

ESSAI

Pour une fiction savante

par Benjamin Hoffmann

3 juillet 2026

Esquisse de la poétique d'une forme encore à naître : une fiction qui produit un savoir sur le monde en articulant rigoureusement l'invention romanesque et les faits documentés.



S'interroger sur la fiction savante revient à tenter de définir ce qui n'existe pas encore : une forme littéraire dont les linéaments se reconnaissent au sein d'œuvres existantes mais qui n'a jusqu'à présent jamais été décrite de manière rigoureuse et donc, par voie de conséquence, qui n'a jamais été pleinement incarnée. Étrange entreprise, en vérité, que celle qui consiste à esquisser la poétique d'une forme pour le moment hypothétique, d'un objet encore à naître... Et pourtant, c'est précisément la tension entre ce qui existe et ce qui pourrait advenir, entre les œuvres qui réalisent imparfaitement le programme de la fiction savante et ce programme qu'elles contribuent incidemment à former qui constitue le ressort même de la réflexion sur la fiction savante. Si la fiction savante n'existe pas encore dans la plénitude de son expression et n'a – en-dehors de l'auteur de ces lignes – été revendiquée par personne jusqu'ici, des textes déjà publiés s'en approchent partiellement et c'est à partir de ces avancées partielles qu'il est possible d'en tracer les contours¹.

Une fiction savante est une œuvre narrative qui produit une connaissance sur le monde en articulant de manière rigoureuse l'invention romanesque et la mise en forme de faits documentés. Cette définition laconique implique une tension fondatrice. Car le déploiement de la fiction et la construction du savoir semblent, *a priori*, relever de deux régimes de discours radicalement distincts. La fiction est le domaine de l'invention, de l'imagination, du possible et du conditionnel : elle déploie ce qui n'a pas eu lieu, ce qui aurait pu être et ce qui pourrait advenir à travers des formes multiples. Le savoir, lui, repose sur l'établissement de faits dont la nature et la signification échappent à la volonté de la personne qui s'efforce de le constituer ; il implique une révérence à l'égard de ce qui est vérifiable et ne relève pas du bon plaisir auctorial. Comment, dès lors, concevoir une forme qui articulerait sans les confondre ces deux régimes ? C'est précisément ce problème que la fiction savante s'attache à résoudre et dans la réponse qu'elle propose – réponse fondée sur l'articulation rigoureuse du fait et de la fiction – réside sa spécificité².

Pour comprendre ce que la fiction savante cherche à être, sans doute faut-il d'abord comprendre ce qu'elle se refuse à incarner. On recourra ici, à l'instar de la théologie apophatique du Pseudo-Denys l'Aréopagite³, à une démarche qui approche son objet par la voie des négations, en rapportant la forme à définir de celles, voisines, dont elle se distingue. Et la première de ces formes – la plus proche en apparence et donc la plus révélatrice par contraste – est l'exofiction⁴.

La paternité du terme *exofiction* revient à l'écrivain Philippe Vasset qui l'a forgé en 2011 afin de désigner « une littérature qui *mêle* au récit du réel tel qu'il est celui des fantasmes de _ceux qui le font_ »⁵. L'usage du verbe *mêler* dans la définition fondatrice que propose Vasset est révélateur : il signale dès l'acte de naissance de l'exofiction non pas une articulation de substances distinctes mais leur transformation en un ensemble homogène, leur fusion au sein d'un tout où elles deviennent indiscernables. L'exofiction est ainsi une esthétique de la confusion : elle affecte de prendre ses distances avec l'autofiction – qui puise dans le vécu de l'auteur la matière première de son récit – pour se tourner vers la biographie de personnages réels, mais elle introduit dans le traitement de cette biographie les fantasmes de l'auteur lui-même, de sorte que la frontière entre la subjectivité du personnage et celle de l'écrivain se brouille peu à peu. Annabel Kim a montré dans une étude marquante que cette rupture prétendue entre exofiction et autofiction est plus apparente que réelle : les exofictions de Binet, Carrère et Haenel sur lesquelles elle s'appuie⁶, tout en opérant un déplacement temporel et subjectif en direction du passé et d'une personnalité distincte de l'auteur, n'ouvrent pas moins un espace d'identification où l'auteur et son personnage se confondent au gré d'une projection de la subjectivité du premier dans celle du second⁷. Loin d'être l'*autre* rigoureux de l'autofiction, l'exofiction en est une forme détournée. Pour le dire autrement : l'exofiction est une autofiction de contrebande.

Mais c'est moins la résorption de l'altérité dans le moi qui distingue le plus fondamentalement l'exofiction de la fiction savante que la spécificité du rapport de celle-ci au réel. L'exofiction appartient à ce que Philippe Vilain nomme le post-réalisme⁸, esthétique dans laquelle le réel est traité à la manière d'un réservoir de faits que la subjectivité de l'auteur est libre de recréer, modifier, ignorer au besoin selon les exigences du rythme, de l'esthétique ou de la dimension symbolique que son œuvre souhaite explorer. Placée en quatrième de couverture de *_Windows on the World_*⁹, la formule de Frédéric Beigbeder exprime avec une franchise qui confine à la provocation la logique inhérente au post-réalisme : « Le seul moyen de savoir ce qui s'est passé

dans le restaurant situé au 107^e étage de la Tour Nord du World Trade Center, le 11 septembre 2001, entre 8h30 et 10h29, c'est de l'inventer ». Ici, la fiction n'est pas un complément provisoire au savoir incomplet, soigneusement signalée comme telle : elle est désignée comme le seul accès envisageable au réel et se substitue à la documentation et à l'analyse des témoignages et des faits.

C'est précisément sur la ligne de faille entre fait et invention que la fiction savante s'édifie. Non pas que celle-ci refuse l'invention par principe (au contraire : elle lui est constitutive) ; mais c'est la *confusion* de l'invention et du fait, l'effacement de la frontière ontologique qui les sépare à laquelle elle s'oppose¹⁰. Là où l'exofiction fabrique du récit avec l'histoire sans s'astreindre à respecter les faits documentés qu'elle intègre à sa logique narrative, la fiction savante souscrit à un pacte dont l'article fondamental consiste à ne jamais modifier les données établies par le travail historique ou documentaire. Ce pacte n'implique pas l'effacement de la fiction face au savoir : il signifie qu'elle signale où elle commence. Telle est la distinction capitale qui sépare la fiction savante de l'exofiction : non pas l'absence de fiction dans l'une et sa présence dans l'autre mais la présence dans la première d'une frontière rigoureusement maintenue entre ce qui relève du fait et ce qui relève de l'invention.

La métaphore centrale à partir de laquelle fonder une poétique de la fiction savante est celle d'*interstice*. L'interstice, au sens propre, est l'espace qui se tient entre deux objets ; dérivé du latin *interstare*, ce terme désigne ce qui se trouve *entre*. Si la fiction savante incarne une *écriture de l'interstice*, c'est parce qu'elle réserve la pratique de l'invention à remplir les vides qui demeurent entre les connaissances disponibles. Elle ne s'approprie pas les faits pour les transformer, proclamer la souveraineté de l'imagination créatrice sur eux, comme s'y emploie l'exofiction ; elle occupe les silences que ces faits laissent entre eux. Ce geste – nommer l'invention, la circonscrire, la signaler comme telle afin de préserver la valeur de vérité de ce qui l'encadre – contribue à la démarche caractéristique de la fiction savante et incarne la condition de possibilité d'une articulation entre fait et fiction.

Les vides que la fiction savante est appelée à combler se répartissent en deux catégories différenciables par leur statut ontologique. D'une part, il existe des lacunes que l'on dira définitives : des manques dans la connaissance que rien ne permettra jamais de combler, parce qu'ils correspondent à des réalités fugaces et intérieures qui n'ont laissé aucune trace susceptible d'être documentée. Le vécu intérieur d'un personnage réel, ce qu'il a senti, pensé à un moment précis de son existence, relève de cette catégorie. À moins que l'individu concerné n'ait consigné quelque part cet état subjectif, toute intrusion dans sa psyché relève de ce que l'on peut nommer une *spéculation fictionnelle infalsifiable* – une conjecture que nulle découverte future ne saurait invalider ni confirmer¹¹. La présence de ces contenus subjectifs au sein de la fiction savante constitue l'une des parts d'invention qu'elle s'autorise, en la délimitant, dans sa mise en forme narrative du passé. Il existe d'autre part des lacunes provisoires : des vides dans la connaissance disponible qui, au moins théoriquement, peuvent être comblés par la future redécouverte d'un témoignage ou d'un document. Ces lacunes autorisent l'intrusion de ce que l'on appellera des *spéculations fictionnelles falsifiables*, des suppositions au sujet de faits absents dont il est envisageable qu'ils soient un jour contredits par une découverte nouvelle.

Cette typologie des spéculations fictionnelles permet de mesurer l'étendue du territoire propre à la fiction savante et de comprendre les raisons pour lesquelles la notion même d'invention y revêt un sens différent de celui qu'elle possède au sein de l'exofiction. Lorsque l'auteur d'une fiction savante attribue des pensées à un personnage réel – comme c'est le cas dans *_La Guerre des os_*¹² où Charles Marsh, par exemple, exprime une lassitude fugitive au cours de la longue rivalité qui l'oppose à Edward Cope – il ne cède pas à un arbitraire souverain, à ce plaisir trouble que Sartre décrit dans *_Les Mots_*¹³ lorsqu'il crève les yeux de Daisy afin d'éprouver le vertige de l'omnipotence auctoriale. Il élabore ces contenus psychologiques afin qu'ils soient compatibles avec les connaissances disponibles au sujet du personnage en question. L'invention, ici, n'est pas caprice : elle est conjecture pertinente, hypothèse fondée.

Aussi rigoureuse soit-elle, toutefois, une conjecture n'est pas un fait. Et c'est pourquoi la fiction savante ne peut se contenter de pratiquer l'écriture de l'interstice sans en signaler les occurrences. Le rôle des *signalements fictionnels* consiste précisément à manifester les moments où l'invention supplée à la connaissance disponible, à permettre au lecteur d'identifier le passage d'un régime de discours fondé sur des faits établis à un autre où c'est la spéculation qui prend le dessus. Ces signalements peuvent prendre des formes diverses : reprise des marqueurs du discours académique – tels que les guillemets ou les notes de bas de page – commentaires directs du narrateur sur la valeur de vérité des passages qu'il introduit, remarques de la part de l'auteur au sujet des lacunes qu'il s'apprête à combler, etc. Dans *_Armures_*¹⁴, Stéphanie Hochet indique par exemple au moyen d'une note qu'elle s'autorise à prêter des caractéristiques de sa propre mère à Isabeau d'Arc, reconnaissant explicitement qu'elle se « retrouve face à un vide » historiographique qu'elle comble par un recours à des matériaux intimes. La fonction de ce geste auctorial est double : il signale l'intrusion de la fiction dans le récit et, ce faisant, il réaffirme de manière indirecte l'ancrage documentaire de ce qui précède et n'a pas nécessité semblable mise au point. Ainsi le signalement de l'invention est-il, de façon paradoxale, un rappel implicite de la valeur factuelle du reste de l'œuvre. Ailleurs, c'est un vide historiographique plus vaste qui est exploité par l'autrice : *_William_*¹⁵ imagine ce qui est advenu à Shakespeare entre 1585 et 1592, années sur lesquelles ses biographes ne disposent d'aucun document, de sorte qu'une nouvelle zone d'absence est investie par le travail de la fiction, qui trouve en elle sa raison d'être et son origine.

La distinction entre la fiction savante et la non-fiction éclaire par un biais additionnel la spécificité de la première. Fruit de croisements féconds entre le récit, l'autobiographie et le journalisme d'investigation, la non-fiction présuppose un minutieux travail de vérification dont résulte le maintien des seuls passages textuels où les faits comme les propos rapportés peuvent être imputés à des sources fiables tandis que la totalité de ce qui relève de l'invention est supprimée¹⁶. La fiction savante, elle, s'autorise précisément des spéculations que s'interdit la non-fiction – telles que l'intrusion dans la psyché d'un personnage réel ou la reconstitution de circonstances non documentées – à condition toutefois de les signaler comme telles. Ainsi occupe-t-elle un territoire qui lui est propre : elle ne retient ni la rigueur absolue de la non-fiction, qui exclut toute spéculation non documentée, ni la liberté souveraine de l'exofiction, qui s'affranchit de la frontière entre fait et fiction. Entre ces deux formes, la fiction savante dessine un espace où l'invention est légitime pourvu qu'elle soit délimitée.

Ce qui est en jeu dans cette délimitation dépasse une simple question de poétique : c'est le problème du rapport que la littérature entretient avec la vérité qui est posé. L'exofiction participe à ce que l'on pourrait appeler une *nouvelle ère du soupçon*, non pas le soupçon que le lecteur nourrit à l'égard des personnages trop lisses du roman réaliste dont parlait Nathalie Sarraute¹⁷, mais l'incertitude qui pèse sur son esprit dès lors qu'il s'interroge sur la valeur du savoir qu'il croit acquérir par le truchement d'un récit. Apprend-il véritablement quelque chose sur le personnage ou l'événement historiques dont il est question, ou bien ce que le récit lui présente comme une vérité a-t-il fait l'objet d'une réinvention fictionnelle ? Personne, dans l'exofiction, ne s'est engagé à lui fournir les moyens de répondre à cette question : le pacte de lecture est absent ou bien volontairement ambigu. La pratique revendiquée de la confusion du fait et de la fiction participe ainsi à l'offensive plus large que subit le concept de vérité à notre époque, à cette prétendue réversibilité des énoncés dont les conséquences sont insidieuses pour le bon fonctionnement des sociétés démocratiques.

La fiction savante, au contraire, s'édifie sur la différence ontologique du fait et de la fiction, sur leur irréductibilité l'un à l'autre¹⁸. Lorsqu'elle s'empare d'un événement historique, elle s'appuie sur un travail de recherche approfondi et s'interdit de modifier les faits documentés qu'elle partage. Quand elle parle du présent, elle s'astreint à un effort de documentation et d'enquête qui lui permet de délimiter précisément ce qui relève de la spéculation et ce qui relève de la connaissance démontrable. La déontologie de la fiction savante impose l'inclusion d'une bibliographie – conformément aux ouvrages académiques à partir desquels elle s'édifie partiellement – afin de reconnaître les dettes qu'elle a contractées vis-à-vis des historiens et des chercheurs dont elle a mis les travaux en récit. Le paratexte est là pour attribuer aux historiens les interprétations tissées dans le fil de la narration et pour permettre au lecteur de distinguer entre le savoir emprunté et celui qui est produit par la recherche propre de l'auteur.

Pour autant, la fiction savante est davantage qu'un exercice de synthèse d'une connaissance constituée par d'autres. La fiction elle-même n'est pas l'antonyme de la vérité : il y a bien une vérité inhérente à l'exercice de la fiction, une vérité d'un autre ordre que celle des faits documentables. Lorsqu'une œuvre littéraire recrée la perspective subjective d'un personnage historique en plongeant dans son intériorité, en lui imputant des pensées ou des paroles dont elle ne peut avoir la certitude qu'elles ont bien été les siennes, elle fait davantage que combler un vide au moyen de spéculations gratuites. Elle emploie les ressources qui lui sont propres – les techniques énonciatives du roman, la polyphonie narrative, la plongée dans les mécanismes psychologiques des personnages... – afin de donner au lecteur une compréhension intime de territoires variés de l'expérience humaine qui lui seraient autrement fermés. La fiction savante propose en outre des mises en récit du matériau historique qui véhiculent des manières alternatives de penser la causalité, d'éclairer les enchaînements du passé au moyen de lignes narratives multiples. Maintenant la tension entre ce qu'elle emprunte à la rigueur des humanités et ce qu'elle hérite de la tradition romanesque, la fiction savante produit, par les voies de la littérature, un savoir sur le monde tel qu'il est, tel qu'il a été ou tel qu'il pourrait être.

La proposition de Philippe Vilain dans *La Passion d'Orphée*¹⁹ consistant à établir une distinction formelle entre *littérature littéraire* et *littérature commerciale* témoigne d'une aspiration à mettre de l'ordre au sein de la surabondance de la production narrative contemporaine ; la fiction savante, pour sa part, n'induit pas une

hiérarchie esthétique mais un rapport distinct à la vérité – ce qui représente peut-être une manière plus fondamentale encore de distinguer entre les œuvres. Elle appelle, en somme, à la création d'un nouveau terme architextuel qui, contre l'hégémonie du *roman*, signalera sur la couverture des livres la spécificité de cette forme narrative en soulignant le pacte que souscrit l'auteur vis-à-vis du lecteur. Le présent texte se veut un acte de naissance : une forme de proclamation pour que des œuvres à venir illustrent délibérément la poétique de la fiction savante, une poétique qu'elles travailleront de l'intérieur en lui apportant enrichissements et modifications.

À une époque où la confusion grandissante du fait et de la fiction menace les fondements de l'espace démocratique, la fiction savante répond par un double engagement : celui de ne jamais trahir la frontière qui sépare l'invention du fait, de nommer l'une pour mieux honorer l'autre ; et celui de montrer par l'exemple que la littérature n'est pas condamnée à choisir entre la liberté de l'imagination et la constitution rigoureuse du savoir. Réciproquement, parce qu'elle revendique la capacité de l'invention narrative à fonctionner comme instrument de connaissance, elle propose une alternative à celles des productions académiques qui, essentiellement analytiques et discursives, sont les mieux imitées par les résultats de l'intelligence artificielle. En dessinant un espace de création où l'expression subjective dans l'invention dialogue avec le travail de documentation au service des faits, la fiction savante ouvrirait-elle une voie nouvelle pour la création littéraire en même temps qu'elle désignerait une possible direction à de futures productions académiques ? Irréductibles aux résultats standardisés des grands modèles de langage, celles-ci manifesteraient la réverbération en soi de l'existence de l'autre, l'humanité de leur auteur en dialogue avec celle de leur objet.

Benjamin Hoffmann (The Ohio State University), juin 2026

¹ La première mention écrite de l'expression *fiction savante* se trouve dans l'article de Nicolas Idier consacré à *La Guerre des os* (Denoël, 2026), en référence à une conversation tenue le 27 janvier 2026 à la Maison de la poésie : N. Idier, « Lettre à Benjamin Hoffmann », *Commentaire*, mars 2026. La réflexion que je propose ici résulte de mon travail de romancier.

² Sur la question de la frontière entre fait et fiction et ses enjeux théoriques, voir F. Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016.

³ Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Théologie mystique* V, dans *Œuvres complètes*, trad. M. de Gandillac, Paris, Aubier, 1943, p. 179-180 : « [La cause de toutes choses] n'est ni âme ni intellect ; elle n'a ni imagination, ni opinion, ni raison, ni intelligence ; elle n'est ni raison ni pensée ; elle ne peut être ni dite ni pensée. »

⁴ Sur l'exofiction, voir notamment C. Ruhe, « L'«exofiction» entre non-fiction, contrainte et exemplarité », dans *Territoires de la non-fiction : cartographie d'un genre émergent*, éd. A. Gefen, Leiden, Brill Rodopi, 2020, p. 82-106 ; et L. Demanze, « Dernières nouvelles de l'exofictif : Autour des Journaux intimes de Philippe Vasset », *Littérature*, n° 203, 2021, p. 26-37.

⁵ Ph. Vasset, « L'Exofictif », *Vacarme*, n° 54, 19 février 2011, p. 29. Voir également F. Roussel, « De passage secret », *Libération*, n° 10039, 23 août 2013. C'est moi qui souligne.

⁶ L'argumentation d'Annabel Kim s'appuie principalement sur les œuvres suivantes : L. Binet, *HHhH*, Paris, Grasset, 2010 ; Y. Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009 ; E. Carrère, *Limonov*, Paris, P.O.L., 2011.

⁷ A. Kim, « Exofiction as Autofiction: Contemporary French Fiction's Identity Crisis », *New Literary History*, vol. 55, n° 2, 2024, p. 175-194.

⁸ Ph. Vilain, *La Passion d'Orphée*, Paris, Gallimard, 2020. Voir également Ph. Vilain, *La Littérature sans idéal*, Paris, Grasset, 2016, p. 48, où Vilain observe au sujet du post-réalisme : « si, dans un premier temps, le fait réel est collecté, enregistré et décrit tel qu'il s'impose à la conscience immédiate, dans un second temps, cette description première, et signifiante, se trouve concurrencée par les significations que l'auteur lui assigne ».

⁹ F. Beigbeder, *Windows on the World*, Paris, Grasset, 2003, quatrième de couverture. Voir également L. Lang, *Onze septembre mon amour*, Paris, Stock, 2003, autre texte fondateur du post-réalisme selon Vilain.

¹⁰ Sur cette question, voir A. Kim, art. cit., p. 182. L'exofiction tend à produire « une confusion entre la subjectivité auctoriale et celle du personnage » qui relève d'un « panfictionnalisme radical » où s'estompent les limites de l'invention et de la réalité (Lavocat, *op. cit.*, p. 45).

¹¹ J'emprunte le concept de « falsifiabilité » à la théorie de Popper. Sur cette question, voir K. R. Popper, *La Logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, 1973 et Y. Cabot, « La théorie poppérienne de la confirmation scientifique », *Philosophia Scientiæ*, 28-1, p. 133-153.

¹² B. Hoffmann, *La Guerre des os*, Paris, Denoël, 2026. Le passage cité se trouve aux p. 129-130 : « Parfois, il lui arrive de songer que sa passion des os est peut-être excessive, qu'il fait une place beaucoup trop grande à Edward qui a élu domicile dans son crâne [...]. »

¹³ « Qu'est-ce qui m'empêchait de crever les yeux de Daisy ? Mort de peur, je me répondais : rien. Et je les lui crevais comme j'aurais arraché les ailes d'une mouche. » (J.-P. Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1972, p. 139).

¹⁴ S. Hochet, *Armures*, Paris, Rivages, 2025, p. 27. La note se lit ainsi : « L'autrice se permet de prêter des caractéristiques de sa propre mère à Isabeau d'Arc. Connaissant peu de choses de la génitrice de Jeanne, se retrouvant face à un vide, l'autrice s'est permis de répandre un peu de la sainteté de son ascendante sur le profil de cette femme du XVe siècle ».

¹⁵ S. Hochet, *William*, Paris, Rivages, 2023. Pour d'autres exemples d'œuvres exploitant les zones d'ombre biographiques comme matière fictionnelle, voir les divers ouvrages consacrés à la mystérieuse disparition d'Agatha Christie en 1926 : B. Kernel, *Agatha Christie, le chapitre disparu*, Paris, Flammarion, 2016 ; M. Benedict, *The Mystery of Mrs. Christie*, Naperville, Sourcebooks Landmark, 2020 ; N. de Gramont, *L'Affaire Agatha Christie*, Paris, Cherche midi, 2023.

¹⁶ Sur ce sujet, voir de C. Milanesi et D. Barrientos Tecún, « Territoires de la non-fiction. Introduction », *Cahiers d'études romanes*, n° 38, 2019, p. 7-17.

¹⁷ N. Sarraute, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 7, où l'autrice décrit le soupçon du lecteur à l'égard des personnages romanesques « trop nets, trop cohérents, trop bien définis ».

¹⁸ Sur cette question, voir ici encore F. Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, op. cit., ouvrage de référence sur la différence ontologique du fait et de la fiction et ses enjeux éthiques et politiques.

¹⁹ Ph. Vilain, *La Passion d'Orphée*, Paris, Gallimard, 2020.

— Benjamin Hoffmann

POUR CITER CET ARTICLE

Hoffmann, Benjamin. « Pour une fiction savante ». French Press, 3 juillet 2026,
<https://frenchpress.media/publications/pour-une-fiction-savante>.