : au lieu de partir des événements pour suivre terme après terme le parcours narratif, on procède cette fois du connu à l'inconnu, du donné narratif à l'interprétation.

Supposons donc que quelqu'un me raconte une histoire, prétendue vraie (.v.) ou fautive (.f.). Que je l'accepte ou non (...v ou ...f), je postule nécessairement que mon point de vue est légitime, qu'il est « vrai en soi pour moi¹⁶ », qu'il ne fait donc que refléter la réalité même (v.v ou f.f), excluant par principe tout décalage éventuel entre ma vision et le réel, étant donné que je ne puis consciemment me croire moi-même dans l'illusion (v.f ou f.v). Il me reste à comparer les prétentions du narrateur à ma propre croyance, ce qui peut donner lieu à deux types de démarches : ou bien le contenu même du récit – sa vraisemblance ou son invraisemblance interne – suffit à lui seul à déterminer ma réaction, et j'en « déduis » alors les qualités du narrateur, selon que mon jugement s'accorde ou non avec ses prétentions (son histoire me semble impossible, *donc* ce n'est qu'un menteur ou un illuminé)¹⁷ ; ou bien, à l'inverse, c'est le jugement préalable que je porte sur lui – digne de confiance ou non, lucide ou aveugle, sincère ou mystificateur – qui fonde ma propre croyance, quels que puissent être les événements (c'est un menteur ou un

16. Cf. Merleau-Ponty, à propos de la perception : « On ne peut [...] concevoir de chose perçue sans quelqu'un qui la perçoive. Mais encore est-il que la chose se présente à celui-là même qui la perçoit comme chose en soi et qu'elle pose le problème d'un véritable en-soi-pour-nous » (*Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 372).

17. S'il y a identité entre les deux points de vue – que j'appréhende comme vrai ce que le narrateur me donne pour tel (v.vv) ou que je perçoive comme faux ce qu'il présente ainsi (f.ff) –, j'accorderai au narrateur le double bénéfice de la lucidité et de la sincérité (vvvv ou ffff). Si, à l'inverse, il y a contradiction entre nos deux perspectives – que, par exemple, je saisisse comme faux ce que le narrateur me donne pour vrai (f.vf) –, j'interpréterai le désaccord en l'attribuant, soit à l'illusion (fvvf), soit à la mystification (ffvf).

esprit faible, *donc* son récit n'est pas crédible)¹⁸. Cependant, dans tous les cas, je reconstitue à ma façon l'ensemble du parcours narratif, ce qui me permet de surcroît de juger les autres narrateurs : perçoivent-ils comme moi ? ils sont donc dans le vrai ; leur opinion diffère-t-elle ? ils se font illusion.

Nous voudrions illustrer ces réflexions élémentaires par le cas des récits évangéliques, exemplaire à plus d'un titre : peu d'histoires présentent avec autant de naturel (forme du témoignage) des événements aussi inouïs (contenu surnaturel : miracles, et surtout résurrection), d'où une tension extrême entre le crédible et l'incroyable ; cette tension est d'autant plus sensible que, par leur notoriété comme par leur enjeu, les Évangiles semblent inviter tout narrateur à prendre position (faut-il croire ou ne pas croire ?) ; enfin, il va de soi que, l'histoire n'étant connue par aucune source extérieure, on ne peut se référer pour fixer son jugement à une vision plus directe de la réalité¹⁹. Toutes les conditions se trouvent donc réunies pour donner naissance à des points de vue contradictoires, dont chacun, sûr de sa propre logique, prétend réduire les autres à une simple aberration.

Que dit en effet le croyant ? Les évangélistes, avant toute chose, sont des témoins dignes de foi, leur récit porte les marques de l'authenticité ; ce ne sont ni des menteurs ni des naïfs, mais des hommes aussi lucides que sincères, qui racontent ce qu'ils savent pour l'avoir vu eux-mêmes (Matthieu et Jean) ou entendu de source sûre (Marc et Luc) : « C'est ce disciple qui témoigne de ces faits et qui les a écrits et nous savons que son témoignage est véridique²⁰. » Leur récit renvoie donc au réel, aussi extraordinaires que puissent paraître les événements (vvvv). Il y a sans doute des incroyants, victimes de leur égarement (vvvf : « ils ont des yeux et ne voient point... »), mais leur méprise ne change rien à la réalité.

18. Si je le juge digne de confiance, j'accepterai son point de vue (..v. ⇒ vvvv, ou ..f. ⇒ ffff) ; si au contraire je le perçois comme un illuminé ou un naïf, je récuserai son récit (par exemple, ..v. ⇒ fvvf), tout comme si je vois en lui un mystificateur (le cas du berger Guillot : ..v. ⇒ fvf).

19. Cf. Jean Guitton : « Pour connaître ces mystérieux événements d'origine, nous n'avons pas de source de connaissance qui ne soit chrétienne. Nous ne pouvons pas les contrôler par des monuments immobiles, par des rapports indépendants, comme seraient, par exemple, les allusions d'une histoire étrangère, une relation d'Hérode ou de Pilate. Notre unique source, c'est le récit que les fidèles ont fait... » (*Jésus*, Grasset, 1956, Livre de Poche, p. 220). Sans préjuger de la réponse qu'il y apporte, cet ouvrage expose fort bien les données du problème.

20. Fin de l'Évangile selon saint Jean. Comparer le début de l'Évangile de Luc : « Puisque beaucoup ont entrepris de composer un récit des événements qui se sont accomplis parmi nous, tels que nous les ont transmis ceux qui furent dès le début témoins oculaires et serviteurs de la Parole, j'ai décidé, moi aussi, après m'être informé soigneusement de tout depuis les origines, d'en écrire pour toi l'exposé suivi, illustre Théophile, afin que tu te rendes bien compte de la solidité des enseignements que tu as reçus. »

L'incroyant, quant à lui, suit le parcours inverse : le caractère surnaturel des événements s'impose à lui, et le conduit en conséquence à récuser l'histoire, quels que puissent être les narrateurs²¹ : les faits relatés sont impossibles, donc les évangélistes ne peuvent pas être dignes de foi, qu'il faille voir en eux des falsificateurs (*ffvf*), des illuminés (*fvvf*) ou de simples naïfs, eux-mêmes trompés par des récits antérieurs fallacieux (relais de narration : *f.vv* → *fvvf*). Certes, les croyants s'y laissent prendre, par naïveté ou par fantasme (*ffvv*, *fvvv*), mais leur vision est purement illusoire.

Ce n'est évidemment pas ici le lieu de trancher le débat : qu'il suffise, pour notre propos, d'avoir mis en évidence l'ambivalence constitutive du récit, en expliquant les différentes lectures possibles en fonction des points de vue.

Logique et ambiguïté

Encore faut-il garder le sens des nuances, et ne pas être victime de l'apparence de « rigueur » qui s'attache à notre codage. On a feint de croire jusqu'ici que la question de la vérité se posait en termes exclusivement dichotomiques, conformément aux axiomes de la logique bivalente ; dans le système exposé, chaque élément de la communication ne pouvait prendre que deux valeurs : réel *ou* irréel, vrai *ou* faux (le 1 et le 0 du langage binaire), sans confusion possible – d'où une certaine rigidité dans la typologie et dans les analyses. La schématisation que nous avons esquissée ne représentait à notre sens qu'une première étape, destinée à circonscrire les données du problème et à en reconnaître les frontières. En choisissant de ne considérer que des figures simples (à quelques exceptions près) et en les interprétant de manière univoque, nous cherchions seulement à isoler les termes du parcours narratif et à identifier les formes élémentaires de leur combinaison. Nous sommes d'autant plus libre, à présent, pour envisager la narration dans sa complexité réelle, avec ses nuances, ses finesses et ses ambiguïtés, les types théoriques que nous avons définis ne représentant plus dès lors que les formes « pures », les pôles abstraits entre lesquels tout récit effectif est susceptible d'osciller. Reprenons un à un les quatre niveaux de l'analyse : on verra que chacun d'eux, loin de se limiter aux deux

21. Voltaire illustre bien cette attitude, quoique dans un autre contexte : « On a imprimé dans le *Dictionnaire encyclopédique* une chose fort plaisante ; on y soutient qu'un homme devrait être aussi sûr, aussi certain que le maréchal de Saxe est ressuscité, si tout Paris le lui disait, qu'il est sûr que le maréchal de Saxe a gagné la bataille de Fontenoy, quand tout Paris le lui dit. Voyez, je vous prie, combien ce raisonnement est admirable : "Je crois tout Paris quand il me dit une chose moralement possible ; donc je dois croire tout Paris quand il me dit une chose moralement et physiquement impossible." Apparemment que l'auteur de cet article voulait rire... » (*Dictionnaire philosophique*, « Certain, certitude »). La vraisemblance, ici, passe avant le témoignage.

valeurs extrêmes prévues par la logique (*v* ou *f*), laisse apparaître en fait une infinité de degrés intermédiaires.

Réalité ou irréalité des événements narrés ? La réponse est moins simple qu'on ne pourrait le croire : peu de récits véridiques, nous l'avons dit, offrent une telle garantie d'infaillibilité qu'on ne puisse y trouver des approximations et des inexac-titudes, au moins dans le détail. Ni l'histoire, ni la biographie, ni le reportage, ni le récit « ordinaire » pratiqué dans la conversation quotidienne ne sont à l'abri de telles erreurs, d'autant plus inévitables que le référent est éloigné : l'objectivité, dans le meilleur des cas, est une conquête plus qu'une donnée, une limite idéale souvent recherchée, mais rarement atteinte ; il n'est pas jusqu'à l'autobiographie la plus authentique qui ne puisse laisser place à l'illusion rétrospective ou aux ruses de l'inconscient²². Que dire alors des genres qui incorporent délibérément une part d'imaginaire dans une histoire vraie (voir, par exemple, le cas de la biographie « romancée ») ? D'autres fois, à l'inverse, c'est le récit de fiction qui emprunte à la réalité, qu'il s'agisse de situer l'histoire dans un décor connu ou, plus radicalement, d'introduite dans l'intrigue des personnages et des événements réels, comme le font le roman historique ou, sur un autre plan, le roman autobiographique. Encore subsiste-t-il dans ces exemples une hiérarchie aisément repérable qui permet dans chaque cas d'identifier la « dominante » du récit (*v* ou *f*) : que cette dominante en vienne elle-même à s'estomper, et l'on obtient des formes hybrides, essentiellement ambivalentes et presque inextricables, comme il arrive souvent dans la légende. Notre codage ne peut guère offrir ici que des points de repère, l'essentiel du récit se jouant précisément dans les failles du système.

Considérons maintenant la croyance du narrateur pour observer à son niveau le jeu des variations. Les deux limites théoriques que nous avons identifiées correspondent à une attitude psychologique bien définie : la certitude (qu'elle soit fondée ou illusoire : à tort ou à raison, le narrateur est sûr de la réalité ou de l'irréalité de l'histoire qu'il raconte). Or, il ne s'agit là que d'un mode parmi d'autres : entre la certitude positive (*v*) et l'assurance négative (*f*), toute une gamme d'attitudes est offerte au sujet : le probable, le vraisemblable, le possible, l'indécidable, le douteux, l'improbable, etc., chacun de ces modes étant lui-même susceptible de variations infinitésimales (ainsi le probable peut-il connaître tous les degrés allant du vraisemblable jusqu'au « quasi-certain »). Il en est ici comme du spectre des couleurs : toutes les teintes sont possibles, avec leurs diverses nuances.

22. Cf. Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 1971, p. 28 : « Ce qui distingue l'autobiographie du roman, ce n'est pas une impossible exactitude historique, mais seulement le *projet*, sincère, de ressaisir et de comprendre sa propre vie. C'est l'existence d'un tel projet qui importe, et non une sincérité à la limite impossible. »

Le narrateur éprouvant telle croyance plus ou moins affirmée, qu'en laisse-t-il paraître quand il raconte l'histoire ? La sincérité pure consisterait ici à exprimer fidèlement son attitude intérieure (donner comme possible ce qu'on pense être tel, ou comme douteux, ou peu probable...); or, ce scrupule est rare : le narrateur, souvent, radicalise son point de vue quand il l'offre à autrui, donnant pour certitude ce même dont il n'est pas (absolument) sûr – d'où un gauchissement de la vérité, une falsification plus ou moins innocente. Quant au mensonge proprement dit (renversement des modes), il se prête par nature aux plus subtiles variations. A cela s'ajoute encore une autre source d'ambiguïté liée à l'art du sous-entendu et de la double entente ; il y a ce que l'on dit et ce que l'on fait comprendre, ou qu'on dit autrement (tout comme, dans l'ironie, l'intonation dément le contenu du discours). On peut tout à la fois présenter un événement comme réel et le donner comme irréel, ou le donner comme fiction tout en semblant l'accréditer – double jeu, on l'a vu, dont la littérature est coutumière. Il n'est pas de limite à la subtilité, comme en témoigne parmi bien d'autres cet exemple d'Edgar Poe : « Vrai ! – je suis très nerveux, épouvantablement nerveux, -- je l'ai toujours été ; mais pourquoi prétendez-vous que je suis fou ? La maladie a aiguisé mes sens, – elle ne les a pas détruits, – elle ne les a pas émoussés. [...] Comment donc suis-je fou ? Attention ! Et observez avec quelle santé, – avec quel calme je puis vous raconter toute l'histoire » (début du *Cœur révélateur*). La fiction (c'est un conte) se déguise ici en une parole véridique (confession) qui, au moment même où elle affiche son authenticité et récuse par avance tout soupçon de « folie », donne d'étranges signes de « maladie » et de « nervosité »... Le système dichotomique (ou *v* ou *f*), s'il peut aider à prendre conscience de ces raffinements, ne permet évidemment pas d'en rendre compte de façon adéquate.

Comment enfin le narrataire se repère-t-il dans ce dédale ? Quelle que soit la manière dont l'histoire lui est donnée (plus ou moins claire ou ambiguë), il peut la percevoir de différentes façons, non seulement vraie ou fausse, mais incertaine, problématique ou plus ou moins probable. On retrouve ici, naturellement, le même type de spectre modal qui caractérisait déjà la croyance du narrateur, comme l'illustre bien l'exemple des Évangiles : entre la croyance et l'incroyance résolues et sûres d'elles-mêmes, le lecteur peut s'interroger, douter, être sceptique, s'engager et « parier », interpréter, « démythologiser », suspendre son jugement... La pensée ne s'analyse pas en termes de tout ou rien.

Si l'on voulait formaliser cet ensemble d'observations, peut-être faudrait-il s'inspirer des logiques polyvalentes (introduction de valeurs intermédiaires entre le

vrai et le faux²³) ou des probabilités (infinité de valeurs possibles entre le 1 de la certitude et le 0 de l'impossibilité) ; à moins qu'on ne préfère envisager une représentation graphique des « degrés » de vérité, en exploitant par exemple l'espace situé au centre de notre tableau (p. 4), chaque récit dessinant un parcours plus ou moins ondoyant entre les deux limites du système (les colonnes v et f représentant le vrai et le faux absolus). Il s'agit là, qu'on se rassure, de pures « fictions » théoriques ; du moins permettent-elles d'illustrer la malléabilité du trajet narratif : je peux, y croyant plus ou moins, raconter une histoire partiellement véridique, en la donnant pour vraie mais sans cacher mes doutes, tout cela pour que, au bout du compte, le narrataire en pense ce qu'il veut... Chaque récit, ou tout au moins chaque genre, demanderait de ce point de vue une analyse particulière, aussi précise que nuancée, pour mettre en évidence les écarts et les ambiguïtés affectant éventuellement le contrat. Ce projet se trouve déjà réalisé ou en voie de réalisation dans d'importants domaines (voir, par exemple, les travaux de Philippe Lejeune sur le « pacte autobiographique »), mais le champ d'exploration est largement ouvert. Si le récit constitue bien l'une des formes premières de la communication, toute recherche cohérente doit inscrire à son programme la question de la vérité.

Université Paris XIII

23. Il va de soi que nous ne nous prononçons pas ici sur la légitimité intrinsèque des logiques polyvalentes, d'autant plus qu'elles comportent de multiples variantes, selon la nature des valeurs introduites (l'indéterminé, l'impossible, etc.) et les domaines d'application (logistique, mathématique, microphysique).