



**HAL**  
open science

## Fiction et émotion

Louis Allix

► **To cite this version:**

| Louis Allix. Fiction et émotion. Savoirs en Prisme, 2017, Les émotions en discours et en image(s), 7, pp.11-30. 10.34929/sep.vi07.162 . hal-03067731

**HAL Id: hal-03067731**

**<https://hal.science/hal-03067731>**

Submitted on 17 Nov 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

---

# Fiction et émotion

Louis Allix  
Université Paul Valéry (Montpellier 3), C.R.I.S.E.S. (EA 4424)  
louis.allix@univ-reims.fr

RÉSUMÉ. Les œuvres de fiction soulèvent des émotions de toutes sortes. Il est néanmoins étrange que nous réagissions de façon affective à propos de personnes ou de situations dont nous savons qu'elles sont fictives. Diverses hypothèses ont été proposées pour résoudre ce paradoxe, que nous examinerons tour à tour, pour montrer qu'en fin de compte la meilleure d'entre elles est celle qui pose que nous éprouvons réellement des émotions lors de nos expériences fictionnelles mais de façon pré-rationnelle, c'est-à-dire avant toute distinction, dans notre esprit, entre réalité et apparence.

ABSTRACT. We react emotionally to fiction. Yet, we know that fictional characters and situations have no real existence. To solve the paradox, various explanations have been put forward. After having discussed them in turn, we shall show that the one which claims that we are really moved by fiction but pre-rationally, i.e. before having separated fiction from reality, is the most plausible one.

MOTS CLÉS : Fiction, émotion, faire-semblant, croyance, rationalité.

KEYWORDS: Fiction, emotion, make-believe, belief, rationality.

Il est difficilement contestable que lorsque nous lisons ou regardons de la fiction sous la forme de romans, de pièces de théâtre ou de films, nous avons souvent des réactions psychologiques fortes, que nous décrivons avec le vocabulaire des émotions, c'est-à-dire comme si nous étions réellement émus par les objets représentés et, donc, comme si nous avions vraiment peur pour Antigone ou de la compassion pour Phèdre.

Mais, par ailleurs, nous pensons *aussi* que ces personnages n'existent pas et que, par conséquent, aucune menace ne pèse sur eux, aucune souffrance ne leur est imposée. Cela pose donc un problème : il semble irrationnel que nous ayons des émotions pour des personnages à l'existence desquels nous ne croyons pas puisque, en principe, il faut croire que les objets de nos émotions existent pour être affectés par eux. C'est un peu comme si, après avoir été ému d'apprendre

l'aventure horrible advenue à la sœur de notre meilleur ami, puis découvert que c'était une fausse nouvelle, nous continuions d'être tristes<sup>1</sup>.

Plus loin, nous sommes aussi *contradictoires* dans ces circonstances puisque, d'un côté, nous trouvons horriblement déplaisant – au point même d'être nauséeux – que Gloucester se fasse crever les deux yeux, l'un après l'autre, dans *Le Roi Lear* et semblons, donc, vouloir que son châtiment cesse mais, de l'autre, ne voudrions surtout pas que cette scène soit enlevée de la pièce. Comment donc pouvons-nous vouloir les deux à la fois ?

Nous examinerons successivement les différentes réponses qui ont été apportées à ce paradoxe, avec leurs avantages et leurs inconvénients, en terminant par celle qui nous semble la plus plausible.

## La suspension de l'incrédulité

La première solution apportée à notre problème consiste à poser que nous sommes effectivement émus lors d'une expérience de fiction et, cela, parce que nous nous mettons alors à croire à l'existence des objets qui nous sont présentés. C'est de fait ce que proposa, de façon célèbre, Samuel Coleridge au début du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il suggéra à ses contemporains d'accomplir une « suspension volontaire de l'incrédulité » pour accepter, par une sorte de « foi poétique », qu'il puisse exister du surnaturel dans la réalité<sup>2</sup>.

Cette réponse n'est toutefois pas satisfaisante parce que nous n'avons en général pas assez de contrôle sur nos croyances pour pouvoir en supprimer une volontairement. Ainsi, je ne peux pas plus me forcer à ne plus croire que Phèdre est un personnage fictionnel que je ne puis me contraindre à ne plus croire que, par exemple, Paris est la capitale de la France.

En outre, si nous devons utiliser notre volonté pour suspendre notre jugement à propos de ce qui est vrai et de ce qui est fictionnel, cet acte conscient et mobilisateur d'énergie rendrait sans doute notre expérience de la littérature, du cinéma et du théâtre beaucoup moins distrayante et délassante qu'elle ne l'est.

Ce ne peut être, par conséquent, par un acte conscient de la volonté que nous nous mettons à croire à l'existence des personnages de fiction mais, au mieux, par une sorte de désordre mental : étant tellement absorbés par l'œuvre, nous oublierions que nous sommes devant une pure fiction et nous mettrions alors à croire que, réellement, des personnes souffrent ou sont en danger.

C'est, du reste, classiquement la position de Platon, qui dénonce comme déments à la fois les acteurs et les spectateurs qui se prennent au jeu de la tragédie :

Socrate : Hé ! dis donc, Ion, nous faudra-t-il déclarer qu'il a alors tous ses esprits, cet homme qui, sous la parure de son costume aux

1 Radford, Colin, « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina ? », *Aristotelian Society Supplementary*, 49.1, p. 68.

2 Coleridge, Samuel, *Biographia Literaria*, New York : Leavitt, Lord and Co, [1817] 1832, p. 174.

riches couleurs et de ses couronnes d'or, au sein des sacrifices et des fêtes, pleure, bien que de ces parures il n'ait rien perdu, ou qui a de l'effroi de tout au milieu de plus de vingt mille personnes qui ne lui veulent aucun mal, alors qu'il n'y en a pas une pour le détrouser, pas une pour lui faire tort ? [...] Mais sais-tu bien que, sur la majorité des spectateurs, ce sont aussi ces mêmes effets que vous réalisez ?

Ion : Si je le sais ? Ah! Je crois bien !<sup>3</sup>

Au reste, l'expérience semble donner raison à Platon puisque nous pouvons souvent nous surprendre à être emportés de façon irrationnelle par un flot d'émotions, y compris lors d'expériences narratives tout à fait élémentaires : ainsi, en regardant récemment avec mon petit garçon un épisode de *Peppa Pig*, je fus – à ma grande surprise – peu à peu captivé par le récit et me mis à avoir peur que la boule de glace du personnage, qui était en train de pencher dangereusement, se mette à tomber du cône. Et lorsque cela eut lieu, je fus réellement triste.

N'étais-je pas alors retombé en enfance, comme mon petit garçon ? N'ai-je pu croire temporairement, par une sorte d'amnésie passagère, à la réalité de *Peppa Pig* et éprouver vraiment de la peur et de la tristesse pour elle, avant de me reprendre et de retrouver ma lucidité ?

Christian Metz, à propos du cinéma, propose de fait une explication de cette sorte : « N'importe quel spectateur se récriera qu'il "n'y croit pas", mais tout se passe comme s'il y avait néanmoins quelqu'un à tromper, quelqu'un qui "y croirait" vraiment »<sup>4</sup>. De même, David Suits affirme que, lorsque nous sommes absorbés par un récit fictionnel, nous mettons momentanément la réalité entre parenthèses et éprouvons alors authentiquement des émotions<sup>5</sup>.

Cette hypothèse, il est vrai, possède à première vue une certaine crédibilité, puisqu'elle permet d'expliquer pourquoi il est parfois indispensable, pour ne pas être trop ému, que nous nous *forçons* à nous rappeler que ce que nous lisons ou voyons n'est que de la fiction. De même, cela permet d'expliquer pourquoi comédiens et acteurs de cinéma subissent souvent, en jouant, les émotions qu'au départ ils ne faisaient que feindre (*spillover effect*).

Toutefois, un état de confusion mentale, même temporaire, ne permet pas de comprendre dans le détail nos émotions fictionnelles et notamment le fait qu'en général nous continuons alors d'être rationnels. Ainsi Ion, dans le dialogue de Platon, semble être emporté par son rôle mais reste néanmoins capable de surveiller la salle et d'être frustré si celle-ci ne réagit pas à son tour avec émotion<sup>6</sup>. Certes, il affirme avoir perdu son identité mais, simultanément, il demeure

3 *Ion* 535 d-e : Platon, Paris, Gallimard, 1950, p. 64-65.

4 Metz, Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, 23.1, 1975, p. 50.

5 Suits, David, « Really Believing in Fiction ». *Pacific Philosophical Quarterly*, 87, 2006, p. 380-1.

6 Liebert, Rana Saadi, « Fact and Fiction in Plato's Ion », *The American Journal of Philology*, 131.2, p. 196-7.

tout à fait conscient de sa manipulation des spectateurs. Il n'a donc pas perdu sa raison, même provisoirement.

De même, je peux être profondément affecté par la lecture d'un roman et cependant découvrir une coquille dans le texte ou avoir peur, au théâtre, pour une héroïne tout en remarquant, comme le fait le jeune Marcel dans *La Recherche*, « un plissement de la robe de la fée, un tremblement de son petit doigt », qui dénonce « la présence matérielle d'une actrice vivante »<sup>7</sup>. Et je peux même, au moment précis où je suis ému, évaluer comment ce qui est en train de me bouleverser s'inscrit dans la cohérence et la crédibilité générale du récit.

Ensuite si, lors d'une expérience fictionnelle, nous nous mettions (même temporairement) à croire que nous sommes dans le monde réel, nous aurions sans doute beaucoup de mal à comprendre le phénomène dit de la transgression du « quatrième mur » comme, par exemple, lorsque Woody Allen fait intervenir dans *Annie Hall* le vrai Marshall McLuhan : nous nous amusons en effet, alors, de l'irruption de la réalité dans la fiction, mais cela serait sans doute impossible si nous ne faisons plus de différence entre les deux.

De la même manière, si nous ne distinguons plus tout à fait réalité et fiction, l'intérêt intellectuel des conseils donnés par Hamlet aux comédiens, dans la pièce éponyme de Shakespeare, mais qui est aussi un commentaire sur le métier d'acteur *dans la réalité*, serait sans doute perdu.

Sans parler de la complexité d'une situation comme celle où, dans le *Songe d'une nuit d'été*, nous assistons à la représentation d'une deuxième pièce de théâtre, *Pyrame et Thisbé*, pièce que nous devons à la fois goûter directement mais aussi regarder en prenant le point de vue du public qui, dans la pièce, assiste à cette représentation. Ne faut-il pas savoir maintenir une forte différence entre la réalité et la fiction pour être capable simultanément de nous réjouir du ridicule de la pièce jouée par Bottom et ses amis et de la bonhomie de la réaction des spectateurs *dans la pièce* ?

Outre cela, si lors d'une expérience fictionnelle nous croyions réellement à l'existence de ce qui nous émeut, nos émotions seraient sans aucun doute beaucoup plus violentes qu'elles ne le sont en vérité et nous ressentirions, par exemple pour Anna Karénine, non pas seulement une « douce tristesse » (*nice cry*), comme le dit Barrie Paskins, mais un chagrin immense<sup>8</sup>. Et, au vrai, nous n'éprouverions peut-être même plus aucun plaisir à lire le roman de Tolstoï.

Enfin, comme le remarque Samuel Johnson, si lors d'une expérience fictionnelle nous étions momentanément dans un état d'irrationalité, on ne voit pas pourquoi nos illusions s'arrêteraient là, et n'incluraient pas aussi, par exemple, que nous vivons à l'époque en question, que nous sommes d'abord à Alexandrie, puis une heure après à Rome, qu'une bataille a réellement lieu sur scène ou même qu'une heure est devenu un siècle<sup>9</sup> ?

7 Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann (Première partie)*. Paris, Gallimard, [1913] 1919, p. 236.

8 Paskins, Barrie, « On Being Moved by Anna Karenina and "Anna Karenina" », *Philosophy*, 52.201, 1977, p. 345.

9 Johnson, Samuel, « Preface to Edition of Shakespeare », *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, Ed. D. Nichol Smith. Glasgow : James MacLehose and Sons : 170-219, [1765] 1903,

Il n'est donc pas nécessaire que, lors d'une expérience fictionnelle, nous croyions, même momentanément, à la réalité de ce qui nous émeut. Nous pouvons être troublés par l'horloge qui sonne l'heure de façon dramatique dans le *Jules César* de Shakespeare sans que nous ne soyons obligés littéralement de croire, pour être affecté par cet élément narratif, qu'un tel appareil existait à l'époque.

## Les objets fictionnels existent

15

Nos émotions fictionnelles ne sont donc pas produites par une croyance temporaire en l'existence *concrète* de ce qui nous émeut. Mais, se pourrait-il que nous croyions que ces objets existent en tant qu'entités *abstraites* ? C'est ce que proposent certains auteurs<sup>10</sup>.

L'introduction des *ficta* dans l'ontologie a en effet de nombreux avantages. Elle permet en particulier d'expliquer comment nous pouvons affirmer, à propos de personnages imaginaires, des vérités comme par exemple : « Hamlet est un prince danois ». Si, en effet, Hamlet existe en tant que personne fictive, nous avons maintenant un *fait* qui rend vrai cette proposition, comme le fait que Tony Blair existe en chair et en os et est anglais rend vraie la phrase « Tony Blair est anglais ».

En outre, si les *ficta* existent, cela permet de comprendre comment les énoncés comme par exemple : « Churchill n'était pas aussi séducteur que Don Juan mais, comme Coriolan, il était excité par l'adversité » peuvent, eux aussi, être vrais. C'est le cas, parce que ces deux personnages fictionnels contribuent à la vérité de cet énoncé, tout autant que Churchill lui-même.

De même encore, si les *ficta* existent, nous pouvons comprendre comment nous pouvons avoir des pensées contraires-aux-faits à leur propos et, par exemple, nous interroger pour savoir ce qui se serait passé si Swann n'avait jamais rencontré Odette ou si Hamlet avait tué Claudius plus tôt dans la pièce.

Enfin, cela permet d'expliquer relativement aisément pourquoi nous pouvons formuler différentes hypothèses sur des personnages fictionnels et nous demander, par exemple, si Vautrin est plutôt admiratif de Raftignac ou bien plutôt agacé par lui.

Cependant, cette solution au paradoxe de la fiction pose de nombreux problèmes, tout d'abord parce qu'elle s'oppose massivement au sens commun. Personne ne croit en effet, lorsqu'il est ému par Jean Valjean ou par Esméralda, que ces personnages existent vraiment, sous la forme d'objets *abstraites*.

p. 185-6.

<sup>10</sup> Parsons, Terence, « A Meinongian Analysis of Fictional Objects », *Grazer Philosophische Studien*, 1, 1975, p. 73-86 ; Inwagen, Peter van, « Creatures of Fiction », *American Philosophical Quarterly*, 14.4, 1977, p. 299-308 ; Howell, Robert, « Fictional Objects: How they Are and How they Aren't », *Poetics*, 8, 1979, p. 129-77 ; Salmon, Nathan, « Nonexistence », *Noûs*, 32.3, 1998, p. 277-319 ; Thomasson, Amie E., *Fiction and Metaphysics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008, *passim*, etc.



Ensuite, on ne voit pas comment des êtres *abstrait*s pourraient produire en nous des émotions aussi fortes que celles que nous éprouvons en lisant un roman ou bien en allant au théâtre ou au cinéma.

De surcroît, les *fiçta* sont des êtres nécessairement incomplets, puisqu'ils n'ont pas plus de caractéristiques que celles indiquées dans le texte par l'auteur, ce qui signifie que, par exemple, Elizabeth Bennett dans *Orgueil et Préjugés* n'est pas vraiment entêtée puisque, dans le texte, elle n'a pas toutes les manifestations de ce trait de caractère mais seulement quelques-uns d'entre eux<sup>11</sup>. Mais alors, comment pouvons-nous être agacés – et de façon aussi intense – par elle, si elle n'a qu'une personnalité tout à fait fragmentaire ?

Outre cela, si les *fiçta* existent, des questions d'identification se posent. Certes, dans *Illiade* et dans *Odyssée*, il n'est pas douteux que ce soit le même personnage qui apparaît sous le nom d'Ulysse, mais en est-il de même pour l'Ulysse qui intervient dans *Ajax* de Sophocle, quoiqu'il n'ait plus tout à fait les mêmes traits psychologiques ? Et pour celui qui apparaît dans le péplum *Hercule, Samson et Ulysse*<sup>12</sup>, qui n'a plus grand-chose à voir avec le héros d'Homère ? En outre, comment fixer la limite au-delà de laquelle il n'y a plus identité entre deux *fiçta* ?

Enfin, quel est le statut du Richelieu qui apparaît dans les *Trois Mousquetaires* ? Est-ce un *fiçtum* qui porte le même nom que le personnage historique ou bien est-ce le premier ministre de Louis XIII en personne, qui fait irruption dans le monde fictif de Dumas et interagit avec des entités abstraites comme Milady ou Athos ? Cela semble impossible.

En outre, si la description que Dumas fait du personnage est, par moments, très proche puis, à d'autres, très éloignée de ce que les meilleurs historiens actuels savent sur la personne réelle, faut-il penser que Richelieu passe, de page en page, du statut d'objet fictif à celui d'objet réel ?

Face à toutes ces difficultés, il vaut mieux abandonner l'idée que ce sont des êtres abstraits qui nous touchent lorsque nous avons une émotion fictionnelle.

Pourra-t-on dire alors, pour sauver la théorie, que ce ne sont certes pas des entités abstraites qui nous émeuvent lors d'une expérience fictionnelle mais des groupes de propriétés idéelles ? C'est ce que propose par exemple Peter Lamarque. Pour lui, lorsque nous avons peur d'Othello ou pitié pour Desdémone, nos émotions sont dirigées vers « des ensembles de qualités abstraites correspondant au contenu descriptif des récits qui les introduisent »<sup>13</sup>. Dans la même veine, Don Mannison affirme que nous ne sommes pas émus par Anna Karénine mais par son « destin »<sup>14</sup>.

Toutefois, là encore, on pourra répondre que nos réactions fictionnelles sont en général beaucoup trop fortes pour avoir été produites par un rapport

11 Inwagen, Peter van, « Creatures of Fiction », *American Philosophical Quarterly*, 14.4, 1977, p. 305 ; Friend, 2007 : 10.

12 Pietro Francisci (réal.), Italie, 1964.

13 Lamarque, Peter, « Fear et Pitié ». *Esthétique contemporaine ; Art, représentation et fiction*, Jean-Pierre Cometti, Jacques Morisot, Roger Pouivet (dir.), Paris, Vrin. Publication originale : « How Can We Fear and Pity Fictions? », *British Journal of Aesthetics*, 21, [1981] 2005, p. 389-90.

14 Mannison, Don, « On Being Moved by Fiction », *Philosophy*, Vol. 60, 231, 1985, p. 87.

direct de notre esprit avec des entités abstraites. En outre, le geste théorique consistant à introduire dans notre ontologie de tels objets afin de rendre compte de nos émotions fictionnelles apparaît, de nouveau, comme étant bien coûteux.

## La fiction fait penser au réel

Nous ne sommes donc pas émus par des *fiçta* abstraits lors d'une expérience fictionnelle. Certains auteurs souhaitent toutefois pouvoir conserver l'idée que nous sommes alors touchés par une entité existante et avancement, par conséquent, que lorsque nous avons de la compassion pour Phèdre ou Antigone, c'est parce que celles-ci nous font penser à des personnes concrètes qui ont subi le même sort qu'elles<sup>15</sup>. De même, si nous avons peur dans un film, c'est parce que nous pensons que nous pouvons, nous aussi, être menacés dans la vie réelle<sup>16</sup>.

Et, de fait, l'expérience confirme parfois cela. Ainsi, l'humiliation de Baxter par son patron dans *La Garçonnière* de Wilder peut, par exemple, me rappeler le harcèlement moral que moi-même ou mon cousin avons subi dans notre vie professionnelle.

Toutefois, on peut rétorquer que nous ne faisons pas cela systématiquement : comme le remarque D. D. Raphael, les spectateurs d'*Œdipe Roi* ne pensent pas un seul instant qu'ils ont tué leur père et épousé leur mère, lorsqu'ils assistent à l'incroyable accumulation de coïncidences qui donne à Œdipe son destin extraordinaire.

Et, de façon générale, la tragédie ne cherche pas à produire en nous des émotions qui nous concerneraient ou viseraient nos proches. Au contraire même, les dramaturges, anciens comme modernes, placent souvent leurs personnages à distance de temps, d'espace et de statut, afin de produire en nous, comme le dit Raphael une « contemplation impersonnelle »<sup>17</sup>.

En outre, pour faire un tel transfert, encore faudrait-il que les personnages que nous rencontrons dans la fiction aient quelque ressemblance avec nous-mêmes ou avec une personne de notre connaissance. Or, tout le monde ne connaît pas dans son entourage quelqu'un qui soit aussi complexe ou aussi dense psychologiquement qu'Hamlet ou que le baron Charlus !

Au reste, c'est souvent l'un des intérêts principaux de la fiction de nous faire découvrir des personnages nouveaux, inattendus, « plus grands que nature », comme Vautrin, le Cid ou Falstaff, auxquels rien ne correspond dans notre expérience. Et ces personnes, de fait, produisent souvent des émotions plus intenses en nous que les êtres réels qui nous entourent (ce qui, par ailleurs, ne peut pas *non plus* être expliqué par cette théorie).

On peut, encore, objecter à cette thèse que nous sommes, souvent, beaucoup trop pris par un récit fictionnel pour penser alors à d'autres personnes que

15 Paskins, Barrie, « On Being Moved by Anna Karenina and "Anna Karenina" », *Philosophy*, 52.201, 1977, p. 346.

16 Neill, Alex, « Fiction and the Emotions », *American Philosophical Quarterly*, 30, 1993, p. 5.

17 Raphael, David D., *The Paradox of Tragedy*, Bloomington : Indiana University Press, 1960, p. 16.



celles de l'histoire. C'est même plutôt lorsque le récit ne nous captive pas, et que *nous ne sommes donc pas très émus*, que nous pensons consciemment à quelque personne réelle.

Enfin, pourquoi nous tromperions-nous systématiquement quand nous croyons avoir de la compassion pour Phèdre ou de la peur à propos d'Antigone, alors que nous penserions en fait, à ce moment-là, à des personnes de notre connaissance ?

## Nous croyons dans-la-fiction

Nous avons donc vu que, lorsque nous sommes émus par des personnages de fiction, nous ne croyons ni (a) qu'ils existent concrètement, ni (b) qu'ils existent de façon abstraite en tant qu'entités fictives, ni enfin (c) qu'ils sont seulement des substituts pour des personnes réelles.

Une quatrième solution consiste à poser que, lors d'une expérience fictionnelle, nous éprouvons des émotions mais en raison tout simplement du fait que nous avons alors des croyances portant sur le *contenu* de la fiction en question<sup>18</sup>.

Ainsi, je ne crois pas à l'existence d'Anna Karénine mais je crois que, *dans la fiction*, elle souffre. Je crois de même qu'une menace pèse sur Phèdre mais cela signifie seulement que *fictionnellement* une menace pèse sur elle. Et, ces croyances sont tout aussi efficaces que les autres pour produire en nous des émotions :

Il n'y a aucune raison de supposer que nos croyances à propos de ce qui est fictionnellement le cas puissent être moins puissantes causalement, par rapport à nos émotions, que nos croyances portant sur ce qui est actuellement existant.<sup>19</sup>

Mais on peut précisément douter de ce dernier point. Il est en effet difficile de croire que le seul fait de penser que Phèdre souffre dans la pièce de Racine puisse produire en moi une émotion intense. Du reste, si je ne connais pas la pièce et qu'on me résume seulement les souffrances que l'héroïne y endure, je n'éprouve aucune émotion. Il faut que j'en apprenne plus sur elle, que des précisions me soient données, que j'imagine de façon vive et concrète sa souffrance. C'est la technique narrative qui produit l'effet, et non pas la seule mention de ce qui est arrivé au personnage<sup>20</sup>.

Il est vrai que Neill, pour sa défense, minimise le caractère désagréable des émotions négatives que nous pouvons ressentir lors d'une expérience fiction-

18 Neill, Alex, « Fiction and the Emotions », *American Philosophical Quarterly*, 30, 1993, p. 3 ; Neill, Alex, « Emotional Responses to Fiction : reply to Radford », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53.1, 1995, p. 75-78.

19 Neill, Alex, « Fiction and the Emotions », *American Philosophical Quarterly*, 30, 1993, p. 3.

20 Ce qui est, du reste, aussi le cas dans le récit historique : la seule croyance que la fin de vie de Richelieu fut physiquement difficile ne me bouleverse pas, alors qu'un compte-rendu circonstancié de ses nombreux troubles corporels pourra avoir, lui, un impact sur ma sensibilité.

nelle: la pitié, la peur ou l'horreur que nous éprouvons alors ne sont pas, pour lui, typiquement douloureuses ou pénibles, comme l'est une douleur physique, et, de fait, ne sont même pas intrinsèquement déplaisantes<sup>21</sup>. Mais cette position est très contre-intuitive. Nos affects fictionnels négatifs sont en général déplaisants et même, parfois, très désagréables.

## Les émotions fictionnelles n'existent pas

19

Nos émotions dans la fiction ne peuvent donc pas s'expliquer par l'existence en nous de croyances particulières à propos des objets fictionnels, de leurs propriétés ou d'entités réelles qui leur ressemblent. On posera alors, plus radicalement, que nous n'avons tout simplement pas d'émotion lorsque nous lisons un roman, allons au théâtre ou regardons un film.

Une première hypothèse, dans cette deuxième catégorie de réponses, est de poser que nous avons alors des humeurs, *i.e.* des ressentis sans objet, à la façon dont une musique, une décoration intérieure ou une œuvre de peinture abstraite peuvent nous toucher affectivement sans qu'un objet particulier ne soit responsable de cet effet sur nous<sup>22</sup>.

Mais, cette suggestion est tout à fait critiquable. Certes, il est incontestable que la vision d'un film comme *Psychose* peut contribuer à développer en nous de l'anxiété ou la lecture d'un roman comme *Des Souris et des hommes* nous rendre mélancoliques mais, lors d'une expérience fictionnelle, nous éprouvons la plupart du temps beaucoup plus que de seuls changements d'humeur, ne serait-ce que parce que notre affectivité subit alors des modifications trop brusques et trop fréquentes.

En outre, nous éprouvons, dans ces circonstances, des sentiments non pas sans objets mais *pour* des personnages et, par exemple, pour Marion Crane dans le film d'Hitchcock ou pour Lennie Small dans le roman de Steinbeck. De plus, nous pouvons à cette occasion pleurer, faire une grimace ou avoir une boule dans la gorge, ce qui n'est pas juste la manifestation d'un changement d'humeur.

Enfin, des recherches scientifiques confirment que, lorsque nous sommes absorbés par un récit, nous subissons de fortes modifications physiologiques : accélération du rythme cardiaque, modification de la conductance de la peau, activation des glandes sudoripares, dilatation de la pupille, etc., qui sont caractéristiques d'épisodes émotionnels et non pas de changements d'humeur<sup>23</sup>.



21 Neill, Alex, « On a Paradox of the Heart », *Philosophical Studies*, 65, 1992, p. 62.

22 William Charlton évoque cette possibilité in Charlton, William, *Aesthetics*, Londres : Hutchinson, 1970, p. 97, mais sans la développer.

23 Monajati, Mahdis, Abbasi, Seyed Hamidreza, Shabaninia, Fereidoon, Shamekhi Sina, « Emotions States Recognition Based on Physiological Parameters by Employing of Fuzzy-Adaptive Resonance Theory », *International Journal of Intelligence Science*, 2, 2012, p. 166-175 ; Kuchinke, Lars, Trapp, Sabrina, Jacobs Arthur M., Leder, Helmut, « Pupillary Responses in Art Appreciation: Effects of Aesthetic Emotions », *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3.3, 2009, p. 156-163.

Une autre possibilité consiste, alors, à affirmer que lors d'une expérience fictionnelle nous n'avons pas d'émotion mais une pure réaction de surprise, que nous interprétons toutefois comme étant une réponse émotionnelle. Ainsi, lors du visionnement d'un film d'horreur, nous ne serions pas vraiment effrayés, mais seulement choqués par le tour soudain et surprenant pris par les événements sur l'écran et interpréterions faussement ce pur réflexe naturel – déclenché avant même que nous ayons des croyances – comme étant de la peur<sup>24</sup>.

Toutefois, on peut objecter à cela que, lors d'une expérience fictionnelle, nous ne sommes pas toujours surpris et manipulés par des procédés visant à produire en nous des réponses réflexes. Ma compassion pour Phèdre ou même ma peur pour elle – en particulier parce que cet affect ne monte que progressivement au cours de la pièce – ne peuvent pas être considérées comme étant de purs mécanismes de sursaut provoqués par une mise en scène habile.

De même, parce que je peux être ému simplement en *imaginant* de façon vive le sort tragique d'un personnage de fiction, je ne peux pas être considéré comme étant, alors, seulement surpris par une ingénieuse scénographie.

Enfin, mon admiration pour le Prince André ou mon affection vive pour Natacha Rostov, qui sont déclenchées en lisant *Guerre et Paix* mais qui durent bien au-delà de la lecture du livre, ne peuvent pas non plus être considérées comme étant de pures réactions épidermiques.



On essaiera alors d'éliminer les émotions fictionnelles en posant que ce ne sont que des « hallucinations d'émotion », c'est-à-dire des états psychologiques subjectivement indiscernables de nos émotions mais n'ayant aucun objet, à la façon dont, pour les tenants de la théorie dite « disjonctive » de la perception, une hallucination visuelle peut être identique qualitativement à une authentique expérience de vision, mais sans qu'il n'y ait quoi que ce soit dans le champ phénoménal qui soit l'objet de cette expérience<sup>25</sup>.

Toutefois, on pourra répondre à cela qu'il semble impossible que nous puissions ressentir quelque chose qui a tous les traits caractéristiques de la peur, sans que ce ressenti n'ait d'objet intentionnel. C'est un peu comme si, précisément, lors d'une hallucination nous n'avions littéralement rien, phénoménalement parlant, dans notre champ visuel : cela n'est guère plausible.

En outre, nous témoignons tous que nous avons peur ou de la compassion *pour* des personnages lorsque nous voyons un film ou lisons un roman. Comment pourrions-nous nous tromper à ce point et n'avoir que des hallucinations d'émotion à propos de strictement *rien* ?

Enfin, si nous avons des hallucinations d'émotion, comment expliquer ce qui se passe lorsqu'un récit fictionnel inclut, outre des personnages et des situa-

24 Cf. Noel Carroll, « Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures », *The Monist*, 86.4, 2003, p. 524 : « En manipulant, des variables comme la vitesse, la profondeur de champ, l'éclairage et le son, parmi d'autres, le réalisateur de film apparaît souvent comme ayant accès immédiatement à notre système nerveux, court-circuitant le cortex cérébral et déclenchant des réflexes affectifs automatiques ».

25 Faulconbridge, Pete, « A New Approach to the Paradox of Fiction », *Stance*, 4, 2011, p. 91-101.

tions fictives, des éléments historiques réels pour lesquels nous avons aussi des réactions affectives ? Aurions-nous alors, de temps en temps, des pseudo-peurs sans objet – lorsque nous réagirions à ce qui arrive à des personnages fictifs – puis des *vraies* peurs, lorsque nous sommes émus par des personnages ayant réellement existé ?

Cette solution n'est donc pas viable.

## La fiction comme faire-semblant

Une dernière théorie, proposée par Kendall Walton, défend encore l'idée que nous n'avons pas d'émotions fictionnelles : nous n'avons alors que des « quasi-émotions », qui ressemblent certes à nos émotions courantes mais n'en sont pas et, cela, parce que (a) nous ne croyons pas à ce moment-là en l'existence de ce qui nous est présenté et (b) nous n'agissons pas, dans ces circonstances, comme lors d'un épisode émotionnel normal<sup>26</sup>.

Ainsi, le spectateur d'un film, lorsqu'il est confronté à un monstre sur l'écran qui semble se jeter sur lui, a assurément des réactions physiques et physiologiques qui ressemblent à celle d'une émotion de peur : « Ses muscles sont tendus, il s'agrippe à son fauteuil, son pouls augmente, son adrénaline coule<sup>27</sup> ». Mais, il n'est pas alors vraiment ému, parce qu'il n'a pas la croyance que ce monstre existe. Il ne fait, au vrai, qu'imaginer à la fois qu'un monstre l'attaque et qu'il a une réaction émotionnelle, à la façon dont un enfant s'enfuit quand son père joue au monstre – tout en sachant que ce n'est qu'un jeu – et qui fait, donc, à la fois comme si son père était devenu monstrueux et comme si la peur l'envahissait<sup>28</sup>. La fiction nous servirait ainsi d'accessoire pour entrer dans un monde imaginaire, à la façon dont les poupées ou les petites voitures, par exemple, le font pour les enfants.

Le témoignage courant va, toutefois, contre la thèse de Walton : nous décrivons en effet notre expérience de la fiction comme incluant de *vraies* frayeurs pour Antigone, *vraiment* de la compassion pour Cordelia.

De surcroît, nous ne nous disons jamais que, lorsque nous lisons ou regardons de la fiction, nous *faisons semblant* d'avoir peur ou d'être triste, et encore moins que notre imagination a produit *l'illusion* que nous avons réellement des émotions<sup>29</sup>. Pourquoi faisons-nous donc une telle erreur massive ? Pourquoi serions-nous à ce point systématiquement trompés à propos de ces états mentaux et, de fait, seulement à propos de ceux-là ?

26 Walton, Kendall, « Fearing Fictions », *The Journal of Philosophy*, 75.1, 1978, p. 6-8 ; Walton, Kendall, *Mimesis as Make-Belief*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1990, p. 201-202 ; 204.

27 Walton, Kendall, *Mimesis as Make-Belief*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1990, p. 196.

28 Walton, Kendall, « Fearing Fictions », *The Journal of Philosophy*, 75.1, 1978, p. 13-4.

29 Neill, Alex, « Fear, Fiction and Make-Believe », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49, 1991, p. 15 ; Lamarque, Peter, « Fiction », *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Ed. Jerrold Levinson. Oxford : Oxford University Press, 2003, p. 387.

De plus, lors d'une expérience fictionnelle, à la différence de ce qui se passe lors des activités de faire-semblant des enfants, nous n'avons pas alors l'impression de jouer à un jeu, ne serait-ce que parce que nous n'exerçons pas alors un contrôle actif sur nos réactions et ne pouvons pas, par exemple, nous retenir d'être vivement affectés par un film d'horreur (alors qu'un enfant peut, lui, instantanément, ne plus avoir peur du monstre représenté par son père)<sup>30</sup>. De même, nous ne pouvons volontairement inhiber notre admiration pour le Prince André ou notre pitié pour Charles Bovary, ce qui serait le cas si nous faisons seulement *semblant* d'être admiratif de l'un ou rempli de pitié pour l'autre.

Une autre objection, plus fondamentale encore, est que Walton ne peut tout simplement pas expliquer comment le seul fait de faire semblant d'être triste ou apeuré peut produire en nous des effets physiologiques et psychologiques comparables à ceux que nous avons lorsque nous sommes réellement émus. Le problème est particulièrement flagrant dans le cas où nous lisons des œuvres déjà connues. Pour Walton, lorsqu'un enfant écoute un conte qu'il connaît déjà, « c'est l'incertitude du faire semblant et non pas une incertitude réelle qui est responsable de l'excitation et du suspense qu'il ressent<sup>31</sup> ». Mais, comment la pure imagination de l'incertitude – et alors qu'il n'y a, à ce moment-là, aucune incertitude réelle dans l'enfant – peut-elle produire en lui une vive réaction affective ?

Une autre objection que l'on peut encore faire à Walton est que nous pouvons hésiter à propos du statut fictionnel ou non d'un texte ou d'un spectacle. Par exemple, je peux ne pas être certain, en lisant *Papillon* d'Henri Charrière ou en assistant à une représentation de *Snuff Movie*, que je suis devant une réalité ou devant une fiction. J'oscille entre les deux hypothèses. Mais, si Walton a raison, que se passe-t-il ? Ai-je alternativement des émotions et des quasi-émotions ?

Plus loin, en lisant *La Mort de Danton* je puis être ému, à la fois, par des situations dans lesquelles je sais que le révolutionnaire a été placé et par d'autres, dont je sais que ce sont des inventions de Büchner. Aurais-je, là encore, alternativement d'authentiques émotions puis seulement des quasi-émotions, selon que ce qui me fait réagir est fictif ou historiquement prouvé ?

On peut aussi objecter à Walton que si, dans la fiction, nous n'avons pas d'émotions mais faisons seulement semblant d'en avoir, nos réactions fictionnelles ne peuvent plus révéler qui nous sommes. Or, nous sommes tenus pour responsables de nos émotions fictionnelles : rire en voyant Gloucester se faire crever les yeux est un signe de cruauté et haïr Hamlet parce que je suis envieux de ses qualités est blâmable. Mais si, lors d'une expérience fictionnelle, c'est seulement notre imagination qui fonctionne et non pas notre sensibilité, nous ne sommes pas alors évaluables moralement, puisqu'il ne suffit pas d'imaginer un crime odieux pour que cela révèle notre caractère et notre sensibilité morale : il faut aussi avoir ressenti de la joie lors de cet épisode mental<sup>32</sup>. Sinon, cela signifierait que dès que, par exemple, un juge ou un enquêteur de police imagine

30 Carroll, Noel, *The Philosophy of Horror*, Londres : Routledge, 1990, p. 74.

31 Walton, Kendall, « Fearing Fictions », *The Journal of Philosophy*, 75.1, 1978, p. 26.

32 Gaut, Berys, *Art, Emotion and Ethics*. Oxford : Oxford University Press, 2007, p. 206-207.



dans le cadre de son travail une situation éthiquement blâmable, il serait lui-même blâmable, ce qui va tout à fait contre le sens commun.

Un autre problème encore est que, si toute l'activité fictionnelle n'est qu'un jeu de simulation, nous ne pouvons plus considérer qu'un auteur de fiction puisse faire référence à la réalité dans son œuvre. Or, il est difficile d'admettre que lorsque, par exemple, Paul Nizan commence *Aden-Arabie* par : « J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie », il nous demande que nous fassions seulement semblant de croire que cette phrase est vraie. Il nous demande de *croire* qu'elle l'est.

Les romanciers ne nous suggèrent pas, en effet, de mettre entièrement de côté nos croyances ordinaires lorsque nous les lisons. Ne serait-ce qu'au niveau du thème, le contenu est rarement fictionnel et implique l'existence de généralisations, parfois explicites, parfois dérivées par les lecteurs. C'est ce qui fait, du reste, que si des affirmations factuelles sont fausses, le texte en est dévalué d'autant<sup>33</sup>.

Enfin, imaginons que, dans une fiction, l'un des personnages soit lui-même au contact d'une fiction, parce qu'il assiste par exemple à une pièce de théâtre, et en soit rendu triste. Si Walton a raison, ce personnage n'aura eu qu'une quasi-émotion. Mais si, à mon tour, j'ai de l'empathie pour lui lorsqu'il est triste, cela veut-il dire qu'à ce moment-là je *fais semblant de faire semblant* d'être triste ? Cela est-il seulement possible ?

La théorie de Walton pèche donc par beaucoup d'aspects.

## Une émotion pré-rationnelle

Nous ne pouvons, donc, ni poser que nous avons des croyances particulières lorsque nous faisons l'expérience de la fiction, ni nier que nous avons alors des émotions. Il reste à examiner une dernière hypothèse : nous éprouvons alors de vraies émotions mais ne croyons pas à l'existence de ce qui nous émeut parce que, d'une façon générale, dès que nous vient à l'esprit quelque chose qui est pertinent par rapport à nos buts, à nos intérêts ou à nos besoins, nous sommes capables instantanément d'être émus, *avant tout jugement* sur l'existence de cette chose<sup>34</sup>.

Nos émotions fictionnelles seraient ainsi produites, de façon *réflexe*, par une sorte de propension naturelle à réagir, qui serait insensible à la différence entre la réalité et l'apparence et qui se déclencherait dès qu'un objet, réel ou imaginaire, consciemment discerné, entraperçu ou même seulement pensé, se présenterait à notre esprit.

33 Lamarque, Peter, « Literature and Truth » in *A Companion to the Philosophy of Literature*, Ed. Garry Hagberg, Walter Joß. Oxford : Wiley-Blackwell, 2010, p. 373 Goldman, Alan H., *Philosophy and the Novel*. Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 8.

34 Robinson, Jenefer, « Emotion and the Understanding of Narrative » in *A Companion to the Philosophy of Literature*. Ed. Garry Hagberg, Walter Joß. Oxford : Wiley-Blackwell, 2010, p. 72-74 ; Gendler, 2010 : 286-9.



Ainsi, dès que notre concentration sur les personnages ou les situations représentées dans un film, une pièce de théâtre ou un roman serait suffisamment grande pour nous rendre inattentifs à leur statut fictionnel, nous réagirions par une émotion. Ce n'est qu'ensuite que cette réaction spontanée, irréfléchie, serait supervisée par la raison, laquelle pourra alors modifier, s'il le faut, l'évaluation affective initiale, l'intensité des réactions physiologiques et, enfin, nos tendances automatiques à l'action, nous empêchant, par exemple, de sauter sur la scène pour prévenir l'étranglement de Desdémone par Othello<sup>35</sup>.

Cette hypothèse est d'autant plus crédible qu'elle rapproche nos émois fictionnels de beaucoup d'autres comportements réactifs comme, par exemple, ces nombreux épisodes de peurs ou d'espoirs qui ponctuent notre existence et que nous avons dès que nous nous représentons de façon vive et détaillée quelque chose ayant de la valeur pour nous et, donc, avant même que nous ayons eu le temps de réfléchir au statut ontologique ou au degré de probabilité d'existence de cette chose, comme par exemple lorsque, spontanément, l'idée nous vient que la personne que nous aimons le plus au monde pourrait mourir à l'instant.

De même, nos affects fictionnels peuvent se rattacher à ces comportements automatiques bien connus comme le fait qu'il soit si désagréable de commencer à marcher sur une plate-forme transparente située au-dessus du vide (alors que nous savons très bien que nous ne pouvons pas tomber) ou bien qu'il soit si difficile de se mettre à boire un verre d'eau dans lequel trempe un cafard stérilisé<sup>36</sup>.

Enfin, nous pouvons maintenant comprendre pourquoi nos affects sont comparables, que nous lisions un roman en pensant que c'est une fiction ou en croyant, par erreur, que c'est un livre d'histoire, ou bien pourquoi, lorsque le réel fait irruption dans la fiction (en voyant, par exemple, apparaître dans un film un bébé ou un petit chien – qui ne peuvent bien évidemment pas jouer la comédie !), nous réagissons de la même manière que pour le reste du récit qui reste, lui, fictionnel.

Des recherches en psychologie de la lecture confirment, en outre, que n'importe quelle représentation mentale, réelle ou imaginaire, peut nous émouvoir : par une sorte de « crédulité naturelle », nous traitons spontanément l'information narrative de façon continue par rapport à celle qui est issue de l'expérience réelle<sup>37</sup>.

Il reste cependant un problème. Si ma peur d'un monstre sur l'écran peut n'être qu'une pure réaction pré-rationnelle du type : « Dangereuse créature à deux yeux se précipitant vers moi ! Au secours ... ! Activer la fuite ou le combat maintenant !<sup>38</sup> », il est plus difficile de comprendre de la même façon nos affects

35 Robinson, Jenefer, « Emotion and the Understanding of Narrative » in *A Companion to the Philosophy of Literature*. Ed. Garry Hagberg, Walter Jošt. Oxford : Wiley-Blackwell, 2010, p. 75.

36 Gendler, Tamar Szabo, *Intuition, Imagination and Philosophical Methodology*. Oxford : Oxford University Press, 2010, p. 275-81 ; 285 ; 289-91.

37 Gerrig, Richard J., Rapp, David N., « Psychological Processes Underlying Literary Impact », *Poetics Today*, 25, 2004, p. 267-269 ; Matravers, Derek, *Fiction and Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 97.

38 Gendler, Tamar Szabo, *Intuition, Imagination and Philosophical Methodology*. Oxford : Oxford University Press, 2010, p. 258.

fictionnels lorsqu'ils sont plus intellectuels et plus lents à venir, comme par exemple ma compassion pour Phèdre ou ma peur pour Antigone<sup>39</sup>.

Toutefois, on pourra répondre à cela que, si notre image de Phèdre ou d'Antigone, avant de nous émouvoir, exige une élaboration imaginaire cognitivement riche, cela ne signifie pas *qu'une fois ce jugement formé*, notre réaction sera elle aussi réfléchie. Elle pourra être, là encore, automatique, c'est-à-dire activée avant tout jugement sur la vraisemblance de la proposition en question, de la même manière que, dans la réalité, des émotions spontanées peuvent être déclenchées à la suite de raisonnements cognitifs sophistiqués : ainsi, je peux construire posément un scénario géopolitique très pessimiste mais, une fois cette conception complexe formée, être littéralement emporté par un sentiment de panique.

L'existence d'une réactivité automatique par rapport à une situation fictionnelle n'empêche donc pas que nous puissions avoir des émotions à propos d'un matériau conceptuellement riche. Michael Weston a par conséquent tort lorsqu'il pose qu'à l'occasion de la lecture d'un récit de guerre, ce n'est pas la mort ou la souffrance d'individus particuliers qui nous émeut mais seulement, de façon générale, les choses terribles que les hommes sont capables de se faire les uns aux autres pour défendre leurs intérêts<sup>40</sup>. Nous pouvons en effet, *aussi*, être touchés intimement par des situations et des personnages concrets.

Néanmoins, il a en partie raison parce que nous pouvons tout autant être émus par des idées que par des situations ou des personnes singulières et, par exemple, être secoués à la fois par le destin personnel d'Hamlet *et* par la pensée abstraite que tous les êtres humains, quelles que soient leurs forces et leurs dons, sont essentiellement vulnérables.



Il reste encore à comprendre comment nous pouvons être rationnels lorsque nous sommes émus à propos de quelque chose à l'existence de laquelle nous ne croyons pas. Si je suis effrayé à l'idée qu'un loup-garou puisse m'assassiner, mais sans croire qu'il existe, cela n'est pas rationnel. Pourquoi, alors, avoir peur pour Phèdre ou de la pitié pour Charles Bovary ? C'est un peu, nous dit Hichem Naar, comme lorsque nous avons peur que l'avion dans lequel nous nous trouvons s'écrase au sol, alors que nous savons parfaitement bien que voler en avion est une activité très sûre<sup>41</sup>.

On peut cependant répondre à cela qu'il serait, tout d'abord, étrange que nos émotions fictionnelles soient toutes irrationnelles<sup>42</sup>. En outre, s'il est vrai que lorsque je visionne un film comme *Massacre à la tronçonneuse*, je me trouve vite dans une situation de grand malaise, ressentant une tendance immédiate à

39 Stecker, Robert, « Should We Still Care about the Paradox of Fiction ? », *British Journal of Aesthetics*, 51.3, 2011, p. 307.

40 Weston, Michael, « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina ? », *Aristotelian Society Supplementary*, 49.1, 1975, p. 85-86.

41 Naar, Hichem, « Art and Emotion », *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/art-emo> (consulté le 21 août 2016).

42 Gaut, Berys, *Art, Emotion and Ethics*. Oxford : Oxford University Press, 2007, p. 218 ; Neill, Alex, « Emotional Responses to Fiction : reply to Radford », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53.1, 1995, p. 76.

m'enfuir quoique je sache que ce n'est qu'une fiction, la situation n'est pas comparable à une crise de phobie (devant une souris, par exemple) car, dans ce dernier cas, nous n'avons aucune raison d'avoir peur, alors que lorsque je vois une scie électrique se rapprocher d'un corps humain vivant, j'en ai une bonne : ce qui est montré sur l'écran est vraiment horrible. Ce serait même, plutôt, l'absence de peur qui serait un cas pathologique !

D'autre part, si toutes nos émotions fictionnelles étaient irrationnelles, nous ne pourrions plus comprendre pourquoi, à l'intérieur de cette pratique, nous classons certaines réactions comme étant déraisonnables et d'autres comme ne l'étant pas et qu'il soit, par exemple, correct d'avoir de la compassion ou de la peur pour Anna Karénine mais pas pour Arlequin ou Scapin.

Plus loin, certaines réactions affectives sont requises pour vraiment apprécier une fiction. Lire *Orgueil et Préjugés* sans être admiratif d'Elisabeth Bennett et sans éprouver progressivement une joie envahissante à voir son rapprochement progressif avec Darcy, c'est rater l'intérêt du roman. De même, si nous ne nous identifions pas par empathie avec Swann, nous n'éprouverons pas de tristesse à voir combien il se fourvoie avec Odette, ce qui rendra notre expérience du récit proustien très incomplète. Nos émotions fictionnelles, parce que ce sont des prérequis indispensables pour goûter à plein une œuvre de fiction, dans toute sa richesse à la fois formelle et intellectuelle, nous sont donc très utiles, ce qui nous conduit à penser qu'elles ne peuvent pas être complètement irrationnelles, au sens où le sont, par exemple, nos phobies.

Enfin, avoir des émotions par rapport à des personnages fictionnels est rationnel, parce que c'est aussi par notre identification empathique avec ces entités fictives que nous pouvons *apprendre* – comme sans doute rien d'autre ne peut le faire – des choses importantes sur nous-mêmes et notre vie. Ainsi, c'est parce que nous avons *réellement* peur à propos des menaces qui pèsent sur les personnages d'une fiction, que nous sommes *vraiment* tristes à propos de leurs pertes ou, encore, joyeux à propos de leurs réussites, que nous pouvons saisir, plus efficacement que par une approche purement théorique, que nous sommes nous-mêmes attachés à des êtres qui à la fois comptent pour nous et ne sont pas sous notre contrôle<sup>43</sup>.

De même, nos émotions fictionnelles nous permettent de découvrir, beaucoup mieux que notre expérience personnelle – qui est courte et relativement confinée –, l'importance des problèmes que l'homme peut avoir à affronter au cours de son existence comme, par exemple, le fait que les rapports sociaux peuvent être d'une dureté impitoyable, ainsi que l'apprend à ses dépens Rubempré dans *Illusions perdues*, ou bien le fait qu'un homme peut littéralement gâcher des années de sa vie pour une femme qui n'en valait pas la peine, comme le constate après coup et amèrement Swann.

Nos émotions fictionnelles, quoique provoquées par une propension automatique et irréfléchie, quoique spontanée, peuvent donc être rationnelles puisqu'elles peuvent à la fois contribuer à la valeur esthétique des œuvres de fic-

43 Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge*, Oxford : Oxford University Press, 1990, p. 386.

tion et nous permettre de mieux comprendre la condition humaine et, donc, de mieux vivre.

## Œuvres citées

- CARROLL, Noel, *The Philosophy of Horror*, Londres, Routledge, 1990.
- CARROLL, Noel, "Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures", *The Monist*, 86.4, 2003, p. 521-555.
- CHARLTON, William, *Aesthetics*, Londres, Hutchinson, 1970.
- COLERIDGE, Samuel, *Biographia Literaria*, New York, Leavitt, Lord and Co, 1832 [1817].
- FAULCONBRIDGE, Pete, "A New Approach to the Paradox of Fiction", *Stance*, 4, 2011, p. 91-101.
- FRIEND, Stacie, "Fictional Characters", *Philosophical Compass*, 2, 2007, p. 1-16.
- GAUT, Berys, *Art, Emotion and Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- GENDLER, Tamar Szabo, *Intuition, Imagination and Philosophical Methodology*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- GERRIG, Richard J., RAPP, David N., "Psychological Processes Underlying Literary Impact", *Poetics Today*, 25, 2004, p. 265-281.
- GOLDMAN, Alan H., *Philosophy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- HOWELL, Robert, "Fictional Objects. How they Are and How they Aren't", *Poetics*, 8, 1979, p. 129-177.
- INWAGEN, Peter van, "Creatures of Fiction", *American Philosophical Quarterly*, 14.4, 1977, p. 299-308.
- JOHNSON, Samuel, "Preface to Edition of Shakespeare", D. Nichol Smith (Ed.), *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, Glasgow, James MacLehose and Sons, 1903 [1765], p. 170-219.
- KUCHINKE, Lars, TRAPP, Sabrina, JACOBS Arthur M., LEDER, Helmut, "Pupillary Responses in Art Appreciation. Effects of Aesthetic Emotions", *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3.3, 2009, p. 156-163.
- LAMARQUE, Peter, "Fiction", in Jerrold Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 377-391.
- LAMARQUE, Peter, « Peur et Pitié », dir. Jean-Pierre Cometti, Jacques Morisot, Roger Pouivet, *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin. Publication originale : "How Can We Fear and Pity Fictions?", *British Journal of Aesthetics*, 21, 2005 [1981], p. 291-304.
- LAMARQUE, Peter, "Literature and Truth", ed. Garry Hagberg, Walter Jost, *A Companion to the Philosophy of Literature*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 367-383.
- LIEBERT, Rana Saadi, "Fact and Fiction in Plato's Ion", *The American Journal of Philology*, 131.2, 2010, p. 179-218.
- MANNISON, Don, "On Being Moved by Fiction", *Philosophy*, Vol. 60, 231, 1985, p. 71-87.
- MATRAVERS, Derek, *Fiction and Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- METZ, Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, 23.1, 1975, p. 3-55.
- MONAJATI, Mahdis, ABBASI, Seyed Hamidreza, SHABANINIA, Fereidoon, SHAMEKHI Sina, "Emotions States Recognition Based on Physiological Parameters by Employing of Fuzzy-Adaptive Resonance Theory", *International Journal of Intelligence Science*, 2, 2012, p. 166-175.
- NAAR, Hichem, "Art and Emotion", *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/art-emot> (consulté le 21 août 2016).
- NEILL, Alex, "Fear, Fiction and Make-Believe", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49, 1991, p. 47-56.

- NEILL, Alex, "On a Paradox of the Heart », *Philosophical Studies*, 65, 1992, p. 53-65.
- NEILL, Alex, « Fiction and the Emotions », *American Philosophical Quarterly*, 30, 1993, p. 1-13.
- NEILL, Alex, "Emotional Responses to Fiction: reply to Radford", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53.1, 1995, p. 75-78.
- NUSSBAUM, Martha C., *Love's Knowledge*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- PARSONS, Terence, "A Meinongian Analysis of Fictional Objects", *Grazer Philosophische Studien*, 1, 1975, p. 73-86.
- PASKINS, Barrie, "On Being Moved by Anna Karenina and 'Anna Karenina'", *Philosophy*, 52.201, 1977, p. 344-347.
- PLATON, « Ion », in *Œuvres complètes*, trad. L. Robin, Paris, Gallimard, 1950.
- PRENTICE, Deborah, GERRIG, Richard, "Exploring the Boundary between Fiction and Reality", Shelly Chaiken & Yaacov Trope (Ed.), *Dual-process Theories in Social Psychology*, Londres : The Guilford Press, 1999, p. 529-546.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann (Première partie)*. Paris, Gallimard, 1919 [1913].
- RAPHAEL, David D., *The Paradox of Tragedy*, Bloomington, Indiana University Press, 1960.
- RADFORD, Colin, WESTON, Michael, "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?", *Aristotelian Society Supplementary*, 49.1, 1975, p. 67-93 (Radford C. p. 67-80, Weston M., p. 81-93).
- ROBINSON, Jenefer, "Emotion and the Understanding of Narrative", Garry Hagberg, Walter Jost (Ed.), *A Companion to the Philosophy of Literature*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 71-92.
- SALMON, Nathan, « Nonexistence », *Noûs*, 32.3, 1998, p. 277-319.
- STECKER, Robert, "Should We Still Care about the Paradox of Fiction?", *British Journal of Aesthetics*, 51.3, 2011, p. 295-308.
- SUITS, David, "Really Believing in Fiction", *Pacific Philosophical Quarterly*, 87, 2006, p. 369-86.
- THOMASSON, Amie E., *Fiction and Metaphysics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- WALTON, Kendall, "Fearing Fictions", *The Journal of Philosophy*, 75.1, 1978, p. 5-27.
- WALTON, Kendall, *Mimesis as Make-Belief*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1990.

## **Deuxième partie**

# **Émotion langue et discours**



---

|

---