

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 11

QUE FAIT LA FICTION ?



2003

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

La fiction nie les évidences

D'abord nous noterons que la formulation évite d'avoir à répondre à la question *qu'est-ce que la fiction ?* Mais peut-on sérieusement exposer ce que *fait* la fiction sans en proposer implicitement la définition ? Si la question du *faire* et des *effets* nous protège avantageusement des accusations de naïveté – les interrogations ontologiques ne sont plus de saison, et si les érudits acceptent volontiers qu'on pointe la sophistication retorse de leurs analyses, ils supportent moins l'accusation de candeur – elle suppose néanmoins la consistance d'une catégorie générale, *la fiction*. En effet la question ne nous demande pas de répondre en détaillant ce que font les, ou des, fictions. Elle prend acte d'une catégorie chapeautant, tous ensemble, Claude Simon et Alexandre Jardin, Samuel Beckett et Patricia Cornwell. On pourra aisément justifier un élargissement supplémentaire de la catégorie, pour qu'elle recouvre également tout le cinéma, Claude Zidi et Eric Rohmer, à l'exclusion notable du documentaire¹. (Où l'on se rend compte que la démarcation fiction/non fiction s'établit plus aisément pour la prose narrative que pour les images-mouvement qui sont l'enregistrement d'actions réelles, fût-ce de performances à fonction mimétique). Du coup on disposera d'une catégorie dont la cohérence est d'ordre épistémologique, ainsi que d'une qualification de la fiction et de ses effets selon la connaissance du

¹ Voir à ce propos Genette, *Fiction et diction* (Editions du Seuil, 1991).

La fiction nie les évidences

monde qu'elle présuppose, mais qu'elle peut également étoffer², ou de l'implication pragmatique qu'elle présuppose, mais qu'elle peut aussi (provisoirement) suspendre. La fiction se constitue donc en établissant un rapport d'autonomie relative avec le monde effectif, à travers le façonnement d'un matériau symbolique, d'ordinaire convoqué à des fins pragmatiques, ici travaillé à des fins de plaisir, sans intérêt immédiat³. Ajoutons que le monde envisagé et traité en fiction le sera selon son axe de déroulement temporel, le temps étant, de manière concomitante, le mode *a priori* d'intuition de toute expérience dans ce monde et le mode *a posteriori* de son interprétation. Jusqu'à là, et à condition d'aller vite et de rencontrer des lecteurs bienveillants, on peut espérer maintenir le consensus.

Mais faut-il en rester là, c'est-à-dire à la fiction entendue comme la classe désignant l'ensemble des élaborations verbales ou iconiques opérant dans le champ ouvert par la suspension provisoire de l'incrédulité ? Œuvrant donc selon le protocole de la "feintise partagée"⁴. Faut-il, pour qu'il y ait fiction, des protocoles explicites ; que le seuil de la fiction soit clairement marqué, qu'il y ait des participants délibérés, auteurs et lecteurs éclairés, non-dupes ? Ai-je laisser à la fiction, est-ce que j'accède à la jouissance de son domaine, uniquement lorsque j'y consens contractuellement, ayant provisoirement pris congé de l'ordinaire non-fictionnel – qu'il faudrait

2 Nous reconnaissons à la fiction littéraire des vertus cognitives et éthiques : une capacité de transmission de savoir et de savoir-faire dans le monde. Pour les différentes perspectives sur l'hypothèse des propriétés cognitives de la fiction, voir Lecercle et Shusterman, *L'Emprise des signes : Débat sur l'expérience littéraire* (Editions du Seuil, 2002), notamment le chapitre 4, "Littérature et réalités", 141-202.

3 Parler du suspens de la fonctionnalité immédiate, c'est s'inscrire dans une tradition esthétique kantienne, avec sa qualification du mode d'être "désintéressé" de l'œuvre d'art. Dans le contexte actuel, c'est laisser entendre que la fiction peut avoir d'autres effets que celui de servir un programme de défense et illustration identitaire et communautaire. Voir, à ce propos, les analyses de Lecercle, dans Lecercle et Shusterman, 89-110.

4 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* (Editions du Seuil, 1999), notamment le chapitre 3 « La fiction », 133-230, pour l'exposition de la notion de "feintise ludique partagée".

donc, par retranchement de ce supplément fictif, appeler le vrai, ou le réel ?

La participation au jeu de la feintise, par un lecteur ou auteur éclairés, ce serait la preuve que nous n'avons pas à faire en fiction à *l'illusion imprégnante*, coextensive à l'horizon transcendantal de déroulement de la vie sociale, antérieur donc à tout consentement contractuel, illusion régissant une communauté de croyance religieuse, par exemple. Opposition radicale de régime entre la feintise ludique, supposant un engagement contractuel et provisoire, et l'illusion imprégnante, toujours déjà acquise, ne souffrant aucune restriction mentale de la part de l'esprit croyant, qu'elle habite et anime. Pour l'instant, nous tenons à cette opposition claire. Cependant nous trahirons plus loin, dans les errements de notre argument, notre difficulté à tenir séparées *feintise ludique*, *illusion imprégnante*, *mythe fondateur*. Car tous participent d'un même régime de temporisation et de négation. Mais gardons, pour l'instant, l'opposition entre la feintise ludique, sur fond de consentement délibéré, et la croyance coercitive. Aussi le non-croyant éclairé ne pourra-t-il prendre à son compte les textes ou les pratiques religieuses pour les appréhender comme des fictions, en y accordant provisoirement foi, comme il souscrit *provisoirement* aux conventions institutrices de *Guerre et Paix* de Tolstoï, en attendant de retourner à ses occupations bourgeoises de la non-feintise. Car la posture de la "feintise ludique", si elle devait s'élargir aux rituels religieux par exemple, supposeraient que le croyant souscrivît et participât "comme si", non sur la base de son "animation" préalable par la grâce ou par la simple force d'accoutumance, mais sur la base d'un consentement clairement marqué, à travers l'acte consistant à prendre un texte en main ou à s'installer face à l'écran.

Imaginons un instant l'existence d'une secte composée de ceux qui ne sont pas dupes de ce qu'ils font : ils lisent des textes, ils participent à des rites, sur la base d'un consentement à chaque fois explicitement et lucidement renouvelé. Ce qui les unit ne relève plus de la croyance pieuse ou de la léthargie de l'habitude. Est-ce encore de l'ordre du jeu ou de la fiction ? Ou faut-il prétendre que, parmi les effets de la fiction, on doit mentionner son pouvoir d'embourgeoisement individualisant sur ses praticiens, auteurs et lecteurs, son pouvoir *anti-*

La fiction nie les évidences

holiste ? A telle enseigne qu'il n'existerait aucune communauté de la fiction. Alors que la croyance fonderait et consoliderait la communauté de ceux qu'elle imprègne, la fiction garantirait le détachement de chacun de ses souscripteurs individuels. Que fait la fiction ? Elle *embourgeoise, modernise, détache* et *désenchante*, ces différents verbes désignant les aspects concomitants d'un seul processus d'esseulement des personnes, processus qui met fin aux affinités impensées, du coup susceptible – hypothèse optimiste, mais tenable – d'ouvrir sur des affinités réfléchies, au-delà des frontières de l'acculturation pieuse.

Très bien. Et nous n'allons pas nous livrer ici à la critique ombrageuse de cette dialectique de l'individualisation bourgeoise. Mais pour autant, sommes-nous contraints à penser la fiction sur le modèle d'un divertissement pour adultes : la fiction envisagée comme *Trivial Pursuit* pour sujets consentants et incrédules ? A accepter donc les règles institutrices de la fiction, mais en sachant pertinemment qu'elles ne renvoient à aucun fondement en dehors du pacte balisé par leur exercice ? Les jeux de société impliquent des qualités de maîtrise et de désengagement : on y souscrit de manière détachée, très provisoirement, le bon joueur sait s'arrêter à temps, comme il sait gracieusement gagner ou perdre. La "feintise" est garant de l'absence d'enjeux ou d'aspirations ontologiques, la fin du jeu signalant la fin du pouvoir consenti par les participants à se laisser provisoirement contraindre. Un joueur resté affecté après coup est donc un mauvais joueur. Mais un lecteur arrivé à la fin de la fiction, peut-il se désengager aussi aisément ? Et s'il y parvient, à *quoi bon la fiction*, qu'il faut donc ramener à un statut de divertissement pas même pascalien ?

Car il est difficile de ne pas juger recevable une des modulations possibles de la question *que fait la fiction* ? On se demandera donc si la fiction laisse des traces, une fois suspendue le jeu de la feintise partagée ; s'il se peut que, dans certains cas, imprévisibles d'avance, le lecteur franchisse le second seuil ou *exeat* de la fiction définitivement altéré ; si le faire de la fiction n'implique pas la possible réactivation de cette part de candeur non-négociable, tout juste anéantie chez ceux □

Cornelius Crowley

s'il y en a – qui sont définitivement sortis de l'enfance⁵, mais d'ordinaire susceptible de survivre comme un sédiment pouvant faire retour, même chez les modernes les moins dupes ?

Nous ne pensons pas que le pacte de la "feintise", qui suppose la capacité des contractants à rester maître du jeu, maître de leur mise, soit heuristiquement suffisante, si nous voulons répondre à la question *que fait la fiction ?* A cause de la démarcation trop nettement tracée entre *feintise* (d'un discours produit, d'un hétéocosme-duplique) et *véridicité* (d'un discours renvoyant à une authenticité d'agir et à un engagement existentiel). Car la démarcation entre feintise ludique et engagement sérieux dans les affaires du monde laisse entendre que l'inventivité fictionnelle s'exerce à des fins de délectation savante, en retrait de l'affairement pragmatique. Mais c'est oublier l'inventivité de la fiction politique ou théologique, à l'origine des fondements et règles qui gouvernent nos pratiques. S'agit-il là d'un tout autre jeu de langage, à laisser donc de côté lors de nos considérations sur Edith Wharton ou Martin Amis. C'est au prix d'une telle restriction que l'on produira des analyses et des qualifications de nature à dissiper quelques voiles d'illusion, tout en légitimant la pratique sociale qui consiste à participer contractuellement aux jeux de la feintise. Mais le prix est peut-être exorbitant et le résultat peut-être dérisoire, si nous devons nous exclure tout franchissement des seuils de la narratologie restreinte, nous refuser toute réflexion, forcément moins assurée, qui prend acte de l'affinité structurale entre la paisible feintise ludique et certaines fictions d'une portée plus fondamentale : fiction politique de l'état de nature et de la fondation consécutive de la société civile ; fiction des origines et du péché, se déployant en récit de l'origine du désordre, ou du monde comme désordre, appelant donc son complément ou son contre-récit, la fiction des interventions réparatrices. Car nous remarquerons, à l'œuvre dans ces fictions institutrices, les traits distinctifs qui sont propres à toute fiction qui fonctionne, dotée donc d'un efficace ou d'une félicité performative: à savoir la mise en place

⁵ Lyotard, Jean-François, *Lectures d'enfance* (Galilée, 1991). L'enfance prendra une grande importance dans les derniers livres de Lyotard, en rapport de concomitance avec les effets d'après coup, d'inconscient, d'humain, de mémoire non-informatique.

La fiction nie les évidences

d'un axe syntagmatique où ce qui est □ par exemple la non-satisfaction, le conflit, la violence – se laisse coordonner comme un point d'aboutissement provisoire, terme d'un récit du péché originel, et comme point de départ d'un récit complémentaire, d'un salut en voie d'accomplissement. Un mobile ou motif – ce qui aura été éprouvé et constaté à travers les engagements non-ludiques de la pragmatique sociale, "hors récit de fiction" – se trouvera ainsi pris en charge, en amont et en aval, le récit des origines appelant une autre fiction, complémentaire, le récit eschatologique de ce qui est à venir. Aussi une fiction répondant à la méta-question *que s'est-il passé ?* – toute fiction mythique, psychanalytique, ou policière, prétend répondre à une telle question – ouvre-t-elle sur la présentation de ce qui est, désormais dotée d'un pourquoi : *voilà pourquoi ce qui est est ainsi*. Doté aussi d'un *que faire*, d'un aspect chrétien, léniniste ou thatchérien : *voilà ce qu'il faut faire pour qu'advienne ce qui doit être, à la place de ce qui est*.

J'hésite à trancher concernant les affinités constatées entre feintise ludique et récit fondateur. (A moins d'estimer que le fait de poser la question de leur relation laisse entendre que ces différences sont de degré et de degré seulement ; que la feintise ludique et la fiction théorique ou théologique, à laquelle on reconnaît volontiers l'importance sociale s'attachant à l'institution et préservation du lien social, relèvent d'une même logique structurale, toujours mobilisée quel que soit le motif, si la fiction doit produire ses effets et satisfaire des attentes. Aussi la coimplication de toute une série de termes – fiction, mythe, récit, histoire – est-elle inévitable. Nous n'avons donc d'autre choix que de passer, lors de toute réflexion sur le faire de la fiction, par les catégories aristotéliennes dont la généralité matricielle détermine notre réflexion sur la poétique, de quelque côté que celle-ci se porte, roman ou théâtre, divertissement ludique ou mythe fondateur. Aristote dit *mythos*. Ricoeur glose en parlant de *mise en intrigue*⁶. En anglais on dira *plotment*. Il en va de la fiction comme de l'invention culturelle et de la construction sociale. On assistera à une division progressive du travail, à une spécification de plus en plus poussée des productions : à

⁶ Ricoeur, Paul, *Temps et récit* (Editions du Seuil, 1983-85), 3 vols., notamment, à propos d'Augustin, "Les apories de l'expérience du temps", 21-65, Vol. 1.

Cornelius Crowley

la place d'une structure mythique collectivement légitimante et légitimée s'établiront les spécifications du fait social et les innombrables genres et sous-genres de la fiction. Mais sans que l'on s'affranchisse de la règle constitutive de toute culture, ou de la logique fondamentale de tout récit.

Cette mise en intrigue portera autant sur les vérités sacrées que sur les banalités de la vie ordinaire. La présentation de la recette d'une tarte Tatin, d'abord introduite et doublée par le récit des origines – évocation des sœurs éponymes, naissance accidentelle de la merveille –, épousera la logique actantielle focalisée sur la mise à l'épreuve des pommes ; si l'on veut que les apprentis ou les spectateurs suivent : à la télévision le temps d'exposition des récits/recettes sera toujours plus court que le temps de cuisson effective. Constatant l'homologie structurale, quel que soit le motif mis en récit – c'est là un des acquis du structuralisme – je suis tenté d'envisager toute la fiction comme relevant d'une seule catégorie embrassant bien plus que le plaisant terrain de jeu de la feintise partagée par des adultes consentants, non-dupes. Nous proposerons donc la définition suivante de ce grand domaine de la fiction. *Qu'elle soit pratiquée à titre privé ou clairement assumée, institutionnalisée par un groupe social, la fiction est une opération qui induit la négation de l'évidence.* Que fait la fiction ? Elle nie les évidences, embrayant sur une propriété fonctionnelle du regard, à savoir sa mobilité non-fixe, et sur une propriété constitutionnelle de notre monde vécu: l'appréhension de celui-ci comme un monde en mouvement. La fiction passe par le déni de l'évidence, si seul est *évident* ce qui est devant les yeux, ici et maintenant. Mais en rester à l'évidence, se figer dans la contemplation sans relève, est une impossibilité, ici et maintenant. On finira toujours par fermer les yeux ou par détourner le regard ; non par recherche d'un divertissement, mais parce que la distraction advient et que le détournement affecte le regard, comme le mouvement topologique affecte et déporte toute tentative par le discours de satisfaire pleinement aux conditions de la félicité performative. Le présent de l'évidence ne peut donc qu'ouvrir sur la fiction du temps que, par raccourci, nous appellerons le temps augustinien, dont la seule vérité est sa condition irrémédiablement mixte : *prégnance déjà effective de ce qui n'est pas encore,*

La fiction nie les évidences

prégnance toujours agissante de ce qui n'est plus, à laquelle on ajoutera ces auréoles modales : le possible, le souhaitable, l'impossible.

Pour méditer, de manière presque jésuitique, ce que fait la fiction, il suffit de réitérer quelques mots dans *Ulysses*, qui introduisent la méditation fluctuante de Stephen sur la plage de Sandymount : "*Stephen closed his eyes*"⁷. *Eyes wide shut*, la fiction commence. A la fin du film de Kubrick, le couple aura surmonté une épreuve qu'il faut interpréter comme une version de la *comedy of remarriage*⁸ : au début ils se sont mariés mais ne savent pas pourquoi ; à la fin ils se sont remariés, en connaissance de cause. Lorsqu'ils se retrouvent, la question du statut – effectivement vécu ou halluciné – des épisodes passés sera mise entre parenthèses. Les époux se font le vœu que dorénavant ils doivent vivre les yeux grand ouverts. Le film est donc une fiction contre les attraits de la fiction, avec la mise en scène d'un décrochage et abandon du réel, lorsque les personnages revêtent les oripeaux les plus traditionnels de la feintise □ masques et costumes. Puis, à la fin, on assistera à l'abandon de ces masques et au retour au réel, les yeux dans les yeux. Un des enjeux de la fiction, que je définis comme un décrochage avec ce qui est devant les yeux, ici et maintenant, est la mise en doute de ce qui *semble évident*, pour mieux éprouver ce qui fait socle, ce sur quoi on peut prendre durablement appui ou faire fond. La fiction peut donc participer de ce que Stanley Cavell appelle "*the struggle against scepticism*"⁹. Or cette lutte est abyssale, sans fin. Que fait la fiction ? Elle révoque l'évidence de ce qui est donné, par le pouvoir de négation qui est constitutif de ses opérations ; puis elle nous compose la fiction du vrai, du réel au-delà des apparences fuyantes, pour nous aider à surmonter ou supporter le *décept* et perte de la certitude sensible, qu'elle nous aura justement fait perdre : nous résumons ainsi le *bildungsroman* de la phénoménologie

⁷ Joyce, *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler. Londres, The Bodley Head, 1986, 31.

⁸ Cavell, Stanley, *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism* (Chicago : Chicago UP, 1988).

⁹ Cavell, Stanley, *Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge, Mass. : Harvard UP, 1981).

hégélienne. La fiction est donc toujours dialectique, négativement métafictionnelle : voir Cervantes, ou Flaubert, ou Joyce.

On parviendra à la qualification de notre expérience esthétique de *Eyes wide shut* à la condition d'accepter le paradoxal suspens d'incrédulité que le film sollicite : accorder crédit à la fiction d'un congédiement des envoûtants leurres de la fiction : *poser, en conclusion, un possible vivre à deux les yeux grand ouverts*. C'est la fiction de la lucidité, postulée comme un état possible et comme une chose souhaitable, remède contre le solipsisme ou contre l'éloignement qui depuis toujours aura travaillé l'être-ensemble du couple. Nous notons une nouvelle fois la propension à terminer les fictions par un retour au calme : Angel Clare et sa fille remontant depuis le lieu infernal du supplice de Tess ; Paul Morel faisant retour vers l'ordinaire de la ville à la fin de *Sons and Lovers* ; Fontinbras présidant au retour à l'ordre du royaume du Danemark, la violence corruptrice du corps politique désormais une chose du passé. Or la fiction d'un apaisement du trouble ayant animé le *mythos* dont on vient de se divertir est peut-être l'effet décisif du faire de la fiction, mais sans que l'on puisse affirmer qu'il ne s'agit pas d'un leurre de plus, de la plus irrésistible des parades. Voilà ce que fait la fiction : elle mobilise la puissance de négation de l'évidence, à des fins d'institution d'un ordre symbolique d'ensemble ou, plus localement et ludiquement, à des fins de divertissement individuel. Cette puissance négatrice se laissera également mobiliser contre des élaborations fictives déjà établies. Le choc des fictions sera donc sans fin, coextensive au cauchemar de l'histoire évoquée par Stephen Dedalus, coextensive à la modalité agoniste de l'ordre symbolique¹⁰. Car si la fiction esthétique parvient en effet à se constituer en une réélaboration de la fiction ambiante, en retrait sur la praxis plus immédiate, elle ne peut procéder que dialectiquement, selon un mouvement à trois temps : d'abord la

¹⁰ L'œuvre de René Girard, à partir de l'analyse du récit de fiction, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Grasset, 1961) va s'amplifier en s'aventurant en amont, vers les origines ou cœur des ténèbres humaines, avec *La violence et le sacré* (Grasset, 1972), pour atteindre un stade où, d'avoir été l'analyste des formes narratives, Girard se fera le narrateur des origines de la rivalité mimétique et de sa relève, dans *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (Grasset, 1978).

La fiction nie les évidences

négarion de l'évidence ; puis l'ouverture sur le possible, le souhaitable et l'utopique, ou sur le dystopique et l'inferral ; ensuite le retour vers un fonds de vérité retrouvée. Si ce troisième moment est la réponse qu'appelle les deux autres, tous participent d'un même régime de la fiction, tous agissent comme négation des évidences en amont. Car le retour à l'ordre apaisé est tout autant une négation de la puissance tropologique de langage et de la temporisation qui mine toute présentation phénoménologique que la puissance tropologique, poétiquement mise en œuvre, aura été la négation de l'inconsidéré bon sens, des simples évidences et des sentences hors temps. Fiction d'un état de suffisance hors fiction.

Dans le film de Kubrick, comme dans de nombreuses œuvres de fiction, jamais la visée intentionnelle n'est aussi forte, et jamais elle ne posera autant problème que lorsque les puissances d'énonciation veulent dire l'authenticité de ce que le moment présent donne à voir et à entendre, en un face-à-face enfin amoureux : la fiction d'une conclusion ou résolution. Si nous restons persuadés que l'ultime fiction et leurre, c'est la volonté de proférer le mot de la fin, en vue de la configuration enfin conclusive d'une vérité – hors fiction, hors de toute reprise ou requalification à venir – c'est toujours la dernière scène d'un récit qui posera problème. Que fait la fiction ? Elle nous fait croire qu'une fois mis en route le pouvoir tropologique du langage ou la donation temporisée du monde, il reste néanmoins possible de refermer sur elle-même la force fuyante et fissile à l'œuvre, pour en revenir au *status quo ante* : Humpty Dumpty recomposé ou "*the golden bowl -as it was to have been...The bowl with all happiness in it. The bowl without the crack*"¹¹, ultime fiction de Maggie Verver. La fiction feint des conclusions qui mettent un terme esthétiquement satisfaisant à l'inventivité fissile des entreprises humaines : elle nous octroie donc le semblant d'un apaisement apollonien. Elle fait comme s'il y avait des points d'arrêt durable. Elle peut, bien sûr, tenter de résoudre l'aporie de ces arrêts provisoirement durables en optant pour la mise en abyme ou en boucle – les poupées russes ou *Finnegans Wake*. Ce que fait la fiction, c'est nous proposer la mise en ordre d'un processus sans tête ni

¹¹ James, Chapitre 35, *The Golden Bowl* (Harmondsworth: Penguin, 1979) 445.

Cornelius Crowley

queue. Celle-ci est aussi nécessaire qu'elle est peu satisfaisante et peu crédible, pour peu que l'on regarde de près ou que l'on lise avec un peu trop d'engagement les *excipit* par lesquels l'instance narrative suspend le jeu de la fiction, ramenant à bon port celui qui s'est prêté au jeu de la feintise partagée.

Je dois admettre ma difficulté à souscrire aux *excipit*, à la fiction d'une mise en ordre à la fin accomplie. Nous aurions donc mauvaise grâce à demander à un lecteur qu'il souscrivît à une conclusion qui n'en est pas une. Car si un questionnement doit rester ouvert, alors que la fiction doit nier l'évidence de l'interminable irrésolution des réponses locales, proposant des mises en forme achevées, bien plus apaisantes, on reconnaîtra que fiction et questionnement forment un bien mauvais ménage : "ni avec toi, ni sans toi"¹². La fiction ne saurait se passer de la production d'un terme. Son effet d'apaisement cathartique est à ce prix. Mais la réflexion ne saurait s'accommoder, au delà du battement d'un cil, de l'apaisement pourtant nécessaire – pour peu que l'on doive vivre – procuré par le leurre d'une conclusion ou d'une franche origine, *il y était une fois d'avant la chute*.

Cornelius CROWLEY
Paris X-Nanterre

¹² Nous citons une célèbre réplique du film de François Truffaut, "La femme d'à côté", 1980.