

Extension et régression du domaine de la fiction

Isabelle Daunais

Number 66, Fall 2016

À quoi sert la fiction ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83760ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (print)

2369-2359 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daunais, I. (2016). Extension et régression du domaine de la fiction.
L'Inconvénient, (66), 13–14.

EXTENSION ET RÉGRESSION DU DOMAINE DE LA FICTION

Isabelle Daunais

Il y a quelques années, le philosophe américain Nelson Goodman proposait de répondre à la question séculaire et pour tout dire insoluble de la définition de l'art en s'intéressant aux circonstances qui font qu'un objet, peu importe qu'il soit méticuleusement créé ou pris tel quel dans la nature, nous apparaît comme œuvre d'art. « When is art ? » (quand y a-t-il art ?) demandait ainsi Goodman, s'interrogeant sur les conditions qui doivent être réunies pour qu'un caillou ramassé sur le bord de la route ou un pare-chocs accidenté d'automobile soient accueillis dans une galerie d'art. À partir de quel moment une boîte de savon Brillo échappe-t-elle à sa nature profane de boîte de savon Brillo pour devenir une œuvre acclamée par la critique ? Et qu'advient-il de cette même boîte si, plutôt que d'être exposée dans un musée, elle est placée dans les entrepôts de la marque Brillo parmi des piles et des piles de boîtes toutes semblables prêtes à être acheminées en épicerie ? Formulée dans *Manières de faire des mondes (Ways of Worldmaking, 1978)*, la question du « moment » de l'art est vite devenue célèbre dans l'univers de la critique et de la théorie, auquel elle ouvrait un champ pratiquement infini de réflexion pour discuter des productions par nature ambiguës et souvent éphémères – installations, performances, *ready-made* – de la créativité moderne.

Mais, même si elle est relativement récente et même s'il se produit encore beaucoup de performances et d'installations, la question posée par Goodman, on s'en rend vite compte, appartient à une autre époque. Une telle question, qui sous-entend le passage de l'absence à la présence, du négatif au positif, du latent à l'effectif, ne pouvait avoir de sens, en effet, que dans un monde – un monde ancien, serait-on tenté de dire – où l'art était perçu comme un événement. Pour demander « quand y a-t-il art ? », il fallait que, le plus souvent, ou le plus normalement, il n'y ait pas art, que l'apparition d'une œuvre, dans l'ordinaire de la vie, soit vue comme une forme de brèche ou d'intrusion. C'est d'ailleurs grâce à cette exceptionnalité ou à cette étrangeté attribuées à l'art que les œuvres d'Andy Warhol ont pu être possibles ; c'est parce que les emballages de détergent et les boîtes de conserve étaient, de façon claire pour tous, des objets dépourvus de toute nature artistique ou même esthétique qu'il a pu les « transfigurer » ou les « détourner » en objets neufs et intri-

gants. Mais l'opération devient plus compliquée, ou tout bonnement redondante, lorsque ces mêmes emballages s'offrent d'emblée comme des objets esthétiques. Ou lorsque, sous l'effet de la publicité, du marketing, de l'imagerie numérique et du design appliqué aux objets même les plus insignifiants de la vie courante, les choses nous arrivent déjà détournées. Elle devient également plus compliquée et presque dérisoire dans un monde où, par démocratie, le statut d'œuvre d'art ou, à tout le moins, d'œuvre d'art possible est à la portée de presque tout ce qui est humainement produit – raquettes de tennis, bâtons de golf, lampes de jardin, tableaux peints par votre grand-mère, romans écrits par votre grand-père, emballages et images de toutes sortes. Dans un tel monde, qui est évidemment celui dans lequel nous vivons – et au commencement duquel le héros de *L'homme sans qualités* avait assisté lorsqu'il avait découvert, en lisant les journaux, que les footballeurs et même les chevaux ont du « génie » : « Tout cela [la science, le progrès] reste bel et bon tant qu'on n'est pas obligé de ramener son regard des visions lointaines à la proximité du présent, tant qu'il ne vous a pas fallu apprendre qu'entretemps un cheval de course était devenu génial¹ » –, bref, dans un tel monde, la question de savoir « quand il y a art » continue peut-être, dans l'abstrait, de nourrir toutes sortes de méditations, mais elle ne permet plus, dans la pratique, de distinguer avec beaucoup d'utilité les objets entre eux. Dans ce monde, pour tout dire, la question philosophiquement éclairante, la question qui permet de cibler l'étrangeté, la question qui porte à conséquence est l'inverse de celle formulée par Goodman : non pas « quand y a-t-il art ? », mais quand n'y a-t-il *pas* art ou prétention à l'art ou droit de se réclamer de l'art ?

On peut appliquer à la fiction ce même retournement. Même si nous ne la formulons pas exactement en ces termes, la question « quand y a-t-il fiction ? » gouverne presque toutes les réflexions que nous menons à son sujet. Devant le récit d'un événement qui nous semble en partie inventé, nous nous demandons, comme si une frontière pouvait être relevée, quand commence et quand finit la fiction. Cette question tient en grande partie à ce que, traditionnellement, la fiction se présente comme un monde dans lequel non seulement on *entre*, mais où l'on entre de façon marquée : depuis les formules du magicien qui nous annonce d'un abracadabra que les

lois de la nature viennent soudainement de changer jusqu'aux règles que les enfants négocient prolixement entre eux avant d'entamer les jeux de rôles qu'ils s'inventent, en passant par le « il était une fois » des contes ou les trois coups, au théâtre, qui indiquent que la scène sur laquelle le rideau se lève n'est plus une scène mais une maison bourgeoise ou le palais du roi Lear, la fiction s'accompagne presque toujours de l'idée d'un franchissement. La littérature l'a d'ailleurs compris qui ne fait pas que nous présenter le pays des merveilles, mais y fait tomber Alice par le moyen d'un terrier si profond que la jeune fille a le temps, pendant sa chute interminable, de se demander qui nourrira son chat en son absence, de calculer la distance qui la sépare des antipodes et même de s'assoupir un peu, tout comme elle raconte en détail le naufrage qui fait s'échouer et surtout s'endormir du sommeil le plus profond de sa vie Gulliver sur l'île de Lilliput. Ces dispositifs sont évidemment rendus nécessaires par le fait que les pays fantastiques imaginés par Lewis Carroll et par Jonathan Swift sont explicitement donnés comme des mondes parallèles, mais le soin apporté à la façon dont les héros y accèdent, les épreuves qu'il leur faut traverser ou encore les codes qu'il leur faut découvrir pour y pénétrer montrent aussi que la fiction est, d'abord et avant tout, un monde séparé du réel.

Les frontières qui séparent la réalité de nos inventions ne sont plus aujourd'hui aussi claires ni, surtout, aussi difficiles à traverser. Elles se sont atténuées, parfois au point de disparaître, sous l'effet de toutes sortes de mécanismes dont la visée – ou en tout cas la conséquence – est d'abolir l'idée même de point et donc de moment d'entrée. On pense à certaines formes nouvelles de fictions, comme la télé-réalité, les autofictions ou les publi-reportages, dont le principe est de se mélanger de façon inextricable (et par là même insignifiante) à la réalité, ou encore aux images et aux discours de la publicité, certes loin d'être nouveaux, mais devenus si tentaculaires et liés si subtilement, grâce aux avancées de la technologie et de la psychologie, à la moindre de nos actions que plus une seule parcelle de l'existence n'est exempte de leurs récits.

Mais l'élément qui brouille peut-être le plus la frontière de la fiction est la banalisation de l'invention et de la création. Jusqu'à des temps encore récents, l'une et l'autre étaient des événements sinon rares, du moins localisables. Elles étaient le fait d'individus spéciaux, parmi lesquels se trouvaient, au premier chef, les artistes et les écrivains – parfois dans leurs rêveries et leur poésie quelques savants –, et on attendait d'elles qu'elles soient, justement, des événements, c'est-à-dire de la création qu'elle nous frappe et nous bouleverse, de l'invention qu'elle nous émerveille. Mais nos attentes se sont transformées. C'est à la fois quotidiennement et de façon plus ordinaire, comme une sorte de norme que doivent assurer non seulement des spécialistes toujours plus nombreux et attirés, mais aussi, au sein de sa propre vie, tout un chacun, que nous voulons, autour de nous, de la création et de l'invention. C'est ainsi que nous sommes invités et que nous nous invitons nous-mêmes à créer notre identité parfaitement unique et originale, à nous définir dans la singularité irremplaçable de notre être. Or une telle invitation ne peut conduire qu'à une forme de mensonge, et donc de fiction, puisque c'est tou-

jours par imitation d'autrui et selon les modèles de l'heure que nous construisons notre soi-disant originalité. Mais nous croyons dur comme fer à ce mensonge et nous multiplions les portraits embellis de nos personnes, que nous affichons sur nos pages Facebook ou que nous pensons trouver dans la pratique de toutes sortes d'activités – sports, passe-temps, cours de ceci ou de cela – dont nous attendons moins qu'elles nous divertissent ou nous instruisent qu'elles ne nous procurent l'illusion qu'à travers elles se révèle notre vrai « moi ».

Privée de ses frontières et de ses repères, la fiction se dilue dans la réalité et se diffuse partout, au point que la question « quand y a-t-il fiction ? », ou « quand entre-t-on dans la fiction ? », n'a plus beaucoup de sens, même au théâtre, même dans un jeu de rôles, même à un spectacle de magie. Ces fictions classiques, qui cultivent encore leurs frontières, continuent peut-être de se distinguer, mais le fond sur lequel elles se déroulent les relativise chaque jour un peu plus. Et c'est là le grand paradoxe de cette extension quasi infinie du domaine de la fiction. Si la première conséquence de cette extension a pour objet la réalité qui, sous ce voile toujours plus vaste, donne le sentiment de s'éloigner et même de disparaître, et pour laquelle on rêvera bientôt à des voies d'accès semblables aux souterrains secrets, îles oubliées et autres formules incantatoires qui conduisaient jadis aux mondes parallèles nés de notre imagination, sa conséquence la plus grande porte sur la fiction elle-même. Car que devient la fiction, à la fois comme outil de pensée et comme forme d'étrangeté, lorsqu'à force d'étendue elle constitue non plus un monde parallèle, mais le monde de départ ou le monde par défaut ? Quel supplément d'existence pouvons-nous y trouver si elle constitue la base même de l'existence ? Quelle exception, quel refuge, quelle altérité offre-t-elle ? Autrement dit : que vaut et à quoi sert la fiction lorsqu'elle est sans frontières, ou presque sans frontières ? Elle ne cesse évidemment pas d'être la fiction, même quand on se convainc, non sans logique, qu'elle est la nouvelle réalité. Mais il s'agit d'une fiction faible ou, si l'on préfère, d'une fiction lisse, qui ne se heurte à rien, sinon à elle-même, c'est-à-dire à ses déclinaisons plus ou moins indifférenciées (car plus la fiction recouvre ou remplace la réalité, plus elle n'a qu'elle-même comme modèle, plus ses images et ses récits s'imitent les uns les autres ou se fondent les uns dans les autres), et dont le pouvoir de révélation, de critique ou de méditation tend à s'évanouir.

Il faudrait pouvoir se demander ce que signifie le fait de vivre dans un monde de faible fiction. Mais une telle question ne vient pas sans une certaine ironie ni même un certain vertige, car depuis toujours c'est la fiction qui nous révèle à nous-mêmes, c'est sa distance et son étrangeté – pour lesquelles la pensée humaine l'a en quelque sorte créée – qui permettent de voir ce qu'autrement on ne verrait pas, ou ne verrait pas aussi fortement. Si la fiction n'est plus distante ni étrange, ou si elle ne l'est que légèrement, alors comment voir avec force notre curieuse situation ? ■

1. Robert Musil, *L'homme sans qualités*, trad. de Philippe Jaccottet, tome I, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995 [1956], p. 58.