

## L'Art (n') e(s)t (pas) la Science ?

Création 2012/13

**Fiction et vérité,  
de l'apprentissage à la connaissance.**

*Marie REVERDY*

primesautier \* théâtre

Avec le soutien du Pôle Culture de l'UM2

um2  
UNIVERSITÉ MONTPELLIENNE 2  
SCIENCE ET TECHNOLOGIE

**Fiction et vérité,  
de l'apprentissage à la connaissance.**

*Marie REVERDY*

Dans le cadre de cet exercice qui consiste à penser les liens qui unissent dramaturgie et cognition, nous nous cantonnerons aujourd'hui au champ plus vaste de la Mimésis. Nous concentrerons notre attention sur la fiction sans pour autant exclure le récit factuel. Notre propos ne sera pas de rendre compte de la totalité des recherches en ce domaine, ni de de prétendre apporter notre contribution sur un point particulier de la cognition à l'œuvre face à la fiction, mais d'affiner notre compréhension « esthétique » de la fiction, à travers les diverses pistes que les sciences cognitives explorent.

Afin de comprendre les liens qui unissent Fiction et Cognition, nous devons oublier cette notion classique de la philosophie de l'art qui veut que celui-ci soit profondément désintéressé. Cette notion de désintéressement est trop souvent mal digérée et se résume alors à un « pour le pur plaisir ». Si la fabrication d'un objet d'art ne ressemble en rien à la fabrication d'un outil en vue d'une utilisation précise, c'est-à-dire si l'objet d'art n'est pas un objet qui aurait pour finalité de soutenir matériellement l'action, s'il n'est pas non plus de l'ordre d'un discours visant à accroître nos connaissances sur tel ou tel phénomène, il ne faudrait pas postuler son inutilité pour autant, tout en se gardant de tomber dans l'utilitarisme acharné. L'art n'est ni futile, ni pédagogique, ni décoratif... A l'intérieur de ce cadre, la fiction, la forme la plus accessible et populaire de l'art (l'industrie du cinéma en atteste), est quelque peu discriminée. C'est justement ce caractère, accessible, évident, qui arrêtera aujourd'hui notre attention.

À l'instar de la majorité des fictions que nous connaissons, nous allons commencer par le commencement. Une petite mise au point vocabularistique s'impose. Qu'est ce qu'un récit ?<sup>1</sup>

Paul Ricœur et Gérard Genette proposent tous deux une définition du récit. Pour Paul Ricœur, le récit se situe à un niveau plus englobant que chez Gérard Genette. C'est un terme fédérateur qui comprend toutes manifestations textuelles représentant des actions. C'est donc par rapport au contenu, à « l'histoire », et non au mode de représentation de celle-ci que Ricœur définit le récit. Ainsi, la représentation d'états, c'est-à-dire la description, ne rentre pas dans son champ.

---

<sup>1</sup> En effet la définition du récit n'est pas évidente (ou du moins pouvons-nous affirmer que sa définition est plurielle) et le langage courant rend compte de cette difficulté de définition. Dans le langage courant, nous parlons de « roman » ou de « nouvelle » et non de « récit » pour les œuvres de fiction. Parfois nous évoquons « l'histoire » de tel ou tel roman que nous résumons. Hors du champ des œuvres, nous employons le terme « récit » ou un mot de la même famille pour évoquer la relation de fait, le plus souvent, mais pas uniquement, et quoiqu'on s'occupe d'enfant s'est déjà entendu dire « récitez moi ta leçon ». Or, du « récit des faits », à la « récitation d'une poésie ou d'une leçon par cœur » (et ceci bien que nous ne fassions pas « le récit d'une poésie »), le récit semble recouvrir un vaste champ incluant toutes formes d'énoncés (vers, prose, liste...), relevant plutôt de l'oralité par son caractère performatif puisque l'accent est mis sur l'action, sur le moment où l'énoncé est produit (l'écrit étant la preuve que le récit a eu lieu dans le cas des faits et l'origine de l'action de récitation dans le cas de la leçon).

<b>Contenu</b>	<b>Mode</b>	<b>narratif</b>	<b>dramatique</b>
<b>Représentation d'actions ou d'évènements</b>		<b>récit</b>	
<b>Représentation d'états</b>			

*La notion de récit chez Paul Ricoeur*

Dans ce second tableau, nous pouvons constater que Gérard Genette centre sa définition au niveau du mode de représentation (des actions ou des états) sans distinction sur le plan du contenu entre narration et description.

<b>Contenu</b>	<b>Mode</b>	<b>narratif</b>	<b>dramatique</b>
<b>Représentation d'actions ou d'évènements</b>		<b>narration</b>	
<b>Représentation d'états</b>		<b>description</b>	
		<b>récit</b>	

*La notion de récit chez Gérard Genette.*

Dans *Nouveau discours du récit*, Genette conclut cependant qu'il y a « place pour deux narratologies » « l'une thématique, au sens large (analyse de l'histoire ou des contenus narratifs), l'autre formelle, ou plutôt modale : analyse du récit comme mode de « représentation » des histoires, opposé aux modes non narratifs comme le dramatique, et sans doute quelques hors-littérature ». Cette narratologie thématique semble recouper en partie la proposition de Ricoeur de n'axer la question du récit que sur le plan du contenu. Cependant, il ne doit pas nous faire oublier que la structure, le dispositif et le mode de donation du récit sont à prendre en compte.

*« Un récit fournit une unité synthétique des événements qu'il contient. Une intrigue est une structure de relations qui permet que les événements contenus dans le récit soient dotés d'une signification parce qu'ils sont perçus comme des parties appartenant à un tout intégré. »*  
(White)

La forme est déjà de l'ordre du sens. Bien que dans cet article nous ne nous attarderons pas sur les dispositifs propres à chaque médium artistique mais resterons concentré sur la représentation au sens large du terme, la réflexion quant aux récits ne sauraient faire l'économie de ce paramètre. En effet, si le récit factuel existe nécessairement avec une forme, le récit fictionnel, quant à lui, n'existe que par sa forme.

Le premier constat que nous devons poser est celui qui, aussi évident soit-il, nous permet de comprendre la portée et l'ampleur de la question. Relevant de la pratique quotidienne, le récit nous semble donc évident, « inné ». Qu'il s'agisse du récit factuel ou du récit fictionnel, il est une compétence qui apparaît très tôt chez le jeune enfant. Le récit est universel. Il se retrouve dans l'ensemble des cultures connues.

Envisager, à travers la diversité des cultures, l'existence de formes universelles, constitue le projet structural d'analyse des récits, notamment l'analyse des mythes et des contes populaires. La question de la scientificité des analyses textuelles s'organisent autour des termes expliquer/comprendre... Il ne s'agit plus alors de comprendre les textes, mais bien d'expliquer leur structure profonde. Si la compréhension se présente comme le résultat d'une subjectivité qui s'identifie au texte (narrateur ou personnage), l'explication procède par repérage de récurrences structurelles, considérant que ses conclusions sont démontrables car intrinsèques à l'objet-texte. L'analyse profonde du texte répond à la question « que veut dire le texte » (ce qu'il ne dit pas mais que sa structure dit), contrairement à l'explication de surface qui répond à « que dit le texte ? ».<sup>2</sup>

Un des critères d'universalité du récit est repérable dans le matériau même de la langue, constaté par la grammaire des cas : chaque langue semble en effet disposer d'un moyen clair pour définir une action, un sujet de l'action, un objet de l'action, un destinataire, un destinataire... (les étudiants en lettres reconnaîtront aisément les termes du schéma actantiel proposé par Greimas).<sup>3</sup> Cependant, il ne s'agit pas d'affirmer que la grammaire des cas pourrait rendre compte de la richesse d'un récit en faisant abstraction de la richesse particulière de telle ou telle langue. Autrement dit, le langage ne saurait se substituer aux langues.

*Les linguistes « savent que les grammaires des langues du monde ont des propriétés communes, et ils espèrent pouvoir, à plus ou moins long terme, atteindre des universaux du langage. Mais ils ont en même temps conscience que le système logique formé par ces universaux sera plus pauvre que n'importe quelle grammaire particulière, et ne pourra jamais la remplacer » (Claude Levi-Strauss)*

Les analyses et études menées par la psychologie cognitive et la psycholinguistique démontrent certaines compétences mises en œuvre dans le travail de lecture et de compréhension d'un texte, jouant sur la mémoire, l'anticipation, les attentes, les émotions, le temps de traitement des informations selon leur disposition, leur forme... La « dramatisation »

<sup>2</sup> Nous avons conscience que notre distinction entre explication et compréhension (empruntée à Dilthey) est un peu trop rapide. Nous renvoyons, pour cette discussion, à Paul Ricœur, dans son *Essai d'Herméneutique II. Du Texte à l'Action*, dans lequel il joint, sur le même axe herméneutique de l'interprétation, l'explication et la compréhension.

<sup>3</sup> Voici la liste que Fillmore propose en 1971, dans *Working Tapers in Linguistics* :

Agent (A) : l'instigateur de l'événement

"Expérienceur" (E) : le cas de celui qui est impliqué par un verbe mental ou psychologique, par exemple : penser, aimer

Instrument (I) : la cause immédiate d'un événement, la chose à laquelle on réagit

Objet (O) : le cas de l'entité qui se meut ou qui subit un changement

Source (S) : le point de départ

But (B) : le point d'arrivée

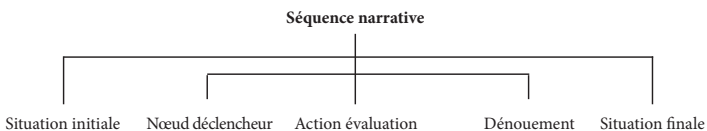
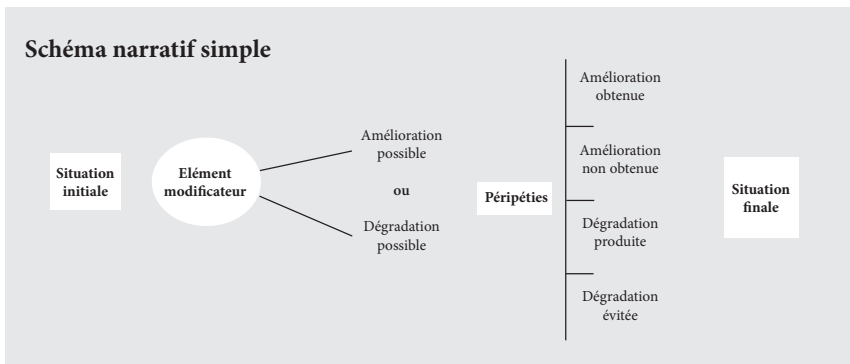
Lieu (L)

Temps (T)

<sup>4</sup> Nous nous appuyons, dans les très grandes lignes, sur les travaux de Mandler et Johnson (1977). Cherchant à formaliser la compétence narrative sous forme de règles de réécriture et de règles transformationnelles, Mandler discute cependant la notion de « grammaire » où il n'y voit qu'un système de notation n'ayant aucune réalité psychologique. Pour Mandler, les sujets possèdent et mettent en œuvre un schéma, commandant certaines attentes.

serait à la base de notre compréhension. La grammaire des récits<sup>4</sup> suggère donc l'existence d'une forme « canonique » du récit, favorisant la mémoire du récepteur. Cette forme canonique (que nous ne confondrons pas avec le « schéma canonique » proposé par Greimas servant à évaluer une action et non un récit) est en fait celle du schéma narratif classique, composé d'une situation initiale, d'un élément perturbateur, de la définition des objectifs, des péripéties, d'un dénouement et d'une situation finale. L'ordre chronologique de l'action est ici présentée dans sa forme classique, mais le récit, quant à lui, n'est pas obligé de s'y contraindre pour être compris (c'est-à-dire pour être reconstruit par le récepteur).

La compétence de ce qu'est le récit est nécessaire pour accéder à cette reconstruction. Ainsi, les rappels de récits qui n'auraient pas suivis cette forme se font généralement sous la forme classique.



Enfin, comme nous l'avons suggéré en parlant de l'universalité du récit, chaque société possède des rituels de récit et, chaque société, même dans le cas où le mythe reste un vecteur de savoir, possède un rituel de fiction, (nous renvoyons à Goldman et Emmison dans leur étude sur le peuple Huli de Papouasie-Nouvelle-Guinée). Ainsi nous pouvons affirmer que si le contenu des fictions est culturel, la compétence fictionnelle, elle, est universelle. La question qui se pose nécessairement, après ces constats, est celle qui considère que, si cette compétence a été « sélectionnée » c'est qu'elle aurait une certaine nécessité : laquelle ? Se basant sur le travail de Daniel Dennett, Jean-Marie Schaeffer voit dans la fiction le signe d'une compétence humaine, celle de se projeter et de se « préparer » à l'action. En effet selon Dennett, l'évolution de la conscience crée les possibilités d'un décrochage temporel de plus en plus grand entre la perception de stimuli et la réaction. Ce laps de temps serait utilisé pour parcourir mentalement plusieurs scénarii possibles afin de tester leurs conséquences probables en vue d'optimiser l'action. Jean-Marie Schaeffer voit dans la capacité humaine à créer des fictions le résultat de ce processus évolutif. La fascination qu'exerce aujourd'hui la fiction trouverait sa raison d'être dans cet enchevêtrement, au sein des contenus représentationnels, de connaissances, d'actions et d'émotions.

Pour Lévi-Strauss, le récit est garant de l'ordre social. Il possède donc une utilité de cohésion sociale et de survie du groupe. L'analyse profonde des récits débouche donc sur la mise à nu des contradictions culturelles. Les mythes et les contes sont donc l'expression d'une culture qui parvient à accepter les exigences contradictoires de la vie en commun. Il s'agit de donner un « sens commun » à la contradiction, à l'inévidence.

*« Il est de la nature de la société qu'elle s'exprime symboliquement dans les coutumes et dans ses institutions ; au contraire, les conduites individuelles normales, ne sont jamais symboliques par elles-mêmes ; elles sont les éléments à partir desquels un système symbolique, qui ne peut être que collectif, se construit » (Claude Lévi-Strauss, De Près et de loin)*

Si le récit mythique a de tels objectifs, peut-on pour autant généraliser cette finalité à l'ensemble des récits ? Autrement dit, dans un énoncé quotidien ou littéraire, qu'est-ce qui, à proprement parler, est de l'ordre du récit et qu'est-ce qui ne l'est pas ? On s'accordera aisément à dire que certaines actions suscitent peu d'intérêt, mais échappent-elles pour autant au champ du récit ? Pour Roland Barthes, la séquence (c'est-à-dire l'unité de base du récit) est déjà une forme de récit (par exemple le script de la « consommation »). Il peut ainsi fonder la narrativité (c'est-à-dire l'acte de raconter) sur la suite chronologique d'actions s'impliquant l'une l'autre. Mais cela ne suffit peut-être pas pour parler de récit. En effet, Prince mentionne la nécessité d'avoir au moins deux événements asynchrones « qui ne se présupposent pas ou ne s'impliquent pas l'un l'autre » pour

pouvoir parler de récit minimal. Nous voyons que le critère de narrativité (qu'est ce qui fait qu'un énoncé est narratif ?) implique nécessairement le concept de « narrabilité » (qu'est-ce qui vaut la peine d'être raconté ?).

« Dès lors qu'un événement devient plus ou moins commun, qu'il cesse de violer une règle de comportement établie, il perd son caractère mémorable. C'est pourquoi le narrateur, soumis qu'il est à la pression sociale, se sent toujours contraint de bien montrer que les événements vécus par lui étaient vraiment dangereux et inhabituels, ou que la personne dont il parle a réellement enfreint les règles d'une façon grave et digne d'être rapportée. Bref, ce que disent les procédés évaluatifs, c'est : c'est terrifiant, périlleux, mystérieux, extravagant, insensé ; ou bien drôle, hilarant, merveilleux ; ou bien encore, plus généralement, étrange, peu commun, extraordinaire – en un mot, mémorables. C'était tout le contraire du banal, du quotidien, de l'ordinaire. » (Labov)

« Il existe une exigence sémantique/pragmatique selon laquelle les actions ou événements d'une complication doivent être « importants » ou « intéressants ». Ainsi, le fait que j'ouvre la porte de ma maison ne constituera pas en général une COMPLICATION possible d'un récit. (Van Dijk)

« Lorsqu'un événement inattendu survient ou qu'un obstacle surgit, le déroulement des faits ne suit pas un décours habituel. Cette situation devient un objet potentiel de narration. » (Fayot)

Le caractère inhabituel ou imprévisible des actions et événements rapportés est donc constitutif du récit<sup>5</sup>.

Le récit doit également comporter un enchaînement chronologique et causal.

« Pour qu'il y ait récit, il faut que le temps ne soit plus reçu comme un facteur de désintégration, mais soit tenu pour l'instrument d'une élaboration. A la juxtaposition des notes dans un carnet, succède une mise en perspective, qui constitue le récit. » (Roudaut)

Enfin, et dernier point, le récit porte sur les actions humaines et non sur une suite d'événements. Ainsi, aux causes se rajoutent les motifs des acteurs, et aux lois, se rajoute l'intention. C'est en ce sens que le débat entre expliquer et comprendre reste un débat ouvert, problématique, qui déborde le strict champ de l'analyse textuelle.

---

<sup>5</sup> Lorsque le quotidien est reporté dans ce qu'il a de plus ordinaire, le récit induit souvent une mise à distance qui souligne le caractère arbitraire de l'évidence que nous lui accordons (ainsi de l'« unheimlich » freudienne importée dans la théorie de l'art, traduite en français par Marie Bonaparte par le terme d'« inquiétante étrangeté », traduite par d'autres comme l'« inquiétante familiarité » par Roger Dadoun, ou « l'étrange familier » par François Roustang).



Cette évidence étant rappelée, il nous faut à présent pouvoir distinguer les récits quotidiens, ceux qui peuplent nos journées (un problème au bureau ou le dernier retard de tram), du récit que nous pouvons qualifier d'artistique. Il va sans dire que, partageant le même matériau, c'est-à-dire la langue, la distinction est délicate. Afin de définir l'énoncé artistique, deux positions sont généralement tenues. La première, que nous pourrions qualifier d'essentialiste, consiste à chercher dans l'objet même les critères de sa littéarité. La deuxième, conditionnaliste, consiste à affirmer qu'un énoncé est artistique dans certaines conditions, mais qu'il est susceptible de perdre ce statut dans d'autres. Cette deuxième position trouve sa formulation dans le déplacement de la question « qu'est-ce que l'art ? » vers « quand est-ce que c'est de l'art ? » formulée par Nelson Goodman.

La version essentialiste la plus ancienne est celle d'Aristote. Si nous avons du mal aujourd'hui à affirmer que sa *Poétique* rend compte de ce qui constitue la littérature, il est évident que ses écrits restent une mine précieuse pour comprendre ce qui constitue la fiction. La poïèsis (création) transforme la fonction du langage. Celui-ci devient moyen de création, distinct de la sa fonction habituelle (légein). Ceci ne peut se faire que s'il se fait véhicule de mimésis, c'est-à-dire représentation d'actions. La créativité du poète ne se manifeste donc pas au niveau de la forme verbale mais au niveau de l'agencement de l'histoire. Ainsi, pour reprendre les termes d'un titre de Gérard Genette, l'œuvre du poète se définit par la fiction et non par la diction<sup>6</sup>. Si, pour Aristote, la fiction n'exclut pas le vrai, elle lui préfère toutefois le vraisemblable. La fiction ne s'évalue donc pas en terme de véridiction. Hors des contraintes de vérité qui ne sauraient être constitutives de sa définition, la fiction se distingue de l'erreur et du mensonge (qui se définissent, quant à eux, par rapport à la vérité).

« Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait à la réalité se transforme en élément de fiction. »  
(Gérard Genette)

Le texte est donc une réalité autonome et sa relation au lecteur est d'ordre esthétique et non logique.

C'est dans ce cadre que nous devons à présent nous poser la question des liens qui unissent fiction et cognition. La question ne va pas de soi car, comme nous venons de le dire, la fiction, distincte du mensonge et de l'erreur, n'appelle pas un jugement logique de type vrai/faux. Comment donc parler de cognition dans un tel cadre ? La fiction ne se définit pas par ses énoncés vrais sur le réel, mais convoque tout de même la notion d'imitation (Mimésis), comme fondement de son identité.

---

<sup>6</sup> Ce qui exclut la poésie lyrique par exemple. Pour une intégration de la poésie lyrique dans le champ d'une poétique « néo-aristotélécienne » (fictionnaliste), nous renvoyons aux travaux de Käte Hamburger, notamment à sa *Logique des genres littéraires*.

La notion de mimésis, traduite généralement par imitation (traduction que dément notamment Gérard Genette ou Jean-Marie Schaeffer qui lui préfèrent le terme de « représentation ») doit être éclaircie. Jean-Marie Schaeffer insiste sur la distinction fondamentale qu'il faut faire entre cinq types de phénomènes mimétiques, quant à leur fonction et leur niveau de complexité.

1/ Le premier fait mimétique qu'il répertorie est constaté en biologie (plus précisément en éthologie). Ce fait mimétique va d'une imitation non comportementale, (le dessin en forme d'œil sur les ailes de certaines espèces de papillons par exemple), à l'homochromie active des caméléons, ainsi qu'au « leurre » comportemental de certains serpents non venimeux qui imitent le comportement d'une espèce venimeuse. Ces différents phénomènes se distinguent par leur mode d'imitation mais jouent tous un rôle dans la survie de l'espèce. Il est important de noter que ces phénomènes ne sont pas le fruit d'un apprentissage.

2/ Un deuxième fait mimétique est constaté dans le domaine de la psychologie. Il s'agit de la reproduction « en miroir » de comportements moteurs élémentaires, basés sur des mécanismes de déclenchements innés (le bâillement ou le « tirage » de langue des bébés).

Pour Jean-Marie Schaeffer, ces deux premiers cas ne sont pas, à proprement parler, de l'ordre de l'imitation au sens technique du terme mais relèvent d'une simple relation de ressemblance.

3/ Jean-Marie Schaeffer traite ensuite des phénomènes d'amorçages observationnels : l'observation du comportement d'un congénère, ou les conséquences de ce comportement, induit une activité du même type. Ces phénomènes jouent sur la motivation de l'observateur. Le comportement reproduit fait déjà partie du répertoire comportemental. L'observation du comportement d'autrui ne crée pas chez l'observateur un comportement inédit, elle ne joue qu'un rôle de déclencheur.

4/ Dans le domaine de la psychologie cognitive, Jean-Marie Schaeffer évoque la question l'apprentissage par observation, qui est un mode d'acquisition qu'il faut distinguer du calcul rationnel ou de l'apprentissage par essai et erreur. Les mimèmes sont ici de nature sociale. Le comportement reproduit est inédit pour l'individu. L'acquisition se fait uniquement par observation du comportement reproduit. L'acquisition du langage en est la meilleure illustration. Ce mode d'apprentissage ne se traduit pas nécessairement par un isomorphisme de surface, c'est-à-dire sur la stricte ressemblance, mais relève également de la modélisation fonctionnelle. En effet si la ressemblance est une condition nécessaire de l'apprentissage par imitation, elle ne saurait être une condition suffisante. Ainsi, ce qui compte ce n'est pas que le comportement imitateur ressemble en surface au comportement imité mais, dans la mesure où l'observateur acquiert une

compétence, que l'imitation porte sur la structure organisationnelle d'un « programme comportemental global ».

5/ Enfin, Jean-Marie Schaeffer aborde la question de l'imitation comme simulation, création de modèles cognitifs, qui reproduit les propriétés structurelles et les propriétés de l'entité simulée. La simulation est homologue à l'entité imitée, elle lui est substituable dans bon nombre de cas. On distingue dans ce cadre la modélisation numérique ou mathématique qui engendre des modélisations nomologiques (le modèle représente l'objet sous forme de règles d'engendrement abstraites), de la modélisation mimétique qui instaure une relation d'homologie (les structures sont voisines et entretiennent les mêmes relations topologiques, les mêmes connections, et ceci quelles que soient leurs formes et leurs fonctions).

À partir des points 3, 4 et 5, il faut pouvoir distinguer entre trois ordres de relation induits par l'imitation :

- l'imitation au sens technique du terme (constitutive d'un apprentissage) ;
- l'imitation en tant que « feintise », basée sur l'analogie (le travail de l'acteur par exemple) ;
- l'imitation comme représentation (la production d'un modèle symbolique de la réalité à connaître).

Nous reproduisons ci-dessous le tableau des relations de modélisation proposé par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la Fiction ?* Il est important de rappeler que les frontières ne sont pas aussi nettement marquées que ce qu'elles semblent dans le tableau. Il existe de nombreuses zones d'intersection entre chaque catégorie.

Type de modèle	Nomologique	Mimétique	
		Mimétique-Homologue	Fictionnel
Contraintes cognitives	Homologie généralisante	Homologie par réinstanciation réelle ou simulation mentale	Analogie globale
Modes d'acquisition et de réactivation	Calcul rationnel	Immersion mimétique	Immersion fictionnelle
Exemples	Modèles mathématiques ou numériques	Apprentissage par observation	Fictions

L'homologie signifie ici une équivalence structurelle locale due aux mêmes causes tandis que l'analogie signifie une ressemblance due à des causes différentes.

La mimésis à l'œuvre dans l'art induit une relation d'analogie entre le mimème et la chose imitée. La modélisation fictionnelle ne se contente cependant pas d'une simple relation de ressemblance (sans quoi il n'y aurait aucune part de création). Mais elle ne peut nier non plus la relation par ressemblance, sans quoi elle serait incompréhensible<sup>7</sup>. Elle opère une

classification des informations et intègre les éléments dans un ordre de cohérence qui fait sens. La part créative est à ce titre de l'ordre du possible (ce qui relève d'une compréhension préalable des structures de l'action réelle, de ses éléments et de leur agencement).

Pour Aristote, la force de la fiction réside dans ce dernier point puisqu'il considère que l'imitation du singulier est moindre que celle qui représente les faits d'une manière générale, selon les structures de l'action, articulant le possible et le nécessaire. Il ne s'agit donc pas de représenter le réel dans un rapport de ressemblance avec sa forme extérieure (ce qui interdirait toutes formes de profondeur), mais bien de comprendre les mécanismes sous-jacents à l'action, une forme de logique de l'action, même si celle-ci ne peut se comparer à la logique qui régit les événements. La mimésis réalise une réduction du nombre de paramètres pris en compte pour comprendre et identifier le possible (jamais loin, dans ses structures, du réel). Ainsi, la fiction serait le résultat d'un savoir (même si celui-ci ressemble à de l'intuition) sur les structures de l'action de la part de l'artiste qui construit la fiction, car construire un mimème n'est pas la « captation » passive de la chose imitée mais la construction d'un modèle nécessitant une sélection des propriétés de la chose imitée dans un premier temps<sup>8</sup>, et un agencement hiérarchique de ces divers éléments dans un second temps. Le spectateur/lecteur de fiction, aucunement passif, réactualise quant à lui son savoir sur le monde face à la fiction.

Dans le cadre de la fiction, l'imitation n'est donc pas d'autant meilleure qu'elle serait difficile à distinguer de son modèle, car la fiction se caractérise également par les intentions de celui qui la construit. Nous ne sommes plus coutumier à considérer la fiction comme modèle. Celle-ci est tantôt perçue comme reflet, dans le cadre d'un récit réaliste, d'autant plus que celui-ci serait très documenté comme a pu l'être *Madame Bovary*, tantôt comme pure invention coupée du réel (ce que le langage courant entend le plus souvent d'ailleurs par le thème « fiction » en dehors de sa définition littérale, notamment dans les diverses expressions qui visent à dénoncer le mensonge ou qui substituent le terme « comédien » à celui de menteur (nous connaissons tous les expressions du type « Arrête ta comédie ! » ou encore « C'est pas grave il fait du cinéma ! » etc.). Or si la fiction est un

---

<sup>7</sup> La ressemblance (c'est à dire les « effets de réel ») sont constitutifs de la fiction. Il ne faudrait cependant pas croire qu'elle sert de faire valoir à la part imaginative de la fiction, elle est déjà une opération complexe et le résultat d'un choix relatif au traitement de l'action.

<sup>8</sup> La capacité à reconnaître des similarités est à la base de la connaissance humaine. Cependant, pour que cette compétence soit effective, il faut pouvoir discriminer les traits de similarité pertinents et en nombre significatif. Si nous comptons un seul trait de similarité entre deux objets (sans critère de choix) pour les ranger dans la même classe, nous aurions une classe unique, cœxtensive du monde, car, à titres divers, tout ressemble à tout. Si pour être similaires, deux objets doivent avoir en commun toutes leurs propriétés, nous aurions autant de classe que d'objets. En effet, et comme Quine l'a démontré, il ne saurait y avoir de similarité absolue (comme dirait Gombrich, la carte ne saurait recouvrir le territoire). La similarité efficace, en terme cognitif, est la similarité relative. Or, celle-ci est le fruit d'une attention particulière et le résultat d'un travail de hiérarchisation de certaines propriétés plutôt que d'autres, afin d'en tirer des informations pertinentes. Reconnaître des similarités est un processus actif. Bien évidemment, reconnaître des ressemblances ne peut se faire que sur un fond de différences, que Quine appelle des « espaces de qualité » ou « espaces différenciateurs » sans lesquels nous ne pourrions rien distinguer, puisque tout serait également semblable et également différent.

modèle, elle n'est pas celui des propriétés objectives de tel ou tel fait, régi par telle ou telle loi. Elle est plutôt celui des propriétés phénoménales et empiriques de faits humains qui échappent, par définition, à la science. En tant qu'expérience de pensée face à un fait humain, échappant techniquement à la prédiction, la fiction se distingue nécessairement de la modélisation nomologique. Il s'agit bel et bien d'un modèle cognitif, mais pas d'un modèle nomologique.

L'imitation qui voudrait ne pas se montrer comme telle et qui aurait donc pour but de «leurrer» le récepteur n'est pas de la fiction mais du simulacre, ou du mensonge, car le fait que nous ne soyons pas en mesure de distinguer le modèle et l'imitation n'implique pas qu'il y ait identité entre eux. La fiction, en assumant le statut d'imitation, en le ritualisant par des cadres clairs (pensons au théâtre ou au cinéma par exemple), exprime clairement la distance identitaire qui existe entre l'imitation et ce qui est imité. Plus précisément, lorsqu'un comédien imite un comportement qu'il observe, (comme le mouvement d'un corps dans tel ou tel métier par exemple), le résultat du processus mimétique ne saurait être identitairement apparenté au comportement imité, autrement dit, les deux comportements, aussi similaires soient-ils dans leur apparence, sont radicalement différents. Ressembler à Horace ne veut pas dire être Horace. L'acteur qui feint d'être Horace-qui-tue-Camille ne s'adonne pas à la même activité que son modèle fictionnel, il sera d'ailleurs applaudi et non pas inculpé. L'acteur ne produit pas un comportement du même type que celui qu'il imite. Le résultat de son imitation conduit à un comportement qui s'inscrit dans une classe ontologique radicalement différente de celle de son modèle fictionnel. L'acteur produit des signes qui permettent d'identifier le modèle mais qui ne s'y substituent pas (le geste de l'acteur n'est pas de l'ordre du simulacre).

La ressemblance n'est pas la finalité de la fiction. La fiction est un modèle du réel (ou du moins d'un réel possible<sup>9</sup>) sur lequel exercer sa pensée (puisque, comme nous l'avons dit, il travaille essentiellement sur ce qui sort de l'ordinaire, sur le « problème », la contradiction). La fiction tient donc lieu de réel sans l'être. Sa fonction est de l'ordre de la représentation.

La similarité n'est pas la cause de l'identification d'une relation de représentation entre le geste de l'artiste et son modèle fictionnel, elle en est seulement le moyen. Pour que la relation de représentation soit identifiée comme telle, il faut que celle-ci soit instituée comme telle. Ceci est d'autant plus nécessaire que le matériau même de la représentation fictionnelle textuelle, c'est-à-dire la langue, est le moins spécifique à l'art. Ainsi, si nous devons comprendre l'énoncé artistique fictionnel dans sa différence avec les autres arts (ou même avec les autres genres littéraires comme la poésie lyrique par exemple), nous devons également le distinguer des autres formes d'énoncés. Or, ces autres énoncés ne sont pas des parenthèses

---

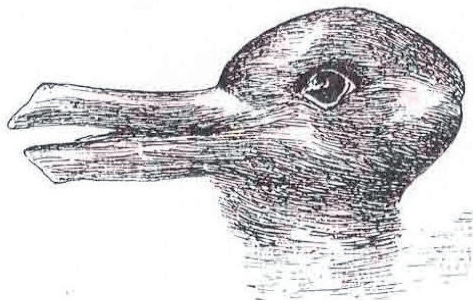
<sup>9</sup> Le mot « possible » ne doit pas ici nous induire en erreur. Il ne s'agit nullement de faire référence à la théorie des mondes possibles.

dans le réel, ils s'y réfèrent, l'informent, le construisent, nous accoutumant à les penser en termes véridictoires. De plus puisque la représentation est toujours représentation de quelque chose, elle pose face au sujet un contenu qui se présente comme référant à un objet, que celui-ci existe ou non matériellement dans le monde. En effet, même si elle vise un objet inexistant, l'opération de représentation ne peut signifier cet objet comme inexistant car elle opère par contenus représentationnels. A ce titre, les représentations référentielles et les représentations fictionnelles procèdent de la même manière et sont donc équivalentes du point de vue du contenu. Ainsi, du point de vue psychologique, il n'y aurait pas de différence, en terme d'activité représentationnelle, entre les opérations induites par la lecture d'un texte de fiction et celles induites par la lecture d'un récit de faits avérés. Le cadre délimitant la fiction du réel est alors le seul moyen qui nous permette de distinguer un énoncé fictionnel d'un autre énoncé, il peut être paratextuel ou intratextuel mais doit être identifiable. En effet, la compétence nécessaire pour appréhender une œuvre de fiction consiste plus à nous empêcher de tenir les contenus représentationnels pour réels, qu'à nous faire croire qu'ils le sont. Ainsi, les comportements normalement induits pas nos réactions-réflexes (un sursaut de peur par exemple), sont désamorcés (nous restons assis dans la salle de cinéma au lieu de fuir). Jean-Marie Schaeffer évoque la puissance de ce contrôle conscient exercé au nom de ce cadre donné à la fiction.

*« La situation d'immersion fictionnelle se caractérise par l'existence conjointe de leurres mimétiques préattentionnels et une neutralisation concomitante de ces leurres par un blocage de leurs effets au niveau de l'attention consciente. La situation de feintise ludique bloque l'ensemble des boucles réactionnelles longues (c'est-à-dire celles qui sont sous le contrôle de l'attention consciente) qui sont constitutives de nos interactions « normales » avec le monde. C'est par l'efficacité de ce blocage dû à la croyance (consciente) que nous nous trouvons dans un cadre fictionnel qui nous permet de laisser opérer sans risque les leurres préattentionnels qui induisent la posture représentationnelle ou perceptive indispensable à l'immersion. » (Jean-Marie Schaeffer)*

Cependant, ce savoir qui nous fait dire « c'est de la fiction » nous permet également de nous laisser aller à « y croire ». Dans le cadre du théâtre par exemple, nous acceptons cette convention de nous asseoir dans un fauteuil, nous acceptons toutes formes de décor (même son absence), et c'est au nom de ce savoir que nous « rentrons dans l'histoire » malgré « l'irréalité » de la situation. Bien évidemment, la fiction, pour être compréhensible, doit combiner ses marques de fictionnalité avec une convention de vérité (des « effet de réel »). Or, dans le cadre de la fiction, les mimèmes ne jouent qu'un rôle de déclencheur, chez le spectateur/lecteur, de l'activité de représentation. Le dispositif, pour sa part, offre cette articulation entre se laisser-aller à croire, et savoir.

La question qui se pose, dans le cadre du rituel de la représentation et de son dispositif (où l'on peut se laisser aller à croire à l'histoire en sachant que c'est une histoire), est celle de l'opération mentale qui s'y joue, un peu comme la démonstration de l'ambiguïté de la perception proposée par l'exemple célèbre de l'illusion canard-lapin. Puis-je percevoir le médium et le message en même temps, ou dois-je osciller de l'un à l'autre ? Si l'immersion fictionnelle suppose que son efficacité soit fonction de la conscience que j'ai du cadre délimité de la fiction, suis-je autorisé à dire que l'état mental dans lequel je me trouve est scindé ? Est-ce que cela revient à dire que la conscience peut être scindée dans l'opération de perception ?



« Nous nous rendons aisément compte de la possibilité de ces deux interprétations. Il est moins facile de décrire ce qui se passe exactement dans la pensée lorsque nous passons de l'une à l'autre. » (Wittgenstein)

Il ne semble a priori pas possible de parler d'une telle fracture de la conscience. En effet dans *Comment la matière devient conscience*, Edelman et Tononi exposent les aspects fondamentaux de l'expérience consciente :

- le caractère privé,
- l'unité (on ne peut avoir conscience de plusieurs chiffres en même temps),
- l'informativité (ce qui rend informatif un état de conscience, c'est son aptitude à faire des différences au sein d'un vaste répertoire de possibilités, au sens de réduction de l'incertitude).

Il est donc important de considérer que le dispositif opère en amont de la réception, comme mise en condition préalable, modifiant par la suite l'expérience consciente de la représentation proposée (empêchant, comme nous l'avons dit, de mener à bout un comportement normalement induit pas le déclenchement d'une réaction face à une fiction), qui ne se superpose pas tout au long de la représentation mais permet le « laisser-aller » à croire face au contenu représentationnel de la fiction. Chaque signe est alors interprété selon la connaissance des règles du jeu de la représentation, nous faisant accepter les conventions (même si, bien entendu, certaines conventions semblent plus naturelles que d'autres,

puisqu'elles s'appuyeraient sur le système perceptif). Si ce savoir agit en amont, il est important de noter également qu'il s'agit d'un savoir sur la genèse de l'œuvre, présupposant l'intentionnalité de l'artiste quant à la fonction assignée à l'objet créé. Nous savons alors ce que l'artiste a voulu faire (une fiction) et comment nous devons nous comporter face à l'œuvre. Le dispositif régit ce contact (il en est même la condition nécessaire) entre l'espace du récepteur et l'univers de la fiction.

La fiction ne sélectionne que quelques mimèmes et ne peut donc pas faire illusion. Ils suffisent pourtant à représenter un univers fictionnel relativement complet (du moins en comparaison avec notre mode d'appréhension habituelle, dans le cadre de nos actions, du réel). Ce cadre fictionnel suppose un hors-cadre qui constitue la conscience que j'ai de ce qui est réel et de ce qui est représentationnel<sup>10</sup>. Dans une représentation fictionnelle, beaucoup d'informations sont manquantes et ne sont pas données par des percepts, quoiqu'elles puissent être des savoirs reconvoqués par la mémoire quand bien même aucun signe n'y renverrait (comme une odeur, une sensation de chaleur etc. que nous pourrions ressentir face à un film qui, bien évidemment, ne saurait émettre réellement de la chaleur) nous parlons alors couramment de l'« atmosphère qui se dégage de l'œuvre ». L'univers fictionnel est donc suggéré par les mimèmes mais enrichi par le spectateur dans un jeu d'associations. Tout se passe comme si les mimèmes (ou plutôt les objets qu'ils permettent d'identifier) activaient chez le sujet observateur des associations inédites, privées, dont l'architecture serait celle de la représentation, tandis que l'atmosphère serait propre à chacun. On peut mesurer ce fait en demandant par exemple aux lecteurs de Corneille (dont les textes ne donnent aucune indication quant au physique des personnages) si Horace, Cinna et Nicomède sont blonds ou bruns. Le récepteur supplée donc au non-représenté. Sa part est projective (un peu comme dans le cas des tests de Rorschach), il y intègre ses attentes, son savoir sur le monde, ses valeurs etc. « Il n'y a pas de regard innocent » nous rappelle alors Ernst Gombrich dans *L'art et l'illusion*.

Si le résumé des faits et actions de la pièce est relativement unanime, si les intentions des personnages font parfois débat (en prenant appui sur le texte afin d'évaluer la pertinence des interprétations de certains passages), ce qui est de l'ordre de l'apparence des personnages est entièrement privé, et si pertinence d'interprétation il y a en ce domaine, elle s'appuie sur des informations et connaissances extratextuelles échappant à la logique du récit (j'ai des connaissances sur la Rome antique par exemple, ou j'ai assisté à telle ou telle mise en scène qui m'offre des images influençant ma représentation). Nous voyons bien que le mimème

---

<sup>10</sup> À titre d'exemple prenons le film *Matrix*. Si les personnages de *Matrix* sont dans l'illusion complète, c'est qu'ils n'ont aucun point de comparaison, aucun hors-cadre, et qu'il ne peuvent penser la similarité entre le modèle et le mimème puisqu'ils n'ont pas accès à la différence. Le film rend compte d'une scène traitant le fait mimétique : les personnages, une fois sortis de la matrice, s'interrogent sur le procédé par lequel les machines imitent le goût du poulet sans en avoir jamais mangé. Ils évoquent ensuite leur propre incapacité à évaluer l'imitation car ils n'ont aucun système de comparaison, n'en n'ayant, eux non plus, jamais mangé.



ne fait que jouer le rôle de déclencheur de l'activité représentationnelle, la représentation est bien plus riche que la somme des informations présentes dans l'œuvre. Les mimèmes présents dans l'œuvre ouvrent l'accès à l'univers de la fiction et permettent l'immersion du spectateur.

Le principe d'immersion est à distinguer de la modélisation. Si l'immersion est un moyen (que Jean-Marie Schaeffer situe au niveau préattentionnel), la modélisation est la finalité de la fiction.

C'est parce que les mimèmes jouent le rôle de condition nécessaire mais non suffisante de la fiction, dont la finalité se situe au-delà de la relation de similitude, qu'elle ne saurait être jugée en termes véridictoires. Bien évidemment, cela ne veut pas dire que ce critère soit exclu (pensons au travail de documentation de Flaubert par exemple, ou au théâtre documentaire qui considère la restitution fidèle du réel comme essentiel dans sa démarche artistique) mais ce critère, si pertinent soit-il pour certaines œuvres, formes ou courants, ne saurait s'appliquer également à l'ensemble de la fiction. Ce n'est donc pas le statut logique qui définit la fiction (les jugements sur l'art de type « c'est très vrai donc c'est de la bonne fiction » ou sur le réel de type « c'est faux donc c'est de la fiction » marquent la confusion entre fiction et mensonge) mais dans l'usage qui est fait des énoncés. Tenter d'analyser les énoncés de fiction par la dénotation nulle, c'est-à-dire qu'ils possèderaient un sens (*Sinn*) mais pas de dénotation (*Bedeutung*), revient à oublier le cadre pragmatique de ceux-ci. En effet, plusieurs propositions, dans le cadre sémantique, ont été offertes pour penser la fiction. Afin de résoudre la question des dénotations nulles, deux solutions étaient possibles, soit élargir la notion de « référence » (ce que fait Nelson Goodman), en y incluant la référence métaphorique (donc la possibilité d'une vérité métaphorique), soit élargir le domaine des « choses » auxquelles on peut se référer. Ces réflexions, d'une richesse incroyable, offrent à la fiction un statut fort intéressant. En effet, le caractère problématique de la fiction, au niveau véridictoire, a le mérite de prouver que la fiction est un objet complexe et digne d'intérêt, qu'elle est un support pour la pensée. Cependant il n'est pas sûr que ces réflexions visent la définition de la fiction, elles visent plutôt, à travers la fiction, à définir l'acte de référence ou ses objets. Elles posent la question de la relation fiction/réalité dans un sens qui est celui qui va de l'énoncé vers l'objet sur lequel il porte. **Or, la question de savoir ce qu'est la fiction comme objet et quel est son impact dans la réalité ne peut se définir que dans un cadre pragmatique.**

« Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction. Ce qui en fait une œuvre de fiction est, pour ainsi dire, la posture illocutoire que l'auteur prend par rapport à elle, et cette posture dépend des intentions illocutoires complexes que l'auteur a quand il écrit ou quand il compose l'œuvre. [...] L'auteur d'une œuvre de fiction feint d'accomplir une série d'actes illocutoires, normalement de type assertif. »

Ainsi, la littérature « désigne une série d'attitudes que nous prenons à l'égard d'un champ du discours plutôt qu'une propriété interne de ce champ, même si le fait de prendre telle ou telle attitude dépend, au moins en partie, des propriétés du discours, et n'est pas purement arbitraire. En gros, c'est aux lecteurs de décider si une œuvre est ou non de la littérature, alors que c'est à l'auteur de décider si c'est ou non de la fiction » (J. Searle « Le statut logique du discours de la fiction », *Sens et expression, études de théorie des actes de langage*)

La compétence cognitive à l'œuvre dans l'élaboration d'un récit de fiction est celle de notre compétence représentationnelle quotidienne. Un modèle fictionnel ne sollicite pas une compétence particulière. Claude Bremond, dans *La Logique des possibles narratifs*, défend l'idée que la logique du récit répond à la logique de « l'agir et du pâtir humain », c'est en ce sens que nous sommes autorisés à parler d'universalité du récit. En ce sens, Ricoeur évoque un isomorphisme entre la logique du récit et la logique de l'action humaine. Nous ne serions pas loin de ce que proposait le premier Wittgenstein, celui du *Tractatus Logicus Philosophicus* et de l'isomorphisme qu'il postulait entre pensée, langage et fait. Dans l'univers fictionnel, la cohérence interne tend alors à remplacer le principe vérifonctionnel comme critère d'évaluation<sup>11</sup>. Cependant, le critère de cohérence propre à la compétence représentationnelle est à distinguer du critère d'évaluation en termes de qualité littéraire (évaluer qu'un texte est de l'ordre de la fiction n'est pas la même chose que le juger comme étant de la bonne ou de la mauvaise littérature de fiction). Comme l'a noté Gérard Genette, le mot « art » sert aussi souvent, si ce n'est plus, à évaluer le « bon art », celui que l'on aime, qu'à définir son champ.

Le caractère fictionnel d'une représentation est une propriété émergente du modèle global : « Le tout est plus fictif que la somme des parties » (Gérard Genette). On ne peut donc pas mesurer, *stricto sensu*, le niveau de fictionnalité d'un texte en fonction de ses éléments (alors que nous pouvons évaluer l'erreur ou le mensonge en ces termes). Le contenu fictionnel n'existe qu'à travers une forme particulière, l'un et l'autre sont donc indissociables, c'est en ce sens que l'on ne saurait juger du caractère véridique d'un énoncé de fiction : il crée son univers au moment même où il l'énonce.

---

<sup>11</sup> Nous verrons cependant que le théâtre documentaire pose problème dans la mesure où il est de l'ordre de la représentation d'actions sur le plan du contenu, mais se concentre, en terme modal, sur la description d'état, celui de l'observateur-acteur. Ces marqueurs modaux, appartenant habituellement au mode narratif (la définition du récit selon Gérard Genette), sont distribués entre chaque « acteur-performer », puisque dans le théâtre documentaire il y a quelque chose de l'ordre de la performance dans la mesure où la notion de personnage est absente. La notion de représentation se porte alors sur la représentation de soi-témoin, sans aller cependant, comme dans le cas de la performance, jusqu'à remplacer la « représentation » par la « présentation ».