

Yves Citton

À travers la fiction : forces de l'image, de l'exemple et de la merveille

Based on a true story... S'ils le clament haut et fort pour promouvoir un roman ou un film, c'est que cette labellisation emporte l'adhésion. Pourquoi donc une histoire se vend-elle mieux si on la croit basée sur des faits réels ? Ne faut-il pas y voir le symptôme d'une faiblesse constitutive de la fiction ? Les plus blasés et les moins naïfs d'entre nous ne sentent-ils pas quelque chose d'un peu plus relevé dans un scénario dont on sait (ou dont on apprend au moment du générique de fin) qu'il est tiré de l'âpre réalité, plutôt que de l'imagination d'un doux rêveur ?

Faiblesse de la fiction, force du récit

Bien entendu, les moins naïfs d'entre nous gardent à l'esprit qu'une « histoire » ne peut jamais correspondre à « la réalité », puisqu'elle est toujours énoncée d'un certain point de vue (fût-il multiple), alors que le réel comporte une infinité de facettes qu'aucune représentation ne saurait jamais épuiser. Ce qui fait la force d'une histoire, c'est d'abord *le récit* qui la prend en charge – bien avant sa correspondance (toujours partielle et toujours problématique) avec une quelconque réalité préexistante. On pourrait caractériser cette *force* propre au récit en termes de capacité à générer *l'adhésion* du lecteur-spectateur : plus je me trouve « pris » dans l'histoire qu'on me raconte, plongé dans son tissu relationnel, immergé dans son imaginaire, identifié à ses personnages, contaminé par leurs affects, collé à leurs dilemmes, mieux le récit sera parvenu à capter ma subjectivité durant son déroulement (et parfois bien au-delà).

Cette force d'adhésion qui anime le récit est largement indépendante du caractère fictionnel ou véridique de l'histoire racontée. Je peux aussi intensément me passionner pour une aventure que je sais être fictive que pour un scénario « basé sur des faits réels ». On ne souligne pas assez souvent la merveille que constitue le fait que nous autres humains pouvons avoir *réellement* peur, ressentir des affects *pleinement vécus* de joie, de tristesse, d'indignation, de pitié, d'amour ou de haine pour des personnages dont nous savons parfaitement – par ailleurs – qu'ils n'ont eux-mêmes aucune existence attestée.

Face à cette force inhérente à l'activité narrative, le caractère fictionnel d'une histoire déclarant que toute correspondance avec la réalité serait purement fortuite apparaît plutôt comme une source de faiblesse. En refermant le livre qui a capturé et conditionné mes émotions, en sortant de la salle de cinéma, je peux couper sans arrière-pensée les liens affectifs qui m'attachaient à mon siège. Le monde actuel vers lequel je retourne peut être clairement distingué de celui dans lequel j'ai été éphémèrement plongé. Au contraire, lorsque l'histoire est « basée sur des faits réels », mes affects poursuivent leur cours au-delà de la dernière page et du générique de fin : c'est cette personne peuplant notre monde actuel (peut-être encore vivante, elle ou ses descendants) que j'ai appris à aimer ou à détester, à admirer ou à craindre. À ce premier niveau, la fiction me *divertit*, au sens littéral du terme : elle me « détourne » des éléments qui composent le monde actuel où j'évolue.

Force du vraisemblable, réalité du symbole

On sait toutefois – depuis Aristote et sa reprise par le XVII^e siècle européen – qu’entre l’inexistant fictionnel et la réalité actuelle, une troisième catégorie vient se frayer une voie intermédiaire, celle du *vraisemblable*. Le fait qu’une histoire corresponde (ou non) à une séquence d’événements effectivement attestés compte finalement bien moins que le fait que cette séquence de faits apparaisse (ou non) comme *pouvant correspondre* aux types d’enchaînements causaux que nous observons quotidiennement dans notre monde actuel. Les débats de l’âge classique sur l’intrigue des tragédies ainsi que l’émergence du roman moderne au début du XVIII^e siècle contribuent à enterrer la catégorie du « merveilleux » pour faire triompher celle du « réalisme ». La fiction y retrouve une bonne part de sa force perdue : même si cela *n’a pas* eu lieu, cela *peut* avoir (eu) lieu et cela *aura* peut-être lieu demain. Mes investissements affectifs ne sont pas complètement fourvoyés : celui pour qui je me suis passionné l’espace d’une représentation théâtrale n’a sans doute jamais existé sous ce nom, mais je rencontrerai peut-être demain quelqu’un qui pourrait être son frère jumeau.

Ici aussi, c’est la *force de transposition* propre à la narrativité qui agit à travers la fiction. Sous chaque histoire vraisemblable qu’on me raconte, j’entends une petite voix me susurrer *De te fabula narratur* : quel que soit le nom du héros mis en scène (historique ou fictif), c’est de moi que parle le récit, c’est moi qui pourrais me retrouver pris dans la situation où j’ai été brièvement immergé par personnage interposé.

En prenant un peu de recul envers les dynamiques d’adhésion qui régissent l’immersion narrative¹, on s’aperçoit en effet que mes affects ne peuvent s’engager *que si la réalité traverse et investit la fiction* qu’on me raconte. Si un récit « prend » (en moi, sur moi), c’est qu’il est nourri et animé d’une « force de réalité » émanant du monde actuel, quoiqu’indépendante de la correspondance anecdotique entre l’histoire et tel ou tel événement avéré. La meilleure façon de saisir cette force de réalité est de suivre Gilbert Simondon lorsqu’il nous invite à reconnaître en l’image mentale un *symbolon* grec, c’est-à-dire l’un des « deux fragments d’un objet unique scindé par rupture, comme dans le rite des relations d’hospitalité où l’on brisait une pierre » (ou un morceau de poterie). Les images-souvenirs sont des « symboles » en tant qu’elles « résultent d’un échange intense entre le sujet et une situation ; le sujet ayant participé avec force à une action, à une situation, a donné quelque chose de lui-même à cette réalité ; en revanche, il conserve une image qui est assez intense pour être comme un fragment de la réalité de la situation, et permettre en quelque mesure de la réactiver ; tel est le souvenir d’un combat, d’un grand danger, ou encore d’une maison dans laquelle on a vécu ; le symbole est nostalgique et tend vers le milieu où se situe son répondant ; il implique une tendance à la reconstitution de l’unité primitive »².

Tirons de cela une formule, qui mériterait d’orienter notre investigation des pouvoirs de la fiction : *la charge de réalité que charrie une image ou une histoire est proportionnelle à la puissance d’empreinte du symbole qu’elle constitue*. Afin de mieux profiter du puissant cadre d’analyse proposée par Gilbert Simondon, précisons que pour lui l’image mentale se superpose en trois phases : une image *a priori* qui relève d’une *tendance motrice* portée par le sujet avant même la rencontre avec un objet extérieur (l’attente de la forme arrondie du sein par les lèvres précède la rencontre actuelle du sein) ; une image *a praesenti* qui permet au sujet d’accueillir des *informations extérieures* qu’il trouve dans la rencontre avec l’objet ; et une image *a posteriori* qui constitue la résonance affectivo-émotive de la rencontre en inscrivant un *symbole* dans le sujet sous la forme de l’*image-souvenir*, et en opérant une

¹ Voir sur ces points, Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999 ; Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, ainsi que Françoise Lavocat (éd.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

² Gilbert Simondon, *Imagination et invention (1965-1966)*, Chatou, Éditions de la transparence, 2008, toutes les citations qui suivent sont tirées des p. 5-20.

stylématisation permettant aux différents symboles de coexister entre eux. Ajoutons pour les besoins de notre cause qu'une histoire se vit comme un *enchaînement d'images* articulées autour de représentations d'actions.

Vertu du double sens, frayage de l'invention

Un tel cadre d'analyse permet de dégager quatre implications relatives aux puissances (et impuissances) de la fiction, nous invitant à situer plus précisément – *ailleurs* que de la fiction elle-même – l'efficace de processus qui passent à *travers* elle.

1. *La puissance de rayonnement des fictions tient aux propriétés contagieuses de l'image.* Telle que la pense Gilbert Simondon, l'image est une « réalité intermédiaire, entre objet et sujet, concret et abstrait, passé et avenir ». Loin de se réduire à quelque chose qu'il faudrait localiser « dans nos têtes » en représentation « subjective » d'une réalité extérieure « objective », les images sont à concevoir comme ayant une existence propre (elle aussi « objective »), qui ne consiste pas seulement dans la matérialité de leur support (tableau, photographie, film, page de livre), mais bien davantage dans la charge de réalité qu'elles portent en elles en tant que « symboles ». Dès lors qu'une image est « prégnante », elle constitue un « germe », un « quasi-organisme », « habitant le sujet et se développant en lui avec une relative indépendance par rapport à l'activité unifiée et consciente », « comme une population étrangère au sein d'un état bien organisé ». Ce qui caractérise ce quasi-organisme au niveau social, c'est son « intense capacité de propagation ». La prégnance et la propagation des « clichés » relève d'une « causalité cumulative qui finit par faire exister comme attitude et état social réel objectif le contenu d'une image stéréotypée », selon une « causalité circulaire qui va du mental au réel par les processus sociaux de causalité cumulative » et « va aussi du réel objectif au mental ». En d'autres termes, l'image est une réalité productrice de réalité, se diffusant parmi les humains sur le mode de la contagion.

2. *La puissance de conditionnement des fictions tient au double sens de la causalité circulaire qui régit la propagation des images.* En tant qu'intermédiaires, les images assurent un va-et-vient constant entre la pensée et l'action : selon le cheminement de leurs trois phases, elles permettent de réviser les tendances motrices à la lumière de certaines informations puisées lors de la rencontre avec les objets, selon les orientations fournies par l'impression des souvenirs-symboles. Ce sont généralement elles qui *conditionnent nos choix*, « parce que chaque image a un poids, une certaine force, et que l'on peut peser et comparer des images, mais non des concepts ou des perceptions ». Si des fictions peuvent espérer changer le monde, c'est seulement dans la mesure où elles mobilisent la vertu qu'ont les images d'opérer à double sens, au sein d'un réajustement constant qui va des tendances motrices (actions) aux empreintes perceptives et vice versa. Les enchaînements d'actions mis en scène par un récit (quelle que soit son adéquation anecdotique avec une réalité préexistante) ne peuvent être *facteurs* de réalité que s'ils sont *porteurs* d'une réalité qui tout à la fois « résonne » (affectivo-émotivement) avec le système d'enchaînements d'actions déjà présent chez la spectatrice-lectrice et s'ils parviennent à induire un certain « changement d'organisation » de ce système. On touche alors à la quatrième phase du cycle des images, tel que le décrit Gilbert Simondon : « l'invention serait une renaissance du cycle des images, permettant d'aborder le milieu avec de nouvelles anticipations d'où sortiront des adaptations qui n'avaient pas été possibles avec les anticipations primitives, puis une nouvelle systématisation interne et symbolique ». Si on peut espérer que certaines fictions aident à nous faire imaginer un autre monde possible, c'est sur ce frayage de l'invention imaginative que repose cet espoir.

Force de l'exemple, consistance du design

3. *La puissance d'entraînement des fictions repose sur la force de l'exemplarité et l'expérimentation du design.* Plusieurs siècles de littérature passée ont valorisé l'*exemplum*

comme facteur essentiel de moralisation de la vie sociale : littérature et théâtre avaient pour fonction de répandre des exemples de comportements (de saints) que chaque spectateur-lecteur était invité à émuler. Bien entendu, les récits porteurs de ces *exempla* étaient « (ré)écrits », au point de ne plus correspondre que de façon très lâche avec la « réalité » de l'existence actuelle de ceux dont ils parlaient. L'important est ailleurs : une bonne partie de la force d'un *exemplum* tenait à la référence (plus ou moins crédible) à une actualité passée (*based on a true story*). Lorsqu'il rédige la préface à la quatrième partie de l'*Éthique*, Spinoza met au cœur de son projet d'écriture une version renouvelée de l'exemplarité, moins tournée vers ce qui est arrivé dans le passé que vers ce qui peut advenir dans le futur. Par analogie avec les modèles que les architectes commencent par dessiner sur le papier avant d'en entreprendre la construction matérielle à trois dimensions, Spinoza se décrit comme dessinant – ou plus précisément comme *designant*, au sens à la fois technique et esthétique de la notion de *design* – un *exemplar* de la nature humaine qui nous oriente à la fois dans nos choix présents et dans nos comportements à venir : « désirant en effet former une idée de l'homme qui soit comme un modèle de la nature humaine (*exemplar humanae naturae*) placé devant nos yeux, [...] j'entendrai par « bon » ce que nous savons avec certitude qui est un moyen de nous rapprocher de plus en plus du modèle de la nature que nous nous proposons, [et] par « mauvais », au contraire, ce que nous savons avec certitude qui nous empêche de reproduire ce modèle ».

Or le statut de la fiction, dans le travail d'invention d'un tel *exemplar*, est éminemment problématique. À première vue, le *Traité sur la réforme de l'entendement* faisait de l'activité fictionnante un symptôme de la faiblesse de notre intelligence : « moins les hommes connaissent la nature, plus facilement ils peuvent fictionner (*fingere*) un grand nombre de choses, comme des arbres qui parlent » (§68). Si l'*exemplar* ne fait plus référence à une réalité préexistante, il paraît donc se caractériser néanmoins par son exigence de réalisme : son invention relève du *design* (plutôt que de la « libre imagination ») en ce sens qu'il doit pouvoir tenir debout dans la réalité telle que nous la connaissons, fût-ce dans une réalité augmentée de tous nos artifices technologiques. Spinoza s'astreint à la méthode de démonstration géométrique pour fonder la crédibilité – le réalisme-rationalisme – de l'*exemplar* esquissé par sa philosophie. Il sait toutefois qu'on peut court-circuiter le passage par l'appareil logico-déductif en fondant la force de l'exemplarité sur l'évidence immédiate de nos comportements actuels : au lieu (ou en plus) d'écrire une *Éthique* en cinq parties, j'agis au quotidien de façon éthique. C'est bien ce que fait Spinoza, qui frappe autant (sinon davantage) les esprits de l'âge classique par sa vie exemplaire d'athée vertueux que par ses démonstrations géométriques.

Insuffisance du réalisme, puissance de la merveille

4. *La puissance de suggestion des fictions est à chercher du côté des propriétés quasi-magiques de la merveille.* Si les exigences de réalisme qui sous-tendent la dynamique de l'exemplarité paraissent devoir reléguer la fictionnalité au statut purement négatif de faiblesse et de déficience, il est une autre dynamique qui se trouve justement reprendre une nouvelle vigueur à l'âge du rationalisme spinozien et qui se développe en parallèle étroit avec lui, quoiqu'elle ait largement échappé aux radars habituels de l'histoire des idées – la dynamique du *merveilleux*³. La fictionnalité peut en effet se concevoir comme un *pis-aller*, et ce depuis l'intérieur de la modernité spinoziste. L'auteur du *Traité pour la réforme de l'entendement* ne s'interdit nullement de mobiliser les vertus de la fiction, il en a besoin pour frayer le chemin d'un possible entre le nécessairement impossible et le nécessairement existant : « je ne

³ Pour sa mise en lumière, je renvoie aux travaux menés récemment par des chercheurs comme Aurélia Gaillard, Jean-François Perrin et Jean-Paul Sermain, ainsi qu'aux différents numéros de la revue *Féeries* publiée par les ELLUG à l'université de Grenoble.

recours aux fictions (*finjo*) qu'autant que je ne perçois ni un rapport d'impossibilité ni un rapport de nécessité : si je parvenais à l'intelligence d'un de ces rapports, je ne pourrais alors plus me situer dans la fiction » (mais puisque mon intelligence limitée me cantonne fréquemment entre les deux, je suis condamné à fictionner) (§56).

Le recours à la merveille dépasse par la bande cet usage minimaliste de la fiction. Il ne s'agit plus seulement de s'infiltrer entre le nécessaire et l'impossible, mais de remettre en question les limites assignées à l'un et à l'autre. Les contes de fées (l'un des rares genres littéraires authentiquement « modernes », qui émerge à l'extrême fin du XVII^e siècle), les contes orientaux à métempsycose, les romans gabalistiques et autres Zazirocraties s'ingénient à choquer la vraisemblance, à fronder la rationalité dominante et à étonner notre imagination. Prenant à rebrousse-poil la méfiance spinozienne envers les effets aveuglants de l'admiration, ils visent à nous émerveiller, à nous faire écarquiller les yeux et les oreilles, à mettre en crise les frontières du possible et à étirer les limites de l'envisageable. Malgré le discrédit porté sur « le beau » au sein des paradigmes dominants de l'art moderne, et malgré une dimension profondément démystifiante cultivée par les pratiques d'art contemporain, n'est-ce pas d'une semblable expérience d'émerveillement que nous avons soif en entrant dans un musée ou en achetant notre entrée de cinéma ?

Ici non plus, ce n'est pas la fictionnalité comme telle qui est porteuse d'une dynamique émancipatrice. C'est dans la mesure où la fiction recourt au merveilleux qu'elle dénonce l'insuffisance d'un réalisme toujours fatalement étriqué dans les ornières de l'habitude et dans l'inertie du passé. Plus important encore : alors que la fiction repose sur l'arrière-fond d'une *willing suspension of disbelief* qui nous engage discrètement à croire (comme si c'était vrai) à des histoires dont on sait qu'elles n'ont aucun référent attesté, une vertu essentielle du merveilleux tient à pousser au premier plan et à exacerber une tension dynamique entre croyance et non-croyance. Dès son émergence, le genre merveilleux problématise de façon explicite le fait que tout notre rapport au monde résulte d'une modulation constante (et constamment changeante) de notre adhésion toujours relative envers nos propres croyances. Il serait temps de revisiter le corpus merveilleux – en parallèle étroit avec les réflexions de Bruno Latour sur les « faitiches » et sur les aveuglements de notre modernité illusoirement désillusionnée – pour mesurer simultanément à quel point la croyance est indispensable à toute action collective et à quel point cette croyance n'est jamais pleine ni absolue, mais toujours hantée (voire animée) par un fond d'incrédulité réfléchie.

Croire sans y croire, ne pas croire tout en y croyant : n'est-ce pas toute notre pratique politique qui est condamnée à vivre cette tension, et à la pousser à son paroxysme ? À travers les fictions, l'expérience du merveilleux repose bien sur les vertus multiples du double sens : sur une conscience de nos ambivalences, sur la puissance de déplacement propre à la pratique de l'allégorie, sur une causalité circulaire entre ce que je perçois et ce que je fais, sur les questions-réponses qui s'échangent entre les individus (et leur environnement), sur les va-et-vient pleins de cahots entre prudence agissante et entre émerveillement imaginaire. Il ne s'agit plus ici d'affirmer l'(in)existence de faits réels passés, mais d'infléchir la propagation d'activités à venir : *Do(n't) try this at home...*