



**HAL**  
open science

## Comment lire les fictions racontant la vie de personnes réelles ? Lecture située et “ vérité littéraire ”

Marie-Jeanne Zenetti

### ► To cite this version:

Marie-Jeanne Zenetti. Comment lire les fictions racontant la vie de personnes réelles ? Lecture située et “ vérité littéraire ”. *Littérature*, 2021, N° 203 (3), pp.104-117. 10.3917/litt.203.0104 . hal-04511713

**HAL Id: hal-04511713**

**<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04511713>**

Submitted on 29 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Comment lire les fictions racontant la vie de personnes réelles ?

Lecture située et « vérité littéraire »

Courriel : [marie-jeanne.zenetti@univ-lyon2.fr](mailto:marie-jeanne.zenetti@univ-lyon2.fr)

Adresse postale : 6, place de la Croix-Rousse, 69004 Lyon

Mars 1981. La pluie tombe à verse sur le tarmac de l'aéroport de Londres. Le Prince de Galles et Diana Spencer, fraîchement fiancés, le visage éclairé par les flashes des photographes qui crépitent autour d'eux, échangent quelques mots d'adieux, abrités sous des parapluies noirs, alors que Charles s'apprête à s'envoler pour une tournée diplomatique en Australie et au Venezuela.

Ces quelques lignes ne décrivent pas un fait historique, mais une scène de la série télévisée *The Crown*<sup>1</sup>. Les personnages y portent les noms de personnes réelles, dont certaines sont encore en vie : l'objet représenté (le référent) est donc réel. Mais les procédés représentationnels mis en œuvre sont ceux de la fiction<sup>2</sup> : à l'image, on voit bien des acteurs jouant les rôles de Charles et de Diana. Le cadre pragmatique dans lequel la série est présentée va également dans ce sens : *The Crown* est une fiction inspirée de faits réels, un « drame » (*drama*), selon les termes de la plateforme Netflix, pas un documentaire ni un docu-fiction consacré à la famille royale d'Angleterre. Pourtant, à l'automne 2020, soit quatre ans après la diffusion du premier épisode, éclate une polémique quant au statut fictionnel du programme<sup>3</sup>. Cette polémique, en exemplifiant certaines des questions posées par les fictions mettant en scène la vie de personnes réelles, interroge ce que l'on fait de telles fictions, quand on les regarde ou qu'on les lit. C'est à cette question que sera consacré l'article qui suit.

La série *The Crown*, basée sur le film de Peter Morgan, *The Queen* (2006), retrace la vie et le règne de la reine Elizabeth II d'Angleterre. Destinée à s'étendre sur six saisons, chacune comptant dix épisodes d'une heure environ, elle est diffusée à compter du 4 novembre 2016, et se voit rapidement primée et acclamée par la critique, tant pour la qualité de la réalisation et de l'interprétation que pour l'effort de reconstitution historique dont elle témoigne<sup>4</sup>. La diffusion de la quatrième saison, dans laquelle apparaît le personnage de Diana Spencer, débute le 15 novembre 2020 : elle suscite aussitôt des critiques concernant l'exactitude historique des faits représentés et la confusion que favoriserait la série entre fiction et réalité<sup>5</sup>. Le nom des

---

<sup>1</sup> *The Crown*, série créée par Peter Morgan, produite par Stephen Daldry, diffusée depuis le 4 nov. 2016 sur Netflix, épisode 3, *Fairytale*, réalisation de Benjamin Caron, scénario de Peter Morgan, mise en ligne le 15 novembre 2020.

<sup>2</sup> Je m'appuie ici sur une définition de la fiction selon le double critère des objets représentés et des outils mis en œuvre développée par Frédéric Pouillaude dans *Représentations factuelles*, distinction que mobilise plus amplement la suite de l'article. Frédéric Pouillaude, *Représentations factuelles*, Paris, Éditions du Cerf, 2020.

<sup>3</sup> « Polémique autour de la nature fictionnelle de *The Crown* », *Le Monde*, 1<sup>er</sup> déc. 2020.

<sup>4</sup> Succès critique et populaire, *The Crown* a remporté à ce jour sept Golden Globes et huit Emmy Awards.

<sup>5</sup> Voir par exemple : Simon Jenkins, « The Crown's fake history is as corrosive as fake news », *The Guardian*, 16 nov. 2020 ; Mark Landler, « 'Nonsense': Witnesses to the Actual Events of 'The Crown' Have Some Criticisms », *The New York Times*, 27 nov. 2020 ; Guillaume Loison, « En Grande-Bretagne, la saison 4 de "The

personnages, entre autres éléments, joue ici le rôle de débrayeur<sup>6</sup> par rapport à la fiction : parce qu'ils servent également à désigner des individus existants ou ayant existé, ces noms pourraient favoriser une imputation des faits et gestes de certains personnages aux personnes réelles qui les ont inspirés<sup>7</sup>. Le « procès de la fiction<sup>8</sup> », habituellement restreint au monde académique et artistique, connaîtrait-il là un nouvel acte, doublé d'un retentissement médiatique inédit ? La polémique où interviennent des membres de la famille Windsor, la plateforme Netflix, mais aussi des personnalités politiques et des experts en royauté semblent en effet rejouer certains débats entre artistes, historiens et théoriciens de la littérature concernant le statut de la fiction et invite à le reconsidérer depuis l'élargissement dont il fait actuellement l'objet.

Dans les médias et les discours publics, les arguments mobilisés gravitent autour de la notion de responsabilité : celle qu'auraient les créateurs et diffuseurs de la série à présenter des événements « dramatisés » en favorisant la confusion avec des faits historiques avérés. Le secrétaire d'état à la culture britannique Oliver Dowden, dans une démarche à ma connaissance inédite de la part d'une personne occupant une telle fonction, a ainsi demandé à la plateforme Netflix de préciser clairement la nature fictionnelle des faits représentés<sup>9</sup>. Celle-ci a rejeté sa demande en invoquant le cadre discursif où s'insère le programme : « Nous avons toujours présenté *The Crown* comme un drame, précise un communiqué au *Daily Mail* daté du 5 décembre 2020, et nous sommes convaincus que nos abonnés comprennent qu'il s'agit d'une œuvre de fiction largement basée sur des événements historiques. En conséquence, nous n'avons pas l'intention – ni ne voyons la nécessité – d'ajouter un avertissement<sup>10</sup>. » Netflix renvoie ainsi la responsabilité aux spectateurs et spectatrices : puisque le cadre pragmatique est celui de la fiction, puisqu'il implique, selon la formule célèbre de Samuel T. Coleridge, une « suspension délibérée de l'incrédulité » (mais aussi, symétriquement, de la crédulité), celles et ceux qui postuleraient l'exactitude des faits représentés feraient un usage inadapté de la série, usage dont la plateforme refuse d'endosser la responsabilité.

Netflix incarne ici une position régulièrement mise en avant dans diverses polémiques sur la littérature dans ses rapports à l'Histoire ou à la représentation de personnes réelles<sup>11</sup>. Selon cette position, dès lors qu'un texte est présenté comme une « fiction », la question de la

---

Crown" soulève une tempête médiatique », *L'Obs*, 2 déc. 2020. Ces critiques s'accompagnent de la multiplication, en ligne et dans la presse, d'analyses confrontant les faits historiques à ceux présentés dans le programme. Voir par exemple : Helen Chandler-Wilde, « Is The Crown more miss than hit? », *The Daily Telegraph*, 17 nov. 2020 ; « "The Crown", saison 4 : le guide ultime pour démêler le vrai du faux », *Courrier international*, 18 nov. 2020. L'entreprise de *fact-checking* est toutefois antérieure à la diffusion de la quatrième saison de la série. Voir par exemple : Corentin Lamy, Joffrey Ricome & Pierre Trouvé, *The Crown, le vrai du faux : la série culte décryptée*, Paris, Gründ, 2020.

<sup>6</sup> J'emprunte ici en la déplaçant la notion de débrayage pour l'appliquer non à la situation énonciative, mais au cadre pragmatique mis en œuvre par le récit. Sur les notions de débrayage et d'embrayage énonciatifs et énoncifs, voir Algirdas J. Greimas & Joseph Courtés, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 79 sq.

<sup>7</sup> Louise Wessbecher, « "The Crown" saison 4 est toujours aussi romancée, cette fois ça ne passe pas », *HuffPost – France*, 2 déc. 2020.

<sup>8</sup> « Le Peuple qui manque », *Le Procès de la fiction : procès fictif de la frontière entre fait et fiction*, performance présentée dans le cadre de la Nuit Blanche 2017, 7 octobre 2017, Hôtel de Ville de Paris. En ligne : <https://www.lepeuplequimanque.org/procès-de-la-fiction/live>, consulté le 19 mai 2021.

<sup>9</sup> Brendan Carlin & Mark Hookham, « Culture Secretary Oliver Dowden demands Netflix make it clear *The Crown* is 'fiction' over fears viewers may mistake it for fact », *Mail on Sunday*, 28 nov. 2020.

<sup>10</sup> Ian Gallagher & Brendan Carlin, « Netflix says no to screen disclaimer before each episode of *The Crown* as bosses claim viewers understand royal drama is a "work of fiction broadly based on historical events" », *Mail on Sunday*, 5 déc. 2020.

<sup>11</sup> Sur ce sujet, voir en particulier : Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

vérité, entendue comme adéquation aux faits historiques<sup>12</sup>, cesse d'être pertinente. La poser reviendrait à faire un « mauvais usage » de l'œuvre, à adopter une position naïve et à se méprendre sur ce que sont la littérature et le cinéma. Reste que de tels débats existent, que leur nombre va croissant, et que taxer uniformément de naïveté ou d'incompétence les individus qui y prennent part n'est pas satisfaisant. Les polémiques concernant la mise en scène plus ou moins fictionnalisée de la vie de personnes réelles sont en effet non seulement devenues courantes, mais elles occupent une place croissante dans les discours critiques et dans les médias, au point d'avoir parfois d'importants effets sur la diffusion, la réception et la consécration des œuvres. De telles polémiques peuvent être envisagées sous l'angle juridique de la diffamation ou de l'atteinte à la vie privée, sous l'angle sociologique de la visibilité et de la notoriété, sous l'angle moral ou éthique de la responsabilité, sous l'angle des contraintes conjuguées que la moralisation et la judiciarisation de la vie intellectuelle et artistique feraient peser sur la création contemporaine. Elles méritent également d'être considérées dans une perspective épistémique : prenant le contre-pied de la position incarnée dans ce débat par la plateforme Netflix, je défendrai l'idée que la question de la vérité n'est pas entièrement illégitime lorsqu'on lit ou regarde une fiction basée sur des faits réels. Il s'agira alors de voir de quelle manière spécifique cette question se pose dans ce type de fictions et quels enjeux y sont liés. Dans cette perspective, les faits représentés ne seront pas considérés en tant qu'ils peuvent ou non nuire à la réputation ou à la vie privée d'individus, mais en tant qu'ils présentent une version des faits. Cette version, certes, se donne comme une fiction. Mais le type précis de fictionnalité engagé est ici ambigu. S'agit-il d'une fiction au sens où les procédés et les outils sont ceux de la fiction (le recours aux acteurs, aux images « fabriquées », dans le cadre d'un film ou d'une série télévisée, aux techniques narratives propres au genre romanesque, dans le cadre d'un récit) ? S'agit-il d'une fiction parce que certains des faits représentés sont inventés ? Et dans ce cas : sont-ils inventés pour pallier une ignorance (faute de témoignages et de documents, nul ne sait au juste ce qui s'est dit ce jour-là entre Diana et Charles<sup>13</sup>) ? Sont-ils au contraire inventés dans le but de produire sciemment une version contrefactuelle d'événements connus et documentés qui réponde à des visées esthétiques, idéologiques ou narratives ?

Il est toujours difficile de répondre de façon satisfaisante à ces questions, parce qu'elles portent sur l'intention qui préside à la création, mais aussi parce que la frontière qui sépare l'invention de l'erreur ou du mensonge peut s'avérer poreuse. D'où un second déplacement de perspective. Au lieu de s'intéresser au pôle de la création (les auteurs, producteurs, diffuseurs, leur responsabilité juridique ou morale, leurs intentions toujours malaisées à démêler), on considérera le problème posé par ces œuvres sous l'angle de leur réception, dans une perspective pragmatique : en tant que lecteur ou lectrice, spectateur ou spectatrice, *que fait-on* de la question de la vérité quand on lit ou qu'on regarde des fictions censées raconter la vie de personnes réelles ? Dans quels types de jugements et de processus cognitifs ces œuvres nous embarquent-elles et par quels moyens ? Quel type de conduite développe-t-on face à elles ? La fiction, dans l'acception inspirée de Searle qu'en propose Jean-Marie Schaeffer, peut être définie comme une « feintise ludique partagée », conditionnant une attitude spécifique de la part des lecteurs ou des spectateurs, des lectrices ou des spectatrices : la suspension de l'incrédulité ou de la crédulité. Face aux fictions représentant des faits ou des personnages réels, cette suspension n'est que partielle, dans la mesure où l'on croit, *a minima*, en l'existence dans le monde extra-fictionnel des personnages dont on nous raconte l'histoire. Dès lors, qu'est-ce

---

<sup>12</sup> Sur la vérité entendue comme adéquation ou correspondance, à laquelle je me tiendrai dans cet article, voir par exemple John R. Searle, *La Construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, 1998 [1995], notamment le chapitre IX, « Vérité et correspondance ».

<sup>13</sup> Dans *Représentations factuelles*, Frédéric Pouillaude interroge ainsi la « vraisemblance épistémique » qui porte sur « les conditions d'accès cognitifs » aux objets représentés dans le cadre des récits factuels. Frédéric Pouillaude, *op. cit.*, p. 353.

qui délimite le domaine de la feintise ludique ? Et si les éléments sur lesquels elle porte ne sont pas clairement identifiés, une telle feintise peut-elle encore être qualifiée de « partagée » ?

Je commencerai par défendre l'idée que, dans la réception de telles fictions, la question de la vérité importe bien, pour ensuite essayer de comprendre pourquoi elle importe. J'avancerai ensuite qu'elles se prêtent tout particulièrement à un certain type d'attitude critique : cette façon de lire ou de regarder, que je propose de nommer « lecture située », invite à prendre en considération la manière dont les contextes de réception d'une œuvre, qu'il s'agisse ou non d'une fiction, transforment les usages et les interprétations qui en sont faits.

### **Vérité en fiction : le point de vue de la réception**

Dans les études littéraires, les débats quant à la fictionnalité la définissent souvent en termes de cadre pragmatique. Celui-ci implique nécessairement les deux pôles de la communication (le cadre étant posé par un locuteur puis accepté ou refusé par un récepteur), mais il ne les engage pas de façon symétrique. Parler et débattre de ce qu'est la fiction revient ainsi souvent, dans les discours théoriques, à privilégier un des pôles du processus de communication fictionnel : les expressions telles qu'« assertion feinte » ou « posture illocutoire » (Searle) renvoient en effet d'abord au type d'acte de langage et d'attitude engagés du côté de la création, auxquels est censée répondre un mode de réception spécifique<sup>14</sup>. En quoi ce cadre pragmatique fictionnel déplace-t-il la question de la vérité ? On pourrait croire, dans un premier temps, qu'il évacue la question de la référentialité. Cela semble relativement évident dans certaines fictions, par exemple dans la *fantasy*, qui s'attache à décrire des mondes clairement distincts du nôtre. Pour autant, la question de la référentialité n'est pas entièrement évacuée dans d'autres types de fictions, par exemple dans le roman historique, qui pose un pacte de lecture relevant de la fiction tout en faisant référence au monde dans lequel nous vivons, *via* les données spatio-temporelles, la mention de personnages historiques, la descriptions d'événements et de réalités sociales connues ou reconnaissables. Ce qui est évacué par le cadre fictionnel, ce n'est donc pas exactement la référentialité, mais plutôt l'engagement assertif du locuteur<sup>15</sup>. Parler d'« assertion feinte », comme de n'importe quelle forme de feintise ludique, c'est dire que l'assertion ne prête pas à conséquence pour qui la formule : puisqu'elle est formulée « pour de faux », on ne pourra accuser de mensonge celui ou celle qui la profère, comme il n'y aurait aucun sens à reprocher à une actrice jouant le rôle d'un personnage historique de ne pas être hors plateau celle qu'elle incarne face à la caméra.

Dans cette approche pragmatique, l'acte de langage, tout en s'inscrivant dans un cadre communicationnel impliquant différents acteurs, institutions et conventions discursives, est donc choisi et posé par le locuteur. Quoique clairement établi à ce pôle de l'échange, il peut s'avérer plus flou au pôle de la réception. C'est notamment le cas des fictions mettant en scène des personnages inspirés de personnes réelles. Le brouillage peut opérer à différentes échelles. Dans l'autofiction, par exemple, il est inscrit au seuil de l'œuvre (souvent dans le périphrase : titre, collection, indication générique, etc.) et il détermine l'ensemble de la réception du livre, sans qu'il soit possible, en l'absence de recoupements entre le texte et des données extratextuelles, de déterminer quels éléments de l'histoire racontée sont inventés et quels éléments renvoient à des faits ayant réellement eu lieu. Ce jeu entre référentialité et fiction peut aussi être plus ponctuel : *Yoga*, le dernier livre d'Emmanuel Carrère, s'inscrit ainsi dans un vaste ensemble autobiographique amorcé par l'auteur depuis la parution de *L'Adversaire* en 2000,

---

<sup>14</sup> « [L]auteur d'une œuvre de fiction feint d'accomplir une série d'actes illocutoires normalement de type assertif ». John R. Searle, « Le statut logique du discours de la fiction », in *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982 [1975], p. 101-119.

<sup>15</sup> Comme le souligne Frédéric Pouillaude, feindre revient à imiter un acte en neutralisant ses conséquences dans le réel (*op. cit.* p. 127). Pour qu'il y ait récit factuel, il faut qu'il y ait assertion, donc que l'énonciateur s'engage de la vérité de ce qu'il rapporte, ce qui implique une continuité entre l'auteur et le narrateur (p. 378).

date à laquelle il aurait abandonné conjointement la forme romanesque et le recours à la fiction<sup>16</sup>. Toute l'œuvre de Carrère joue pourtant délibérément des possibilités de recouvrement du réel par la fiction. À la fin de *Yoga*, le narrateur reconnaît avoir inventé certaines scènes et certains personnages de son récit, semant ainsi le doute sur le statut (référentiel ou fictionnel) de l'ensemble des faits qu'il rapporte. Où commence et où finit alors l'assertion feinte ? Qu'est-ce qui la distingue, aux yeux du lecteur ou de la lectrice, d'une assertion non feinte ? Et si, pour l'écrivain, dire ou non la vérité ne prête que relativement peu à conséquence, comme le suggère la mention finale de Carrère, ne serait-il pas plus prudent de considérer l'ensemble de son récit comme (auto)fictionnel, c'est-à-dire comme délié de tout engagement à dire le vrai ?

Ces interrogations peuvent aussi s'appliquer au discours de Netflix, et au-delà aux reproches concernant d'éventuels mauvais usages des œuvres de fiction. Il ne s'agit pas ici, comme l'ont fait divers acteurs ayant pris part au débat autour de *The Crown*, de rétablir de force un engagement assertif dont les créateurs de fiction se seraient dégages, ni de les rendre responsables de la réception qui a été faite de leur œuvre. Il s'agit plutôt de souligner qu'une approche de la fictionnalité limitée à la délimitation d'un cadre pragmatique par le seul locuteur manque la complexité du phénomène en jeu dans la production, la réception et la circulation d'une telle fiction. Cette approche tend en effet à restreindre l'analyse à une communication idéale et détachée de tout contexte : Netflix mobilise ainsi dans ses discours une figure de spectateur idéal, lequel suspendrait face à la série son incrédulité, suivant en cela l'affirmation d'un désengagement assertif impliqué par la mention « *drama* ». Mais les spectateurs ou les lecteurs idéaux n'existent pas, et les lecteurs et spectateurs réels ne plongent pas tout nus dans les fictions. Les contextes informent largement la réception des œuvres et ils interagissent avec le cadre pragmatique que celles-ci définissent. La perspective que je propose d'adopter ici prend en considération l'existence de ces contextes, en s'intéressant aux données qui informent la réception des productions culturelles et qui font de la communication littéraire ou artistique un processus infiniment plus complexe que la simple exécution d'un programme déterminé par le cadre pragmatique défini par son ou ses créateurs. Cette perspective part donc du principe que « lire, c'est faire<sup>17</sup> ». Mais lire, c'est faire sans doute *plus*, ou du moins *autre chose*, que ce à quoi le seul texte, la seule série nous invite (ou semble nous inviter). Un texte, une production audiovisuelle ne sont pas des machines à laver : il n'y a pas de mode d'emploi unique qui en détermine les usages possibles. Les auteurs et producteurs le savent bien, qui en jouent plus ou moins sciemment. Reste à voir comment et pourquoi.

Le cas de *The Crown* est à ce titre éclairant, en raison de l'abondance des discours auxquels il a donné lieu dans différents médias. Les critiques ont largement mis l'accent, dans les premiers mois de sa diffusion, sur le travail de documentation et de reconstitution historique mis en œuvre dans le programme<sup>18</sup>. Les récompenses qui l'ont consacrée ont été accompagnées de discours célébrant la précision avec laquelle l'histoire et la société anglaises y sont représentés. Ces discours ne sont pour la plupart pas pris en charge par les créateurs de la série eux-mêmes. Il n'en demeure pas moins qu'ils contribuent, à des degrés divers, à définir le cadre général de réception du programme. Du fait de leur nombre et de l'ampleur de leur diffusion, on peut légitimement se demander si les discours vantant l'effort de reconstitution historique du programme, lesquels ont circulé non seulement dans les rubriques culturelles et les médias spécialisés, mais aussi sur les blogs, dans les magazines et les rubriques dédiées à la vie des

---

<sup>16</sup> Emmanuel Carrère, *Yoga*, Paris, POL, 2020.

<sup>17</sup> Stanley Fish, *Quand lire, c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2007 [1980].

<sup>18</sup> Cette réception n'a pour autant pas été unanime : Peggy Noonan du *Wall Street Journal* critique ainsi dès 2017 l'exactitude historique de la série, dans un réquisitoire en faveur de « plus de vérité dans l'art et le divertissement ». Peggy Noonan, « The Lies of 'The Crown' and 'The Post' », *Wall Street Journal*, 28 déc. 2017.

célébrités, ne compensent pas en partie l'avertissement de désengagement assertif impliqué par le cadre fictionnel.

C'est une question similaire qu'a posée Claire Paulian en littérature, au sujet d'un livre publié par l'écrivain français Camille de Toledo. *Thésée, sa vie nouvelle*, paru en 2020, se présente comme une « légende », dans laquelle l'auteur, sous le nom mythique de Thésée, livre une enquête généalogique et lyrique sur sa famille. Pourtant, la réception critique de l'ouvrage a largement identifié l'histoire du personnage à la biographie de son auteur. Certains éléments du récit favorisent en effet une lecture biographique, tandis que le genre de l'enquête, la présence de photographies et de documents contrebalancent le pacte fictionnel et peuvent favoriser une telle confusion – confusion que l'auteur n'a pas, semble-t-il, cherché à dissiper lors de ses prises de parole publiques. Analysant la fabrique de cette légende, Claire Paulian s'étonne aussi de la réception de ce texte : la critique en effet semble avoir largement salué l'ouvrage, tout en manquant au moins en partie un de ses enjeux, dans la mesure où elle a omis d'interroger le geste qui consiste à détourner les documents et à transposer l'histoire d'une grande famille d'industriels catholiques pour la dépeindre sous les traits d'une famille juive assimilée, souffrant des prières qu'elle a oubliées et du poids de l'Histoire du vingtième siècle<sup>19</sup>.

Ce n'est qu'en considérant une telle œuvre dans le réseau de discours extralittéraires où elle s'inscrit, donc en dépassant une conception du texte littéraire comme autonome et soumis aux seuls jugements esthétiques, qu'il devient possible d'étudier de manière critique la manière dont les jugements sur les œuvres s'articulent, plus ou moins explicitement, aux notions de vérité, de réel, de document ou d'histoire. Le goût des histoires vraies n'a rien d'inédit. Ce qui, en revanche, semble sans précédent, c'est la manière dont la référence au « réel » se voit mobilisée dans les discours sur la littérature et les arts, dans la promotion et les dispositifs de consécration des œuvres, que ce soit pour susciter l'intérêt du public ou pour légitimer l'existence même des productions artistiques, en tant qu'elles participeraient à informer, à documenter ou à instruire. Les critiques jouent un rôle déterminant dans la transformation de l'horizon d'attente d'une époque, qui oriente à son tour la réception effective des œuvres<sup>20</sup>. Dans un contexte culturel où les discours liés aux dispositifs institutionnels de consécration valorisent très largement la « fidélité » au « réel » et le recours à l'art pour produire une « vérité » alternative sur des faits passés ou présents, on voit l'intérêt qu'il peut y avoir, pour certains auteurs, à jouer sur les deux tableaux : celui de la fiction (qui évacue la question de l'engagement assertif) et celui de la référentialité (qui répond chez le public à la « faim de réel » contemporaine<sup>21</sup>). Alors que la réponse de la plateforme Netflix envisage la réception du programme du point de vue du seul cadre pragmatique revendiqué par ses créateurs et impliqué par son péri-texte immédiat (la mention « *drama* »), l'approche que je défendrai, suivant en cela les réflexions développées par Claire Paulian, élargit au contraire l'analyse à ce que Gérard Genette nomme l'épi-texte, soit à l'ensemble des discours qui accompagnent la réception d'une œuvre sur différents supports médiatiques, discours dont certains passent outre le cadre pragmatique délimité par la fiction<sup>22</sup>. Il s'agit de défendre une approche qui n'est pas intertextuelle au sens strict, mais interdiscursive, dans la mesure où elle s'intéresse à la manière dont interagissent des discours de nature différente (discours artistiques, critiques, médiatiques, politiques, etc.) obéissant à des finalités distinctes, produits pour des médias et des publics divers. Dans ce cadre élargi, les usages faits d'une même fiction peuvent être très différents de

---

<sup>19</sup> Claire Paulian, « La Fabrique d'une légende », *En attendant Nadeau*, 18 nov. 2020, en ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/11/18/fabrique-legende-toledo/>, consulté le 19 mai 2021. Voir aussi : Lise Wajeman, « Où est la vérité de la littérature ? Débats autour du livre de Camille de Toledo », *Mediapart*, 27 nov. 2020, en ligne : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/271120/ou-est-la-verite-de-la-litterature-debats-autour-du-livre-de-camille-de-toledo>, consulté le 19 mai 2021.

<sup>20</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.

<sup>21</sup> David Shields, *Reality Hunger : a Manifesto*, New York, Knopf, 2010.

<sup>22</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

ceux que semblent programmer ses créateurs. Cette multiplication des usages effectifs contredit en partie l'idée de « bon usage » impliqué par la réponse de la plateforme Netflix. Elle confère en outre un rôle accru aux lecteurs et aux lectrices, notamment à ces lecteurs et à ces lectrices d'un type particulier que sont les critiques, dont les discours informent en grande partie la réception d'une œuvre, selon des logiques qui peuvent être relativement éloignées d'intentions auctoriales réelles ou assumées.

### « Vérité littéraire » et scénographie judiciaire

La pratique de lecture que je propose de nommer « lecture située » envisage donc un discours littéraire et sa réception en contexte, dans une perspective épistémique, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse à la manière dont un texte ou une production culturelle sont investis par des lecteurs et des lectrices, des spectateurs et des spectatrices, en tant qu'ils produisent « de la vérité ». Pour cela, une lecture de ce type articule deux plans d'analyse, interne et externe. Le plan interne est celui de l'étude de l'œuvre elle-même, des procédés mis en œuvre, des postures engagées, de la scénographie par laquelle un auteur aménage le dispositif d'énonciation qui fonde son droit à la parole<sup>23</sup>. Le plan externe concerne l'étude des métadiscours qui à la fois constituent des traces de la réception de l'œuvre et qui contribuent à informer cette réception.

Revenons à la séquence de *The Crown*. Les adieux mis en scène sur le tarmac de l'aéroport incarnent parfaitement la vision du couple princier défendue dans la série : une relation malheureuse, caractérisée par une profonde incompréhension réciproque, mais aussi une histoire surmédiatisée, dans laquelle des émotions et des relations réelles sont étouffées sous l'imagerie stéréotypée du « conte de fée » royal. *The Crown*, tout particulièrement l'épisode intitulé « *Fairy tale* » dont est extraite la séquence, joue de façon appuyée du motif de l'envers du décor et d'une logique de dévoilement. La série est ainsi construite sur une métaphore théâtrale, soulignant le contraste entre la scène, où s'exhibent des personnages publics en constante représentation, et les coulisses, où chacun est renvoyé à une solitude féroce. Ce sont ces coulisses qui constituent le décor privilégié par Peter Morgan : les antichambres, les jardins, les couloirs vides du palais de Buckingham que la jeune Diana parcourt en patins à roulettes entre deux crises de boulimie. *The Crown* s'attache en outre à présenter les personnages historiques comme des fictions médiatiques et politiques, tout en insistant sur l'enjeu central, au sein de la monarchie, qu'il y a à jouer son rôle afin de mieux tenir son rang. Ainsi, l'épisode se clôt-il non sur la cérémonie du mariage entre Charles et Diana, mais sur la répétition de celle-ci. Des séquences d'interviews filmées, dont celle qui a suivi l'annonce des fiançailles du couple, et des images d'archives souvent largement diffusées et connues du grand public, sont rejouées ou reconstituées dans la fiction<sup>24</sup>, faisant apparaître ces documents comme autant de mises en scène et légitimant implicitement la fiction en tant qu'elle produirait une représentation paradoxalement moins factice que celle dont l'institution monarchique s'est assuré le contrôle.

Si l'on envisage à présent la réception d'un tel programme dans un cadre discursif élargi, la quatrième saison de *The Crown* s'inscrit aussi plus largement dans un réseau de discours qui entrent en résonance avec des faits d'actualité. La diffusion de la quatrième saison est concomitante du « *Megxit* », nom donné au départ ultra-médiatisé pour les États-Unis d'un autre couple issu de la famille royale : celui formé par l'actrice Meghan Markle et par son époux le Prince Harry d'Angleterre, fils cadet de Diana, après qu'ils ont renoncé à leurs fonctions princières. Dans ce contexte, qui est aussi celui d'une lutte pour le contrôle de l'image de la

---

<sup>23</sup> La notion de scénographie s'appuie sur l'idée que l'énonciateur aménage à travers son énonciation la situation à partir de laquelle il prétend l'énoncer. Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

<sup>24</sup> Sur ce point, voir Antoine Faure & Emmanuel Taïeb, « L'Histoire à l'épreuve des séries », *TV/Séries*, 17, 2020, en ligne : <http://journals.openedition.org/tvseries/3856>, consulté le 19 mai 2021.



royauté<sup>25</sup>, la figure et le destin de Diana Spencer, archétype de la princesse bien-aimée de son peuple, jeune femme rebelle étouffée par l'étiquette et victime tragique des paparazzis, a été largement mobilisée, que ce soit par les médias ou lors des apparitions et déclarations publiques du couple. La scénographie mise en œuvre dans la scène de l'aéroport prend sens également dans ces luttes liées à l'image de la famille royale d'Angleterre, dans la mesure où elle favorise l'identification à la figure d'une jeune femme délaissée et brimée par le protocole. Dans ce contexte, *The Crown*, qui dans les premiers temps de sa diffusion a pu bénéficier à la communication de la Couronne britannique en dépoussiérant son image et en suscitant l'intérêt du grand public, semble également participer d'un discours de contestation de celle-ci, dans un contexte politique secoué par les mouvements d'indépendance, par le Brexit et par la lutte contre le Covid-19.

Contextualiser la réception d'une telle œuvre revient aussi à interroger et à historiciser le rôle qu'occupent les productions artistiques et culturelles dans la production et la contestation des représentations d'événements de l'histoire passée et de l'actualité récente. La réception de fictions inspirées de la vie de personnes réelles ou d'événements historiques mobilise de façon insistante le motif de la scène judiciaire : dans ces récits, qu'ils soient publiés sous forme de livres ou diffusés sous forme de films et de série, il s'agit souvent de « rendre justice » à des victimes oubliées, inconnues ou négligées de l'Histoire, dont la vérité n'aurait pas été suffisamment entendue. Ces fictions rejoignent en cela, sur un mode ambigu, l'ambition portée par différents genres factuels (témoignages, autobiographies, enquêtes documentaires, entre autres) dont la publication, dans plusieurs cas récents, a donné lieu à l'ouverture d'enquêtes juridiques, notamment dans le cas de récits dénonçant des violences sexuelles<sup>26</sup>. La scène judiciaire construite par le récit factuel peut avoir des effets juridiques dans le réel. Elle apparaît aussi, y compris quand elle est présentée comme une fiction, comme possiblement réparatrice<sup>27</sup> sur un plan autre que celui encadré par la loi : le plan de la visibilité et de la notoriété, où les spectateurs et spectatrices, lecteurs et lectrices font office de juges, tout particulièrement quand justice ne peut être faite. Ce rôle sollicite de la part des récepteurs un investissement accru, affectif et cognitif, qui pourrait expliquer à la fois le succès de ce type de récits et les réactions parfois vives auxquels ils donnent lieu, notamment sur les réseaux sociaux<sup>28</sup>. Mais cette constitution de productions artistiques en scène judiciaires alternatives, plus encore lorsqu'il s'agit de fictions, soulève aussi un certain nombre de questions et de difficultés. Comme l'a souligné Bernard Lahire, le champ littéraire reste faiblement institutionnalisé et professionnalisé<sup>29</sup>. Les discours littéraires sont aussi faiblement encadrés du point de vue de la production épistémique : même quand ils prétendent dire « la vérité », les définitions de cette vérité et des modalités d'accès à celle-ci restent le plus souvent flous, ce qui les rend difficile à réfuter, là où d'autres pratiques discursives (scientifiques ou journalistiques, notamment) sont au contraire fortement contraintes par des spécifiques et explicites qui les rendent contestables. Il existe ainsi différents régimes de véridicité, susceptibles parfois d'entrer en concurrence les

---

<sup>25</sup> John Harris, « “Essentially, the monarchy is corrupt” — will republicanism survive Harry and Meghan ? », *The Guardian*, 8 mai 2018 ; « Harry, Meghan and Marx », *The Economist*, 16 janv. 2020, en ligne : <https://www.economist.com/britain/2020/01/16/harry-meghan-and-marx>, consulté le 19 mai 2021.

<sup>26</sup> On pense notamment, en France, aux livres de Vanessa Springora, *Le Consentement* (Paris, Grasset, 2020), et de Camille Kouchner, *La Familia Grande* (Paris, Seuil, 2021).

<sup>27</sup> Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2017.

<sup>28</sup> Le compte Twitter du Prince Charles et de Camilla Parker-Bowles, @ClarenceHouse, a ainsi été fermé aux commentaires depuis le 25 novembre après la diffusion de la saison 4 de *The Crown* sur Netflix.

<sup>29</sup> Bernard Lahire, « Publicisation de la littérature et frontières invisibles du jeu littéraire », *Littérature*, vol. 160, n° 4, 2010, p. 20-29.

uns avec les autres<sup>30</sup>. Laurence Giavarini insiste par conséquent sur la nécessité d'interroger le « système de vérité » propre à la littérature contemporaine :

si on lui confère le statut d'un discours de vérité, encore faut-il montrer comment, dans quelle configuration épistémologique, sociale, politique de la vérité, cette qualité est instituée, prend sens et prend effet<sup>31</sup>.

C'est à une telle entreprise que se livre Agnès Delage dans un article consacré aux fictions documentaires publiées par l'écrivain espagnol Javier Cercas, dont l'œuvre se donne comme une vaste enquête portant sur différents moments de l'histoire récente de l'Espagne<sup>32</sup>. Elle y étudie la légitimation, par la communauté historique française, d'un « Cercas historien », et questionne le statut de la « vérité » que celui-ci revendique pour son œuvre, dans des récits non soumis aux critères scientifiques d'établissement des faits, mais où, selon l'auteur, « la vérité historique éclaire la vérité littéraire et où la vérité littéraire éclaire la vérité historique, et où le résultat n'est ni la première vérité, ni la deuxième, mais une troisième vérité qui participe des deux et qui, d'une certaine manière, les englobe<sup>33</sup> ». Attentive à cerner les angles morts de la réception historique de Cercas, Delage pose notamment la question des liens que ses livres entretiennent avec le révisionnisme historiographique des années 1990 : elle montre ainsi que son œuvre est « située dans des débats à la fois politiques et historiographiques » et invite à « abord[er] ce type de littérature du réel précisément comme *un récit à situer dans le réel* ».

L'imaginaire d'une « démocratie narrative » relève d'un « système de vérité post-disciplinaire » qui doit être soumis à une analyse documentaire contextuelle pour pouvoir prendre la mesure de ses enjeux à la fois politiques et historiographiques. Analyser les régimes de véridicité conduit alors nécessairement à poser à la fiction, au-delà de la question du révisionnisme, celle de la falsification documentaire. Dès *Soldats de Salamine*, la triangulation entre vrai, faux et fictif posait en effet particulièrement problème puisque le narrateur-enquêteur, double autofictionnel de Javier Cercas, attribuait au fasciste Rafael Sánchez Mazas un rôle attesté de Juste, c'est-à-dire de sauveur de victimes de la répression des années 1940, qu'il n'a pas eu historiquement. Peut-on alors dire que le romancier-historien commet une imposture historiographique<sup>34</sup> ?

Il s'agit ainsi, pour des chercheuses telles qu'Agnès Delage, Laurence Giavarini ou Claire Paulian de critiquer voire de contrer les effets d'un flottement épistémique dénoncé par Françoise Lavocat dans *Fait et fiction*. Ceux-ci ne sont pas limités à la production de discours sur l'histoire, mais soulèvent aussi des questions juridiques. Le procès opposant l'écrivain Édouard Louis à l'homme qu'il accusait de viol en a fourni un exemple médiatisé : absent du procès, Louis a refusé la confrontation avec l'accusé. Sa « vérité de romancier », selon son avocat, était contenue dans un roman, publié en 2016 sous le titre *Histoire de la violence*, texte que les juges ont refusé de verser au dossier<sup>35</sup>. Un témoignage littéraire peut-il tenir lieu de témoignage devant la justice ? Implique-t-il réellement le même type d'engagement asser-tif, dans la mesure où il n'engage pas les mêmes conséquences pénales et n'est pas soumis aux mêmes critères ni aux mêmes procédures d'examen, de vérification et d'invalidation ?

<sup>30</sup> Jacinto Lageira, « Régimes de véridicité », in Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

<sup>31</sup> Laurence Giavarini, « Histoire, littérature, vérité. Sur la littérature comme geste historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 65-2, 2018/2, p. 78-96.

<sup>32</sup> Agnès Delage, « Javier Cercas historien. Pour une approche critique de la fiction d'archive contemporaine », *Fabula / Les colloques*, « Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives », en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document6328.php>, consulté le 19 mai 2021.

<sup>33</sup> Javier Cercas, « La troisième vérité. Fiction, roman, histoire », *Esprit*, vol. juin, n°6, 2011, p. 65-73.

<sup>34</sup> Agnès Delage, art. cit.

<sup>35</sup> Le tribunal correctionnel a invoqué « l'inconstance des déclarations » d'Édouard Louis et relaxé le prévenu, qui a toutefois été condamné pour vol aggravé. Édouard Louis a fait appel. Poursuivi par Riadh B. pour atteinte à la présomption d'innocence et à la vie privée pour *Histoire de la violence*, Édouard Louis n'a pas été condamné. Cécile Bouanchaud, « Affaire Édouard Louis : Riadh B. relaxé, quand la vérité judiciaire s'impose à la littérature », *Le Monde*, 9 déc. 2020, et Cécile Bouanchaud, « Au procès de Riadh B., accusé d'agression sexuelle par Édouard Louis, l'œuvre littéraire omniprésente », *Le Monde*, 24 nov. 2020.

Cet exemple, comme celui des polémiques liées à la diffusion de la série *The Crown* au Royaume-Uni, à la parution des livres de Javier Cercas en Espagne, est révélateur de la manière dont les discours artistiques peuvent être investis en vérité par celles et ceux qui les produisent, les diffusent et les lisent, tout en se soustrayant à certaines contraintes qui encadrent à un niveau institutionnel la production de vérité dans d'autres pratiques discursives. Une lecture « située », comme celle défendue par Agnès Delage, parce qu'elle considère un texte ou une production culturelle dans ses interactions avec un écosystème discursif (et non pas seulement avec les discours artistiques et littéraires qui l'ont précédé ou qui lui sont contemporains), envisage la réception des œuvres comme un acte social pris dans des déterminations multiples et dans des définitions parfois concurrentes de la vérité. Elle invite aussi à élargir la question de la responsabilité, souvent limitée aux auteurs, aux producteurs et aux diffuseurs, à l'ensemble des acteurs du champ littéraire, scientifique et artistiques. La définition de la « vérité littéraire », en effet, n'est pas que l'affaire de celles et de ceux qui la produisent, mais aussi de toutes celles et ceux qui l'investissent comme telle ou qui la contestent, leurs réceptions contrastées contribuant ainsi de façon salutaire à l'entreprise d'interrogation des régimes de véridicité à laquelle de telles œuvres entendent participer.

#### Résumé :

À partir des polémiques suscitées par la diffusion la quatrième saison de la série *The Crown*, cet article propose d'interroger les fictions de la personne réelle sous l'angle de leur réception, dans une perspective à la fois pragmatique et épistémique : *que fait-on* de la question de la vérité quand on lit ou qu'on regarde de telles fictions, censées raconter la vie de personnes réelles ? Il développe l'idée qu'elles invitent à pratiquer une « lecture située », c'est-à-dire prenant en considération la manière dont les contextes de réception d'une œuvre, qu'il s'agisse ou non d'une fiction, transforment les usages et les interprétations qui en sont faits.