

Quand des pages de roman deviennent... des pages d'histoire

De la fiction et de ses dérives factuelles

Alessandro Leiduan



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6823>

DOI: 10.4000/narratologie.6823

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Alessandro Leiduan, « Quand des pages de roman deviennent... des pages d'histoire », *Cahiers de Narratologie* [Online], 26 | 2014, Online since 11 September 2014, connection on 19 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6823> ; DOI : 10.4000/narratologie.6823

This text was automatically generated on 19 April 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Quand des pages de roman deviennent... des pages d'histoire

De la fiction et de ses dérives factuelles

Alessandro Leiduan

...l'Histoire ressemble davantage à ce que raconte
Sue qu'à ce que projette Hegel. (U. Eco)

- 1 Qu'est-ce qui permet à une fiction de produire des effets qui sont, parfois, très éloignés de ceux qu'elle est censée produire ? Comment expliquer que des œuvres qui avaient été conçues et mises en circulation pour fonctionner comme des fictions aient pu être détournées de leur fonction sociale et utilisées pour rallier le public à une cause politique ? A un projet de réforme de la société ? Voire même à une révolution ?
- 2 U. Eco a démontré que le détournement de certaines œuvres fictionnelles des finalités qui auraient dû présider à leur réception sociale est à l'origine d'un certain nombre de faits marquants de l'histoire moderne : révolutions, persécutions, guerres, etc.¹
- 3 Et si les historiens n'avaient fait, en fin de compte, que réécrire, à leur insu, des histoires qui avaient déjà été racontées par des romanciers ? Et si vraiment, comme le laisse entendre Eco dans le passage mentionné dans l'épigraphe du présent article, l'Histoire ressemblait davantage à celle qu'a racontée Sue qu'à celle que projetait Hegel ?
- 4 L'examen de certains détournements factuels de la fiction servira à donner un premier aperçu des enjeux de ce phénomène.
- 5 Les persécutions antisémites des derniers siècles se sont appuyées, on le sait, sur des documents divers qui attribuaient aux Juifs l'intention de comploter contre le bien du reste de l'humanité. L'œuvre qui a accredité le plus cette idée est un faux document produit par la Police secrète russe : les *Protocole des Sages de Sion*. Les faussaires qui l'ont rédigé se sont inspirés d'un pamphlet libéral contre Napoléon III rédigé par un certain Maurice Joly. Napoléon y était présenté sous les traits d'un conspirateur sans scrupules, avide de pouvoir et prêt à tout pour s'en emparer. En rédigeant les *Protocoles*, ses auteurs ont donc attribué le plan de Napoléon III aux Juifs. Mais la prétendue conspiration

napoléonienne est, à son tour, l'adaptation d'une autre conspiration qui, quelques années auparavant, avait été attribuée, cette fois, à l'ordre des Jésuites (cible préférée, au début du XIX^e siècle, de l'anticléricalisme d'une large partie de la société française). L'œuvre qui a mis en circulation cette idée n'est pourtant pas un ouvrage de propagande proprement dit, mais un roman : *Le Juif errant*, d'Eugène Sue. En passant au peigne fin le texte des *Protocoles*, à la lumière du roman de Sue, Eco affirme y avoir trouvé « au moins sept pages, sinon de véritable plagiat, du moins de longues citations inavouées »². L'antisémitisme moderne prend donc, en partie, racine dans une œuvre romanesque : ceux qui se rendaient coupables de persécutions contre les Juifs, le faisaient en obéissant à des injonctions émanant d'un roman dont le sens avait été détourné de la fonction, qu'en tant que roman, il aurait dû remplir. Et on ne peut pas croire, selon Eco, que ceux qui s'étaient résolus à agir ainsi après avoir lu les *Protocoles* ne se doutaient le moins du monde d'abdiquer à des croyances romanesques : « l'origine romanesque [des *Protocoles*], nous dit Eco, est manifeste, car il est peu crédible, sauf dans l'œuvre de Sue, que les « méchants » expriment d'une façon si voyante et si éhontée leurs projets maléfiques »³. Comment se fait-il alors que personne ne se soit aperçu que ce collage de sources différentes n'était rien d'autre qu'une œuvre de fiction ?

- 6 Quelques années auparavant, E. Sue avait publié un autre roman : *Les Mystères de Paris* (1842)⁴. Rien ne prédisposait cet écrivain bourgeois à s'intéresser à la vie du peuple parisien et à faire des quartiers les plus sordides de Paris (et des gens malheureux qui y habitaient) le décor et le sujet d'un de ses romans. Mais Sue était un excentrique, un anticonformiste, un dandy, il aimait surprendre son entourage et, comme le public qui avait lu ses romans précédents était composé presque exclusivement de lecteurs bourgeois, il eut l'idée d'aborder un sujet qu'aucun de ses pairs n'aurait pu s'attendre à ce qu'un écrivain comme lui ose traiter : la misère du peuple parisien. Commencèrent ainsi à paraître, sur les pages d'un journal à grand tirage, les premiers chapitres des *Mystères de Paris* : les protagonistes de l'histoire étaient des personnages miséreux, vivant dans les quartiers pauvres de Paris, fréquentant des auberges mal famées, repaires de prostituées, de voleurs, de truands, de crève-la-faim de toute sorte. Le but de Sue, répétons-le, était uniquement de surprendre ses lecteurs bourgeois pour affermir sa réputation de dandy. Mais le problème est que les bourgeois n'ont pas été les seuls à lire ce roman : les classes populaires l'ont lu elles aussi (des lectures publiques se tenaient clandestinement dans les conciergeries des immeubles parisiens à l'intention des analphabètes). Et, à la grande surprise de l'auteur lui-même, les classes populaires reconnurent dans ce roman une représentation authentique de leurs conditions de vie, le roman devint, pour tout lecteur populaire, l'équivalent d'un cri d'accusation contre les injustices sociales, une apologie du socialisme, une instigation à la révolution. Par un étrange jeu de hasard, donc, le roman de Sue, qui avait été écrit pour raconter au public cultivé les aventures de certains personnages de condition modeste avec pour cadre les quartiers populaires d'un Paris pittoresque, a été lu par le prolétariat comme une description claire et sincère de son exploitation et de sa soumission sociale : le roman finit ainsi par alimenter et orchestrer les aspirations révolutionnaires de ses lecteurs et beaucoup d'entre eux participèrent à la révolution de 1848 parce qu'ils avaient lu *Les Mystères de Paris*⁵.
- 7 Ici encore, donc, on a affaire à une œuvre imaginaire dont la réception n'est pas ajustée aux conventions qui auraient dû caractériser sa réception sociale. Les pages des romans de Sue qui ont pu servir, malgré les intentions de leur auteur, à alimenter des sentiments antisémites et antibourgeois d'une partie de la société française, sont représentatives

d'une typologie de texte à part : celle de ces romans qui, sans renier leur nature fictionnelle, en viennent à fonctionner, de tout point de vue, comme des textes factuels, dans la mesure où ce qu'ils racontent est pris au sérieux, les lecteurs réglant leur conduite sociale sur la base de ce qu'ils ont lu dans ces récits.

Approche critique des théories actuelles de la fiction

- 8 Que penser de toutes ces dérives factuelles de la fiction ? Faut-il y voir uniquement des réceptions aberrantes ? Le résultat d'un mauvais calcul des lecteurs ayant mal négocié l'attitude mentale à adopter vis-à-vis de l'histoire racontée ? Ou bien, si les lecteurs se sont égarés, c'est que les œuvres en question étaient vraiment compatibles avec le type d'interprétation dont elles ont fait l'objet ? N'y a-t-il pas quelque chose, dans toute œuvre de fiction, qui prédispose ses destinataires à adopter vis-à-vis d'elle et de ce qu'elle signifie une attitude (mentale et pratique) peu orthodoxe ?
- 9 Commençons par remettre en discussion un certain nombre d'idées reçues concernant la fiction et le type d'effets qu'elle est censée produire sur la société. Attaquons-nous à la notion qui sert, dans la littérature critique spécialisée, à caractériser l'attitude des producteurs et des destinataires d'une œuvre fictionnelle vis-à-vis du sens mobilisé par celle-ci : la *feintise ludique partagée*⁶.
- 10 Une fiction est une fiction, nous explique-t-on, non pas en vertu de qualités qui seraient inhérentes aux objets dits « fictionnels » (films, romans, pièce de théâtre, etc.), mais uniquement en vertu de l'attitude avec laquelle les producteurs et les destinataires de ces mêmes objets se rapportent au sens qu'ils véhiculent : c'est cette attitude que Schaeffer, dans le sillage de Searle et d'Austin, appelle « feintise ludique partagée »⁷. La fiction n'est donc pas un objet, mais une attitude vis-à-vis d'un objet⁸. Ce qui transforme un texte dans une fiction, c'est la décision de celui qui l'écrit ou qui le lit de *faire semblant* de croire que tout ce que ce texte raconte est vrai (bien que tous les deux, l'auteur et le lecteur je veux dire, soient parfaitement conscients que rien n'est vrai et que tout a été inventé).
- 11 Mais, si l'acte de feindre est indispensable à la constitution d'une fiction, pourquoi ne pas assimiler *fiction* et *feintise* ? Parce que la feintise est compatible avec la tromperie, la fiction non : rien n'est, en effet, plus étranger aux sujets qui se plient au jeu de la fiction que l'intention d'abuser quelqu'un ou de se leurrer eux-mêmes. En revanche, lorsqu'on fait semblant de croire à quelque chose, il peut y avoir intention de tromper quelqu'un. La fiction doit donc être assimilée à une feintise un peu spéciale, une feintise qui ne veut tromper personne et à laquelle on s'adonne dans un but purement ludique.
- 12 Qu'est-ce qui permet aux producteurs et aux destinataires d'un texte à vocation fictionnelle d'adopter la même attitude vis-à-vis du sens véhiculé par le texte en question ? C'est qu'il existe, dans chaque texte fictionnel, des signes d'un type un peu spécial qui, en plus de contribuer à la compréhension de l'histoire qu'ils signifient, possèdent une signification supplémentaire : ils informent les lecteurs que le texte qu'ils déchiffrent est une fiction : les *indices de fictionnalité*⁹. De quoi s'agit-il ? On aurait tort de penser qu'il s'agit de traits syntaxiques ou sémantiques qui seraient une prérogative exclusive de tous les textes fictionnels. Non, les traits en question sont attestés ailleurs que dans le domaine fictionnel, il est donc possible de les observer dans les textes factuels aussi, bien que leur présence, dans ce type de texte, apparaisse clairement en contradiction avec l'idée généralement admise d'un texte factuel, telle, du moins, qu'elle

peut être perçue par un lecteur moderne. Le propre de ces indices est, en effet, de *décrédibiliser le sens du texte où ils apparaissent*, le lecteur qui en décèle la présence dans un texte est donc fondé à ne plus croire à ce que ce texte lui raconte et à en tirer la conclusion que, si le texte en question n'a pas été écrit dans le but de tromper ses lecteurs, c'est qu'il est forcément une fiction. L'emploi massif de dialogues, la détemporalisation du prétérit, la présence de déictiques temporels et spatiaux qui ne réfèrent pas à la situation d'énonciation, mais aux circonstances spatio-temporelles dans lesquelles se déroule l'action représentée, le recours au discours indirect libre et au monologue intérieur, l'application à des personnages autres que l'énonciateur du récit de verbes qui décrivent des processus intérieurs, tous ces procédés narratifs (décelés par K. Hamburger, A. Banfield, D. Cohn)¹⁰ fonctionnent comme des « indices de fictionnalité » parce qu'ils instaurent un *écart* entre le texte dans lequel ils apparaissent et les caractères qui sont propres à l'idée généralement admise de ce que doit être un texte factuel. Ainsi, s'il nous arrivait d'observer l'un de ces traits dans un texte factuel, il serait difficile de ne pas penser que le trait en question n'est pas vraiment à sa place dans un texte de ce type et qu'il aurait été préférable, pour l'auteur du texte en question, de ne pas s'en servir pour ne pas compromettre la crédibilité de son discours. Cette impression est due à l'*effet d'in vraisemblance* qui découle de l'emploi d'un ou plusieurs traits textuels clairement en contradiction avec l'idée généralement admise de factualité.

- 13 Ce qui est invraisemblable dans un texte factuel, est pourtant ce autour de quoi s'est constituée l'idée moderne de fiction, en tant que discours faux qui parvient, néanmoins, à échapper à une assimilation avec le mensonge, la tromperie, la mystification et d'autres pratiques frauduleuses, grâce à l'*invraisemblance clairement affichée de son apparence textuelle*¹¹.
- 14 Quelle est donc, en synthèse, l'idée moderne de fiction vers laquelle convergent les points de vue de la plupart des narratologues contemporains ? Il s'agit d'une idée qui envisage les phénomènes fictionnels par opposition à tout ce qui relève de la tromperie, du mensonge et de la manipulation d'autrui. Feindre de croire à ce que raconte une œuvre fictionnelle est une opération mentale qui trouve en elle-même sa raison d'être, non pas dans le fait d'induire en erreur les autres pour tirer ensuite profit de leur égarement. Le seul avantage qu'on peut en escompter est un plaisir d'un type un peu spécial dont notre tradition a prétendu qu'il était différent des autres plaisirs en raison de son caractère *désintéressé* : le plaisir esthétique¹². C'est donc par opposition à toutes les autres pratiques sociales qui ont recours à la *simulation d'une croyance* (feindre de croire), mais qui ne trouvent pas en elles-mêmes leur raison d'être (parce qu'elles visent à tromper les autres) qu'on a défini la fiction.
- 15 Mais, peut-on vraiment se satisfaire d'une telle définition ?
- 16 Considérons plus de près ce que signifie tromper quelqu'un et demandons-nous si la logique de la tromperie est vraiment étrangère à la fiction. On peut tromper quelqu'un en faisant des allégations contraires à la vérité (mensonge), en prétendant être ce que l'on n'est pas (camouflage d'identité) ou en accomplissant des actes qui ne sont pas vraiment ce qu'ils semblent être (actions hypocrites).
- 17 Relèvent de la tromperie ainsi redéfinie les allégations contraires à la vérité d'un enfant qui dit à son père qu'il a passé l'après-midi sur les livres, alors qu'il est allé jouer avec les amis, les attentions hypocrites qu'un mari réserve à son épouse (en lui achetant une rose, par exemple), alors qu'il vient de la tromper avec une autre femme, les souffrances

irrélles d'un sujet allergique au travail qui simule, devant son docteur, un mal au dos imaginaire pour obtenir un congé maladie.

- 18 Le trait commun à toutes ces tromperies est le déploiement d'une stratégie frauduleuse par l'entremise d'un discours faux (1^e exemple), d'un objet faux (2^e exemple) ou d'un comportement faux (3^e exemple). Ce qu'on *simule sert à dissimuler une autre chose* : en affirmant avoir étudié, l'étudiant de l'exemple n. 1 dissimule le fait d'être allé jouer avec les amis, en offrant une rose à son épouse, le mari de l'exemple n. 2 dissimule son adultère, en simulant des souffrances physiques l'escroc de l'exemple n. 3 dissimule le fait de ne plus avoir envie d'aller au travail. Les opérations qui président au fonctionnement d'une tromperie telle qu'on vient de la définir sont, donc, deux : la *simulation* et la *dissimulation*.
- 19 Qu'en est-il maintenant de la fiction ? Peut-on vraiment se contenter de voir en elle l'antithèse de toute forme de tromperie ? Le lieu d'un plaisir complètement désintéressé qui trouverait en lui-même sa seule raison d'être ? Simuler de croire aux choses racontées dans un roman ne revient-il pas, peut-être, à dissimuler une croyance d'une tout autre nature ? Ne sont-elles pas de ce type les croyances qui, par l'entremise de certaines pages romanesques, ont gagné à la cause de l'antisémitisme et de la révolution plusieurs générations de lecteurs ?

Des finalités sociales qui président à l'usage de la fiction antique

- 20 Éduqués à envisager l'impact social de la fiction en termes esthétiques, l'idée que les fictions pourraient servir à autre chose qu'à nous procurer du plaisir ne nous effleure même pas. Mais, n'y a-t-il vraiment aucune autre justification à l'existence sociale de la fiction que celle que l'esthétisme ambiant lui attribue ?
- 21 Les anciens Grecs en étaient persuadés. Leurs avis sur la fiction, certes, n'étaient pas tous concordants, mais leurs approches avaient, au moins, une chose en commun : la fiction était jugée légitime ou illégitime suivant la nature bénéfique ou néfaste des effets qu'elle pouvait avoir sur la société. La question du plaisir n'était pas négligée, mais le calcul des avantages ou des inconvénients que la société pouvait escompter d'elle, l'emportait sur tout autre critère d'évaluation. Ce que l'on appelle, avec beaucoup de désinvolture, l'« esthétique » d'Aristote, de Platon ou de tout autre penseur grec, n'est qu'une composante subsidiaire d'un système de pensée qui relève davantage d'un calcul « politique » des bénéfices et des inconvénients liés à la diffusion sociale des genres fictionnels que d'une spéculation purement théorique sur les caractéristiques qu'une œuvre imaginaire doit avoir pour plaire au public (question majeure pour tout chercheur d'aujourd'hui, mais qui ne s'est vraiment imposée à l'attention de la critique que depuis l'émergence, au XVIII^e siècle, de l'esthétique moderne).
- 22 Quel était le critère fondamental que la fiction devait satisfaire pour être compatible avec les finalités qui président au fonctionnement de la cité grecque ?
- 23 Les Anciens Grecs voyaient dans l'homme un animal social, un être qui ne saurait développer pleinement ses capacités que dans le cadre de la vie en communauté. Le plus catégorique, à ce sujet, était Aristote, dont on sait qu'il considérait l'homme comme un *politikon zoon*, un animal politique, sociable et communautaire¹³. Les autres animaux n'ont pas besoin de s'associer pour subvenir à leurs besoins et peuvent donc vivre « hors cité ».

L'homme, lui, ne peut réaliser pleinement son essence que s'il fait appel à l'aide de ses semblables et, plus particulièrement, aux membres de sa communauté. Toutes les catégories fondamentales de la pensée grecque antique ne prennent sens qu'à l'intérieur de l'espace social de la *polis*¹⁴.

- 24 C'est à la lumière de ces préoccupations « politiques » (au sens où est politique, pour un Grec, tout ce qui trouve sa racine dans la vie de la *polis*) qu'il convient de lire les passages, très connus, de la *Poétique* d'Aristote, où celui-ci décharge la fiction de l'accusation d'être une pratique nuisible à la vie de la cité, en démontrant, au contraire, qu'elle peut contribuer à préserver son unité et à neutraliser les menaces qui pourraient la détruire.
- 25 Les interprétations courantes de la *catharsis* aristotélicienne sont, pourtant, trop inféodées à l'idéologie esthétique moderne pour nous donner un aperçu crédible de ce que devait signifier pour les contemporains d'Aristote le fait d'assister à un spectacle fictionnel. Selon la *doxa* esthétique contemporaine, « purifier les passions » revient à « épurer » les sentiments inquiétants que mobilise le spectacle tragique (la *pitié* et la *terreur*) afin de favoriser leur transformation en un sentiment de plaisir. Sous l'influence trompeuse du sens que l'on prête aujourd'hui au mot « passion », on en vient donc à croire que l'emprise des passions sur l'homme correspondrait à une sorte de dysfonctionnement de la vie affective qui pousserait les sujets atteints de cette pathologie à ressentir plus intensément que les autres les pulsations de leur vie intérieure. Les passions seraient quelque chose de négatif parce qu'elles témoigneraient d'une hypersensibilité à l'égard de tout ce qui est de l'ordre de la vie affective. Dans cette optique, la purgation des passions que la fiction permettrait de réaliser correspondrait à une sorte de remède thérapeutique visant à restituer aux individus intempérants, coléreux, impudiques, irascibles, etc., un équilibre affectif plus compatible avec un épanouissement de type esthétique¹⁵.
- 26 Or, cette interprétation est manifestement viciée par un rapprochement incongru entre le sens moderne du terme « *passion* » (un sens qui se confond avec celui de *sentiment*, surtout après son autonomisation, au XVIII^e siècle, sous l'influence d'auteurs comme Shaftesbury, Rousseau et Mendelssohn)¹⁶ et le sens inhérent à l'usage que les Anciens faisaient du mot *pathos* (et de son équivalent latin : *passio*) : un sens qui recouvre toute une variété de phénomènes dont on chercherait en vain la trace dans tout ce à quoi le sens moderne de « *passion* » renvoie.
- 27 Dans le lexique des langues antiques, les termes qui relevaient du champ lexical de la « *passion* » ne désignaient pas seulement, en effet, un *état affectif*, mais aussi un *comportement*¹⁷, et plus précisément, un type de comportement dans lequel l'agent n'agit pas par décision réfléchie, mais sous l'impulsion d'un appétit irrationnel qui obscurcit chez lui la conscience d'être un animal social et le pousse à agir de manière égoïste, irréfléchie, sans concilier son intérêt personnel avec l'intérêt de la communauté à laquelle il appartient.
- 28 Dans un sens général, le mot « *passion* » désigne l'état d'une chose qui change en vertu d'un principe dont la possibilité se trouve inscrite dans la chose elle-même, mais dont l'origine se trouve hors d'elle. « En un premier sens, écrit Aristote, *passion* signifie la qualité qui fait dire d'un être qu'il peut devenir autre qu'il n'était. Ainsi le blanc et le noir, le doux et l'amer, la pesanteur et la légèreté, et toutes les qualités analogues, sont des affections ou passions des corps »¹⁸. Appliquée à l'homme, la *passion* exprime une sorte d'abdication de la rationalité humaine (envisagée comme capacité de « calculer » la bonne conduite à adopter dans une circonstance déterminée) face aux puissances qui peuvent

instrumentaliser l'agir humain, en le mettant au service de fins qu'aucun homme ne poursuivrait volontairement. C'est pourquoi son emprise sur l'homme se traduit généralement par une *souffrance* : « c'est surtout aux changements et aux mouvements *mauvais*, précise Aristote, que le mot de passion s'applique et, très particulièrement, à tous ceux qui sont *pénibles* ou *dangereux* »¹⁹. Si le *pathos* s'accompagne d'une souffrance, c'est qu'il exprime une dépossession de l'homme quant à son pouvoir de décision dans la conduite de sa vie (un pouvoir qui résulte de la qualité humaine par excellence : la *rationalité*). La passion, en effet, court-circuite la réflexion, c'est-à-dire qu'elle ne lui donne pas le temps de se développer. On n'agit vraiment, selon Aristote, que lorsqu'on pense et, si l'on n'a pas le temps de penser avant d'agir, l'acte que l'on accomplit n'est pas à proprement parler une « action », mais une « passion » : le sujet n'agit pas, mais *pâtit*, il n'est pas la *cause*, mais l'*instrument* de ce qui s'accomplit par son intermédiaire²⁰. « L'action et la passion, disait Thomas d'Aquin en commentant Aristote, ne sont pas deux, mais un seul et même mouvement. Venu de l'agent, il est action, reçu par le patient, il est passion »²¹. Relèvent de l'emprise de la passion et de ses conséquences observables sur le plan empirique, toutes les occurrences de la vie humaine qui se produisent par l'intermédiaire de l'homme, mais dont le principe se trouve hors de lui²². Les actes passionnels par excellence sont ceux que l'on accomplit en obéissant à des « pulsions » qu'il serait en notre pouvoir de maîtriser, mais auxquelles nous finissons par succomber, à défaut de prendre le temps d'agir rationnellement. Les passions (*pathé*) témoignent donc de l'ascendant de l'irrationnel sur l'homme : elles sont l'expression de tout ce qui vient interférer avec les décisions réfléchies que l'homme peut prendre²³. Est « passionnel » tout comportement contraire à l'idéal de partage, de proportion, de mesure et de justice qui devrait toujours caractériser la manière d'être et d'agir d'un homme pleinement vertueux. De ce point de vue, le *pâtir* (*paskein*) s'oppose à l'*agir* (*praxis* ou *poiesis*), non pas comme l'*inaction* s'oppose à l'*action*, mais comme l'*action irrationnelle*, irréfléchie et donc, asociale, s'oppose à l'*action rationnelle*, réfléchie et donc, sociale.

- 29 Ainsi redéfini, le sens du mot « passion » éclaire d'un jour nouveau la fonction sociale remplie par la fiction. Celle-ci n'a pas pour vocation de décanter les passions sociales en les vidant de tout ce qu'elles ont de désagréable pour satisfaire les conditions auxquelles un affect doit répondre pour convenir à un usage esthétique. Beaucoup plus vraisemblablement la fiction est à envisager comme un *exorcisme* apte à « conjurer » l'accomplissement d'actions qui ne sont pas compatibles avec l'intérêt général de la communauté²⁴. La fiction fonctionne comme un mécanisme de prévention des actions qui ne doivent pas être accomplies, elle neutralise les penchants des individus qui pourraient être enclins à les accomplir en sauvegardant ainsi l'unité sociale et en préservant la société des conséquences dévastatrices enclenchées par la transgression des principes qui régissent l'agir communautaire. Le sujet incontournable des tragédies antiques ne serait pas l'accomplissement d'actions contraires à la loi communautaire, si l'effet escompté de ces représentations n'était pas, justement, celui de délivrer le public de l'issue fatale vers laquelle la société tout entière se précipiterait, dans l'éventualité où les actions représentées venaient à être instanciées dans la vie réelle. Le dramaturge met en scène des actes contraires à la loi de la Cité (inceste, matricide, parricide, infanticide, etc.) dans le but d'empêcher tout membre de la Cité de devenir un émule d'Édipe, d'Oreste, de Médée, c'est-à-dire une menace potentielle pour ses semblables. Les héros tragiques ne font jamais ce qu'ils voulaient faire, ils sont les instruments d'un vouloir qui les dépasse (la *Moïra*, le destin) et qui se sert d'eux pour parvenir à ses fins : leur vie se déroule donc, sur le mode du *pâtir*, non pas de l'*agir*²⁵. Reproduire, par le biais d'une représentation

fictionnelle, l'agir passif (le pâtir) de ceux qui n'ont pas su (ou pu) agir rationnellement revient à rompre l'*enchantement* qui, autrement, condamnerait la société à rester éternellement l'otage de forces qu'elle ne maîtrise pas et dont les effets destructeurs se déploieraient à travers elle, dans un cycle destructeur infini. La fiction prend donc, comme l'avait très bien compris Edgar Morin²⁶, un « caractère d'exorcisme », parce qu'elle empêche que l'irréparable advienne, elle conjure l'accomplissement d'actions contraires à l'intérêt général, en reproduisant mimétiquement ce qui ne doit pas advenir dans l'espoir que cela suffise à préserver la société du pire.

- 30 La théorie de la fiction d'Aristote, c'est notoire, ne s'appuie que sur l'étude d'un seul genre fictionnel, la tragédie, dont on sait que les origines sont indissociables de certaines cérémonies religieuses en l'honneur de Dionysos (les tragédies seraient notamment le prolongement des chœurs dithyrambiques, mélange de danse, chant et musique, formes embryonnaires du mimétisme artistique)²⁷. A une époque où la société n'avait pas encore désavoué les croyances religieuses et où aucune frontière entre religion et magie n'avait été tracée, le fait d'assister à un spectacle dramatique ne possédait pas encore une signification esthétique : le mimétisme tragique était vraisemblablement au service des mêmes objectifs qui étaient à l'origine des rituels religieux et magiques par lesquels les sociétés antiques cherchaient à conditionner le cours des événements, à faire tourner à leur avantage une situation critique (guerre, calamité, épidémie, etc.). Avant de devenir une pratique à vocation artistique, le mimétisme était, en effet, le fondement même de la magie antique, et plus particulièrement, des pratiques magiques de type homéopathique, basées sur la croyance qu'une chose qui est semblable à une autre, a le pouvoir d'agir sur elle²⁸. Par le biais de la représentation d'une action *vraisemblable*, le spectacle tragique avait pour fonction de conjurer des malheurs du même type que ceux représentés par l'action dramatique : en s'identifiant au héros tragique, celui qui catalysait sur lui les malheurs du monde (Édipe, Oreste, Médée...), les spectateurs se purifiaient des passions (qu'il faut envisager en termes d'« *entousiasme* »)²⁹ qui auraient pu faire d'eux des instruments de perte pour l'ensemble de la société.
- 31 La passion, on l'a dit, est une action dont la cause est extérieure au sujet qui l'accomplit, mais dont la possibilité se trouve en lui-même³⁰. Or, le spectacle tragique, à l'instar de nombreux rituels magiques, avait pour fonction de conjurer cette possibilité en évitant que se produise un événement redouté. En vertu d'un sortilège dont le sens paraît abscons à l'intelligence de l'homme moderne, mais qui n'en était pas moins parfaitement compréhensible aux membres d'une société imbue de religion et de magie (comme l'était encore la société grecque du temps d'Aristote), le simple fait de s'identifier au héros tragique, de partager pendant un moment son destin, de se sentir vivre d'une vie autre que la sienne, permettait aux spectateurs d'exorciser le mauvais sort et d'affronter l'avenir avec plus de confiance. L'idée originelle de fiction est donc plus proche d'un *rituel de conjuration* visant à neutraliser les effets d'une sorcellerie maléfique que d'une expérience esthétique au sens moderne du terme. Il semble, en tout cas, évident que ses effets sur la société visaient à *inhiber le penchant pour l'action*, à *empêcher le passage à l'acte*, à éviter que l'irréparable advienne (et qu'il advienne, de surcroît, par l'intermédiaire même de ceux qui en redoutaient le plus les conséquences).
- 32 Mais, si telle était la vocation originelle de la fiction, comment se fait-il que ses effets ne soient pas toujours ajustés aux effets qu'elle était censée produire ? Pourquoi, si ce qu'elle dissimule, c'est le souci d'éviter l'accomplissement d'actions contraires à l'ordre établi, ses contenus ont pu servir à légitimer, voire même à déclencher, des conduites sociales

ouvertement contraires à l'ordre établi ainsi qu'aux intentions des écrivains qui les ont produites ? Il est évident, en effet, que les pages romanesques ayant servi à légitimer les persécutions antisémites du XIX^e et XX^e siècle ou les insurrections parisiennes de 1848 n'avaient pas été écrites dans le but de produire de tels effets : qu'est-ce qui a rendu possible leur instrumentalisation à des fins si éloignées de celles qui avaient inspiré leur rédaction ? Pourquoi, à leur lecture, certains individus ont pu croire qu'elles contenaient, dissimulée sous l'intrigue romanesque, une instigation à persécuter des personnes d'une certaine confession religieuse ou à s'insurger contre l'ordre bourgeois ?

Du programme implicite de la théorie moderne de la fiction

- 33 Dans un long essai écrit dans les années 70 sur le roman feuilleton, Eco avait pu reconnaître dans ce type de littérature une excroissance tardive d'une sorte d'« aristotélisme dégradé »³¹. Ce qui étonne dans la caractérisation d'Eco, ce n'est pas tant l'assimilation du roman feuilleton à quelque chose de « dégradé » : le genre romanesque en question n'a jamais pu trouver grâce dans les milieux littéraires savants et le fait de l'assimiler à une sorte de rejeton malade de la vraie littérature n'a rien qui puisse vraiment nous étonner. Ce qui, en revanche, est étonnant, c'est le recours à la notion d'*aristotélisme* pour signifier l'idéal de littérature dont relèverait le roman feuilleton³².
- 34 Dans un contexte où plus personne ne se soucie de savoir si la littérature pourrait servir à autre chose qu'à procurer du plaisir à ses lecteurs, le fait de parler d'aristotélisme revient à désavouer la culture esthétique dominante et à admettre, comme le pensait Aristote, qu'il pourrait y avoir une justification « politique » à l'existence sociale de la fiction. Dans cette optique, l'esthétisme ambiant ne servirait qu'à dissimuler la vraie nature du rapport que le public entretient avec la littérature : un rapport qui affecte la manière d'agir et de penser de la société, non pas seulement la manière de tirer plaisir des livres qu'on lit.
- 35 Et si, pourrait-on dire en tirant les conséquences de cette hypothèse, la fiction était devenue le lieu où s'exerce un pouvoir politique invisible (dont les effets sur la société sont d'autant plus efficaces qu'ils passent inaperçus, la société ayant été éduquée à n'envisager l'impact de la fiction sur le public qu'en termes esthétiques) ? Et si vraiment, en dépit de la dimension esthétique à l'intérieur de laquelle on s'obstine encore à circonscrire ses effets sociaux, la fiction était devenue un *mécanisme de dissimulation* de croyances illicites susceptibles de façonner la manière de penser et d'agir de la société ?
- 36 Mais procédons par ordre et essayons, d'abord, de comprendre les enjeux de ce que signifie repenser le sens de la fiction moderne en termes aristotéliens.
- 37 « La recette aristotélienne est simple », écrit Eco. « Prenez un personnage auquel le lecteur puisse s'identifier, ni franchement mauvais ni trop parfait, et faites-lui vivre des aventures qui l'amènent à passer du bonheur au malheur ou vice versa, à travers maintes péripéties et reconnaissances. Tendez au maximum l'arc narratif, afin que lecteurs et spectateurs éprouvent pitié et terreur à la fois. Quand la tension aura atteint son maximum, faites entrer en action un élément qui vienne démêler le nœud inextricable des faits et des passions en résultant. Que ce soit un prodige, une intervention divine, une révélation ou un châtement inopiné, il faudra que cela donne lieu à une catharsis. »³³
- 38 Que reste-t-il, dans cette description, des fonctions que la fiction était appelée à remplir dans la société grecque antique selon Aristote ? Pas grand-chose. La fiction moderne

semble avoir complètement désavoué l'aristotélisme antique, notamment sur les deux points suivants :

- 39 a) l'histoire racontée est complètement imaginaire, les lecteurs n'ont pas le droit d'y croire, ils peuvent uniquement feindre d'y croire. En revanche, la fiction antique avait pour vocation de revigorer les croyances fondamentales de la société : les mythes³⁴, c'est-à-dire les croyances par excellence des sociétés antiques, les récits auxquels on devait croire par-dessus-tout.
- 40 b) la fiction moderne distrait, console, égaie, elle n'a d'autre finalité que celle de satisfaire les attentes d'un public éduqué à considérer les genres imaginaires comme un simple moyen de délectation esthétique. A cet effet, nous explique Eco, les auteurs de fictions plongent le public dans un état affectif discontinu qui oscille entre des moments de tension (*climax*) et des moments de détente (*catharsis*), grâce à une mise en intrigue qui alterne nœuds et dénouements, péripéties et reconnaissances, sans autre but que celui de divertir. Or, c'est avec une tout autre finalité que la fiction antique, d'après la description qu'en donne Aristote, stimulait les affects du public : il ne s'agissait pas de distraire, mais, au contraire, d'amener le public à s'identifier aux personnages incarnés sur scène par les acteurs, surtout au héros, celui qui, par les infortunes, les malheurs et les misères qui lui arrivent, avait le pouvoir d'éviter que ces mêmes événements arrivent aux spectateurs.
- 41 La fiction moderne, dira-t-on, semble donc être irréductible à la fiction antique et toute tentative d'admettre, comme nous l'avons fait, qu'elle pourrait encore exercer sur la société contemporaine (ne serait-ce que subrepticement) des effets analogues à ceux de la fiction antique, semble vouée à l'échec. Mais c'est justement quand on se penche sur les moyens mis en œuvre par les auteurs de fiction antique et moderne pour atteindre leurs fins (exorciser le mal et « exorciser » l'ennui), qu'on s'aperçoit qu'il existe bien un lien de continuité entre ces deux objectifs (et que le deuxième n'est autre qu'un déguisement du premier).
- 42 L'idée sous-jacente aux théories antique et moderne de la fiction est la suivante : *il existe un lien d'implication entre la représentation d'un certain événement (réel ou imaginaire, peu importe) et la conduite sociale de ceux qui assistent à la représentation de cet événement - implication en vertu de laquelle le simple fait qu'un événement soit représenté empêcherait que l'événement en question soit réinstancié dans la vie réelle.*
- 43 Eclaircissons ce point.
- 44 Toute œuvre fictionnelle n'est intelligible que si les faits représentés entretiennent une certaine correspondance avec les faits qui arrivent, sont arrivés ou pourraient arriver dans le monde « réel ». Cette correspondance est, dans la plupart des cas, de type « analogique » : l'œuvre en question met en scène des faits qui ne sont jamais arrivés, parfois même des faits qui ne pourraient jamais arriver, mais le sens des faits en question demeure intelligible au public tant qu'il est possible de percevoir un rapport analogique entre ce qu'on raconte et la perception sociale de la réalité. En dehors de ce rapport analogique, c'est l'intelligibilité de l'œuvre fictionnelle qui est compromise, sa capacité d'avoir un quelconque impact sur la société aussi.
- 45 Le mimétisme antique, on l'a vu, prend racine dans ce que J. G. Frazer appelait la « magie sympathique », et plus particulièrement la magie « homéopathique ou imitative », celle qui permet de mettre en relation une chose absente (en l'occurrence les événements du mythe) et une chose présente (le jeu des acteurs qui reproduisent sur scène l'action mythique), en vertu de la similitude qu'il existe entre ce qui est absent (le mythe) et ce

qui est présent (les acteurs sur scène). Quant à la fiction moderne, elle n'a besoin du mimétisme que pour assurer un minimum d'intelligibilité à l'histoire imaginaire racontée : son but, en effet, n'est pas de faire croire à ce qu'elle raconte, mais uniquement de faire en sorte que le public fasse semblant d'y croire. Mieux, la fiction moderne doit *ménager des effets d'in vraisemblance* pour éviter que certains lecteurs finissent par prendre pour vrai ce qui est faux. Elle n'a donc que faire du mimétisme antique : celui-ci était gouverné par le principe de la vraisemblance, la fiction moderne, elle, peut (et doit), en revanche, se déployer dans des formes beaucoup plus conciliantes envers l'in vraisemblable (seule condition pour échapper à une assimilation avec le mensonge).

- 46 Nous sommes donc en présence de deux formes de *mimétisme*, l'une vraisemblable, l'autre invraisemblable, qui semblent être au service de finalités antinomiques. Et cependant, pour grande que puisse être la distance qui les sépare, leurs impacts sur le public ne sont pas si éloignés qu'on pourrait le croire. Le mimétisme antique avait pour objectif de protéger l'homme de l'emprise des passions, en conjurant l'accomplissement d'événements néfastes qui auraient pu mettre à mal l'unité sociale (la passion est quelque chose qui advient par l'intermédiaire de l'homme, sans que l'on soit en mesure de s'y opposer).
- 47 Et le mimétisme moderne ? Quelle peut bien être la finalité d'un type de fiction qui, pour éviter d'être assimilée à un mensonge (et pour préserver ainsi l'apparence d'un objet esthétique), se complaît dans *l'in vraisemblance des situations et des caractères imités* ?
- 48 Face à l'écart qui sépare un monde fictionnel de ce type de celui qu'il a appris à considérer comme réel, le lecteur n'a plus la possibilité de chercher dans l'histoire racontée un quelconque reflet analogique de son expérience vécue, car les choses qui lui sont racontées ressemblent moins aux choses qu'il est en droit de croire (la réalité) qu'à celles qu'il n'a pas le droit de croire (les choses irréelles). La fiction en vient donc à être, pour lui, le lieu où sont confinées toutes les croyances qu'il n'a pas le droit de partager. De ce fait, il ne sera jamais tenté de faire interagir ce que lui racontent les récits fictionnels avec la réalité, car il s'agit, pour lui, de deux univers incomparables, l'un étant peu (ou pas assez) crédible (à défaut d'être suffisamment vraisemblable), l'autre représentant, au contraire, le paradigme même des choses que l'on doit croire (la réalité). Il finira ainsi par se persuader que le monde tel qu'il le connaît est le seul et unique monde possible³⁵. L'objectif sous-jacent au mimétisme qui se déploie à travers la fiction moderne est donc l'*acceptation du statu quo*, la *magnification de l'ordre établi* (et c'est là qu'on peut saisir le lien de continuité entre les avatars antiques et modernes de la fiction, malgré la différence apparente qui sépare leurs univers respectifs, quand on se limite à les observer de manière superficielle).
- 49 Ainsi envisagée, la fiction moderne devient l'équivalent, sur le plan du psychisme collectif, de ce que représentait, selon Freud, la *rêverie* pour le psychisme individuel : une construction imaginaire à laquelle on ouvre temporairement les portes de notre esprit, mais sans jamais perdre de vue qu'il s'agit de quelque chose auquel il nous est interdit de croire³⁶. Le propre de la rêverie est, en effet, d'avoir un pouvoir de suggestion inférieur à celui du rêve authentique, celui qui s'empare de notre esprit pendant le sommeil et nous laisse dans l'incapacité provisoire de savoir si ce qu'on vit est réel ou imaginaire. Les rêveries sont des constructions imaginaires élaborées en état de veille : nous sommes conscients, à ce moment-là, que ce qui traverse notre esprit est un pur produit de notre imagination et non pas la vraie « réalité », et si nous en sommes conscients, c'est qu'il s'agit de constructions complètement *invraisemblables*, qui ne pourraient en aucun cas

être prises pour de la réalité, parce qu'elles défont d'une façon trop manifeste les paramètres qui nous font juger une action comme vraisemblable plutôt qu'invraisemblable, réelle plutôt qu'irréelle. Elles nous consolent, certes, mais elles nous laissent aussi avec un sentiment d'amertume, car elles ne nous permettent pas d'entrevoir ce à quoi pourrait ressembler un monde meilleur que celui dans lequel nous vivons : nous en tirons donc la conclusion que le monde tel que nous le connaissons est le seul et unique monde possible³⁷. La fiction moderne (pourrait-on dire en adaptant à l'économie de notre argumentation une notion empruntée à T. Pavel)³⁸ ne met plus en scène des « mondes possibles », mais, plutôt « des *mondes possibles impossibles* » : des univers viciés par une faiblesse ontologique telle, qu'il est impossible de les assimiler à l'univers réel³⁹.

- 50 En tant qu'activité programmée pour satisfaire nos appétits esthétiques, la fiction moderne a, certes, la vertu de nous soulager provisoirement de l'oppression de la « réalité », mais elle n'a pas vocation à nous suggérer que ce qui n'est pas réel (l'irréel) pourrait, un jour, devenir réel (et qu'il pourrait même être plus propice encore que le réel à la construction d'une société plus juste, plus libre et plus épanouie que la société actuelle). D'un certain point de vue, on peut alors dire que *la fiction moderne est devenue le lieu de dissolution par excellence de toutes les représentations imaginaires qui auraient pu supplanter les représentations imaginaires dominantes* : ces mêmes représentations qui, du fait d'avoir été érigées en dogme et recommandées à l'adoration publique, en sont venues à perdre toute trace de leurs origines imaginaires et à représenter, pour la société, le seul et unique avatar possible de la « réalité ».
- 51 On ne peut plus, dès lors, se contenter de caractériser l'usage social de la fiction en termes esthétiques, mais il faut reconnaître qu'elle joue désormais (et nous savons déjà, grâce à Aristote, qu'elle a toujours joué) un rôle régulateur des croyances et des conduites sociales, contribuant à mettre hors circuit les croyances et les conduites qui sont préjudiciables à l'ordre social existant. Pour se reproduire à l'identique, cet ordre délègue aux sujets auxquels est confiée la gestion de l'imaginaire social, la tâche de délayer dans les eaux irréelles de la fiction, toute idée ou comportement susceptible de mettre en échec les comportements socialement admis. La fiction devient ainsi une sorte de cimetière dans lequel sont enterrés tous les projets de réforme possibles de l'ordre établi. Goûter au plaisir auquel nous convient les genres fictionnels modernes revient, alors, à *faire allégeance à l'ordre existant*.
- 52 Reste à savoir ce qui peut contribuer, parfois, à mettre en échec le fonctionnement normal d'une œuvre fictionnelle et à favoriser, ensuite, son instrumentalisation à des fins extra-esthétiques.

La dimension factuelle cachée de toute œuvre fictionnelle

- 53 Prenons encore en considération la théorie d'Aristote sur la fiction et demandons-nous à quelle condition une œuvre imaginaire peut produire des effets sociaux compatibles avec cette théorie. La fiction ne peut fonctionner, selon le souhait d'Aristote, comme un moyen de neutralisation des conduites sociales qui sont contraires à l'intérêt de la communauté qu'à la condition suivante : les règles de la vie communautaire doivent être perçues par ceux qui sont dans l'obligation de les respecter (les membres de la communauté) comme

répondant parfaitement à l'idéal de justice que la communauté a adopté (sans que l'on soit tenté de lui préférer un autre idéal, plus adapté aux besoins les plus profonds et les plus fondamentaux de l'être humain).

- 54 Est-ce encore le cas de l'idéal de justice qui est au fondement de l'organisation politique des sociétés modernes ? Bien évidemment non. C'est donc dans l'écart qui s'est creusé au fil du temps entre la manière dont les sociétés antiques et modernes envisagent leur configuration politique respective qu'il faut chercher la clé d'explication des phénomènes de détournements factuels de la fiction.
- 55 Selon les Grecs, la société devait être à l'image de la nature, dont elle n'était, en fin de compte, qu'un prolongement. L'étude des sociétés humaines relevait, pour eux, de la biologie, la société n'étant qu'un organisme parmi d'autres⁴⁰. En tant qu'être vivant, la société oscille entre la vie et la mort. La tâche des hommes politiques est de prendre soin de la santé de l'organisme appelé « société ». Mais aucune thérapie politique ne pourra faire en sorte que la société ne s'effondre un jour et se réduise à néant. Aristote croyait qu'aucun régime politique ne pouvait satisfaire vraiment l'homme et que cette insatisfaction permanente poussait les hommes à changer perpétuellement de régime, dans un cycle sans fin⁴¹. Dans la *Politique*, il s'est ainsi intéressé aux causes des révolutions et aux raisons qui font qu'un certain type de régime se transforme en un autre. La fiction participe, à ses yeux, des moyens qui peuvent contribuer à ralentir la dégénérescence inévitable d'un régime politique.
- 56 Qu'en est-il maintenant de la politique au sens moderne ?
- 57 C'est à l'intérieur d'un horizon de sens, non pas biologique, mais historique, que la société moderne envisage son destin politique. Les sociétés se font et se défont, mais les actes qui marquent le *début* et la *fin* de leur existence ne sont plus à assimiler (si ce n'est métaphoriquement) à la *naissance* et à la *mort* d'un être biologique, car toute société qui s'effondre ne disparaît pas complètement, mais transmet son héritage (institutionnel, juridique, culturel) à la société qui est née à sa place, laquelle, à son tour, laissera le sien à la société suivante et ainsi de suite. De passage en passage, l'organisation sociale s'améliore, les inégalités s'estompent, les hommes ont de moins en moins raison d'être mécontents de leur existence sociale et la société, dans son ensemble, s'adapte de plus en plus au modèle politique que l'humanité tout entière appelait de ses vœux. La logique qui préside aux transformations qui scandent l'existence historique de la société est donc celle du *progrès*. Les conflits, les guerres, les révolutions et les autres épisodes violents qui caractérisent l'histoire des sociétés humaines marquent, pour un homme moderne, l'avancement de l'humanité vers un modèle d'organisation politique de plus en plus ajusté aux besoins les plus profonds et les plus fondamentaux de tout être humain. La conception politique moderne ne prend sens, en effet, que par rapport à une *vision téléologique* de l'histoire, c'est-à-dire par rapport à un *schéma d'explication sensé* du développement général des sociétés humaines. Envisagées à partir de ce schéma, les guerres et les autres formes de cruautés qui ont caractérisé l'agir humain à travers les siècles, apparaissent comme une manifestation sensible de ce que Hegel appelait la « Raison historique » (ainsi que de la logique qui préside à son développement : le progrès). C'est à l'intérieur de cet horizon de sens, théorisé par la philosophie idéaliste allemande, en particulier par Kant, Fichte et Hegel⁴², que la société moderne décline sa vision des faits politiques. Pour donner un sens à un événement politique, on met en relation les changements de l'ordre social provoqués par l'événement en question avec un certain modèle de société qu'on utilise comme terme de comparaison de toutes les formes

possibles à travers lesquelles une société peut passer au cours de son évolution historique. Un fait historique sera donc jugé en termes positifs ou négatifs suivant que l'ordre social qu'il institue se rapproche ou s'éloigne de l'ordre social vers lequel on pense que l'humanité s'achemine.

- 58 Le problème est que les avis de la société divergent quant au modèle de société qu'il faut considérer comme point culminant du devenir historique⁴³. Il suffit d'avoir une préférence marquée pour un modèle social qui ne coïncide pas avec le modèle en place, pour que les conditions qui rendent possible le surgissement du plaisir esthétique (l'allégeance à l'ordre établi) entrent en conflit avec les convictions politiques d'une certaine partie de la société. Ce conflit peut se résoudre (et se résout le plus souvent) par la victoire de l'ordre établi, qui finit par persuader les brebis galeuses à se fondre dans le troupeau, grâce à la *logique d'indemnisation esthétique* qui préside au fonctionnement normal de la fiction, appelée à compenser la société de toutes les frustrations liées à l'impossibilité de changer l'ordre existant. Mais, que se passe-t-il lorsque la fiction ne parvient pas à indemniser certains membres de la société de l'injustice de vivre dans un monde qui ne correspond pas à celui dans lequel ils aimeraient vivre ?
- 59 Il peut arriver, dans ces cas, que la fiction devienne un moyen pour entretenir subrepticement des croyances peu (ou pas du tout) ajustées à l'ordre dominant : ce qui aura pour effet d'enclencher, à terme, des actions (généralement violentes) qui bouleverseront l'ordre établi, sans que personne, y compris ceux qui les accomplissent, soit vraiment conscient d'avoir agi sous l'impulsion d'idées qui avaient été formulées pour la première fois dans des œuvres fictionnelles. La fiction a ainsi pu servir à entretenir clandestinement auprès du public des croyances illicites qui ont, ensuite, donné lieu à des actions violentes, dès que les conditions historiques se sont révélées propices à leur accomplissement. Les paramètres de tout type d'action étant réglés sur ce à quoi l'on croit (et non pas sur ce à quoi l'on ne croit pas), le fait de permettre à la société de croire à ce que racontent les romans (tout en lui offrant la possibilité de dissimuler ces croyances « interdites » sous les faux semblants d'une incrédulité de façade), a eu pour effet, non pas d'*inhiber*, mais de *stimuler* le penchant humain pour l'action. La fiction a donc exercé un rôle antithétique à celui qui a longtemps caractérisé son existence historique, puisqu'elle a fourni à la société des modèles d'action susceptibles d'être réinstanciés dans la vie réelle.
- 60 Les conditions sont donc réunies pour que notre compréhension de la fiction ne soit plus l'otage d'une conception qui prétend circonscrire ses effets sur la société à la sphère esthétique. Feindre de croire à une fiction n'a jamais été un acte désintéressé et « autotélique »⁴⁴, mais a toujours servi à régler l'attitude mentale, affective et pratique de la société vis-à-vis du système politique en place. Le destin social des pages romanesques étudiées dans le présent article, témoigne des effets que certaines œuvres fictionnelles sont à même d'enclencher dans la société (surtout si elles n'arrivent pas à fonctionner comme une fiction et que le sortilège qu'elles sont censées produire pour inhiber le passage à l'acte, se solde par un échec). Lorsque les scénarios fictionnels n'indemnisent pas assez la société du désespoir de vivre dans un monde qui n'est pas conforme aux souhaits de tous (mais seulement d'une minorité), l'impact desdits scénarios sur le public change, car le public, au lieu de faire allégeance à l'ordre existant, en déversant dans l'univers des choses imaginaires tout désir de changement, finit par entretenir ses désirs d'un monde différent, en s'abreuvant à la source de la fiction, tout en dissimulant le sens authentique de son attitude, sous les faux semblants d'une incrédulité de façade,

compatible avec le protocole à respecter par tous ceux qui goûtent aux plaisirs de la fiction.

- 61 Il faut donc faire place, dans la phénoménologie des attitudes que l'on peut adopter vis-à-vis d'une fiction, à une posture qui est irréductible à la « feintise ludique partagée ». Feindre de croire à quelque chose (par exemple, à ce qui constitue l'objet d'une fiction) n'implique pas toujours qu'il existe, pour nous, des choses plus crédibles (telles que, par exemple, les choses auxquelles nous donnons le nom de « réalité ») que celles auxquelles nous faisons semblant de croire. Paradoxalement, cela peut vouloir dire que ce à quoi l'on croit vraiment est... exactement ce à quoi l'on fait semblant de croire ! Nous feignons de croire à ce qu'on nous raconte dans les romans, mais, en réalité, nous nous comportons ainsi uniquement parce qu'il ne nous est pas permis de faire autrement dans un contexte où certaines formes de croyances ne sont pas admises. Nous feignons, donc, de croire à quelque chose auquel nous croyons vraiment, en attendant qu'il soit possible d'y croire sans avoir recours à aucun subterfuge. La fiction fonctionne ainsi comme un *mécanisme de dissimulation* de croyances illicites. Elle fournit un *alibi* à ceux qui succombent aux croyances qu'elle mobilise, en leur permettant de dissimuler leur *attitude épistémique aberrante* sous les faux semblants d'une *attitude esthétique orthodoxe*. Son existence sociale n'est pas fonctionnelle à la défense des croyances existantes, mais à la préservation, sous forme de secret, des croyances qui n'ont pas (encore) le droit d'exister et qui se traduiront, un jour, en actions violentes, dès que les conditions se révéleront propices à l'accomplissement d'actes contraires à l'ordre dominant. Sans que l'on soit fondé à faire d'elle le seul et unique moteur de l'histoire, la mauvaise fiction doit être envisagée comme une sorte de vivier où germent les comportements qui caractériseront, un jour, les formes à travers lesquelles pourrait se déployer l'agir historique de l'humanité. La factualité n'est donc pas (et n'a jamais été) l'antithèse de la fiction, elle en est plutôt le prolongement implicite, que l'on envisage ses effets de façon canonique, comme devant servir à prévenir les actions qui ne doivent pas être accomplies ou, de façon transgressive, comme pouvant servir à enfouir des croyances et à fomenter des actions qui sont incompatibles avec l'ordre établi. C'est à la lumière de ces considérations que méritent d'être lus les propos que Eco prête à un personnage de l'un de ses romans : « On nous a fait croire que d'un côté il y a le grand art, celui qui représente des personnages typiques dans des circonstances typiques, et de l'autre le roman-feuilleton, qui raconte l'histoire de personnages atypiques dans des circonstances atypiques. Je pensais qu'un vrai dandy n'aurait jamais fait l'amour avec Scarlett O'Hara ni avec Constance Bonacieux ou Aurore de Caylus non plus. Moi je jouais avec le feuilleton, pour faire un petit tour hors de la vie. Il me rassurait parce qu'il proposait ce qu'on ne peut atteindre. Eh bien non. (...) Proust avait raison : la vie est mieux représentée par la mauvaise musique qu'elle ne l'est pas une *Missa Solemnis*. L'art se moque de nous et nous rassure, il nous fait voir le monde comme les artistes voudraient qu'il fût. Le feuilleton fait semblant de plaisanter, mais au fond il nous fait voir le monde tel qu'il est, ou au moins tel qu'il sera. Les femmes ressemblent plus à Milady qu'à Clélia Conti, Fu Manchu est plus vrai que Nathan le Sage, et l'Histoire ressemble davantage à ce que raconte Sue qu'à ce que projette Hegel. Shakespeare, Melville, Balzac et Dostoïevski ont fait du feuilleton. Ce qui est vraiment arrivé, c'est ce qu'avaient raconté à l'avance les romans-feuilletons ».⁴⁵

BIBLIOGRAPHY

- Brun, J. (2004), *Aristote et le Lycée*. Paris : PUF.
- Croissant, J. (1932), *Aristote et les mystères*. Liège.
- Demont, P. et Lebeau, A. (1996), *Introduction au théâtre grec antique*. Paris : le Livre de Poche.
- Ducrot O. et Schaeffer, J.-M. (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Le Seuil.
- Filoramo, G.(dir.), (1993), *Dizionario delle religioni*. Torino : Einaudi.
- Frazer, J.-G. (1981), *Le Rameau d'Or*. Paris : Laffont.
- Eco, U. (1993), *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset.
- Eco, U. (1985), *Lector in fabula*. Paris : Grasset.
- Eco, U. (1996), *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Paris : Grasset.
- Eco, U. (1990), *Le Pendule de Foucault*, Paris : Grasset.
- Fichte, J.-G., (1981), *Discours à la nation allemande*. Paris : Aubier.
- Fukuyama, F. (1992), *La fin de l'histoire et le dernier homme*. Paris : Flammarion.
- Gramsci, A. (1971), *Letteratura e vita nazionale*. Roma : Editori riuniti.
- Hegel, G.-W.-F. (1998), *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Aubier.
- Kant, E. (1993), *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*. Paris : Bordas.
- Morin, E. (1962), *L'esprit du temps*. Paris : Grasset.
- Pavel, T. (1988), *Univers de la fiction*. Paris : Le Seuil.
- Romilly, J. de (2002), *La tragédie grecque*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Schmitt, A. (2010), *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Schaeffer, J.-M. (1999), *Pourquoi la fiction ?* Paris : Le Seuil.
- Searle, J. (1982), « Le statut logique du discours de la fiction » dans *Sens et expression*. Paris : Éditions de Minuit.
- Vattimo, G. (dir.), (2002), *L'Encyclopédie de la philosophie*. Paris : Librairie Générale française.
- Vernant, J.-P. et Vidal-Naquel, P. (2001), *Mythes et tragédie en Grèce ancienne*, vol. I. Paris : Editions La Découverte & Syros.

NOTES

1. U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1994, p. 178.
2. *Ibid.*, p. 178.

3. *Ibid.*, p. 180.

4. Pour une présentation de ce roman et de sa réception sociale, voir : U. Eco, « Eugène Sue : le socialisme et la consolation » dans *De Superman au surhomme*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1993, pp. 35-71.

5. « Ecrits avec des intentions de dandysme pour raconter à un public cultivé les péripéties savoureuses d'une misère pittoresque, ils sont lus par le prolétariat comme une description claire et honnête de son asservissement ; l'auteur s'en aperçoit et continue à les écrire, pour le prolétariat cette fois, truffant son texte de moralités sociales-démocrates afin de convaincre ces classes « dangereuses », qu'il comprend mais craint, de ne pas se désespérer, d'avoir confiance dans la justice et dans la bonne volonté des classes possédantes. Catalogué par Marx et Engels comme un modèle de plaidoirie réformiste, le livre accomplit un mystérieux voyage dans l'esprit de ses lecteurs, ceux-là mêmes que nous retrouverons sur les barricades de 1848, tentant la révolution, parce que, entre autres motifs, ils avaient lu *Les Mystères de Paris* ». U. Eco *Lector in fabula*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset (le livre de poche), 1985, p. 70-71.

6. J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, pp. 145-164.

7. Cette définition met l'accent sur la nature « ludique » de la feintise fictionnelle afin de la distinguer de la feintise « sérieuse », qui est au fondement de tous les actes de tromperie (le mensonge, la manipulation, etc.). Pourquoi ne pas se contenter de définir la fiction comme une « feintise ludique » ? Parce que la décision de faire semblant de croire à la vérité de quelque chose que l'on sait pertinemment être faux ne peut aboutir à la constitution d'une fiction que si elle prise *de concert* : les producteurs et les destinataires d'un texte à vocation fictionnelle doivent porter sur le texte en question un *même* regard (car, si leurs regards étaient discordants, si, par exemple, l'un croyait vraiment à ce que l'autre fait seulement semblant de croire, le texte fonctionnerait comme un mensonge ou comme une erreur).

8. « Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique, disait John Searle, 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. » J. Searle, « Le statut logique du discours de la fiction » dans *Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 109.

9. Sur cette notion, voir l'entrée « fiction » dans O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, pp. 318-320.

10. Pour un répertoire exhaustif, voir : J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., pp. 263-264.

11. « L'exagération, l'invraisemblable ou encore la formulation hyperbolique se chargent de signaler au récepteur qu'il est en droit de se méfier d'un segment particulier, tiré pourtant d'un écrit présenté comme autobiographique », A. Schmitt, *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 33. Cette remarque d'Arnaud Schmitt sur l'autobiographie fictionnelle peut être appliquée, à mon sens, à l'ensemble des genres fictionnels, dès lors qu'elle définit bien l'une des spécificités linguistiques fondamentales du discours fictionnel.

12. « Mon hypothèse est que la fiction n'a qu'une seule fonction immanente, et que cette fonction est d'ordre esthétique. Si tel est le cas, la question de savoir de quel type est le plaisir provoqué par la mimésis a trouvé sa réponse : il s'agit de la satisfaction esthétique. » J.-M. Schaeffer, p. 327.

13. Aristote, *Politique*, I, 2, 1253a

14. C'est parce qu'il doit négocier ses intérêts personnels avec ceux de ses semblables que l'homme est contraint, avant d'entreprendre quoi que ce soit, de *calculer* quels sont les avantages et les inconvénients qui pourraient s'ensuivre pour lui et pour les autres : c'est la nécessité même d'accorder son action à l'intérêt général de la communauté à laquelle il appartient qui a permis à l'homme grec d'élaborer les catégories culturelles qui constituent, aujourd'hui encore, le noyau fondamental de la plupart des civilisations occidentales : la notion de *raison* (qui signifie

étymologiquement « calcul »), de *justice* comme dialectique entre l'intérêt individuel et l'intérêt collectif, de *proportion* comme rapport entre une partie et le tout, de *métron*, comme critère d'évaluation universel.

15. On sait que Racine avait écrit en marge de son exemplaire de la *Poétique* d'Aristote que la tragédie, « excitant la terreur et la pitié, purge et tempère ces sortes de passions. C'est-à-dire qu'en mouvant ces passions elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux et les ramène à un état de modération conforme à la raison », cité par J. Brun, *Aristote et le Lycée*, Paris, PUF, 2004, p. 117.

16. Voir, à ce sujet, l'entrée « passion » de *L'Encyclopédie de la philosophie*, Librairie Générale française, 2002, pp. 1217-1219.

17. Le couple *action/passion* constitue l'une des dix catégories que distinguait Aristote, dans son traité des *Catégories* : la passion est le prédicat complémentaire de l'action et correspond à l'état d'une chose qui subit l'action d'une autre. Cf. Aristote, *Catégories*, 9, 11b.

18. Aristote, *Métaphysique*, livre Delta, 1022b, 15.

19. *Ibid*, livre Delta, 1022b, 15 (c'est moi qui souligne).

20. « Pour marquer le plus haut degré de conscience et d'engagement du sujet dans l'action, Aristote forge un concept nouveau ; à cet effet il utilise le terme de *proaïresis*, d'emploi rare et de sens jusqu'alors indéfini, en lui conférant, dans le cadre de son système, une valeur technique précise. La *proaïresis*, c'est l'action sous sa forme de décision, privilège exclusif de l'homme, en tant qu'être doué de raison, par opposition aux enfants et aux bêtes qui en sont privés. (...) Si donc toute décision (*proaïresis*) est un acte exécuté de plein gré (*hékón*), par contre « ce qu'on fait de plein gré n'est pas toujours l'objet d'une décision ». Ainsi quand on agit par convoitise (*epithumía*), c'est-à-dire par attrait du plaisir, ou par emportement (*thumós*) sans prendre le temps de la réflexion, on le fait bien de plein gré (*hékón*), mais non par décision (*proaïresis*). », J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythes et tragédie en Grèce ancienne*, vol. I, Paris, Editions La Découverte & Syros, 2001, p. 49.

21. Thomas d'Aquin, *Physique d'Aristote : Commentaire de Thomas d'Aquin, Tome 1*, trad. par G.-F. Delaporte, L'Harmattan, 2008, p. 186.

22. Telles ne sont pas les choses que l'on accomplit involontairement sans que l'on soit en mesure de décider de ne pas les accomplir (comme le sont les choses accomplies par force majeure ou par ignorance, du fait que, dans ces cas, leur cause est en dehors de l'agent lui-même). « Une chose faite par force majeure est celle dont la cause est extérieure, et de telle nature que l'être qui agit ou qui souffre ne contribue en rien à cette cause », Aristote, *Ethique à Nicomaque*, trad. de J. Barthélemy Saint-Hilaire, revue par A. Gomez-Muller, Librairie Générale Française, 1992, p. 106.

23. Elles sont notamment le principe qui neutralise le penchant humain pour l'agir rationnel dont la manifestation est, sur le plan de la *praxis*, est la *proaïresis* (la décision réfléchie) et, sur le plan de l'*éthos*, la *phronésis* (la prudence).

24. Dans le *Dizionario delle religioni* de G. Filoramo (dir.), à l'entrée « *Mythos vs logos* », on parle d'« *esorcismo delle crisi* » pour caractériser la fonction des mythes, ceux-ci étant utilisés pour expulser les calamités, les épidémies, les guerres qui menaçaient la communauté dans un temps et un espace éloignés du temps et de l'espace présent. Cf. G. Filoramo (dir.), *Dizionario delle religioni*, Torino, Einaudi, 1993, p. 512.

25. « ... la tragédie grecque ne cesse de désigner par-delà l'homme, des forces divines ou abstraites qui décident de son sort et décident sans appel. Ce peut être Zeus souverain, ou bien les dieux, ou encore, avec un beau terme neutre et mystérieux, le *daimôn*, ou le divin. ce peut être aussi le destin, la *Moira*, ou bien la nécessité. Et le chœur ne manque pas de désigner à chaque instant l'action de ces forces surhumaines » J. de Romilly, *La tragédie grecque*, Presses Universitaires de France, 2002, p. 169.

26. Même s'il ne compte pas parmi les spécialistes les plus connus de l'antiquité grecque, les pages qu'Edgar Morin consacre, dans *L'Esprit du temps*, à la description des fonctions sociales de la

tragédie sont, à mon sens, les pages les plus claires et les plus pénétrantes qui aient jamais été écrites par quelqu'un sur le sujet : « Parmi toutes les projections possibles, la plus significative est celle qui prend un caractère d'exorcisme, lorsqu'elle fixe le mal, la terreur, la fatalité sur des personnages en situation finalement voués à une mise à mort quasi sacrificielle. C'est-à-dire la tragédie. (...) Le sacrifice n'est pas seulement une offrande agréable aux esprits et aux dieux (...) c'est, dans certaines conditions, le transfert psychique sur une victime expiatoire des forces de mal, de malheur et de mort (comme dans le bouc émissaire du rite juif, substitut, du reste d'un sacrifice humain primitif) qu'exorcise le rite opératoire de la mise à mort. Le sacrifice d'un être innocent et pur – agneau mystique du christianisme, jeune vierge de la tragédie grecque – est ainsi doué des plus grandes vertus purificatrices. Et c'est bien ce mécanisme purificateur – catharsis – qu'Aristote décelait au cœur de la tragédie. », E. Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset, 1962, pp. 92-93.

27. Sur le lien de filiation entre la tragédie et les cérémonies religieuses de la Grèce antique, voir : P. Demont et A. Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, le Livre de Poche, 1996, pp. 16-29.

28. « La Magie homéopathique repose sur l'association des idées par similitude. (...) La Magie homéopathique commet l'erreur de poser que tout ce qui est semblable est identique ». J.-G. Frazer, *Le Rameau d'Or*, Paris, Laffont, 1981, p. 42.

29. L'*enthousiasme*, c'est-à-dire, littéralement, l'union du fidèle avec Dieu, était provoqué, dans certains cultes orgiastiques, afin du « purger » l'âme des fidèles. Voir, à ce sujet, le livre incontournable de J. Croissant, *Aristote et les mystères*, Liège, 1932.

30. Aucune chose, selon Aristote, ne deviendrait chaude ou froide, blanche ou noire, lourde ou légère, si la possibilité de ces changements n'était pas inscrite dans son être.

31. L'édition italienne du livre *De Superman au Surhomme* comporte un essai (non traduit en français) qui a pour titre : « I "Beati Paoli" e l'ideologia del romanzo "popolare" ». C'est ici qu'Eco parle de « paupérisation du schéma de la tragédie aristotélicienne » (« *pauperizzazione dello schema della tragedia aristotelica* »). Cf. U. Eco, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1998, p. 85.

32. Cf. U. Eco, « La Poétique et nous » dans *De la littérature*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, pp. 313-336.

33. U. Eco, *De Superman au Surhomme*, cit., 1993, p. 14

34. « Les mythes ont fourni la matière de la très grande majorité des tragédies de l'époque classique. Les pièces à sujet historique, la Prise de Milet et les Phéniciennes de Phrynichos, ou les Perses d'Eschyle ont été l'exception » P. Demont et A. Lebeau, *op. cit.*, p. 79.

35. Le lecteur d'un roman moderne sait parfaitement, en effet, que l'histoire qui lui est racontée est complètement imaginaire : il le sait parce que le roman ne cesse de le lui signifier, son *invraisemblance* patente est l'équivalent d'une injonction qu'on pourrait paraphraser ainsi : « je suis une œuvre imaginaire, tout ce que tu lis a été inventé de toutes pièces, tu n'as donc pas le droit d'y croire, puisqu'on n'a pas le droit de croire à ce qui n'est jamais arrivé et ne pourra jamais arriver ! ».

36. Le rapprochement de la fiction à la « rêverie » se retrouve déjà chez le philosophe italien Antonio Gramsci, dans une page célèbre de ses *Cahiers de prison* (citée, par ailleurs par U. Eco lui-même dans *De Superman au Surhomme*, cit., 1993). Cf. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori riuniti, 1971, p. 141.

37. Le revers de la médaille d'une fiction qui fonctionne désormais comme une rêverie est le sentiment d'appartenir à un monde figé, pétrifié, immuable, engendré une fois pour toutes et, surtout, n'admettant aucune réforme.

38. T. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

39. Par « monde possible impossible », il faut entendre un monde qui défie trop ouvertement les paramètres d'après lesquels la société est disposée à admettre qu'un monde pourrait exister. La seule condition pour ne ressentir la moindre frustration face à la représentation d'un univers de

ce type est la décision de renoncer à concevoir les actions qui s'y passent selon des paramètres différents de ceux qui informent l'agir humain observable dans le monde réel. Toute action qui s'écarte de celles que les prescriptions sociales rendent possibles est automatiquement considérée comme impossible et déversée dans l'univers de la fiction.

40. Cette vision naturaliste de la politique est particulièrement évidente chez Aristote. De lui, on a pu dire qu'il n'était pas un politologue qui imitait les biologistes, mais un biologiste qui s'intéressait à la politique. « Pour lui, l'examen des sociétés humaines n'est que le prolongement de l'étude des êtres vivants qui font l'objet des traités de sciences naturelles ». P. Louis, « Introduction à la Politique d'Aristote », dans *La Politique*, Paris, Hermann, 1996, p. XI.

41. L. Strauss, *Pensées sur Machiavel*. Paris, Payot, 1982.

42. E. Kant, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, Paris, Bordas, 1993, J.-G. Fichte, *Discours à la nation allemande*, Paris, Aubier, 1981, G.-W.-F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1998.

43. Il suffit de penser à l'accueil polémique qui a été réservé au livre de F. Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.

44. J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 327.

45. U. Eco, *Le Pendule de Foucault*, Grasset, Paris 1990, pp. 501-502.

ABSTRACTS

Cet article s'interroge, dans le sillage d'U. Eco, sur le destin paradoxal de ces œuvres imaginaires qui, tout en ayant été conçues et mises en circulation pour fonctionner comme des fictions sont à l'origine d'événements de portée historique (persécutions, révolutions) qui ont modifié le visage de la société. En raison du caractère « aberrant » de leur réception sociale, ces œuvres mettent en lumière le lien existant (mais, le plus souvent, méconnu) entre toute œuvre imaginaire et la dimension *factuelle* à l'intérieur de laquelle s'inscrivent les comportements réels par lesquels le public réagit aux stimulations imaginaires en provenance du monde de la littérature, du cinéma et du théâtre. Si la plupart des fictions exercent une influence inhibitoire sur l'agir social, en étouffant dans l'œuf les comportements incompatibles avec le système de valeurs dominantes (selon un principe qui était *explicite* dans la théorie antique de la fiction, mais auquel l'idéologie esthétique moderne a anesthésié la conscience du public d'aujourd'hui), les fictions étudiées dans le présent article opèrent d'une tout autre façon, en orientant l'agir social vers des objectifs dissonants par rapport au système de valeurs en vigueur. Simples objets de divertissement selon l'opinion courante, les fictions peuvent aussi fonctionner comme des *mécanismes de dissimulation* de croyances illicites, capables de fomenter des actions violentes et de faire voler en éclats l'unité sociale, telles des bombes à retardement, qui tictaquent inexorablement dans les viscères de la société, prêtes à exploser d'un moment à l'autre.

Questo articolo esamina, sulle orme di U. Eco, il destino paradossale di quelle opere immaginarie che, pur essendo state concepite e messe in circolazione per funzionare come finzioni sono all'origine di avvenimenti di portata storica (persecuzioni, rivoluzioni) che hanno modificato l'assetto della società. Proprio a causa del carattere "aberrante" della loro ricezione sociale, queste opere portano alla luce il legame esistente (ma, per lo più, misconosciuto) tra ogni opera immaginaria e la dimensione *fattuale* all'interno della quale si iscrivono i comportamenti reali con cui il pubblico reagisce agli stimoli immaginari provenienti dal mondo della letteratura, del

cinema e del teatro. Se la maggior parte delle finzioni esercitano un'influenza *inibitoria* sull'agire sociale, soffocando in embrione i comportamenti incompatibili con il sistema di valori dominante (secondo un principio che era *esplicito* nella teoria antica della finzione, ma a cui l'ideologia estetica moderna ha anestetizzato la coscienza del pubblico di oggi), le finzioni studiate nel presente articolo operano in modo del tutto opposto, orientando l'agire sociale verso mete dissonanti rispetto al sistema di valori vigente. Innocui strumenti di svago secondo l'opinione corrente, le finzioni possono funzionare anche come *meccanismi di dissimulazione* di credenze illecite, capaci di fomentare azioni violente e di mandare in frantumi l'unità sociale, come bombe a orologeria che ticchettano inesorabili nelle viscere della società, pronte a esplodere da un momento all'altro.

INDEX

Chronological index: XXe siècle

Mots-clés: Eco Umberto, passions, factualité, fiction, réel, fictif, Aristote, esthétique

AUTHOR

ALESSANDRO LEIDUAN

Université de Toulon. Babel, 2649