



**HAL**  
open science

## Vers une théorie pluraliste et gradualiste de la fiction

Alessandro Leiduan

► **To cite this version:**

Alessandro Leiduan. Vers une théorie pluraliste et gradualiste de la fiction. Cahiers de Narratologie, 2024. hal-04677374

**HAL Id: hal-04677374**

**<https://hal.science/hal-04677374v1>**

Submitted on 26 Aug 2024

**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.

# Cahiers de Narratologie

Analyse et théorie narratives

45 | 2024

La fiction et le numérique

---

## Vers une théorie pluraliste et gradualiste de la fiction

Alessandro Leiduan

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/15133>

ISSN : 1765-307X

### Éditeur

LIRCES

### Référence électronique

Alessandro Leiduan, « Vers une théorie pluraliste et gradualiste de la fiction », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 45 | 2024, mis en ligne le 31 juillet 2024, consulté le 04 août 2024. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/15133>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 août 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Vers une théorie pluraliste et gradualiste de la fiction

Alessandro Leiduan

---

## Généalogie de la rationalité fictionnelle

- 1 On pourrait dire de la fiction ce qu'Aristote disait de l'être, à savoir qu'il s'agit de quelque chose qui peut se dire de multiples façons<sup>1</sup>. Or, de même que, selon le Stagirite, les différentes façons de dire l'être ne se situent pas sur un même plan<sup>2</sup>, de même il n'y a pas d'équivalence entre les multiples façons d'être de la fiction : certaines d'entre elles, pourrait-on dire, sont plus « fictionnelles » que d'autres. Nous estimons que la fiction réalise pleinement les potentialités de son être lorsqu'elle problématise les catégories qui rendent intelligible son contenu (Leiduan 2021). Nous aurons l'occasion de justifier plus loin cette définition mais précisons d'ores et déjà que son postulat est l'idée selon laquelle le processus historique dont est issue la fiction s'inscrit dans la continuité des conquêtes culturelles qui ont favorisé le passage de l'humanité d'une pensée pré-rationnelle à une pensée rationnelle et d'un modèle d'organisation social de type religieux à un modèle de type politique. En d'autres termes, la généalogie du concept de fiction que nous proposons part du principe que les conditions de possibilité de cette pratique culturelle doivent être recherchées dans le contexte social où a pris naissance le *logos*, l'exercice d'une pensée rationnelle étant fonction de l'existence d'un ordre politique fondé sur des prises de décision collectives, impliquant donc confrontation et discussion entre des points de vue divergents (Vernant 1962) et excluant a priori la soumission aveugle à la volonté inscrite dans la « tradition ancestrale »<sup>3</sup> (Strauss 1986) ou à la volonté incontestable d'un chef tout-puissant (clés de voûte des sociétés religieuses ou tyranniques).
- 2 Prise au sens large, la fiction est une forme de communication à caractère mimétique dont le contenu représentationnel demande à être interprété à la lumière des mêmes catégories cognitives qui rendent intelligible toute expérience analogue de la vie réelle (Leiduan 2021). Cette specularité entre l'expérience imaginaire et l'expérience réelle est constitutive du mimétisme fictionnel en tant que tel (Walton 1990, Currie 1995,

Schaeffer 1999). Dire d'une fiction qu'elle est mimétique ne signifie pas affirmer qu'elle imite la réalité : car le modèle imité n'est pas tant la réalité que les catégories cognitives (perceptuelles et conceptuelles) qui la rendent interprétable<sup>4</sup>. Ainsi, d'une fiction qui parle d'une *prise d'otage*, nous disons qu'elle est mimétique si elle nous permet de réinvestir dans l'interprétation de cet événement fictif les mêmes catégories cognitives que nous utiliserions pour interpréter une prise d'otage *réelle* (Ryan 1980)<sup>5</sup>. Certes, les données à interpréter ne sont pas les mêmes (les données représentationnelles de l'expérience fictionnelle ne sont pas identiques aux données perceptuelles de l'expérience réelle), mais les grilles interprétatives qui les rendent intelligibles sont les mêmes (Schaeffer 1999)<sup>6</sup>. La mimésis ne concerne donc pas le contenu représenté mais les conditions d'intelligibilité de ce même contenu. La fiction n'est pas qu'un *objet*, elle est aussi – et surtout – une *attitude* à l'égard de cet objet (Searle 1982). L'objet étant mimétique, l'attitude à adopter à son égard oscille entre deux postures cognitives (opposées mais complémentaires) : l'*immersion* et la *distanciation* (Ryan 2013)<sup>7</sup>. D'un côté, on s'immerge dans ce contenu, de l'autre, on prend ses distances par rapport à lui ; d'une part, on observe de l'intérieur le processus raconté en partageant le vécu affectif des personnages, de l'autre, on l'observe de l'extérieur en évaluant son degré de vraisemblance ou en problématisant les catégories culturelles qui rendent interprétable toute expérience analogue de la vie réelle (Schaeffer 1999)<sup>8</sup>.

- 3 En règle générale, toutes les formes de communication imaginaires qui reposent sur le « faire semblant » (les « multiples manières d'être » de la fiction) impliquent l'adoption simultanée d'une attitude immersive et distancée, mais, dans les faits, certaines d'entre elles penchent plutôt du côté de l'immersion et d'autres du côté de la distanciation. Eu égard au degré d'immersion/distanciation qui leur est propre, il devient ainsi possible de les classer sur une *échelle graduée* en différenciant celles qui reposent sur un équilibre plus immersif (les fictions à caractère ludique) de celles qui reposent sur un équilibre plus distancé (les fictions à caractère artistique). Cette diversification permet de rendre justice à la variété des fictions existantes sans pour autant verser dans une appréciation relativiste de leur valeur. Car l'*échelle graduée* sur laquelle se positionnent les diverses formes possibles de fiction n'est pas qu'un simple outil de classification, elle est l'expression d'une *hiérarchisation de leurs différentes « manières d'être »* suivant le *degré de rationalité* qui peut leur être associé. Le critère de partage (anti-relativiste) des fictions existantes correspond donc à celui qui a soutenu le processus de rationalisation de l'espèce humaine. Au fur et à mesure que l'humanité rationalisait son mode de vie, la manière dont elle se rapportait cognitivement à la fiction évoluait : l'immersion cédait progressivement la place à la distanciation, tandis que la phénoménologie du « faire semblant » s'enrichissait de nouvelles variantes imaginaires. C'est l'histoire de ce processus, envisagé dans ses implications politiques et cognitives, que nous nous apprêtons à retracer afin de fournir une base empirique à la perspective anti-relativiste défendue par cette étude.

## Les racines sociales de l'imaginaire fictionnel pré-rationnel

- 4 Les conditions de possibilité de la rationalité ne sont pas seulement psychologiques mais aussi sociologiques (Vernant 1962)<sup>9</sup>. Ce n'est que dans un ordre social spécifique que les individus peuvent développer des compétences psychologiques compatibles avec l'exercice d'une pensée rationnelle. L'ordre social en question est celui qui ne fait

plus dépendre sa « loi » d'une tradition ancestrale incompréhensible (Strauss 1986)<sup>10</sup> mais d'un « consensus » venant de la société elle-même (celle-ci soumettant les règles de conduite qu'elle se donne à l'approbation/désapprobation de ses membres). L'émergence d'un ordre social de ce type marque le passage d'une société religieuse à une société politique. Et c'est en passant d'un ordre social à l'autre que les pratiques fictionnelles se diversifient en réglant l'attitude de la société à l'égard de leur contenu sur des dosages inédits (et de plus en plus rationnels) d'immersion et de distanciation.

- 5 Les sociétés religieuses sont celles qui modèlent la vie sociale sur une loi qui coïncide avec la « coutume », c'est-à-dire avec un ordre traditionnel qu'il faut conserver et perpétuer scrupuleusement (Strauss 1986)<sup>11</sup>. L'homme religieux « recueille » (*relegere*) l'ordre traditionnel, il préserve sa nature « intemporelle » en s'opposant à tous ceux qui oseraient le réformer ou s'en affranchir (Filoramo 2007). En retraçant l'étymologie du mot *religio* à partir du verbe *relegere*, Cicéron soulignait le soin scrupuleux que l'homme religieux apportait à l'accomplissement des actes de culte<sup>12</sup>. Les scrupules de l'*homo religiosus* ne portaient pas sur le contenu des rites à respecter, mais sur sa manière de les accomplir. Il ne s'interrogeait pas sur le sens des rites, mais sur la justesse de leur exécution. Son lien avec la divinité, ainsi qu'avec la société, dépendait de cette rigueur, puisque l'ordre traditionnel que la société était censée incarner demandait à tous les citoyens une stricte observance de la loi : chacun veillait ainsi à s'acquitter de ses devoirs religieux avec une attention scrupuleuse et à exiger des autres qu'ils en fassent de même. Outre qu'à renforcer la « tradition ancestrale » (*vetustas pro lege semper habetur*), la fonction de ces rites était, en quelque sorte, de dédommager la société du caractère « violent » de sa loi. Le lien entre la violence et la loi, dans le cadre des sociétés religieuses, n'est pas accidentel mais substantiel (Caillois 1946, Bataille 1957). Ne comprenant pas la loi à laquelle il se soumet, l'homme religieux subit son autorité comme un acte de violence<sup>13</sup>. Mais s'il consent à se faire violence, ce n'est pas par résignation ou masochisme, c'est que cette même loi, violente à son égard, l'autorise à commettre lui aussi des actes de violence (les rites sacrificiels et orgiastiques qui scandent la vie des sociétés antiques). De sujet passif, il se transforme alors en sujet actif de violence. Et c'est ce changement de statut qui le réconcilie, en fin de compte, avec la loi. Les rites violents (sacrifices, orgies) qui caractérisaient la vie des sociétés antiques étaient une manière de réconcilier la communauté avec un monde où la violence paraissait inéluctable (Bataille 1957)<sup>14</sup>. Faute de pouvoir l'éradiquer, l'homme religieux s'en accommodait, en se limitant à la détourner vers l'extérieur, et notamment vers des victimes qui étaient considérées comme étrangères à la communauté (Girard 1972)<sup>15</sup>.
- 6 Les premières formes de fiction s'inscrivent dans la continuité de cette stratégie culturelle fondée sur la neutralisation de la violence par une libération contrôlée de sa force dévastatrice. A ceci près que la fiction canalise désormais la violence vers des exutoires qui ne sont pas réels mais *symboliques*. Les victimes réelles des sacrifices et des orgies cèdent la place à des victimes symboliques, immolées sur l'autel ludique ou fictionnel du « faire semblant ». Cette innovation confère à la fiction une portée « cathartique » (Aristote) qui marquera pendant longtemps son existence sociale (Croissant 1932). Afin de purifier les relations sociales de toute trace de violence, la société est appelée à régler son attitude mentale à l'égard de la fiction sur le mode de l'immersion. En s'identifiant à un être fictif qui commet des actes d'*hybris*, la société épanche ses pulsions agressives sans verser dans la violence, le transfert des conflits

sur le plan représentationnel suffit à garantir la paix sociale (Schaeffer 1999)<sup>16</sup>. La distanciation mentale requise (que l'on peut définir comme un cadrage social de la réception de la fiction) doit être juste suffisante à empêcher le public de sombrer dans la folie, en s'aliénant complètement dans les méandres du monde fictif représenté, à l'image de Don Quichotte – sans doute l'exemple le plus célèbre de ce phénomène – qui se laisse emporter par ses délires chevaleresques<sup>17</sup>. Mise à part cette précaution, l'équilibre sur lequel reposaient les premières fictions penchait plutôt du côté de l'immersion que du côté de la distanciation (Pavel 1988)<sup>18</sup>. S'il en était resté à ce stade, l'homme n'aurait probablement jamais eu raison de modifier son attitude mentale à l'égard de la fiction : l'immersion lui donnait accès à la catharsis et celle-ci constituait l'objectif ultime d'un dispositif de lutte éprouvé contre la violence, rapprochant les spectateurs des tragédies grecques des témoins des premiers sacrifices antiques. Cependant, le processus de rationalisation a transformé l'homme, et avec lui, les fictions. Ces dernières ont alors rééquilibré leur nature autour d'un dosage différent d'immersion et de distanciation. Cette transition a été rendue possible par l'éclatement de la société religieuse et par l'émergence d'une société politique reconfigurant à nouveaux frais les rapports de l'homme à la loi.

### Les racines sociales de la rationalité fictionnelle

- 7 Le *logos* c'est, fondamentalement, la capacité d'accepter la loi non pas parce qu'elle est violente mais parce qu'elle est juste (Arendt 1983)<sup>19</sup>. Cette capacité implique, au premier chef, le désaveu de la tradition ancestrale – que plus personne ne comprenait – et le choix d'élaborer *ex novo* la législation à laquelle la société devait se soumettre (Strauss 1986)<sup>20</sup>. Dans l'acte même où l'humanité choisit de devenir elle-même la source de sa propre loi, celle-ci perd tout caractère dogmatique et sacré et se transforme *ipso facto* dans l'objet d'un débat, parfois âpre et contradictoire, entre les membres d'une même communauté. Et cependant, le but de ce débat n'est pas de modeler la loi à l'image des conflits qui déchirent la communauté mais de favoriser le dépassement de ces conflits par l'adhésion à un projet commun. La loi est donc la tentative de faire la synthèse entre ces intérêts discordants, elle est l'expression d'une société qui refuse de succomber à la discorde (*Eris*) pour se rassembler autour d'un projet solidaire (*Philia*)<sup>21</sup>. Sa quintessence est la parole persuasive, cet « art du convaincre » (Breton 2000) dans lequel on a, très justement, reconnu le trait distinctif de tout régime démocratique (mais qui était déjà à l'honneur dans les régimes aristocratiques qui avaient succédé, en Grèce, aux anciennes royautés mycéniennes)<sup>22</sup>. Les débats, les joutes oratoires, les combats d'arguments qui précédaient l'élaboration, la mise à exécution ou la rectification de la loi n'avaient d'autre raison d'être que celle de préserver l'unité dans la diversité (Ehrenberg 1960)<sup>23</sup>. Mais ils reflétaient également un état d'esprit nouveau, celui qui caractérise la mentalité d'une société rationnelle par rapport à celle d'une société religieuse : le doute. Le mot d'ordre de l'homme rationnel est qu'il faut douter de tout. Non seulement des dogmes religieux mais aussi des opinions (la *doxa*) dont s'accommode la plupart de la société. *De omnibus dubitandum est*. Être anti-dogmatique et para-doxal, l'homme rationnel exerce son esprit critique sur tout ce qui s'impose à la société sous l'apparence d'une évidence consensuelle. Sa méfiance rationnelle n'épargne même pas la loi. On pourrait même dire qu'elle s'exerce surtout sur la loi. S'il est vrai que la violence humaine découle de la soumission aveugle et irréfléchie à une loi mal comprise, alors il est tout à fait normal que les sociétés rationnelles s'appliquent

à soumettre leurs propres lois à un examen critique. Dans le cadre d'une société de ce type, la fiction aussi doit intégrer ce souci critique, en questionnant à la fois la recevabilité de son contenu imaginaire et celle des catégories culturelles (les « lois ») qui le rendent intelligible. D'une part, le contenu représenté doit pouvoir être interprété à la lumière des mêmes catégories culturelles qui rendent interprétable toute situation analogue de la vie réelle (d'où la question de savoir si la fiction est vraisemblable, si les situations qu'elle représente sont concordantes avec le système d'attente qui règle l'attitude de la société à l'égard de toute situation réelle du même type). D'autre part, si le contenu en question, sans résulter ininterprétable, met en crise lesdites catégories, celles-ci doivent pouvoir être révisées (d'où l'impossibilité de continuer à regarder le monde comme auparavant, une fois que la fiction a discrédité les cadres culturels qui réglaient la compréhension de toutes les situations qui, parmi celles qui se déroulent dans le monde réel de l'expérience vécue, ressemblent à celles qui se déroulent dans le monde imaginaire de l'expérience fictionnelle). Le rapport du contenu représenté aux catégories ayant servi de modèle à sa représentation n'est donc pas de l'ordre de l'exemplification mais de la *problématisation*. La fiction n'exemplifie pas une certaine règle de comportement mais la problématise<sup>24</sup>. Et c'est ce potentiel critique inédit qui inscrit l'existence de la fiction dans une dimension rationnelle fondée sur un nouvel équilibre entre l'immersion et la distanciation.

## Les conditions de possibilité cognitives de la fiction

- 8 La transition d'un ordre social de type « religieux » à un ordre de type « politique » a modifié à jamais le rapport de l'homme à la fiction en lui permettant de diversifier l'attitude cognitive à adopter à l'égard de son contenu. Cette attitude n'est plus de l'ordre de la croyance mais de la *croyance simulée* (le « faire semblant »). La fiction étant un phénomène cognitif réglé sur la simulation d'actes de croyances – puisqu'elle découle de l'attitude mentale d'un sujet faisant semblant de croire à l'existence d'un objet imaginaire – les conditions d'émergence intemporelles de la fiction sont fonction de l'acquisition par l'humanité de la capacité à se rapporter à des représentations imaginaires sur un mode différent de celui de la « croyance ». La fiction n'est pas née là où l'homme a, pour la première fois, imaginé des choses qui n'existent pas, mais uniquement là où il les a imaginées *sans y croire vraiment, sans adhérer inconditionnellement à leur contenu, sans cristalliser leur existence sous la forme d'une croyance dogmatique* (Schaeffer 1999).
- 9 Les premières croyances religieuses ont pris forme autour des représentations mythiques. Face à ces représentations, les sociétés anciennes n'admettaient qu'une seule attitude possible : l'adhésion dogmatique et inconditionnelle à leur contenu (Pavel 1988)<sup>25</sup>. Investis d'un caractère sacré, les récits mythiques se sont progressivement imposés comme l'élément central de l'imaginaire religieux. Cependant, au fur et à mesure que leur crédibilité sociale diminuait, les mythes ont perdu leur aura sacrée et leur « matière » a fait l'objet de libres tentatives de réécriture. La plupart des recherches qui étudient les origines de la fiction dans une perspective anthropologique, narratologique et philologique tendent à reconnaître dans ces formes de réécriture les premières manifestations embryonnaires de la fiction (Propp 1970 [1928], Benjamin 1987 [1939], Augé 2001). Vladimir Propp explique la genèse du conte merveilleux (une forme de fiction, donc) comme l'effet de la transformation de la religion : « une culture meurt, une religion meurt, et leur contenu se transforme en

conte » (1970 [1928] : 131). Dans le sillage de cette même interprétation, Walter Benjamin reconnaît dans le conte de fées l'une des « premières dispositions prises par l'homme pour dissiper le cauchemar mythique » (1987 [1939] : 169). Et Marc Augé, plus près de nous, affirme dans le même registre : « nous voyons comment les récits de fiction se mettent à distance des mythes où se situe pourtant leur origine et comment, en quelque sorte, ils se déprennent de la religion en la reproduisant » (2001 : 65). Toutes ces différentes analyses, on le voit, convergent vers un même constat : *la fiction a émergé lorsque l'humanité a commencé à se déprendre des croyances religieuses*. La fiction est donc, d'une certaine façon, l'*Aufhebung*, le prolongement-dépassement de la religion, dont elle a commencé à se détacher en transformant ses propres manifestations dans le lieu de dissolution par excellence de tout ce à quoi l'humanité croyait mais ne pouvait plus croire. En s'affranchissant de la religion, la fiction a pu ouvrir la voie à un rapport moins dogmatique de l'humanité aux formes de sa propre vie imaginaire. Si la religion demandait à l'homme d'adhérer inconditionnellement à certaines représentations imaginaires (les mythes), la fiction, pour la première fois, lui a demandé de les mettre à distance, de les « [mettre] en scène selon le mode du "comme-si" » (Schaeffer 1999 : 325), de manière à court-circuiter les réflexes qui inclineraient notre espèce à apporter une créance spontanée à tout ce que l'on peut imaginer<sup>26</sup>. Il s'ensuit que sa condition cognitive préalable n'est pas la « suspension volontaire de l'incrédulité » (Coleridge), mais cette forme *sui generis* d'incroyance qu'est le « faire semblant », à savoir la capacité de se figurer mentalement certaines représentations sans y adhérer, sans les transformer en croyances (Walton 1990, Currie 1990). L'acquisition des compétences cognitives nécessaires pour redéfinir sur le mode du désenchantement le rapport de l'humanité à l'imaginaire religieux a été une étape cruciale dans le développement psychique de l'espèce humaine. Si l'éveil de la conscience mentale de l'homme s'est fait sous le signe de la religion, son évolution vers des stades de développement psychiques plus rationnels s'est fait sous le signe de pratiques culturelles qui, à l'instar de la fiction, ont progressivement éduqué l'humanité à s'affranchir des chaînes dogmatiques de la croyance naïve. La fiction a notamment fait le lit à l'avènement de la pensée rationnelle en desserrant l'étau qui enfermait la conscience humaine dans un horizon de pensée où les choses perçues étaient presque indiscernables des choses imaginées (Schaeffer 1999 : 51).

## La fiction et ses différents degrés

- 10 Nous pouvons maintenant mettre de l'ordre dans la phénoménologie de la fiction, en répartissant ses différents avatars sur une échelle graduée qui ne fera pas simplement état de leur appartenance à la sphère de la fiction mais indiquera le degré d'accomplissement pouvant être associé à leur contenu imaginaire. Nous disposons désormais d'un critère de classification *qualitatif* pour procéder à une taxinomie fine des manifestations fictionnelles suivant le dosage d'immersion et de distanciation qui les caractérise et en fonction de leur position progressive ou régressive sur l'échelle historique de la rationalité humaine. La condition d'inscription d'une œuvre (ou d'une performance artistique) dans la sphère de la fiction demeure toujours le « faire semblant ». N'empêche que cette activité peut prendre des formes diverses, donnant ainsi naissance à des fictions de qualité variable reflétant différents niveaux de rationalité. Toutes les fictions, on l'a vu, comportent une part d'immersion et une part de distanciation, mais certaines d'entre elles penchent davantage vers l'une ou l'autre



de ces dimensions<sup>27</sup>. Généralement, les fictions à caractère ludique (*les jeux de rôle* sur table ou grandeur nature, *les jeux de société*, *les jeux d'échecs*, etc.)<sup>28</sup> sont plus immersives que les fictions à caractère artistique (*les romans*, *les films*, *les pièces de théâtre*, etc.)<sup>29</sup>. Mais cette tendance générale comporte des exceptions significatives : certains romans (notamment d'aventure et sentimentaux) demandent une immersion totale dans l'histoire racontée, tandis que certains jeux invitent à prendre du recul par rapport aux données de l'histoire (par exemple, pour dévoiler le mystère que s'y recèle et résoudre des énigmes complexes). Il faut donc renoncer à classer les fictions en fonction de leur identité générique (roman, fabliau, comédie, tragédie, etc.). La classification générique d'une fiction n'a pas beaucoup d'importance, puisque seul importe, en dernière instance, le degré d'immersion/distanciation qui détermine la modalité spécifique de « faire semblant » dont elle relève. Au lieu de compliquer les systèmes de classification existants en multipliant les sous-catégories fictionnelles comprises entre leurs grandes divisions (jeux, jeux narratifs, fictions ludiques et fictions)<sup>30</sup>, il importe de définir, pour chaque manifestation fictionnelle considérée, le niveau spécifique d'immersion/distanciation qui lui est propre, afin de la positionner sur une échelle scalaire par rapport à d'autres œuvres ou performances du même type. Après avoir déterminé ainsi la *posture cognitive* spécifique (la modalité de « faire semblant ») qui nous donne accès à son contenu sémantique, il devient possible de procéder à son inscription dans un ordre taxinomique plus fin et précis, qui n'a pas qu'une valeur classificatoire mais aussi évaluative : les fictions y sont considérées non seulement en fonction du degré (plus ou moins immersif/distancé) de « faire semblant » qu'elles impliquent, mais aussi en fonction du niveau de rationalité associé à l'activité mentale responsable de leur « activation » (Goodman 2009).

- 11 La généalogie de la fiction que nous avons retracée a montré que l'humanité est passée, dans son rapport à l'imaginaire, d'une attitude cognitive fondamentalement immersive et participative à une attitude plus réflexive et distancée. Aussi loin qu'on peut remonter dans l'histoire humaine, les pratiques culturelles préfigurant l'émergence de la fiction, bien qu'étrangères à sa phénoménologie, s'appuyaient sur une *immersion totale* dans l'imaginaire : dans les rituels de possession, par exemple, l'identification de l'officiant aux esprits surnaturels était totale, le « devenir autre » n'y était pas vu comme un danger mais comme une chance (Croissant 1932)<sup>31</sup>. « Le but, écrit Schaeffer, était de se défaire de sa propre personne afin de devenir le réceptacle d'une identité surnaturelle » (1999 : 51). De la même manière, les rites inspirés des événements sacrés consignés dans les mythes visaient à réactualiser des expériences primordiales, telles que, par exemple, la fondation de l'univers (cosmogonie) ou la manifestation d'une divinité (hiérophanie). La réactualisation du temps mythique impliquait dès lors l'adhésion des célébrants à un ordre ontologique primordial, distinct du temps profane mais prenant le dessus sur celui-ci (Eliade 1963 et 1969). « Lorsqu'il affirme se trouver dans le Centre du monde, remarque à ce sujet Pavel, le néophyte Kwakiutl n'oublie certes pas que la scène se passe auprès du pilier sacré de la hutte rituelle ; il ne fait en dernière instance qu'affirmer son adhésion à la double ontologie dans laquelle le niveau sacré s'articule sur l'univers profane » (Pavel 1988 : 77).
- 12 Ces pratiques culturelles ne sont pas encore, à proprement parler, des manifestations fictionnelles, car aucune « distance » ne vient contrebalancer le processus d'immersion dans l'ordre ontologique que dessinent les croyances sacrées. La fiction n'émerge vraiment que lorsqu'une distance se creuse entre le sujet imaginant et le contenu

imaginé, une distance inscrivant pour la première fois l'expérience imaginaire dans un cadre cognitif qui ne coïncide plus avec le verbe *crēdere* (croire) mais avec le verbe  *fingere* (feindre)<sup>32</sup>. Il ne s'agit plus de croire à ce qu'on se représente mentalement (par autostimulation psychique ou par médiation sémiotique), il s'agit plutôt de sonder la crédibilité du contenu représenté (sa disponibilité à « être cru »), en vérifiant, tout d'abord, si la situation imaginée ressemble aux situations prototypiques qui lui ont servi de modèle, et ensuite, une fois la vraisemblance établie, en utilisant les situations fictives imaginées pour repenser à nouveaux frais le sens de toutes les situations de la vie réelle qui leur ressemblent. Si l'histoire de Julien Sorel est vraisemblable, comment s'interdire de lire, à travers son prisme, le destin de toute une génération post-napoléonienne, livrée à des pulsions sans buts ni repères après la chute de son mythe ?<sup>33</sup> Confrontée au destin vraisemblable d'Emma Bovary et d'Anna Karenina, comment la société du XIX<sup>e</sup> siècle pouvait-elle encore refuser de réviser les préjugés ancrés dans sa morale à l'égard des femmes adultères ? Face à la vraisemblance du désespoir des personnages de Houellebecq, comment pouvons-nous, aujourd'hui, ne pas remettre en question – ne serait-ce que par l'exercice du doute – les promesses d'émancipation fondées sur l'hyperstimulation de l'érotisme et le relâchement nihiliste de toute morale ? La fiction trouve donc son accomplissement dans la *problématisation* des catégories culturelles qui rendent interprétable son contenu conformément à l'esprit d'une société qui, par l'exercice méthodique du doute et de la discussion argumentée, cherche à amender, à affiner et, surtout, à rationaliser sa conduite<sup>34</sup>.

- 13 Eu égard aux paramètres exposés auparavant, nous proposons alors de classer les fictions existantes en quatre catégories majeures, corrélées à quatre attitudes mentales distinctes, chacune d'entre elles reposant sur un déséquilibre partiel, plutôt qu'absolu, entre immersion et distanciation. Chaque catégorie représente un palier spécifique dans la dynamique évolutive qui a reconfiguré en termes de plus en plus rationnels le rapport de l'humanité à l'imaginaire fictionnel.
- 14 a) *Palier épistémologique* : fictions ludiques à configuration immersive engageant le récepteur dans la résolution d'une énigme ou dans la quête d'une vérité, soit par l'identification avec un personnage chargé de l'enquête (roman/film policier), soit par l'exploitation interactive des données diégétiques mises à sa disposition par une interface numérique (jeu d'enquête). « Le joueur incarne le détective et enquête sur le cas à l'aide du répertoire standard des actions de jeu d'ordinateur : déplacer l'avatar à travers le monde virtuel, ramasser des indices et soutirer de l'information à des personnages créés par le système, par des dialogues avec menu » (Ryan 2013). Dans le prolongement du roman policier (qui en est la variante prototypique), ce genre de fiction engage le récepteur à résoudre un mystère : l'intrigue des romans policiers classiques se greffe ici dans un monde virtuel interactif, conférant au récepteur/joueur le rôle qui fut, autrefois, celui du détective (Jenkins 2004).
- 15 b) *Palier émotionnel* : fictions ludiques à configuration immersive favorisant l'implication du récepteur dans l'univers imaginaire par l'adhésion au point de vue d'un personnage et/ou avatar plus ou moins engagé dans l'histoire racontée (focalisateur, spectateur, assistant)<sup>35</sup> dans le but de partager son vécu émotionnel. Les différences qui caractérisent cette modalité cognitive se répartissent selon un axe qui va de l'émotion hétérocentrique (empathique) à l'émotion autocentrée (Ryan 2013). La première découle de l'identification à un personnage : « c'est en simulant mentalement la situation d'autres personnes, en faisant semblant d'être à leur place et en imaginant

leurs désirs comme les nôtres, que nous ressentons de la joie, de la pitié ou de la tristesse à leur égard » (*Ibid.* : 2013). La deuxième résulte de l'effort par lequel le récepteur, se dissociant du point de vue restrictif qui infléchit son regard sur le l'histoire racontée, cherche à saisir celle-ci « comme un tout ». Les hypothèses (diagnostics et pronostics) teintées d'incertitude qui caractérisent son activité cognitive génèrent des résonances émotionnelles qui sont l'alpha et l'oméga de toute narration intrigante : le suspense, la curiosité et la surprise (Sternberg 1990, Baroni 2007).

- 16 c) *Palier réflexif* : fictions artistiques à configuration réflexive demandant au récepteur d'évaluer la concordance/discordance des situations représentés avec les situations prototypiques imitées afin de déterminer le degré de vraisemblance/invraisemblance de l'histoire racontée (préalable à toute reconnaissance de la valeur symbolique qui peut leur être attribuée). Le récepteur ne se limite pas à observer le déroulement de l'histoire, il s'observe dans l'acte d'observer cette histoire en adoptant par là une posture réflexive à son égard<sup>36</sup>. Une fiction vraisemblable est une fiction dont le contenu se laisse facilement appréhender par les catégories cognitives dont dépend son interprétation. Le choix des catégories cognitives à utiliser dépend de deux paramètres principaux : la probabilité et la bienséance (Genette 1969 : 72). La conduite d'un personnage satisfait à ces deux conditions si elle n'est pas contraire à toute prévision raisonnable (la probabilité) et si elle ne contrevient pas aux normes morales en vigueur dans une société (la bienséance). Tout comportement qui déroge à ces deux principes est considéré comme invraisemblable.
- 17 d) *Palier critique* : fictions artistiques à configuration critique problématisant, à travers leur contenu imaginaire, les catégories culturelles qui rendent interprétable toute situation réelle du même type (sous réserve de similitudes avérées entre l'expérience narrée et l'expérience vécue). Sous un régime culturel « rationnel », la fiction réalise pleinement ses potentialités lorsqu'elle *problématise* toute situation analogue à celle que son contenu représente, c'est-à-dire lorsqu'elle met en cause des catégories cognitives qui président à l'interprétation de toute expérience réelle s'inscrivant dans la continuité des expériences fictives qu'elle met en scène. Conformément à l'étymologie du verbe « critiquer » (issu du verbe grec *krino*, séparer, choisir, passer au tamis, juger), les catégories problématisées sont d'ordre axiologique, elles concernent donc le jugement moral, politique ou religieux que nous portons sur l'histoire racontée (et partant, sur toute situation analogue de l'expérience réelle).
- 18 Cette classification, on le voit, n'est pas prescriptiviste, elle n'admet pas qu'un seul modèle de fiction, elle part, au contraire, du présupposé que le contenu d'une fiction peut se décliner de multiples façons. Toutefois, affirmer qu'il y a plusieurs manières d'être d'une fiction ne signifie pas inscrire sa phénoménologie dans un magma amorphe et indéterminé où tout se mêle indistinctement, tout se confond avec tout, dans une promiscuité sans bornes qui évacue toute considération qualitative et évaluative (Caïra 2007). Les fictions ludiques (les jeux) et les fictions artistiques (les fictions proprement dites) ne sont pas la même chose. Si elles ne s'opposent pas comme l'obscurité et la lumière, elle ne se confondent pas non plus, malgré Caïra, comme des aiguilles dans une botte de foin. Les différentes manières d'être de la fiction se répartissent, selon nous, sur une échelle scalaire corrélée à différentes étapes de l'évolution culturelle (le passage de la religion à la politique) et phylogénétique (le passage de la crédulité dogmatique à l'incrédulité rationnelle) de l'humanité. La

taxinomie que nous proposons n'est donc pas un simple outil de catalogage<sup>37</sup>, c'est un système de classification surdéterminé par des critères évaluatifs ancrés dans une conception généalogique de la rationalité reposant sur des données sociologiques et cognitives. La perspective qui est la nôtre se veut intégrationniste plutôt que ségrégationniste (Pavel 1988). Il ne s'agit pas d'exclure certains objets du domaine de l'art au seul motif qu'ils ne rempliraient pas certaines conditions essentielles. Il s'agit de les situer sur une échelle graduée suivant leur degré d'accomplissement « rationnel ». Par conséquent, la logique à laquelle obéit cette perspective n'est pas la logique du « tout ou rien » mais celle du « plus ou moins ». On ne nous soupçonnera pas, dès lors, d'hostilité à l'égard des nouvelles technologies si, considérant les expériences imaginaires qu'elles encouragent actuellement, nous sommes enclins – pour l'instant – à les classer à l'échelle des paliers immersifs plutôt que réflexifs de notre système de classification, dans les sous-sols (et non au sommet) de la pyramide de l'évolution rationnelle de l'humanité.

### Fondements théoriques d'une conception généalogique de la fiction

- 19 Sur quels fondements conceptuels repose notre théorisation généalogique de la fiction, et de quelle manière ces éléments éclairent-ils notre compréhension de son évolution ?
- 20 Penser un objet d'un point de vue scientifique, c'est passer du constat de son existence aux causes qui ont déterminé son existence. Le concept est scientifique s'il identifie la cause du phénomène qu'il prend en charge (*Verum scire est scire per causas*). Penser la fiction en termes scientifiques, c'est donc retracer sa cause déterminante, sa raison d'être, son origine. Celle-ci peut être de deux types, suivant que l'investigation scientifique porte sur une fiction déterminée ou sur le concept général de fiction dont participent toutes les fictions particulières. L'approche génétique retrace la genèse d'une fiction prise dans sa singularité irréductible (*Le rouge et le noir*, *Eyes Wide Shut*, *Hatufim*, *Poulet aux prunes*), l'approche généalogique retrace la genèse du concept général qui permet de penser toutes les fictions singulières susceptibles d'être placées sous sa juridiction (la fiction littéraire, la fiction cinématographique, fiction télévisuelle, fiction bédéïque). L'approche génétique est donc enchâssée dans l'approche généalogique, l'étude génétique d'un phénomène particulier (le roman *x*) présuppose en effet l'existence d'un concept général susceptible d'être appliqué à toutes les occurrences particulières d'un même type de phénomène (le roman *x*, mais aussi le roman *y* ou le roman *z*). Si l'approche génétique prend en charge un phénomène singulier et unique, l'approche généalogique prend en charge un phénomène pluriel et récursif. L'étude des causes ne se situe pas à l'échelle d'un événement unique, pris dans sa singularité irréductible, mais à l'échelle d'une causalité récursive, opérant de la même manière auprès d'un ensemble de phénomènes homogènes. De ce fait, l'étude généalogique de la fiction ne fonctionne pas inductivement (en dérivant ses grilles interprétatives des manifestations fictionnelles qui existent déjà) mais déductivement (en appliquant ses grilles interprétatives à toutes les manifestations fictionnelles d'un certain type, y compris à celles qui n'existent pas encore). L'étude généalogique de la fiction inscrit donc les processus génétiques dont résultent les différentes fictions existantes dans un déterminisme d'ordre général qui ne s'intéresse pas aux conditions de possibilité d'une fiction en particulier mais aux conditions de possibilité de la fiction en général. Si l'approche génétique étudie les conditions de possibilité d'une fiction particulière, l'approche généalogique étudie les

conditions de possibilité de la fiction<sup>38</sup>. Au lieu de s'intéresser à la genèse d'une fiction particulière, elle s'intéresse à la genèse de la catégorie culturelle dont relèvent toutes les fictions existantes et sans laquelle il serait impossible de parler d'elles en termes de « fiction ». Quelles sont les conséquences qui découlent de l'approche généalogique à l'étude de la fiction ?

- 21 En premier lieu, l'étude de la fiction est considérée comme plus importante que l'étude de ses différentes manifestations particulières : l'approche généalogique considère que, dans leurs démarches respectives, les producteurs et récepteurs de fictions font référence à un même ensemble de règles (celles-ci étant inscrites dans la catégorie culturelle dont relève l'objet auquel ils se rapportent). Du fait que la notion de fiction prédétermine les activités des producteurs et des récepteurs, sa nature générale est plus importante que les manifestations particulières qui l'exemplifient.
- 22 En deuxième lieu, si les règles à respecter par les producteurs et les récepteurs de fiction sont les mêmes, c'est que les catégories qui nous permettent d'interpréter une fiction sont les mêmes que celles qui nous permettent de la produire. L'approche généalogique postule donc l'alignement des conditions de production et de réception d'une œuvre fictionnelle : les interprètes doivent régler leur rapport à l'œuvre sur celui que le créateur avait entretenu avec elle. Que l'on soit producteur ou récepteur d'une fiction, la nature de celle-ci conditionne nos performances créatrices ou interprétatives, en prédéterminant en amont notre attitude mentale et en nous obligeant à remplir un « cahier de charges » implicite, une sorte de « mode d'emploi » de la fiction qui engage tous ceux qui entrent en interaction avec son contenu (soit pour la produire, soit pour l'interpréter).
- 23 Enfin – troisième conséquence – comme la société n'est pas libre de se rapporter comme bon lui semble à une fiction (sauf à sortir du périmètre qui définit l'expérience fictionnelle), il s'ensuit que l'on ne peut pas s'accommoder de la doxa relativiste selon laquelle les attitudes de la société à l'égard d'une fiction varieraient suivant les climats et les époques. Nul ne doute que les usages de la fiction soient différents suivant les contextes, mais comment se fait-il que des usages si différents ne cessent pas d'être reconductible à un seul et même concept ? Comment se fait-il que ce soit toujours par le biais de la notion de fiction que l'on caractérise une fiction interactive, un film de Kubrick, un roman de Stendhal, et une pièce de Sophocle ? C'est l'existence de ces contraintes culturelles « trans-historiques » qui invalide toute approche relativiste de la fiction – charge à ceux qui ne se satisfont pas de cette objection d'expliquer pourquoi la société continue d'appliquer le même qualificatif de « fiction » à des œuvres issues de périodes historiques différentes et exploitant des technologies médiatiques dissemblables.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ARENDRT Hanna (1983), *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy.

- AUGE, Marc (2001), *Les formes de l'oubli*. Paris : Rivages.
- BARONI, Raphaël (2007), *La tension narrative*. Paris : Seuil.
- BATAILLE, Georges (1957), *L'érotisme*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- BENJAMIN, Walter (1987 [1939]) « Le Narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Rastelli raconte... et autres récits*. Paris : Seuil.
- BRETON Philippe (2000), *La parole manipulée*. Paris : La Découverte & Syros.
- CAILLOIS Roger (1950), *L'homme et le sacré*. Paris : Folio.
- CAÏRA Olivier (2007), *Définir la fiction*. Paris : CNRS Éditions.
- CROISSANT Jeanne (1932), *Aristote et les mystères*. Paris : Droz.
- CURRIE, Gregory (1990), *The Nature of Fiction*. New York : Cambridge University Press.
- DELEUZE Gilles (2014), *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF.
- ECO Umberto (1993), *De Superman au Surhomme*. Paris : Folio.
- EHRENBERG Viktor (1960), *The Greek State*. Oxford : Blackwell.
- ELIADE Mircea (1963), *Aspects du mythe*. Paris : Folio.
- ELIADE Mircea (1969), *Le mythe de l'éternel retour*. Paris : Folio.
- FILORAMO Giovanni (2007), *Qu'est-ce que la religion ? Thèmes, méthodes, problèmes*. Paris : Cerf.
- FONTANILLE, Jacques (1986), « Observateur », dans Courtés Joseph et Greimas Algirdas, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2*. Paris : Hachette supérieur.
- GENETTE Gérard (1969), « Vraisemblance et motivation » dans *Figures II*, pp. 5-21.
- GOODMAN, Nelson (2009), *L'art en théorie et en action*. Paris : Folio.
- LEIDUAN, Alessandro (2021), *Critique de la raison narrative*. Nice : Ovidia.
- PAVEL Thomas (1988), *Univers de la fiction*. Paris : Seuil.
- PROPP, Vladimir (1970 [1928]), *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.
- ROCHLITZ Rainer (1998), *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*. Paris : Gallimard.
- RYAN Marie-Laure (1980), « Fiction, Non-Factuals and the Principles of Minimal Departure », *Poetics*, VIII, pp. 403-422.
- RYAN Marie-Laure (2010), « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », in Lavocat F., *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris : CNRS Éditions, pp. 53-83.
- RYAN Marie-Laure (2013), « Des jeux narratifs aux fictions ludiques. Vers une poétique de la narration interactive », in *Nouvelle revue d'esthétique* 2013/1n n°11, pp. 37-50.
- SCHAEFFER Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.
- SCHAEFFER Jean-Marie (1996), *Les célibataires de l'art*. Paris : Gallimard.
- SCHAEFFER Jean-Marie (1992), *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris : Gallimard.
- SEARLE, John (1982), *Sens et expression*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- STERNBERG, Meir (1990) « Telling in time (I): Chronology and narrative theory » dans *Poetics Today*, n° 11, pp. 901-948.

STRAUSS Leo (1986), *Droit naturel et histoire*. Paris : Flammarion.

VERNANT Jean-Pierre (1962), *Les origines de la pensée grecque*. Paris : PUF.

WALTON, Kendall (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundation of the Representational Arts*. Cambridge : Harvard University Press.

## NOTES

1. « En effet, certaines choses sont dites des êtres parce qu'elles sont des substances, d'autres parce qu'elles sont des affections d'une substance, d'autres parce qu'elles sont une route vers une substance, ou des corruption, ou des privations, ou des qualités, ou sont productrices ou génératrices d'une substance ou de ce qui se dit relativement à la substance, ou des négations de l'une de ces choses ou d'une substance ; c'est pourquoi nous affirmons que même le non-être est non-être » (Aristote, *Métaphysique*, Livre 2, 1003b 5-10)
2. La substance est, en effet, définie comme « ce qui est premier, dont dépend tout le reste » (*Métaphysique* 2, 1003b 15-19), c'est donc d'elle que la philosophie devra prioritairement rechercher les causes et les principes. Toutes les autres acceptions de l'Être lui sont subordonnées, puisque, sans elle, les autres acceptions ne seraient pas.
3. « La vie d'avant la philosophie se caractérise par l'identification primitive du bien et de la tradition ancestrale. (...) L'identification du bien et de la tradition ancestrale entraîne à penser que la bonne manière fut établie par les dieux, leurs fils ou leurs disciples : la bonne manière doit être une loi divine » (Strauss 1986 : 85).
4. « Une représentation figurative en deux dimensions ou une photographie ne ressemblent pas directement aux objets qu'elles représentent, mais aux modalités de la perception visuelle à travers laquelle nous avons un accès direct aux objets en question » (Schaeffer 1999 : 113).
5. Nous interprétons « le monde de la fiction (...) comme étant aussi semblable que possible à la réalité telle que nous la connaissons. Cela signifie que nous projetons sur le monde fictif ou contrefactuel tout ce que nous savons du monde réel et que nous n'opérons que les ajustements qui sont strictement inévitables » (Ryan 1980 : 406)
6. « Un modèle fictionnel est *de facto* toujours une modélisation de l'univers réel. En effet, les compétences représentationnelles qui sont les nôtres sont celles de la représentation de la réalité dont nous faisons partie, car elles ont été sélectionnées par cette réalité elle-même dans un processus d'interaction permanente » (Schaeffer 1999 : 218).
7. « Le plaisir narratif peut généralement être décrit en termes d'immersion dans un monde fictionnel, bien que certaines formes de plaisir viennent de la distanciation » (Ryan 2013 : 46).
8. Certes, quand nous lisons de la fiction de type fantasy ou de la SF, notre référent d'évaluation n'est pas la « vie réelle » mais « l'imaginaire culturel » de la SF ou de la fantasy. Par exemple, un monde de fantasy mettra en opposition la magie blanche à la magie noire avec chacune leurs représentants (chevaliers, elfes vs orques, nécromanciens, sorciers), autant de choses dont nous n'avons l'expérience que dans la fiction. Cependant, comme le remarque justement Schaeffer, « nous pouvons certes former des modèles posant des entités inexistantes, nous pouvons même inventer les univers les plus fantaisistes, mais dans tous les cas ces entités et ces univers seront des variantes conformes à ce que signifie pour nous « être une réalité », parce que nos compétences représentationnelles sont toujours déjà relatives à la réalité qui les a sélectionnées et dans laquelle nous vivons » (Schaeffer 1999 : 218).
9. « Entre la politique et le *logos*, il y a ainsi rapport étroit, lien réciproque. L'art politique est, pour l'essentiel, maniement du langage ; et le *logos*, à l'origine, prend conscience de lui-même, de ses règles, de son efficacité, à travers sa fonction politique » (Vernant 1962 : 45).

10. « Dans une communauté gouvernée par des lois divines, il est strictement interdit de soumettre ces lois à une discussion sérieuse, donc à un examen critique » (Strauss 1986 : 87).
11. Désapprouvant toute rupture violente avec le passé, la société maintenait avec insistance qu'il était sage et nécessaire de conserver ou de perpétuer l'ordre traditionnel : « la coutume souveraine est le bon chemin. Son ancienneté est garante de sa justesse » (Strauss 1986 : 85).
12. Contrairement à l'étymologie suggérée au III<sup>e</sup> siècle par l'écrivain chrétien Lactance, qui fait dériver *religio* de *religare* pour désigner « le lien de piété qui nous unit à Dieu (*Divinae institutiones*, IV, 28), Cicéron (I<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) fait remonter le substantif *religio* au verbe *relegere*, signifiant « considérer soigneusement les choses qui concernent le culte des dieux » (*De Natura deorum*, II, 28).
13. « Au début, toute question concernant les choses premières et la bonne manière trouvait sa réponse avant même d'être posée, par voie d'autorité. Car l'autorité, en tant qu'elle est le droit à être obéi, dérive principalement de la loi, laquelle se confond à l'origine avec la manière de vivre, avec la coutume de la communauté » (Strauss 1986 : 86).
14. « Par son activité, l'homme édifie le monde rationnel, mais toujours subsiste en lui un fond de violence. La nature elle-même est violente et, si raisonnable que nous devenions, une violence peut à nouveau nous dominer qui n'est plus la violence naturelle, qui est la violence d'un être de raison, qui tenta d'obéir, mais succombe au mouvement qu'en lui-même il ne peut réduire à la raison » (Bataille 1957 : 45-46).
15. « On ne peut tromper la violence que dans la mesure où on ne la prive pas de tout exutoire, où on lui fournit quelque chose à se mettre sous la dent » (Girard 1972 : 14).
16. La fonction cathartique de la fiction permet de « déplacer les conflits réels vers un niveau purement représentationnel et de les résoudre à ce niveau-là ». Le but étant de promouvoir « une pacification des relations humaines à travers une distanciation ludique des conflits » (Schaeffer 1999 : 55).
17. En ce sens, concernant les effets éventuels de la fiction sur la « vie réelle », il convient de distinguer, avec Schaeffer, deux phénomènes : « celui de l'immersion (donc de la perméabilité des frontières entre fiction et réalité) et celui de l'effet d'entraînement (donc de la modélisation de la réalité par la fiction) » (Schaeffer 1999 : 39).
18. Ce déséquilibre découle moins d'un psychisme mal dégrossi que des normes sociales qui réglaient l'attitude mentale de la société à l'égard des représentations imaginaires d'ordre collectif. (Pavel 1988 : 81).
19. Les Grecs se targuaient de savoir résoudre les conflits par le biais de la parole plutôt que par le biais de la violence. Seuls les barbares étaient « *aneu logou* », c'est-à-dire, littéralement, « dépourvus de parole ». « Ce qui ne veut évidemment pas dire privé de la parole, mais exclu d'un mode de vivre dans lequel le langage et le langage seul avait réellement un sens, d'une existence dans laquelle les citoyens avaient tous pour premier souci la conversation » (Arendt 1983 : 64-65). A défaut de savoir régler leurs différends par la parole, les barbares avaient recours à la violence.
20. « Car l'autorité, en tant qu'elle est le droit à être obéi, dérive principalement de la loi, laquelle se confond à l'origine avec la manière de vivre, avec la coutume de la communauté (...) C'est pourquoi la notion du droit naturel [c'est-à-dire la première forme de rationalité juridico-politique] ne peut pas apparaître tant que l'autorité n'est pas contestée » (Strauss 1986 : 86).
21. « Puissance de conflit-puissance d'union, Eris-Philia : ces deux entités divines, opposées et complémentaires, marquent comme les deux pôles de la vie sociale dans le monde aristocratique qui succède aux anciennes royautés » (Vernant 1962 : 41).
22. Cf. Vernant (1962 : 33-43).
23. Selon Ehrenberg, la conception grecque de la société repose sur une contradiction fondamentale que les diverses philosophies politiques de l'époque ont tenté de synthétiser : l'État est unique et homogène, tandis que le groupe humain est constitué de multiples parties hétérogènes.



24. La différence entre exemplification et problématisation tient à la manière dont s'articule, dans une fiction, le rapport entre le narrable et le narré : « Dans le premier cas, le narrable s'articule autour d'une série de concepts de *nature assertive* : « la vengeance est... », « l'adultère est... », « le parricide est... ». L'histoire exemplifie ces concepts sans s'interroger au préalable sur leur signification. Dans le second cas, le narrable s'articule plutôt autour de concepts de *nature interrogative* : « Qu'est-ce que la vengeance ? », « Qu'est-ce que l'adultère ? », « Qu'est-ce que le parricide ? » L'histoire illustre ce que sont tous ces concepts, mais elle le fait de manière ambiguë car leur signification conventionnelle n'a pas été définie de manière unilatérale et dogmatique. Le présupposé de toute histoire problématique est *une question*, le présupposé de toute histoire aproblématique est l'évacuation de toute question. Les premières histoires affrontent les problèmes que les secondes évacuent » (Leiduan 2021 : 53).

25. « Si l'adhésion à la fiction est libre et clairement limitée du point de vue spatial et temporel », écrit Pavel, « la croyance aux mythes de la communauté est obligatoire » (Pavel 1988 : 81).

26. Le préalable à l'existence de la fiction n'est pas la capacité de croire à la représentation d'une chose qui n'existe pas, mais la capacité de se représenter la chose en question sans y croire vraiment. « La difficulté n'est pas de nous faire croire que nos représentations ont des objets « réels » qui leur correspondent, mais au contraire de nous empêcher d'apporter une créance spontanée à tout ce que nous voyons, entendons ou imaginons » (Schaeffer 1999 : 110).

27. Son point d'équilibre idéal devrait se situer à l'intersection de l'immersion et de la distanciation, à mi-chemin donc entre les deux pôles vers lesquels pourraient dériver l'attitude mentale d'un sujet engagé dans une expérience imaginaire de ce type. Toute rupture de cet équilibre idéal, sans être tout à fait préjudiciable pour l'existence de la fiction, la condamne à verser dans des expériences hyper-immersives (privilégiant le décentrement spatio-temporel et confinant avec le métavers) ou hyper-distancées (privilégiant la prise de recul critique et la désillusion métalectique). La quête du « juste milieu » (*mesotes*) – devrions-nous conclure avec Aristote – ne nous engage pas seulement sur le plan éthique mais aussi sur le plan esthétique.

28. Cf. Caïra 2007.

29. Les fictions à caractère artistique mobilisent une forme de mimétisme plus fine (la vraisemblance) que celle dont s'accommodent les fictions à caractère ludique (souvent invraisemblables). Le récepteur n'exige pas seulement de réinvestir dans la compréhension de l'intrigue les mêmes modélisations abstraites qui lui permettent d'interpréter toute situation analogue de la vie réelle, il s'attend à suivre une histoire qui n'enfreint pas le système prévisionnel dont dépendent ses attentes à l'égard de la réalité. A cet effet, au fil du déroulement de l'histoire, il se demande s'il y a concordance ou non entre le processus raconté à ledit système prévisionnel. Le degré de distanciation plus élevé des fictions à caractère artistique découle précisément de ce type de questionnement, qui, réitéré tout au long de l'histoire, contraint le récepteur à passer d'une posture immersive à une posture plus distancée.

30. Cf. Ryan 2013.

31. « Sous l'effet de divers moyens d'excitation, dont les principaux étaient la danse et la musique d'aulos qui l'accompagnait, le fidèle perdait toute maîtrise de soi, toute conscience de sa personnalité véritable. Une folie passagère le saisissait, le faisait s'oublier lui-même, s'identifier au dieu dont il s'imaginait mimer la légende. Quand il s'abandonnait à ce rite exalté, l'homme croyait être possédé du dieu, il croyait être *enthéos*, saisi, au sens propre du mot, d'*enthousiasmòs*. » (Croissant 1932 : 5).

32. La perception – pourrait-on dire en paraphrasant Leibniz – devient alors aperception, la représentation de quelque chose cède le pas à la conscience de se représenter quelque chose.

33. « Julien Sorel meurt, Madame de Rênal meurt, mais à l'ultime mot du livre le problème reste entier : quelles perspectives une génération issue de l'écroulement du monde napoléonien a-t-elle d'affirmer son énergie sans mythes et sans buts ? L'insoutenable laissé en suspens par le

récit, c'est que le lecteur ignore toujours s'il doit ou peut s'identifier à Julien et si cet acte lui procure quelque soulagement » (Eco 1993 : 16-17).

**34.** Ne pas douter de ce qui semble évident à une certaine époque historique, c'est faire allégeance au *Zeitgeist* dominant, c'est épouser le relativisme comme une foi, c'est renouer avec des réflexes culturels dogmatiques qui n'auraient plus lieu d'être dans une société vraiment rationnelle, c'est donc œuvrer inconsciemment pour reconfiguration « religieuse » (au sens précisé plus haut) de notre société « politique » (en confirmant par là le soupçon de Léo Strauss qui considérait le relativisme comme le déguisement du dogmatisme). Cf. (Strauss 1986 : 32)

**35.** Cf. Fontanille 1986

**36.** La réflexion étant, par définition, un repli de la pensée sur elle-même en vue d'examiner plus à fond une idée, une situation. Cf. Le Robert.

**37.** Les sept dispositifs fictionnels identifiés par Schaeffer (1999) reflètent déjà une conception pluraliste de la fiction. Cependant, l'absence délibérée – relativisme oblige... – de critères évaluatifs dans sa classification des formes fictionnelles réduit ce système à un inventaire technique et impersonnel de la phénoménologie de la fiction, qui peut, à la rigueur, suffire à des fins descriptives, mais qui se révèle insuffisant pour répondre à des objectifs d'évaluation esthétique.

**38.** « Généalogie veut dire à la fois valeur de l'origine et origine des valeurs. [...] Généalogie signifie l'élément différentiel des valeurs dont découle leur valeur elle-même. Généalogie veut donc dire origine ou naissance, mais aussi différence ou distance dans l'origine » (Deleuze 2014 : 3-4). Envisagée en termes généalogique, la fiction est une pratique symbolique qui renouvelle périodiquement, à travers une forme spécifique d'anamnèse, l'événement fondateur de son histoire.

## RÉSUMÉS

Cet article explore l'évolution des attitudes cognitives à l'égard de la fiction, de l'immersion à la distanciation, en relation avec les transformations sociales qui ont accompagné le déclin des sociétés religieuses et l'essor des sociétés politiques. L'échelle graduée utilisée pour classer les diverses formes de fiction n'est pas un simple outil de catalogage mais un système d'évaluation réglé sur le degré de rationalité inhérent à chaque manifestation imaginaire considérée. Adoptant une perspective intégrationniste et non ségrégationniste, cette approche ne vise pas à exclure les œuvres de fiction qui ne répondent pas à des normes prescriptives strictes, mais plutôt à les évaluer en fonction de leur degré d'accomplissement « rationnel ».

This article explores the evolution of cognitive attitudes towards fiction, from immersion to distancing, in relation to the social transformations that have been accompanying the decline of religious societies and the rise of political ones. The graduated scale used to classify the various forms of fiction is not a simple cataloguing tool, but an evaluation system based on the degree of rationality inherent in each imaginary manifestation considered. Adopting an integrationist rather than a segregationist perspective, this approach does not aim to exclude works of fiction that do not meet strict prescriptive standards, but rather to evaluate them according to their degree of "rational" accomplishment.

## INDEX

**Mots-clés** : Fiction, Rationalité, Religion, Politique, Approche généalogique

**Keywords** : Fiction, Rationality, Religion, Politics, Genealogical approach

**Index chronologique** : XXe siècle

## AUTEUR

### ALESSANDRO LEIDUAN

Maître de conférence à l'Université de Toulon. Parmi ses publications : *Umberto Eco et les théories du complot. Contre le complotisme. Au-delà de l'anticomplotisme* (Ovadia 2019) et *Critique de la raison narrative*. (Ovadia 2021). Auteur de plusieurs traductions, il a récemment publié avec Manuela Bertone le volume *Napoli ritrovata. Storie di resistenza e cittadinanza attiva, oltre Gomorra* (Luigi Pellegrini Editore 2024).