



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 1, Printemps 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.727>

Théorie de la fiction et esprit de finesse

Vincent Colonna

Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Éditions Jacqueline Chambon, Collection « Rayon Art », 2004, ISBN : 2-87711-271-3.



Pour citer cet article

Vincent Colonna, « Théorie de la fiction et esprit de finesse », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, , Printemps 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document727.php>, article mis en ligne le 03 Janvier 2005, consulté le 24 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.727

Théorie de la fiction et esprit de finesse

Vincent Colonna

Un ouvrage « en colimaçon »

Les livres de théorie deviennent plus inventifs et plus collectifs : c'est un signe de bonne santé intellectuelle qui n'a pas été assez noté. *La Misère du Monde*, colossal tressage d'entretiens, de photos, de notes et d'analyses sociologiques d'auteurs multiples, publié sous la direction de feu Pierre Bourdieu en 1993, et quelque réticence que l'on puisse avoir pour la doctrine du maître, a peut-être donné le signal de cette nouvelle vitalité. L'ouvrage sur l'expérience littéraire intitulé *L'Emprise des signes*, signé par un universitaire français et un universitaire anglais, Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, qui composèrent leur texte sous la forme d'un échange épistolaire contradictoire, en était un autre exemple en 2002. L'année dernière un opus surgissait, qui présentait à nouveau une architecture inusitée et féconde : il s'agit d'un livre à deux voix, où chacun critique, amplifie ou poursuit la réflexion de l'autre, non pas au travers d'un dialogue, mais par une sorte de spirale réflexive, une composition en colimaçon autour de questions artistiques principielles. Les deux auteurs ne sont pas du même champ, mais relèvent de deux disciplines presque antagonistes : la sociologie et la philosophie. Certes, l'art et la littérature restent leur ensemble d'intersection, mais chacun sait que ces deux savoirs ont peu à partager, que tout les oppose, leur objet, les techniques, la méthode, leur histoire et leurs intérêts, si l'on se souvient qu'en France, les grands sociologues, depuis Durkheim, sont toujours des philosophes apostats. C'est pourtant le pari relevé par la sociologue Nathalie Heinich et le philosophe et poéticien Jean-Marie Schaeffer, que de tresser les propositions de ces deux disciplines rivales.

La sociologue et le philosophe

Faut-il les présenter ? Leurs noms ont déjà franchi la barrière redoutable qui sépare les bibliothèques spécialisées des livres qu'un lecteur cultivé se doit de connaître, sinon d'avoir lu : la première est reconnue pour des études éblouissantes sur la gloire de Van Gogh, l'imaginaire de l'écrivain et l'épreuve du Goncourt, les paradoxes sociaux de l'art contemporain, les rapports mère-fille, le statut de la femme dans le roman ; le second, pour un traitement magistral de la notion de genre littéraire, de la photographie, de la conception moderne de L'Art, de l'expérience esthétique, du

fonctionnement de la fiction. Ce n'est pas un compliment de circonstance ; je défie tout lecteur étranger à leur champ théorique, curieux et de bonne foi, de lire un de leurs ouvrages les plus réussis, sans sortir de cette lecture, transformé et pensif. Par exemple pour Heinich, *Etre écrivain. Création et identité* (2000), un rapport (je choisis délibérément un texte qu'elle jugera peut-être secondaire) fait à base d'entretiens, sur les représentations qu'entretiennent les écrivains sur leur condition : aucune des conceptions que se font les écrivains de leur pratique n'échappe à son microscope ; et je déconseille sa lecture aux littérateurs fragiles, car il faut bien quelques illusions pour continuer à créer et ce livre les épingle ou les déplie une à une. Pour Schaeffer, l'ouvrage *Pourquoi la fiction ?* (1999), qui relance une conceptualisation interdite par le paradigme scriptural devenu dominant dans les années 60, dans lequel littérature et écriture étaient synonymes. Non seulement cet essai réussi le projet ambitieux d'expliquer comment fonctionne l'activité de consommer des fictions, et ce qu'elle apporte à l'être humain, mais il redonne toute sa légitimité à la notion d'art mimétique, une notion disqualifiée par ce même paradigme.

Hormis une propension à l'éclectisme, manifeste dans le relevé de leurs centres d'intérêt, mais souvent mal vue dans le milieu universitaire, que partagent ces deux chercheurs ? Un goût identique pour les questions d'esthétiques, c'est assez clair ; le fait d'appartenir à la même génération des années 50, avec ce que cela suppose de lectures et de cheminements convergents, de formation post-structuraliste aussi ; mais également un style rigoureux de penser, analytique et pragmatique, soucieux de ne pas rompre avec la phénoménologie de l'expérience ordinaire. Cette communauté de méthode leur permet d'explorer ensemble trois questions vastes et abyssales : l'art, la création et la fiction. A chaque fois, la démarche est la même : un article important, souvent déjà publié dans une revue ou des actes scientifiques, mais inaccessible aux communs des mortels, parfois inédit, ouvre la danse, pose un problème, explore une notion, un cas, une hypothèse, un paradigme. L'autre reprend la question avec ses outils et sa démarche propres ; acclimate l'apport du premier dans sa discipline, ou l'éclaire sous un angle nouveau. Il en résulte trois sections qui renouvellent ou revisitent de fond en comble, un certain nombre d'idées ou d'impasses dominantes dans ces trois thèmes majeurs de l'esthétique. Pour l'art, c'est le problème si aigu aujourd'hui avec l'expansion des installations, de ses frontières ; pour la création, c'est la vieille question de l'originalité ; quand à la partie consacrée à la fiction, c'est peut-être la meilleure synthèse condensée sur ses théories actuelles, une boîte à outils pour qui voudrait s'aventurer dans le domaine plein d'embûches du fonctionnement de la littérature imaginaire, déjà étudiée entre autres par Käte Hamburger, Paul Ricoeur, Thomas Pavel ou Gérard Genette, et par Schaeffer lui-même, mais dans des sommes dont l'ampleur, ou les parti pris doctrinaux, peuvent rebuter.

Le roman autobiographique de déporté

La section sur la fiction s'ouvre par un article de Nathalie Heinich sur « La place de la fiction dans les récits de déportation » (1998), qui s'interroge sur la validité factuelle des récits de camps qui empruntent leurs procédés de narration ou d'écriture à la littérature ; et plus largement sur la valeur testimoniale du roman. Cette question, qui n'est pas nouvelle et n'est pas née avec le Révisionnisme, présente pour chaque époque son intérêt, ne serait-ce que par les lièvres débusquées : en 1929, Norton Cru publiait *Témoins*, une monographie qui étudiait des récits de guerre (celle de 14-18), à la recherche d'un critérium décisif pour évaluer les souvenirs d'anciens poilus : même si sa théorie n'apporte qu'une poignée de critères hétéroclites, il délogea tout de même Henri Barbusse dans ses prétentions, en montrant que ce dernier ne pouvait avoir été le témoin oculaire des horreurs qu'il relatait dans *Le Feu, Journal d'une escouade*, un roman naturaliste sur les horreurs de la guerre des tranchées qui emporta le prix Goncourt en 1916. Aujourd'hui, une approche déconstructionniste simpliste aurait tendance à nier l'utilité d'un tel crible : peu importe l'authenticité du témoignage ou du document, dirait-elle, puisque celui-ci est obligé de passer par une composition et une textualisation, qui n'en feront qu'une interprétation, parmi d'autres possibles, de cette expérience de l'extrême.

Partant d'un corpus féminin de récits de déportation, limitée par méthode au camp d'Auschwitz, Heinich montre que ce relativisme ne va plus de soi dès lors qu'on est attentif à la position de l'auteur et à la forme de sa mise en intrigue. Deux romans autobiographiques sont au centre de son étude : *J'ai vécu à Auschwitz* (1956) de Krystina Zywulska, un récit romancé par un « je » ; et *La Passion de Myriam Bloch* (1947) de Marianne Schreiber, narré à la troisième personne. L'héroïsation outrancière des personnages principaux de ce dernier livre avait déjà amené Michael Pollack, dans *L'Expérience concentrationnaire* (1990), à mettre en doute son authenticité. L'intervention d'une rescapée confirma après coup que Marianne Schreiber n'avait fait que recueillir les dépositions de prisonnières libérées, dans le cadre du comité d'accueil installé à l'hôtel Lutetia, lors de leur arrivée en 1945 ; fragments de vie qu'elle avait fusionnés et affectés à son héroïne, sans que son paratexte ne l'indique, alors qu'il revendiquait la véracité de l'expérience relatée. Le cas de Krystina Zywulska est plus intrigant : pourquoi cette femme écrivit-elle un roman personnel, alors qu'elle était une vraie rescapée et qu'elle n'avança pas de raison esthétique à cette fictionalisation (comme David Rousset pour *Les Jours de notre mort*, affirmant que seul le roman pouvait exprimer l'insoutenable) ? En rapprochant sa situation d'autres textes authentiques de la déportation, construits sur une distanciation similaire, tels ceux de Jacqueline Saveria sur Ravensbrück (*Ni sains ni saufs*, 1954, réédité en 1979) ou de Dounia Ourisson sur son expérience d'interprète en camp (*Les secrets du bureau politique d'Auschwitz*, 1946), Heinich

montre que tous ces auteurs ont en commun d'avoir occupé dans les camps de la mort une fonction privilégiée, administrative ou médicale, fonction qui permet leur survie, parfois improbable étant donné la durée de leur séjour. Ainsi, l'auteur de récit de camp utilise des techniques romanesques, « comme pour élaborer par le mode d'énonciation une certaine distance avec sa propre implication dans le camp : distance sans laquelle le témoignage ne pourrait avoir lieu, faute d'une légitimité à avoir occupé la position ayant rendu possible la survie et, avec elle, la capacité de témoigner. » (p.149).

C'est pour cette raison qu'un roman de déporté a autant d'intérêt documentaire qu'une autobiographie, une chronique ou un journal de rescapé : « C'est justement *parce qu'il s'agit d'un roman* — et que cela ne pouvait être *qu'un roman* — qu'il nous faut, plus qu'aucun autre, écouter un tel récit. » (p.150)

Un modèle pragmatique

Dans son commentaire, Schaeffer insiste sur le fait que cette modeste étude de cas représente en fait une « contribution à la question générale de la fiction » et qu'elle tranche avec les approches habituelles aussi bien de la sociologie, que de la philosophie ou de la poétique. En sociologie, il n'est pas courant de donner une place entière aux formes littéraires (Heinich utilise Genette, Hamburger, Walton, Lejeune etc.) et de les considérer comme constituantes de la réalité, pas seulement comme constituées par celle-ci. Dans les approches philosophiques ou littéraires, on interroge peu le mode opératoire de la fiction, ses conditions d'énonciation et de réception, la relation de l'auteur et du public avec le réel fictionalisé, le contexte de cet échange.

De fait, la théorie du discours fictionnel, abordée de front par l'article suivant (« Fiction et croyance », inédit de 2001) qui est aussi de Schaeffer, souffre depuis très longtemps du modèle platonicien qui lui a donné le jour. Car si Platon est le premier à s'être penché sur la nature de la fiction, avec une description de la contagion fictionnelle (*République*, X) restée inégalée, il a aussi enfermé la réflexion dans un modèle sémantique. Un modèle pour lequel seule compte la relation à la vérité, la fausseté ou la véridicité de la représentation, de la parole ou de l'univers colporté. Dans ce cadre, la fiction est soit mensongère (Platon), soit emblématique de toute représentation et de notre rapport au monde (Baudrillard et les anti-platoniciens demeurés platoniciens malgré eux) ; comme si la vérifonctionnalité (le critère de vérité) était notre unique préoccupation, quand nous savourons une œuvre imaginaire. Une bonne partie de la littérature logique et philosophique, de St Augustin à Nelson Goodman, est ainsi consacrée à l'essence des entités fictives, nombres, images, démons, dieux homériques et personnages littéraires, relations, chimères ou espace à quatre dimensions. Ces analyses ont produit des concepts parfois décisifs (l'opposition être vs. existence de Meinong, la théorie des types

logiques de Russel, celle des mondes possibles, la notion d'échantillon de Goodman), et un prodigieux matériel métaphysique pour les Borges passés et futurs. L'efficace de la fiction littéraire, ses effets et ses mécanismes, ont gardé leur secret.

Pour pénétrer ses arcanes, un autre modèle, de nature pragmatique, est nécessaire. Un modèle qui se demande non pas comment se situe la fiction face au monde, mais ce que l'amateur en fait et ce qu'elle produit en lui ; comment l'artiste l'a configurée et quelle est sa position face à elle. Bien sûr, aujourd'hui la Pragmatique a le vent en poupe et peu de critiques ou de théoriciens ne prétendent pas en faire bon usage ; mais on reste souvent aux déclarations de principe, à un habillage lexical ou à l'activation de notions isolées (la performativité). Un seul exemple : la rareté des études littéraires sur le personnage, qui est pourtant l'ombilic de la lecture, le nœud des échanges entre le texte (la mise en scène) et le lecteur (le spectateur). Dans la pratique, le cadre dominant est un modèle sémantique (études thématiques), couplé à un modèle syntaxique qui se focalise sur les relations formelles entre les composants de l'œuvre (études stylistiques, actantielles ou narratologiques). Même les études génériques, dès lors qu'elles majorent la dimension intertextuelle, sans l'associer à la réception historique vécue par les lecteurs, restent prisonnières d'une perspective syntaxique élargie.

Hume et la fiction comme croyance

Comme alternative à l'hégémonie de ce modèle sémantico-syntaxique, et en corrigeant une lacune de *Pourquoi la fiction ?*, Schaeffer propose de relire David Hume, ce philosophe exquis qui refusa le dilemme de la « philosophie facile et claire » opposée à la « philosophie précise et abstruse », et réveilla Kant de son « sommeil dogmatique » :

« Le modèle humien pense la fiction non par rapport à la vérité mais par rapport à la croyance, c'est-à-dire par rapport à la question de l'usage, du mode de fonctionnement des représentations. C'est donc un modèle pragmatique. A ce jour, il est resté marginal dans les réflexions théoriques consacrées à la fiction, même si les définitions en termes de feintise partagée s'inscrivent dans sa descendance, bien qu'elles ne soient sans doute pas toujours consciente de ce fait. » (p.165)

Que devient la fiction chez Hume ? Dans le *Traité de la nature humaine*, et dans ses réécritures ultérieures, il part des représentations de l'esprit et distingue deux régimes fictionnels (les dénominations sont de Schaeffer) :

— Les « fictions cognitives » qui se subdivisent en deux sous- catégories, à savoir des « fictions constituantes », spontanées et involontaires, inhérentes à l'activité de l'esprit (fictions antéréflexives et impénétrables telles que l'idée de l'unité du moi, celle de connexion nécessaire, celle de permanence, idées qui deviendront des

principes transcendants chez Kant) ; soient des « fictions théoriques », c'est-à-dire des concepts scientifiques, constructions conscientes, datées historiquement, toujours discutables et réformables (les concepts de substance, d'égalité géométrique, de temps pur).

— Les « fictions ludiques » qui sont les fictions artistiques, qui d'abord n'impliquent pas notre croyance, coexistent avec une attitude d'incrédulité, « s'imposent à l'imagination sans influencer le jugement » dit Hume ; suppose ensuite une feintise, un renvoi joué à des objets réels ; et enfin, une feintise partagée, commune aux poètes et aux lecteurs ; avec un effet foudroyant sur l'imagination, quoique précaire, puisque il peut rivaliser avec la coutume et l'expérience, emporter l'artiste comme le public dans la magie de ses leurre.

De cette analyse humienne, que l'on trouvera *in extenso* dans le livre I du *Traité* de Hume ou résumé dans le petit opuscule autographe *Abrégé du Traité de la nature humaine* publié par Vrin, Schaeffer tire plusieurs conséquences décisives :

— L'empirisme de Hume, pour qui toutes nos représentations, mentales et discursives, ne sont jamais que le produit d'impressions ou de perceptions, amalgamées, associées et récurrentes, fait que la différence entre la fiction et le factuel ne saurait reposer dans les matériaux de la représentation ;

— Ni d'ailleurs dans les principes syntaxiques qui permettent de passer des impressions aux idées simples, des idées simples aux idées complexes et ainsi de suite, puisque ces règles de formation (ressemblance, contiguïté et causalité) sont toujours les mêmes, quel que soit l'univers représenté. Dans *l'Enquête sur l'entendement humain*(1748), autre version grand public du grand *Traité*, Hume dresse ainsi une comparaison entre le discours épique et le discours historique, du point de vue du lecteur, pour démontrer qu'il n'existe entre eux que des différences de degré, aucune rupture ontologique de l'un à l'autre.

— Enfin, et c'est là le plus important, sa conception radicalement empiriste de l'esprit l'amène à poser la thèse selon laquelle « Tout ce que nous concevons, nous le concevons comme existant ». Par suite, la référence à la réalité (le discours factuel), n'est qu'une modalité de la relation de renvoi inhérente au mécanisme de toute représentation. Ou encore, formulé par Schaeffer : « être perçu (par les sens ou l'imagination), c'est être posé comme étant. »(p.181).

La psychologie cognitive, qui partage avec Hume un goût pour le raisonnement expérimental (le *Traité sur la nature humaine* avait pour sous-titre : « Introduire la méthode expérimentale de raisonnement dans les sujets moraux ») a confirmé le gros de cette analyse par de nombreuses expériences sur la collecte d'informations, comme le rappelle Schaeffer avec des exemples. Ce qui permet dans la vie courante le départ entre le vrai et le fictif, ce sont des cliquets de contrôle, désamorçés

durant le sommeil comme l'éclaire le rêve, mais aussi durant les expériences imaginaires (jeu d'enfant, jeu de rôle) et les interactions artistiques. Dans ces activités imaginaires, ces cliquets sont levés par des protocoles internes ou périphériques (le paratexte, le cadre, etc..) au livre, au tableau ou à la scène (ce que Schaeffer nomme joliment les « indices d'immersion fictionnelle »). Cela signifie, qu'on veuille bien y penser, et méditer cette proposition lourde de conséquences, que le renvoi à un dehors de la représentation, à la réalité et au monde, est un mécanisme primaire de l'esprit, un principe archaïque du fonctionnement mental. Tandis que la fiction, elle, suppose un apprentissage, une formation individuelle (les petits enfants ne comprennent pas le *comme si*, toutes les mères le savent) et historique, au niveau de l'espèce. « Autrement dit, écrit Schaeffer, la véritable conquête culturelle n'est pas celle de la factualité, mais celle de la fiction... »(p.182)

Qu'est-ce qui différencie alors les représentations factuelles des représentations fictives ? La croyance, l'attitude intentionnelle par laquelle nous usons des unes et des autres. Celle de la fiction artistique est une « croyance contrefaite », une fausse croyance, dont le seul but est d'attiser les feux de l'imagination ; alors que celle des « fictions cognitives » constituantes, et même théoriques, est une adhésion entière, sans acte volontaire, née d'une forme d'accoutumance et de l'habitude. Bien sur, Hume ne peut avoir réponse à tout et sa théorie n'explique pas comment la culture artistique peut, avec les siècles, se sédimenter dans l'esprit d'une civilisation et influencer sur la perception et les émotions (ainsi la littérature courtoise sur le sentiment amoureux). Mais il reste beaucoup à apprendre sur les rouages de la fiction, de la factualité et même du mensonge, toujours abordée sous un angle éthique, rarement cognitif, d'un point de vue anthropologique comme historique ; et pour cela la réflexion humienne paraît bien plus prometteuse que le modèle platonicien, comme cadre d'analyse ou point de départ. C'est le point de départ de la théorie de la fabulation élaborée par Bergson dans *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), théorie qui n'a jamais été prise au sérieux, alors qu'elle repose elle aussi sur une analyse en terme de croyance et qu'elle ouvre de vastes perspectives sur la fiction, en particulier sur l'importance du personnage. Dans son petit livre roboratif, *Les Grecs croyaient-ils à leurs mythes ?*, Paul Veyne avait amorcé, il y a vingt ans, un tel examen pour l'Antiquité occidentale, en partant également de la notion de croyance et en posant comme postulat « la balkanisation du champ symbolique » des croyances. J'ignore s'il avait lu Hume, qui était aussi historien et l'un des premiers à rompre avec l'histoire chronologique et militaire, mais la méthode qui guidait ses pas lui devait quelque chose, fût-ce par des relais insoupçonnés.

Discours de la méthode et esprit de finesse

Cette méthode, Nathalie Heinich en déplie les principes, dans un commentaire de l'article « Fiction et croyance » de Schaeffer, qui clôt cette section consacrée à la fiction et achève la composition spiralée de leur ouvrage. Trois règles la gouvernent : la prise en compte du sens commun ; le refus d'une « problématique normative de la valeur » au profit d'une « problématique pragmatique des usages » ; l'affirmation de la pluralité des représentations, sans subordination ni hiérarchisation (c'est la « balkanisation » de Veyne, auteur qu'évoque d'ailleurs Heinich). Plus qu'une méthode possible, j'y vois un nouvel esprit de finesse, que Pascal ne renierait pas et qui gagnerait à contaminer toutes les approches du littéraire et de l'art, et au-delà l'ensemble des sciences humaines, souvent marquées par un malheureux esprit de système. Faites le tour, vous découvrirez cette inspiration (avec ses trois règles) au travail chez tous les grands critiques, les penseurs et les historiens qui ont marqué l'histoire contemporaine des pratiques artistiques et discursives, de Bakhtine à Foucault. La preuve : Heinich retrouve avec la sociologie ailée d' Erving Goffman dans ses *Cadres de l'expérience* (1974), les subtiles oppositions, appliquées aux interactions sociales, qui ont structuré la relecture de Hume par Schaeffer et qui étayaient déjà sa marche dans *Pourquoi la Fiction ?*.

C'est dire que ce livre Janus, à l'architecture en colimaçon, dont j'ai occulté deux riches sections sur les limites de l'art et sur l'expression artistique de soi, ne se contente pas de poser et de résoudre quelques questions d'esthétiques : c'est aussi un ouvrage de méthode et d'épistémologie, accompagné d'une riche bibliographie, qui donnera à réfléchir à tous ceux qui ont à cœur de mieux connaître le *modus operandi* des sciences de l'esprit et de la société ; et par-delà la vérité et l'erreur, un essai qui éclaire la généalogie des activités les plus précieuses (l'art, la connaissance, la production de valeurs) de ce primate pas comme les autres, qui s'empara un jour, poussé par une *hubris* mystérieuse, du destin planétaire.

PLAN

AUTEUR

Vincent Colonna

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : protagorasbis@noos.fr