



**HAL**  
open science

# L'attrait esthétique de la fiction : un point de vue de philosophie cognitive

Jérôme Pelletier

► **To cite this version:**

Jérôme Pelletier. L'attrait esthétique de la fiction : un point de vue de philosophie cognitive. Christophe Bouriau; Guillaume Schuppert. Perspectives philosophiques sur les fictions, Kimé, pp.131-153, 2018, 978-2-84174-882-2. hal-03882182

**HAL Id: hal-03882182**

**<https://hal.science/hal-03882182v1>**

Submitted on 3 Feb 2023

**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.

---

# Perspectives philosophiques sur les fictions

Sous la direction de  
Christophe Bouriau et Guillaume Schuppert

Collection Philosophie, épistémologie

ÉDITIONS KIMÉ

---

## CHAPITRE 9.

# L'attrait esthétique de la fiction : un point de vue de philosophie cognitive

*Jérôme Pelletier*

### 1. Introduction

La fiction a-t-elle une valeur esthétique ? Y a-t-il un sens à parler d'un plaisir esthétique de la fiction ? Ces questions ont une grande proximité conceptuelle : pour pouvoir parler d'un plaisir esthétique de la fiction, il faut que la fiction possède une valeur esthétique, une valeur dont la détection (ou la projection si l'on soutient une conception anti-réaliste des valeurs esthétiques) susciterait ou s'accompagnerait d'un plaisir esthétique (cf. Budd 2008). Il suit de l'étroite relation entre ces questions que la réponse donnée à la question de la valeur esthétique de la fiction orientera la réponse donnée à la question du plaisir esthétique de la fiction. Ainsi, si on admet que la fiction n'a pas de valeur esthétique, ou une valeur esthétique simplement instrumentale ou enfin une valeur esthétique intrinsèque, il faudra admettre qu'il n'y a rien de tel qu'un plaisir esthétique de la fiction, ou que le plaisir esthétique de la fiction est instrumental ou enfin que le plaisir esthétique de la fiction est un plaisir intrinsèque. Dans ce qui suit, les trois hypothèses qui viennent d'être mentionnées – l'hypothèse de l'absence de valeur esthétique de la fiction, l'hypothèse de la valeur esthétique intrinsèque de la fiction et l'hypothèse que la fiction possède une valeur esthétique instrumentale – sont discutées.

## 2. Valeur esthétique de la fiction et valeur esthétique des fictions artistiques

Ces hypothèses et le problème philosophique auquel elles renvoient ne prennent sens que si l'on distingue la question en discussion, à savoir « la fiction a-t-elle une valeur esthétique ? », d'autres questions qui lui sont apparemment proches telles « les fictions artistiques ont-elles une valeur esthétique ? », en particulier « la littérature de fiction a-t-elle une valeur esthétique ? » ou encore « le cinéma de fiction a-t-il une valeur esthétique ? ». Réfléchir à la valeur esthétique de la fiction n'est pas la même chose que de réfléchir à la valeur esthétique d'une forme d'art particulière, par exemple la littérature ou le cinéma de fiction.

Une explication possible de ce qui distingue ces deux entreprises philosophiques est que la fiction est d'abord une propriété d'un type de représentations, et une propriété dont la possession semble indépendante du caractère éventuellement artistique de cette représentation. Dans le langage courant, on distinguera des fictions artistiques et des fictions non-artistiques. Mais cette manière de parler peut être trompeuse car, à dire vrai, ce ne sont pas les mêmes objets qui sont des fictions et qui sont artistiques ou non-artistiques : ce ne sont pas les représentations qui possèdent éventuellement un caractère artistique mais des artefacts. Être de la littérature ou du cinéma, c'est d'abord être un artefact relevant d'un certain médium. Il semble en effet que les propriétés d'être de la fiction et d'être artistique ne se situent pas au même niveau logique ou qu'elles ne portent pas sur les mêmes objets.

L'esprit est la première source de représentations et certaines des représentations mentales de l'esprit vont pouvoir ou non relever de la fiction par exemple, les représentations formées dans un cadre fictionnel ou dans une intention fictionnelle. La confusion entre la fiction et l'art s'explique parce que les artefacts – en particulier les récits et les images – sont, après l'esprit, une seconde source de représentations. Les récits et images peuvent représenter des histoires, des situations, des scènes. Et ces histoires, situations ou scènes représentées, ou une partie d'entre elles, vont éventuellement pouvoir relever de la fiction, parce qu'elles auront été produites dans une intention fictionnelle ou pour une autre raison, parce qu'elles fonctionneront de manière fictionnelle dans un contexte donné. C'est aussi pourquoi, à la différence des représentations mentales, les artefacts représentationnels peuvent, pour certains d'entre eux, être dits relever de l'art ou d'une forme d'art et aussi relever de la fiction. Il en est ainsi pour un grand nombre de récits dont on admet qu'ils relèvent à la fois de la fiction et d'une forme d'art (littéraire ou cinématographique).

L'usage est alors de faire appel à un raccourci : on parle de « fictions » tout court, pour faire référence, le plus souvent, aux récits littéraires ou filmiques représentant de la fiction et pour les distinguer, par exemple des récits historiques ou des documentaires<sup>1</sup>. Mais cette manière de parler – et qui sera aussi la nôtre dans ce qui suit – n'est pas sans risque de confusion lorsqu'on s'interroge sur la valeur esthétique de la fiction, comme c'est notre cas. On peut comprendre à tort que la question qui nous occupe serait celle de la valeur esthétique des récits littéraires ou cinématographiques de fiction, c'est-à-dire des formes d'art ou des média représentant de la fiction. Certes, on peut penser que la réponse à la question de la valeur esthétique de la fiction aura des retombées sur cette autre question, beaucoup plus générale, qui est celle de la valeur esthétique des média de fiction. Mais notre question est distincte de cette question beaucoup plus générale et plus complexe. Notre question porte sur la valeur esthétique d'un certain type de représentations, d'un certain type de contenu, non sur la valeur esthétique de formes artistiques ou de média représentant de la fiction<sup>2</sup>.

## 3. Une méthodologie de philosophie cognitive

Il y a sûrement un très grand nombre de manières pour un esprit de former des représentations relevant de la fiction. Toutes ces manières se situent entre les deux extrêmes que sont la création par l'esprit de ces représentations en quelque sorte « de toutes pièces », et la formation de ces représentations en prenant appui sur des artefacts adaptés à cela. « De toutes pièces » signifie dans la phrase qui précède « sans prendre appui sur des artefacts » et non « sans que rien soit emprunté à la réalité » car les représentations de fiction construites de manière endogène, sans prendre appui sur des artefacts, empruntent toujours à la réalité. Il faut

1. Voici un exemple de cet usage 'en raccourci' « Les fictions typiquement décrivent des non-existants et des non-occurents : Holmes et Moriarty n'ont jamais existé et le combat aux Chutes de Reichenbach n'a jamais eu lieu » (Currie 1998, p. 266).

2. Le philosophe Walton a souligné l'importance de la distinction entre une compréhension de la fiction comme la propriété d'une représentation ou d'un contenu et une compréhension de la fiction comme la propriété d'un certain type d'œuvres. « La notion de vérité dans la fiction, d'une proposition étant « vraie dans un monde fictionnel »- *fictionnel*, dans ma terminologie – est absolument central dans ma théorie de la fiction, dans mon approche de ce qu'est la fiction, de la manière dont nous comprenons et apprécions et répondons aux œuvres de fiction, et de l'importance qu'elles ont dans nos vies. Cette notion est beaucoup plus importante que celle d'œuvres de fiction ou que la distinction entre la fiction et la non-fiction. » (Walton 2015, p. 17).

faire un choix entre ces deux pôles extrêmes et décider par quel bout prendre la question de la valeur esthétique de la fiction. Faut-il aborder cette question en s'intéressant aux représentations formées en l'absence d'artefacts ou aux représentations formées à partir d'artefacts adaptés ? Nous choisissons la deuxième voie d'approche. Cette voie a, à nos yeux, l'avantage sur la première voie d'approche, de prendre appui sur un usage de la notion de fiction qui est largement répandu. Comme cela a été noté plus haut, la distinction des récits et images représentant des fictions d'autres types de récits ou d'images est ancrée dans nos pratiques, même s'il s'agit d'un ancrage relativement flottant. Suivant le choix qui vient d'être fait, il s'agit de se demander si les représentations de fiction formées à partir d'artefacts représentationnels au premier rang desquels se trouvent les récits et images possèdent une valeur esthétique du fait qu'ils relèvent de la fiction, et si c'est le cas, quelle est la nature de cette valeur esthétique.

Quelle méthodologie suivre : faut-il aborder cette question en termes uniquement philosophiques et conceptuels ou faut-il envisager une approche empirico-conceptuelle de la question philosophique ? Les deux approches méritent d'être suivies. L'approche de philosophie « pure » a toute sa légitimité car la question en jeu est une question philosophique. Mais pour que la deuxième approche puisse être suivie, il faut qu'une condition supplémentaire soit remplie : il faut encore que la question philosophique initiale de la valeur esthétique de la fiction incluse ou recèle en elle une sous-question de nature empirique. C'est seulement dans cette mesure qu'une approche bi-disciplinaire de la question, une approche associant philosophie et psychologie cognitive, pourrait être suivie et éventuellement permettre d'éclairer l'impact de la fiction sur nos représentations, en particulier son impact esthétique. Est-ce le cas ?

Il semble que la question philosophique qui nous occupe renvoie à une question de nature cognitive sur le traitement esthétique effectif des représentations de fiction. « Un sujet distingue-t-il en fait la valeur esthétique des représentations de fiction et de non-fiction ? » « Un sujet attache-t-il en fait une valeur esthétique spécifique aux représentations de fiction ? » Ce sont des questions qui ressortent de la psychologie cognitive expérimentale. Alors que la question philosophique peut être formulée de la manière suivante : « Y a-t-il des raisons d'attacher une valeur esthétique spécifique aux représentations de fiction ? », la question de psychologie expérimentale associée est : « A-t-on des données sur l'existence d'une différence quantitative et/ou qualitative entre la valeur esthétique attribuée aux représentations de fiction et aux représentations de non-fiction ? ». Il y a entre les deux questions des différences réelles et profondes. Aucune réponse à la question de psychologie expérimentale ne permettra, à elle seule, de répondre à la question philosophique. Il reste que la réponse donnée à la question expérimentale pourrait servir

de guide à la discussion philosophique et, au minimum, lui éviter de se perdre dans des impasses. C'est le sens d'une démarche de philosophie cognitive que de proposer des thèses qui soient en cohérence avec les résultats des sciences cognitives. Ce type de démarche semble approprié à la question qui nous occupe et sera suivi ici, sans que cela ne remette en question l'intérêt d'une démarche purement philosophique.

Aucune étude cognitive n'a été menée pour comparer la valeur esthétique de récits ou d'images représentant de la fiction et la valeur esthétique des mêmes récits ou images représentant de la non-fiction. En revanche une étude a été menée pour comparer l'impact émotionnel d'images non-artistiques (mobiles ou fixes) représentant de la fiction pour un groupe de sujets, et l'impact émotionnel de ces mêmes images représentant de la non-fiction pour un autre groupe de sujets. Cette étude a donné lieu à deux publications : Sperduti *et al.* 2016 et Sperduti *et al.* sous presse. En l'absence d'étude cognitive spécialement dédiée à la comparaison de la valeur esthétique des récits ou images représentant de la fiction et de la non-fiction, les études de Sperduti *et al.* (2016 ; sous presse) sont les seules études cognitives susceptibles à ce jour d'apporter des éclaircissements sur les hypothèses mentionnées dans l'introduction<sup>3</sup>.

Avant d'entrer dans la présentation de l'étude mentionnée, on peut légitimement se demander en quoi une étude comparative de l'impact émotionnel d'artefacts non-artistiques représentationnels de fiction et de non-fiction pourrait éclairer une réflexion sur la valeur esthétique de la fiction. Afin de justifier la pertinence de cette démarche, disons qu'il y a des raisons de penser qu'il existe une relation entre l'émotivité et l'esthétique. De nombreux artistes (Tolstoï, *What Is Art?* ; Wordsworth, Préface aux *Lyrical Ballads*) et philosophes (Collingwood 1938 ; Croce 1953) ont pu soutenir que la propriété d'être émouvant a une place parmi les multiples propriétés qui relèvent de l'esthétique. De nombreux philosophes ont aussi soutenu que le fait de donner lieu à une réponse affective d'un type particulier est une caractéristique distinctive de l'esthétique (Hume 1963 ; Kant 1987). Dans les deux cas ces philosophes s'accordent, malgré les différences d'approche, pour soutenir que l'affectivité a un rôle en esthétique. Lorsque Lopes envisage toutes les caractéristiques d'une œuvre dont on pourrait soutenir, à la suite de Gaut (2000), qu'elles sont esthétiques, il mentionne en seconde position : « le fait d'exprimer de l'émotion » et en première position : « le fait d'avoir des propriétés esthétiques positives » (2011, p. 525). Certes, la relation entre les qualités émotionnelles d'un artefact représentationnel, nos réponses émotionnelles à ces qualités, et la valeur esthétique de ces

3. Sennwald *et al.* manuscrit est aussi une étude sur l'impact émotionnel de la fictionalité. Mais, sa non-publication explique que nous nous focalisons sur les études de Sperduti *et al.* (2016 ; sous presse).

artefacts est très complexe, et cette complexité devrait peut-être motiver à accepter une pluralité de valeurs esthétiques distinctes. Mais il semble qu'il y ait une relation entre la valeur d'une réponse émotionnelle à ce qui est représenté par un artefact et la valeur esthétique de cet artefact, une relation qui n'est probablement pas une relation d'identité, ni même une relation de condition nécessaire. Une des explications possibles de l'attrait des films représentant des scènes émotionnellement négatives pour un grand nombre de personnes – par exemple les films d'horreur – est que ces personnes accordent une valeur à ce type d'expérience émotionnelle. C'est pourquoi l'étude cognitive mentionnée, malgré le fait qu'elle n'a pas été conduite pour répondre à notre question de la valeur esthétique de la fiction, semble susceptible d'éclairer cette question. Cette approche n'exclut pas la possibilité que, au vu des résultats de l'étude cognitive mentionnée, il apparaisse que la valeur d'une représentation de fiction ne pourrait pas être d'ordre affective ou émotionnelle. Dans ce cas, la porte serait ouverte à une forme de cognitivisme esthétique. La méthode suivie – le recours aux données d'une étude expérimentale sur l'émotion – n'implique pas un rejet *a priori* du cognitivisme esthétique<sup>4</sup>. Et quand bien même les résultats de l'étude expérimentale viendraient étayer une défense de la thèse d'une valeur esthétique de type affectif de la fiction, cela n'exclut pas non plus la possibilité que la fiction possède *aussi* une valeur cognitive en plus d'une valeur esthétique de type affectif.

#### 4. Une étude cognitive de l'impact émotionnel des représentations non-artistiques de fiction

L'étude de Sperduti *et al.* (2016) a recueilli des données physiologiques et subjectives lors de la présentation à des sujets de courts vidéo-clips (4-5 sec). Ces vidéo-clips montraient soit des scènes dépourvues d'émotion (des gestes répétitifs de cueillette, ...), soit des scènes émotionnellement positives (scènes d'embrassades, d'anniversaires, ...) soit des scènes émotionnellement négatives (scènes de bagarres, ...). Ces clips ont été extraits de films de fiction, de documentaires ou de vidéos à usage familial. Ces clips étaient présentés aux participants dans deux conditions : la condition dite « FICTION » et la condition dite « RÉEL ». A chaque présentation,

4. Nelson Goodman est un défenseur du cognitivisme esthétique. Dans *Ways of World Making*, il écrit : « [une] thèse majeure de ce livre est que les arts ne doivent pas être considérés moins sérieusement que les sciences comme des modes de découverte, de création et d'enrichissement de la connaissance entendu dans le sens très large d'avancées de la compréhension » (1978, p. 102).

le mot « FICTION » ou « RÉEL » indiquait la nature représentationnelle de la scène montrée.

Les clips ont été soigneusement sélectionnés afin d'être acceptés par les participants comme des représentations de scènes réelles ou fictionnelles. Et cette sélection drastique explique leur pauvreté artistique. Aucune propriété artistique ne devait être perceptible, telles la présence d'acteurs connus, de mouvements de caméra, de montage, d'éclairages particuliers ou de plans rapprochés. Aucune marque de fictionalité et aucune innovation cinématographique ne devaient apparaître dans ces clips. Cette pauvreté artistique était le prix à payer pour garantir que les mêmes clips qui étaient acceptés par les participants comme représentant des événements fictionnels seraient également acceptés comme représentant des événements non-fictionnels.

L'étude de Sperduti *et al.* (2016) peut être décrite comme une étude dans laquelle on a fait varier les objets intentionnels de l'émotion des participants tout en maintenant fixes les images présentées, c'est-à-dire en fixant les objets matériels de l'émotion des participants. Aux mêmes images correspondent des objets intentionnels distincts : des objets et scènes réels dans la condition « RÉEL » et des objets et scènes fictionnelles dans la condition « FICTION ».

Des objections philosophiques peuvent être faites à l'usage de tels clips. L'une de ces objections est la thèse qui a été soutenue par certains philosophes (e.g. Currie 2008) qu'il n'y a pas de fictionalité sans narrativité. Selon cette objection, les clips étaient trop brefs et ne possédaient soit aucune narrativité, soit une narrativité minimale. Ils ne pouvaient donc être présentés comme représentant des scènes fictionnelles. Une autre objection est qu'en raison de leur brièveté, les clips n'étaient pas assez complexes pour susciter ce que Tan (1996, p. 85-120) et Silvia (2008) appellent l'« intérêt » [interest] ou ce que d'autres appellent « l'absorption dans un récit » ['transportation into a narrative'] (Gerrig 1993). Selon cette objection, les clips n'avaient pas de qualité immersive.

A ces objections, on peut répondre qu'il suffisait à l'étude de Sperduti *et al.* (2016) que les participants acceptent que les scènes représentent des scènes de fiction dans la condition « FICTION » et des scènes du réel dans la condition « RÉEL ». Cette étude ne faisait aucune hypothèse sur l'impact émotionnel de la narrativité ou des innovations cinématographiques mais était exclusivement dédiée à mesurer l'impact de ce que l'on tient pour fiction sur l'émotionnalité. Les auteurs de l'étude ont pris soin de contrôler l'acceptation par les sujets de la nature intentionnelle (réelle ou fictionnelle) des scènes montrées par les images, et, à l'issue de ce contrôle, il est apparu que la présentation des mots « FICTION » et « RÉEL » suffisait, en dépit de la pauvreté narrative et de la simplicité des clips, à ce que les participants acceptent que les clips représentaient soit des scènes de fiction, soit des scènes du réel. En outre, la focalisation

attentionnelle des sujets sur les scènes qui est une des conséquences de l'intérêt ou de l'absorption a également été contrôlée par les auteurs de l'étude.

Il reste que ces objections philosophiques pointent certaines limites réelles de l'étude de Sperduti *et al.* (2016). Il faudrait effectivement mesurer l'impact de la narrativité et des inventions cinématographiques sur les expériences émotionnelles des participants, en utilisant d'autres clips, afin de pouvoir généraliser les résultats de l'étude aux expériences émotionnelles des spectateurs de films de fiction et de documentaires. Mais l'étude de Sperduti *et al.* (2016) n'a pas cet objet : elle vise à identifier l'impact d'une variable de l'engagement émotionnel du spectateur : la variable fiction. Il est sans doute artificiel d'isoler une telle variable au sein d'un ensemble aussi complexe qu'un vidéo-clip. Mais la démarche scientifique expérimentale exige de telles simplifications.

L'étude de Sperduti *et al.* (2016) vise à tester deux hypothèses : 1) l'existence d'un affaiblissement des réponses émotionnelles suscitées par les scènes représentées par les sujets comme fictionnelles relativement aux mêmes scènes représentées comme réelles et 2) l'existence d'une intensité supérieure des réponses émotionnelles pour les scènes qui sont associées à des souvenirs personnels, et ceci dans les deux conditions « FICTION » et « RÉEL ». Dans la première phase de l'expérience, après la présentation du mot « FICTION » ou « RÉEL », les vidéo-clips ont été présentés une première fois. Pendant cette présentation, un enregistrement de l'activité physiologique électrodermale des sujets a été pris. Dans la deuxième phase de l'expérience, les mêmes vidéo-clips ont été présentés sans aucun amorçage par les indications « FICTION » ou « RÉEL ». Les sujets devaient alors évaluer chaque scène sur une échelle de 0 à 7 l'intensité de l'émotion subjective ressentie, la valence de l'émotion subjective ressentie et le degré de souvenir personnel associé à la scène. Afin de contrôler la manipulation expérimentale, les sujets devaient aussi évaluer la nature réelle ou fictionnelle de la scène.

Quels sont les résultats de l'étude de Sperduti *et al.* (2016) ? Citons les auteurs de l'étude :

En accord avec notre première hypothèse, le résultat principal de notre étude (...) est que dans la condition « FICTION » la réponse émotionnelle était plus faible que dans la condition « RÉEL ». Cet effet ne vaut que pour l'évaluation de l'intensité subjective et de la valence, non pour l'activation physiologique. En outre, cette différence était accentuée pour les émotions négatives. Il faut noter que la manipulation expérimentale a été confirmée par le fait que les participants ont subjectivement évalué comme plus fictionnelles les scènes qui leur avaient été présentées ainsi, relativement à celles

qui leur avaient été présentées comme réelles. En accord avec notre seconde hypothèse, il est apparu que les scènes suscitant davantage de souvenirs personnels furent évaluées comme émotionnellement plus intenses quelle que soit la condition. Cet effet semble plus robuste pour les émotions positives. Une fois encore, ce résultat ne vaut que pour les évaluations subjectives des expériences émotionnelles, non pour leur activation physiologique. (Sperduti *et al.* 2016, p. 57)

Le résultat principal de l'étude porte sur les émotions négatives. Il ressort que, dans la condition « FICTION », les émotions négatives sont physiologiquement identiques aux émotions dans la condition « RÉEL » mais donnent lieu à un ressenti subjectif atténué relativement aux réponses émotionnelles dans la condition « RÉEL ». Pour les émotions positives, l'activation physiologique demeure identique dans les deux conditions. Les émotions subjectivement ressenties dans la condition « FICTION » apparaissent, une fois encore, atténuées relativement à la condition « RÉEL » mais cette atténuation est moins manifeste qu'avec les émotions négatives. C'est seulement avec les scènes émotionnellement négatives que des différences robustes apparaissent au niveau subjectif dans la condition « FICTION » relativement à la condition « RÉEL », alors que les activations physiologiques demeurent identiques dans les deux conditions. En d'autres termes, il y a une sorte de découplage entre l'impact de l'activation physiologique des émotions négatives et leur impact phénoménologique ou subjectif dans la condition « FICTION ». En outre, le second résultat de l'étude est que le découplage du physiologique et du phénoménologique est réduit quand des souvenirs personnels se trouvent associés aux événements montrés dans la condition « FICTION », ce dernier effet étant plus robuste avec les réponses émotionnelles aux scènes positives qu'avec les réponses émotionnelles aux scènes négatives.

## 5. Une mise à distance des scènes de fiction

Les auteurs de l'étude expliquent le résultat principal de l'étude – l'atténuation des émotions négatives subjectives dans la condition « FICTION » – comme la conséquence d'un processus qui permet aux spectateurs des vidéo-clips dans la condition « FICTION » de contrôler leurs expériences émotionnelles subjectives négatives. Sur la base du second résultat de l'étude qui porte sur l'impact des souvenirs personnels dans la réduction du découplage des aspects physiologique et phénoménologique des

réponses émotionnelles, les auteurs suggèrent que l'atténuation phénoménologique des réponses émotionnelles négatives des spectateurs dans la condition « FICTION » résulte d'une stratégie de régulation émotionnelle. Citons les auteurs de l'étude :

Nous proposons d'expliquer l'affaiblissement de la réponse émotionnelle subjective face à la fiction comme le résultat d'un certain type de régulation émotionnelle déclenché par un changement cognitif faisant suite à la connaissance de la nature fictive du stimulus. (Sperduti *et al.* 2016, p. 58).

Les auteurs formulent une hypothèse sur la nature du changement cognitif faisant suite à l'évaluation de la scène comme représentant de la fiction : ce changement cognitif correspondrait à une distanciation psychologique à l'égard des scènes. Cette hypothèse est corroborée par le second résultat de l'étude. Ce second résultat permet en effet d'identifier une variable des réponses émotionnelles aux clips représentant des scènes du réel et de la fiction : la variable « pertinence personnelle ». Cette variable va dans la direction opposée de celle de la première variable des réponses émotionnelles : la variable « fiction » qui, elle, correspondant à la représentation de la nature fictionnelle de la scène.

Expliquons la nature de la variable « pertinence personnelle ». Le second résultat de l'étude est que les scènes – dans les deux conditions de présentation – suscitant des souvenirs personnels ont été jugées émotionnellement plus intenses par les participants. Les auteurs décrivent ce phénomène comme relevant d'une régulation émotionnelle « vers le haut » et suggèrent que les souvenirs personnels associés aux scènes engagent des processus auto-référentiels dans l'esprit des sujets. Ces processus amplifient les réponses émotionnelles des sujets même aux clips ayant été évalués comme représentant de la fiction. Dans la mesure où cet effet de régulation émotionnelle « vers le haut » résulte de scènes (de la fiction et de la non-fiction) qui rappellent aux spectateurs des souvenirs personnels, ou qui résonnent personnellement pour les spectateurs, on comprend pourquoi les scènes de la fiction, c'est-à-dire les scènes avec lesquelles les spectateurs se sentent psychologiquement distants, produisent un effet émotionnel opposé. Au lieu de parler d'effets opposés de ces variables – la variable 'fiction' et la variable 'pertinence personnelle' – on peut parler de variables complémentaires.

Apparemment, la variable 'fiction' jouerait donc un rôle cognitif important dans la réponse émotionnelle, un rôle qui impliquerait la mobilisation de ressources relevant de la mémoire de travail (cf. Sperduti *et al.* sous presse). Dans cette seconde publication, les auteurs font état d'un protocole expérimental dans lequel des images fixes émotionnellement négatives ont été présentées aux sujets précédées par de courts textes décrivant les images soit comme des représentations du réel, soit comme des re-

présentations du fictionnel. Dans la continuité des résultats publiés dans Sperduti *et al.* (2016), les réponses émotionnelles subjectives aux images annoncées comme représentant une scène de fiction se sont avérées moins intenses relativement aux mêmes images annoncées comme représentant des scènes du réel. Sur cette base, les auteurs parlent de processus de régulation émotionnelle implicite qui seraient déclenchées par l'annonce de la fictionalité des images, des processus non-explicites car les sujets n'ont pas été explicitement invités à réguler leurs réponses émotionnelles. Le second résultat est que ces processus de régulation émotionnelle « vers le bas » sont corrélés avec la capacité des sujets dans les opérations cognitives dites de réactualisation ou de mises à jour [updating], en l'occurrence avec leurs capacités à garder ou à réactualiser au niveau de leur mémoire de travail l'interprétation fictionnelle du contenu de l'image. Les sujets qui obtiennent de bons résultats dans des tâches mobilisant des fonctions exécutives comme la réactualisation sont, selon les auteurs de l'étude, de bons modulateurs de leurs réponses émotionnelles aux scènes négatives lorsque celles-ci sont annoncées comme représentant de la fiction.

Si l'on accepte d'étendre les résultats de cette étude (2016 ; sous presse) au cas des spectateurs regardant un film de fiction dans une salle de cinéma, le film étant un artefact représentationnel beaucoup plus riche en narrativité et en innovation cinématographique que les clips vidéos ou les images fixes de l'étude, et également au cas des lecteurs de fiction, cette étude permet de comprendre comment ces spectateurs et lecteurs conservent à l'esprit l'information sur la fictionalité des scènes représentées et ceci tout au long du film ou du livre. En effet, le recours à la mémoire de travail permet d'expliquer qu'un spectateur ou lecteur de fiction représente la fictionalité des scènes sans continuellement se rappeler qu'il regarde un film de fiction ou lit de la fiction. En conservant cette information dans sa mémoire de travail, ce spectateur et lecteur reste pourtant toujours conscient de la fictionalité des scènes. Ces différents traits – présence de l'information sans que celle-ci soit explicite – semblent correspondre à la phénoménologie cognitive du spectateur ou du lecteur de fiction. Il resterait à se demander quelles sont les conséquences de cette hypothèse sur la manière dont les spectateurs et lecteurs représentent la fictionalité des scènes sur les débats philosophiques traditionnels concernant la meilleure manière de décrire l'attitude cognitive d'un spectateur ou d'un lecteur de fiction. On peut penser que la thèse dite de la suspension volontaire de l'incrédulité perdrait de sa pertinence si on admet l'hypothèse qui vient d'être proposée<sup>5</sup>.

5. Coleridge a proposé la thèse de la suspension volontaire de l'incrédulité. Selon cette thèse, un lecteur qui, dans un contexte ordinaire ne croit pas un ouvrage littéraire parce qu'il s'agit d'une fiction suspendrait cette incrédulité



## 6. La fiction comme distance

Selon l'interprétation proposée des résultats de l'étude de psychologie cognitive de Sperduti *et al.* 2016 ; sous presse, la représentation dans sa mémoire de travail par un spectateur ou un lecteur de la fictionalité de ce qu'il voit sur un écran ou lit dans un livre suffirait à mettre à distance, de manière implicite, en particulier les événements négatifs et ainsi, à réduire leur impact émotionnel. On peut en outre faire l'hypothèse que le processus de régulation « vers le bas » du ressenti émotionnel, un processus initié par l'évaluation cognitive de la fictionalité des scènes représentées, contribuerait en retour à renforcer ou à réactiver la représentation de la fictionalité des scènes dans la mémoire de travail des spectateurs et donc la mise à distance des événements représentés. Plus le contrôle émotionnel est effectif, plus les événements sont gardés à distance de l'esprit des spectateurs et plus la représentation de la fictionalité des scènes se rappelle « d'elle-même » à l'esprit des spectateurs.

Il ressort de l'interprétation proposée qu'une représentation de fiction induise une mise à distance, au moins affective, des événements représentés, et cela relativement à une représentation du réel. Quoiqu'on pense de l'artificialité des clips vidéos employés dans l'étude, on ne peut nier que la notion de fiction mobilisée dans l'étude est la notion ordinaire de fiction. Dans la conception ordinaire et implicite de la fiction, le fictionnel est opposé au réel, et c'est bien dans ainsi que la notion de fiction a été utilisée dans l'étude. On peut objecter que cette conception ordinaire et implicite de la fiction n'est pas sans défaut. On a en effet des raisons de penser que le fictionnel, s'il se distingue du réel, ne s'oppose pas au réel. Mais ces raisons supposent de mobiliser une notion de fiction qui peut ne pas correspondre en tout à la notion ordinaire ou pré-philosophique de fiction. Ainsi, si l'on accepte avec certains philosophes comme Walton (1990) et Currie (1998) de réduire ce qui est fictionnel dans une œuvre donnée à ce dont l'imagination est prescrit ou à ce qu'il est approprié d'imaginer, on pourra, sur la base d'une telle notion, juger que la bataille de Waterloo est à la fois réelle et fictionnelle dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. La bataille de Waterloo est, dans *La Chartreuse de Parme*, cet événement réel que les historiens des guerres napoléoniennes décrivent parce qu'il fait partie du savoir mutuel entre les lecteurs de *La Chartreuse* et son auteur que les occurrences de l'expression « la bataille de Waterloo » font référence à cet événement réel qui occupe l'esprit de certains historiens. Autrement dit, l'expression « la bataille de Waterloo » n'est pas, à la différence du nom « Fabrice » un nom fictionnel dans *La Chartreuse de Parme*. Mais la bataille de Waterloo est aussi fictionnelle

volontairement afin de bénéficier au mieux de l'expérience du récit, cf. Coleridge 1907, p. 6.

dans *La Chartreuse de Parme* puisque cette œuvre littéraire rend approprié pour son lecteur d'imaginer que Fabrice a vu la bataille de Waterloo (Currie 1998) ou rend fictionnel la proposition que Fabrice a vu la bataille de Waterloo (Walton 1990). Selon cette interprétation de la notion de fiction, un événement réel peut aussi être fictionnel et une ville réelle, en l'occurrence la ville de Parme, pourra être considérée comme fictionnelle. Mais il reste, dans une telle interprétation de la notion de fiction, que Fabrice ne pourra être réel puisqu'il est fictionnel. Seules les entités réelles qui apparaissent dans les fictions peuvent être réelles et fictionnelles. Et, ici, il semble que la conception philosophique de la notion de fiction rejoigne la conception ordinaire pré-philosophique, celle qui a été utilisée dans l'étude expérimentale en discussion. La conception philosophique de la notion de fiction rejoint la conception ordinaire pré-philosophique en admettant qu'une entité fictionnelle ne peut être réelle et elle s'en écarte en admettant qu'une entité réelle peut être réelle et fictionnelle. Malgré ses défauts, la conception ordinaire pré-philosophique de la fiction rejoint en partie la conception philosophique. Et ce recouvrement partiel des deux notions affaiblit quelque peu l'objection que l'étude expérimentale mobiliserait une notion inadéquate de fiction.

Faut-il alors s'étonner qu'il ressorte de l'interprétation qui a été proposée des résultats de l'étude la thèse qu'une représentation de fiction induise une mise à distance des événements représentés, et cela relativement à une représentation du réel ? Il semble ici que la mise à distance des événements représentés comme fictionnels, une mise à distance qui expliquerait la qualité particulière des réponses émotionnelles à la fiction, rejoigne elle aussi la distance représentationnelle nécessaire à la représentation d'événements fictionnels. Quelle est la conception ordinaire de ce qui fait qu'un film représente des personnes et événements fictionnels ? La conception ordinaire mobilise la notion d'acteurs : un film représente des personnes et événements fictionnels via la représentation de personnes (les acteurs) et d'événements réels (qui ont lieu entre les acteurs). Quelle est la conception ordinaire de ce qui fait qu'un film représente des personnes et événements réels ? Cette conception ordinaire revient à penser ce genre de films comme la trace filmique de personnes et d'événements réels. Au cinéma, si on laisse de côté la notion de docudrama, il semble bien qu'une médiation supplémentaire à ce qui est requis pour la représentation d'événements réels est donc nécessaire à la représentation d'événements fictionnels. Et qui dit médiation supplémentaire dit assez naturellement distance supplémentaire. Il ressort de ces remarques que les participants de l'étude, lorsqu'ils ont mis à distance les événements qu'ils représentaient comme de la fiction, ont simplement perçu ou peut-être pris conscience de la distance représentationnelle de ces événements.

Enfin, y a-t-il des études allant dans le même sens que les études de Sperduti *et al.* (2016 ; sous presse) ? Il n'y a guère d'étude sur la psychologie

ou les bases neurales des émotions de la fiction. En revanche, on dispose de quelques données expérimentales pointant vers une désimplication personnelle dans le traitement cognitif ou perceptuel de représentations reconnues comme fictionnelles. Il s'agit d'un faisceau d'expérience de neuroscience en imagerie portant sur les mécanismes engagés au niveau cérébral à la base de la distinction réalité/fiction. Il ressort de ces études que les situations de fiction ont moins de pertinence personnelle ou de signification relationnelle que les situations du réel<sup>6</sup>. Il nous semble que les résultats de ces études mettant en avant un désengagement de la pertinence personnelle dans le traitement de la fiction vont dans la même direction que ceux des études de Sperduti *et al.* (2016 ; sous presse).

Quelques remarques philosophiques peuvent être faites sur la notion de fiction et sur ses relations avec la notion de distance. Alors que la tendance dominante en philosophie – en particulier en esthétique analytique – ces dernières années a été de penser la fiction comme mettant en jeu la capacité à simuler ou à faire-semblant, on peut se demander si une autre approche de la fiction donnant à la capacité à prendre de la distance un rôle central ne serait pas à la fois plus pertinente et psychologiquement plus réaliste. Selon cette nouvelle approche, la capacité cognitive à la base des processus en jeu dans la fiction serait la capacité à prendre de la distance, une capacité dont les effets apparaissent au niveau émotionnel dans l'étude cognitive de Sperduti *et al.* (2016 ; sous presse). Les deux capacités – la capacité à prendre de la distance et la capacité à faire-semblant – sont loin d'être incompatibles l'une avec l'autre puisqu'une représentation en faire-semblant en tant qu'elle ne reflète pas une réalité justifie que l'on prenne de la distance vis-à-vis d'elle. L'un des apports de la théorie philosophique de la fiction proposée par Walton (1990) a été d'expliquer la fiction non pas comme le résultat de processus de rupture ou de déconnection d'avec la réalité mais comme le développement de nouvelles connections avec le réel. Le réel en tant qu'il contient des éléments qui amorcent ou prescrivent des processus d'imagination ou de faire-semblant – depuis les formes des nuages jusqu'aux récits les plus élaborés – est non pas déconnecté du fictionnel mais en relation très étroite avec lui. La théorie de Walton constitue un progrès dans la compréhension de cette relation de la fiction et du réel. Mais en concevant le lecteur ou le spectateur de fictions comme étant lui-même – ses activités cognitives et affectives – un objet réflexif de ses activités imaginatives, la théorie de Walton ne permet pas de comprendre que lecteurs et spectateurs de fiction maintiennent une distance à l'égard des représentations de fiction. Faut-il alors jeter le bébé (la thèse de Walton est qu'il y a une continuité entre les fictions des adultes et les jeux de faire-semblant des enfants) avec l'eau du bain (la thèse de Walton que

6. Pelletier 2016 est consacré à ces études.

la participation des adultes à la fiction est non-distanciée)? Quoi qu'il en soit, la thèse de la distance – la thèse que les processus fictionnels sont associés à une prise de distance – permet de maintenir ce qui est au cœur de la théorie de la fiction de Walton, à savoir la thèse qu'il y a une relation étroite entre le fictionnel et le réel car, comme il a été dit plus haut, une représentation de fiction, si elle ne reflète pas la réalité, prend cependant appui sur la réalité. Et c'est parce qu'une représentation de fiction est dans ce double jeu avec le réel – elle prend appui sur le réel tout en s'en dégageant – qu'il est justifié de prendre de la distance avec elle. De ce point de vue, une représentation pourrait être dite fictionnelle non pas parce qu'elle décrirait un certain type de situations – des personnes ou événements inexistant sans relation avec le réel – mais parce qu'elle serait associée à une recommandation : celle d'adopter une attitude de distance à l'égard de son contenu.

Si on admet que la fiction met en jeu (version faible de la thèse de la distance) ou repose sur (version forte de la thèse de la distance) une capacité à prendre de la distance avec nos représentations, il resterait à montrer qu'il s'agit bien d'une capacité fondamentale de l'esprit humain. Il semble bien qu'une capacité cognitive générale à mettre à distance soit à l'œuvre dans les processus permettant de penser au-delà de ce dont nous faisons l'expérience directe et dans les processus nous permettant de changer de perspective. Cette capacité est à l'œuvre très tôt chez l'enfant, une de ses manifestations précoces étant le développement pendant la première année de la vie de la pensée de la permanence des objets échappant à la perception directe. Et on peut penser que cette capacité cognitive à mettre à distance serait un autre nom ou une forme précoce de la capacité d'abstraction, une capacité nous permettant de former des représentations toujours plus abstraites du monde. Sur cette base, on peut proposer que ce qui explique la fiction est la mobilisation à des fins ludiques de la capacité à abstraire ou à mettre à distance. Cette proposition n'exclut pas que d'autres capacités cognitives soient sollicitées par ces objets complexes que sont notamment les récits de fiction, artistiques ou non. Mais elle invite à penser la fiction comme une forme ludique de prise de distance à l'égard du réel. Le caractère ludique ou non-sérieux de la prise de distance permet alors de distinguer la mise en œuvre de la capacité d'abstraction au service de la fiction de sa mise en œuvre au service d'entreprises non-fictionnelles par les mathématiciens et les métaphysiciens. Dans les deux derniers cas en effet, la capacité d'abstraction est employée à des fins sérieuses ou dans un cadre non-ludique.

## 7. Retour à l'esthétique

Il est temps de retourner à la question initiale : la fiction a-t-elle une valeur esthétique ? De même que la beauté ou la symétrie, la fictionalité serait-elle une propriété esthétique ? Il faut dépasser l'étonnement initial que de telles questions suscitent assez naturellement. Il est naturel de penser, comme certains me l'ont fait remarquer, qu'à la question « pour quoi cette œuvre est une bonne œuvre ? », « c'est une fiction » ne semble pas une réponse adéquate. Peut-être qu'une manière de surmonter cet étonnement initial est d'observer que, contrairement à nos attentes, il se peut que la réalité soit une propriété esthétique<sup>7</sup>. Il suffit de penser à nos relations avec les photographies comme avec les vestiges du passé. Il se peut que l'expérience d'un artefact (une photographie) ou d'un objet (un vestige archéologique) possède une valeur esthétique du fait que cet artefact ou cet objet sont des traces du réel. Concernant la valeur esthétique de la fiction, trois hypothèses peuvent être envisagées : l'hypothèse de l'absence de valeur esthétique de la fiction, l'hypothèse de la valeur esthétique intrinsèque de la fiction et l'hypothèse que la fiction possède une valeur esthétique instrumentale. À partir de ce qui a été dit, on se trouve en mesure de donner les contours de ce que pourrait être une défense des deux dernières hypothèses qui viennent d'être mentionnées. Ces deux dernières hypothèses sont indépendantes l'une de l'autre : on peut rejeter la première hypothèse : l'hypothèse d'une valeur esthétique intrinsèque de la fiction et accepter que la fiction possède une valeur esthétique instrumentale. On peut, par exemple, accepter qu'interagir avec une représentation de fiction ne serait pas, en soi, une source de plaisir esthétique mais constituerait un moyen d'accéder à une expérience esthétique de cette représentation. Mais si l'on rejette ces deux hypothèses, on ne peut semble-t-il alors qu'accepter la première hypothèse : l'absence de valeur esthétique de la fiction.

Commençons par la seconde hypothèse : l'hypothèse d'une valeur esthétique intrinsèque de la fiction. Si on admet ce qui a été proposé dans ce qui précède, à savoir que la fiction est d'abord une forme ludique de distance d'avec nos représentations, l'appréciation de la fiction serait l'appréciation d'une distance. Or la distance étant une propriété relationnelle, l'appréciation de la fiction serait l'appréciation d'une propriété relationnelle. De quelle propriété relationnelle pourrait-il s'agir ? La réponse la plus générale que l'on peut donner est que l'appréciation de la fiction résulterait d'un plaisir pris à la reconnaissance d'une distance qui sépare une représentation donnée ou un ensemble de représentations – par exemple pendant la lecture d'un roman ou au spectacle d'un drame théâtral ou cinématographique – du réel sur laquelle elle prend appui.

7. Korsmeyer (2016) défend cette hypothèse.

Selon cette hypothèse, il y aurait un plaisir typique de la fiction lié au fait de porter son attention « sur les deux bouts de la chaîne » : à faire alterner une attention à ce qui est représenté comme de la fiction et une attention à ce qui est représenté réellement. Le plaisir étant alors de constater que l'attention aux deux bouts de la chaîne ne compromet pas le succès de la fiction mais est la condition de sa possibilité. C'est le plaisir qu'il y a à voir une certaine femme dans un tableau (qu'on ne représente pas comme dépeignant une femme réelle) comme étant faite de peinture sans croire qu'il y a une chose telle que cette femme. C'est le plaisir qu'il y a à faire l'expérience de la distance entre ce qui est vu dans le tableau – une femme – et ce qui distingue cette expérience d'une expérience d'une femme réelle. C'est aussi le plaisir qu'il y a à maintenir simultanément, en lisant une même phrase au style indirect libre, deux perspectives sur Emma Bovary : le point de vue subjectif du personnage et le point de vue objectif de l'auteur sur son personnage et à apprécier la distance qui sépare les deux perspectives. Peut-être que le plaisir intrinsèque de la fiction aurait à voir avec celui pris à l'appréciation de cette figure de langage qu'est l'ironie, une figure de langage qui joue sur l'écart entre des sens en opposition ? C'est en tout cas ce que suggère Philippe Hamon à propos non pas de la fiction mais de la littérature dans ce passage : « L'ironie n'est qu'elle qu'une posture d'énonciation, parmi d'autres, à l'intérieur du champ littéraire, qu'on peut circonscrire et définir par un certain nombre de traits spécifiques [...] ou ces traits [...] ne sont-ils [...] que ceux de TOUTE la littérature en général ? » (1996, p. 153, les majuscules sont de l'auteur). Si l'on veut bien réinterpréter le propos d'Hamon comme faisant référence à la littérature de fiction, et si l'on admet qu'il y a un plaisir intrinsèque à l'ironie qui est un plaisir qui repose sur un écart ou une distance entre deux significations, et dans ce cas, la proposition d'Hamon semble rejoindre l'hypothèse que la fiction, dans l'écart et la distance qu'elle crée, pourrait susciter un plaisir du même type que celui que procure la compréhension d'un énoncé ironique. Finalement, on peut penser à ce plaisir de la fiction comme étant celui que les auteurs de fictions littéraire, dramatique, cinématographique ou picturaux rendent saillant lorsqu'ils représentent leurs personnages comme dépendant de leurs auteurs ou comme tentant désespérément de s'affranchir de leurs auteurs ou de franchir l'écran de la salle de cinéma pour rejoindre tel spectateur particulier. Ce faisant, ces auteurs rendent saillants et manifestes à nos consciences de lecteurs ou de spectateurs ce à quoi nous ne prêtions déjà attention, la distance qui sépare ces personnages du réel, c'est-à-dire de nous et nous d'eux. Dans ces moments, qui ont tous marqué l'histoire de la littérature, du

cinéma de fiction comme celle du dessin animé, lecteurs et spectateurs feraient l'expérience d'une valeur esthétique intrinsèque de la fiction<sup>8</sup>.

On peut penser, au travers des exemples qui viennent d'être proposés, que ce plaisir de la fiction serait un plaisir que seules les fictions artistiques pourraient susciter. Cette conclusion ne paraît pas cependant s'imposer. Toute représentation fictionnelle ludique, aussi brève et éphémère soit-elle, aussi privée soit-elle, peut susciter ce genre de plaisir. La fiction ne serait-ce que de penser téléphoner avec une banane en est peut-être capable. Par contraste, les fictions non ludiques, comme les fictions théoriques ou scientifiques, ne peuvent donner lieu à une telle expérience hédonique : un concept théorique, même vide comme le concept d'éther luminifère postulé par les physiciens du tournant du 19<sup>ème</sup> siècle et du 20<sup>ème</sup> siècle, n'a jamais fait partie d'une fiction ludique mais d'un projet scientifique d'explication du réel. La fiction qu'est l'éther luminifère a disparu aussitôt qu'il s'est avéré que rien dans le réel ne lui correspondait montrant par là qu'il n'y avait aucun espace pour le jeu, aucun écart, aucune distance, entre cette fiction théorique et le réel. En revanche les expériences de pensée, en particulier en philosophie, libèrent un espace entre le réel et les possibilités contrefactuelles (zombies, cerveaux dans une cuve) qu'elles invitent à penser, un espace à l'intérieur duquel l'attention peut se déplacer. Même si les expériences de pensée n'ont pas une visée ludique mais sérieuse et argumentative, elles peuvent donner lieu à une expérience de la distance entre les possibilités envisagées et le réel et donc, de la valeur intrinsèque de la fiction.

Les moments où nous faisons, lors de la lecture ou du spectacle d'œuvres de fiction, l'expérience consciente d'une valeur esthétique intrinsèque de la fiction, aussi importants soient-ils, sont rares. La plupart du temps, lecteurs et spectateurs d'œuvres de fiction font l'expérience d'une valeur esthétique instrumentale ou non-intrinsèque de la fiction. C'est le sens de la troisième hypothèse. Selon cette hypothèse, le contrôle émotionnel dont l'étude de Sperduti *et al.* (2016; sous presse) fait état et qui distingue l'émotion pour la fiction de l'émotion pour le réel aurait une valeur esthétique instrumentale au sens où ce contrôle faciliterait une expérience esthétique de l'artefact. Selon cette hypothèse, l'émotion de fiction, parce qu'elle est contrôlée, faciliterait l'accès à une expérience esthétique de l'artefact ou augmenterait la possibilité pour le sujet d'être esthétiquement ému, notamment par les propriétés formelles de l'artefact.

La distinction à laquelle il vient d'être fait allusion entre les émotions de fiction et les émotions esthétiques mérite d'être explicitée. En simplifiant

8. On voit ici ce qui distingue notre usage de la notion de distance de la notion de « distance psychique » ou esthétique défendue par Bullough (1912). Pour Bullough, la distance esthétique est un effet de l'artifice théâtral, tandis que dans notre proposition, la distance est un effet de la fictionalité, et un effet non limité à l'art.

considérablement, on peut envisager que les réponses émotionnelles aux représentations de fiction peuvent avoir au moins deux types d'objets : on peut être enthousiasmé par la beauté d'un film ou d'un récit littéraire, admirer sa structure, la manière dont la lumière est utilisée ou l'écriture, le choix des mots, etc. . . Le philosophe du cinéma Carl Plantinga (2009) a appelé ce type d'émotion « émotions pour l'artefact » qu'il distingue des « émotions représentationnelles » dirigées vers les événements et les personnages de l'histoire, c'est-à-dire les émotions que les lecteurs ou spectateurs de fictions narratives peuvent ressentir pour les personnages et événements représentés<sup>9</sup>. Les réponses émotionnelles non-esthétiques recouvrent ce que Plantinga appelle les « émotions représentationnelles » et ce sont elles qui ont fait l'objet de l'étude expérimentale en discussion (Sperduti *et al.* 2016).

La distinction de deux catégories de réponses émotionnelles semble aller de soi car, à première vue, on doit pouvoir être ému pour des personnages ou par leur destin sans pour autant devoir éprouver d'émotions pour l'artefact ou d'émotions esthétiques. Ainsi, toujours à première vue, on doit pouvoir être triste pour le sort d'Anna Karénine sans admirer le talent de Tolstoï ou sans admirer l'œuvre éponyme, ou encore sans ressentir un plaisir esthétique à la lecture du roman. Ainsi, on peut penser que les enfants jouant à des jeux de faire-semblant à l'aide d'accessoires matériels peuvent participer à ces jeux sans prêter attention aux propriétés non-représentationnelles des accessoires eux-mêmes, à leurs éventuelles propriétés esthétiques. On peut encore justifier cette distinction de deux catégories d'émotions en envisageant qu'un artefact représentationnel ne posséderait pas de propriétés esthétiques ou qu'un sujet dépourvu de sensibilité esthétique serait cependant en mesure de répondre émotionnellement de manière représentationnelle, par exemple au sort des personnages de fiction représentés. On peut enfin avancer, à l'appui de cette distinction, en suivant Plantinga, que les deux catégories d'émotions auraient des objets distincts, soit pour les émotions pour l'artefact l'auteur de l'artefact ou les artefacts matériels perceptibles (les images sur l'écran, les acteurs, le récit linguistique. . .) et leurs propriétés formelles et pour les émotions représentationnelles les propriétés expressives des objets intentionnels que sont les personnages et les scènes représentés par l'imagination des lecteurs et spectateurs et qui sont distincts des objets matériels des émotions pour l'artefact.

Selon l'hypothèse envisagée, lecteurs et spectateurs d'œuvres de fiction feraient l'expérience d'une valeur esthétique instrumentale ou non-intrinsèque de la fiction. Selon cette hypothèse, le contrôle émotionnel (au niveau des émotions représentationnelles au sens de Plantinga) faciliterait une expérience esthétique de l'artefact. A titre d'exemple, un lecteur de

9. Gaut (2010) développe cette distinction.

Madame Bovary lisant l'œuvre de Flaubert comme une œuvre de fiction verra, selon l'hypothèse proposée, sa sensibilité esthétique facilitée. Sa tristesse pour le sort d'Emma sera amoindrie ou atténuée relativement à la tristesse qu'il aurait éprouvée s'il avait lu *Madame Bovary* comme un récit véridique. Et cette tristesse amoindrie facilitera son attention esthétique et sa disposition à détecter les propriétés esthétiques du récit, à être sensible aux qualités artistiques du récit, ce que précisément Emma Bovary ne réussit pas à faire lorsqu'elle lit *Paul et Virginie*, George Sand et Balzac. Si ce lecteur avait lu *Madame Bovary* non pas comme une œuvre de fiction mais comme une œuvre documentaire, ce lecteur aurait éprouvé une tristesse non-contrôlée, une tristesse dont l'intensité aurait pu constituer un obstacle à l'appréciation esthétique de l'œuvre. De même, un spectateur d'un blockbuster recevant l'œuvre comme une fiction verra ses émotions atténuées et sa sensibilité esthétique en quelque sorte augmentée. Ce spectateur pourra, en l'occurrence, être particulièrement sensible à l'omniprésence de la musique de fond dans le film jusqu'à en devenir esthétiquement excédé ou dégoûté. Dans ce cas, la fictionalité de la représentation aura permis au sujet de développer sa sensibilité esthétique et l'aura conduit à accorder une valeur esthétique négative à l'œuvre<sup>10</sup>.

Ce phénomène est peut-être une conséquence du découplage physiologico-phénoménologique que l'étude de Sperduti *et al.* (2016 ; sous presse) a fait apparaître comme étant une caractéristique de l'expérience émotionnelle de la fiction. Le découplage en question est l'observation d'une identité physiologique et d'une différence phénoménologique entre les émotions dans les deux conditions « FICTION » et « RÉEL »<sup>11</sup>. Une conséquence de ce phénomène de découplage est que l'activation physiologique en réponse aux scènes émotionnelles et dont le spectateur de fiction ne tiendrait apparemment que partiellement compte resterait disponible et utilisable pour enrichir d'autres émotions dont le spectateur de fiction pourrait faire l'expérience. Les premières bénéficiaires seraient les émotions esthétiques comme par exemple l'intérêt (cf. Tan 1996). Lorsque des scènes émouvantes représentant de la fiction suscitent des émotions négatives affaiblies comme la peur, la colère ou la détresse, et que pour quelque raison, ces scènes suscitent des émotions esthétiques, on peut

10. Il y a peut-être ici un élément qui différencie les fictions des jeux de faire-semblant des enfants. A la différence des jeux de faire-semblant des enfants auxquels les enfants participent sans prêter attention aux accessoires utilisés dans le cadre de ces jeux, les représentations de fiction peuvent ouvrir à l'attention esthétique.

11. Un tel découplage des niveaux physiologique et phénoménologique intervient apparemment dans d'autres contextes de régulation émotionnelle, des contextes où une inhibition de l'expérience émotionnelle n'est pas associée à une diminution de l'excitation physiologique (cf. Koole 2009, p. 23).

faire l'hypothèse que les activations physiologiques dont le spectateur de fiction ne tiendrait que partiellement compte viendraient renforcer ou enrichir le niveau d'excitation des émotions esthétiques. Appelons cette hypothèse l'« hypothèse de la diversion vers l'esthétique ». Bien souvent, les émotions esthétiques possèdent des degrés bas d'activation physiologique, en comparaison aux émotions comme la peur, la colère ou la détresse. Mais selon l'hypothèse de la diversion vers l'esthétique, dans un contexte fictionnel, les émotions esthétiques pourraient voir augmenter leur niveau d'activation physiologique en raison d'une diversion qui se serait opérée à partir de l'activation physiologique des réponses émotionnelles non-esthétiques vers des émotions esthétiques. Selon l'hypothèse de la diversion vers l'esthétique, la fiction serait un contexte dans lequel l'activation physiologique des émotions négatives pourrait être, en quelque sorte, « recyclée » pour un usage esthétique, pour augmenter des émotions esthétiques positives ou négatives. Comme le note Currie, l'amusement peut être une réponse appropriée face à un meurtre dans la fiction alors qu'il s'agit d'une réponse inappropriée pour la non-fiction (cf. Currie 2014, p. 160). Si on admet que l'amusement est une émotion esthétique, l'hypothèse de la diversion vers l'esthétique vise à expliquer comment il est possible pour un spectateur de ressentir dans le même temps de la tristesse ou de l'effroi face à une scène représentant un meurtre de fiction tout en étant intensément amusé par cette scène.

L'une des conséquences de l'hypothèse de la valeur esthétique instrumentale de la fiction est que la fiction est un domaine où l'esthétique et le représentationnel non-esthétique s'enrichissent mutuellement. En effet, si la fictionalité est une propriété des représentations susceptible de faciliter la sensibilité esthétique du sujet, en retour, on peut faire l'hypothèse que l'attention esthétique du lecteur ou du spectateur de fiction viendra modifier les émotions ressenties pour les personnages et les scènes de fiction, viendra enrichir ou complexifier ces émotions. Selon notre hypothèse, l'amplitude et la flexibilité normative de nos réponses émotionnelles face aux scènes et personnages de fiction s'expliquerait parce que la sensibilité esthétique augmentée du spectateur de fiction viendrait enrichir sa sensibilité émotionnelle. La distinction des émotions représentationnelles et des émotions esthétiques ne doit donc pas occulter la richesse des relations entre les deux catégories d'émotions, une richesse qui explique en partie pourquoi les artistes aiment tant représenter le fictionnel<sup>12</sup>.

Finalement, il m'a été justement suggéré que l'on peut penser que le contrôle émotionnel caractéristique de la fiction devrait faciliter l'at-

12. L'étude cognitive (2016 ; sous presse) dont les résultats ont été discutés ici a été menée dans le cadre du projet ANR-11-EMCO-008 que j'ai coordonné et intitulé « La Fiction dans l'Émotion ».

tention cognitive du lecteur ou du spectateur et, ainsi, une meilleure compréhension de la vision que l'auteur du récit de fiction a du monde, ou encore une meilleure compréhension du monde et de soi. Mais, là encore, l'enrichissement cognitif qui ferait suite au contrôle émotionnel ne permettrait que de donner une valeur instrumentale à la fiction et ne constituerait pas une valeur intrinsèque pour la fiction. Les expériences de pensée de la philosophie sont des fictions philosophiques susceptibles de produire une connaissance philosophique. On peut penser que le contrôle émotionnel auquel elles sont associées facilite la production de cette connaissance philosophique. C'est une autre preuve de la valeur cognitive instrumentale de la fiction. Si cela est exact, et si, comme il a été proposé plus haut, les expériences de pensée de la philosophie peuvent susciter la forme de plaisir caractéristique de la valeur intrinsèque de la fiction, les expériences de pensée de la philosophie auraient, en tant qu'elles relèvent de la fiction, à la fois une valeur cognitive instrumentale et une valeur esthétique intrinsèque<sup>13</sup>.

## Bibliographie

- BUDD, Malcom (2008), « Aesthetic Essence », in : *Aesthetic Experience*, sous la dir. de Richard SHUSTERMAN et Adele TOMLIN, London : Routledge, p. 17-30.
- BULLOUGH, Edward (1912), « 'Psychical Distance' as a Factor in Art as an Aesthetic Principle », in : *British Journal of Psychology* 5, p. 87-117.
- COLERIDGE, Samuel (1907), *Biographia Literaria*, Oxford : Oxford University Press.
- COLLINGWOOD, Robin (1938), *The Principles of Art*, Oxford : Clarendon Press.
- CROCE, Benedetto (1953), *Aesthetic*, London : Peter Owen.
- CURRIE, Gregory (1998), « Tense and Egocentricity in Fiction », in : *Questions of Time and Tense*, sous la dir. de Robin LE POIDEVIN, Oxford : Clarendon Press, p. 265-283.
- (2008), « Pictures of King Arthur : Photography and the Power of Narrative », in : *Photography and Philosophy : Essays on the Pencil of Nature*, sous la dir. de Scott WALDEN, Blackwell, p. 265-283.
- (2014), « Standing in the Last Ditch : On the Communicative Intentions of Fiction Makers », in : *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72.4, p. 351-363.

13. Je remercie les éditeurs et un lecteur anonyme pour leurs commentaires extrêmement stimulants.

- GAUT, Berys (2000), « 'Art' as a Cluster Concept », in : *Theories of Art Today*, sous la dir. de Noel CARROLL, London : University of Wisconsin Press, p. 25-44.
- (2010), « Empathy and Identification in Cinema », in : *Midwest Studies in Philosophy* 34.1, p. 136-157.
- GERRIG, Richard J. (1993), *Experiencing Narrative Worlds : On the Psychological Activities of Reading*, t. 26, New Haven : Yale University Press.
- GOODMAN, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis : Hackett.
- HAMON, Philippe (1996), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette.
- HUME, David (1963), *Essays : Moral, Political and Literary*, Oxford : Oxford University Press.
- KANT, Immanuel (1987), *The Critique of Judgement*, Indianapolis : Hackett.
- KOOLE, Sander (2009), « The Psychology of Emotion Regulation : An Integrative Review », in : *Cognition and Emotion* 23.1, p. 4-41.
- KORSMEYER, Carolyn (2016), « Real Old Things », in : *British Journal of Aesthetics* 56.3, p. 219-231.
- LOPES, Dominic McIver (2011), « The Myth of (Non-Aesthetic) Artistic Value », in : *Philosophical Quarterly* 61.244, p. 518-536.
- PELLETIER, Jérôme (2016), « Quand l'émotion rencontre la fiction », in : *L'interprétation littéraire et les sciences cognitives*, sous la dir. de Françoise LAVOCAT, Paris : Hermann, p. 123-155.
- PLANTINGA, Carl (2009), *Moving Viewers : American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley : University of California Press.
- SENNWALD, V. *et al.* (manuscrit), « Is What I Am Feeling Real? Fiction Versus Reality », in :
- SILVIA, Paul (2008), « Appraisal Components and Emotion Traits : Examining the Appraisal Basis of Trait Curiosity », in : *Cognition and Emotion* 22.1, p. 94-113.
- SPERDUTI, Marco *et al.* (2016), « The Paradox of Fiction : Emotional Response Toward Fiction and the Modulatory Role of Self-Relevance », in : *Acta Psychologica* 165, p. 53-59.
- (sous presse), « The Distinctive Role of Executive Functions in Implicit Emotion Regulation », in : *Acta Psychologica*.
- TAN, Ed (1996), *Emotion and the Structure of Narrative Film : Film As An Emotion Machine*, Mahwah : Lawrence Erlbaum.
- WALTON, Kendall (1990), *Mimesis as Make-believe : On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge : Harvard University Press.
- (2015), « Fictionality and Imagination – Mind the Gap », in : *In Other Shoes : Music, Metaphor, Empathy, Existence*, New York : Oxford University Press, p. 17-35.