

Nos théorisations ont donc cette allure parce qu'elles développent de telles tactiques conceptuelles : une de leurs visées est d'élaborer les conditions maximales d'applicabilité de concepts-calques, ce qui impose de procéder autrement que selon le protocole habituel qui va de la définition hypothétique à l'exemplification probante puis à l'exploration des conséquences concrètes. La notion de fiction, telle que la reconstruit D. Jenvrey, offre un bon exemple de cette manière de reconcevoir la littérature.

Que peut nous apporter la « théorie du fictionnaire » ?

Comment, dans sa forme même, la théorie du fictionnaire désenkyste-t-elle le discours critique de ses définitions obligées ?

D'abord, en changeant l'origine des concepts à partir desquels on se donne à penser le littéraire : ne plus parler d'« auteur », de « texte », de « voix », d'« univers diégétique », d'« identification », de « *catharsis* », saisis dans leur compréhension traditionnelle, mais composer une nouvelle notion théorique clé, *fiction*, à partir des réserves sémantiques propres à des termes piqués dans les paroles et les soucis communs. *Ambition maximale*, *action inédite*, *simulation*, *occupation*, *excitation* deviennent les nouvelles notions élémentaires dont les potentialités conceptuelles vont permettre le développement de la théorie du fictionnaire.

Comment sont-elles activées ? D'abord, par la manière dont elles sont introduites, sans en donner de définition spéciale

(ces notions conservent, en gros, leur signification courante), mais en optimisant, et c'est là ce qui constitue le développement même de la théorisation, les connections logiques qu'il est possible d'établir entre elles. On constatera, dans ce livre, qu'aux tableaux à entrées multiples qui, en poésie traditionnelle, croisent systématiquement les traits distinctifs pour définir des genres, viennent se substituer de nombreux et très singuliers diagrammes à flèches reliant les notions. Leur rôle n'est guère de clarifier un état de fait compliqué ou de résumer les conclusions importantes d'une enquête, comme c'est le cas des diagrammes ou des schémas en sociologie ou en biologie, mais de susciter des possibilités de corrélations inattendues, suggérées par l'économie diagrammatique et ses valeurs propres. Les nouvelles liaisons notionnelles surgissent alors à la vue (et à l'esprit), un peu comme quand, faisant une figure géométrique au tableau, on voit soudain la solution au problème sur lequel on séchait, tant qu'on n'avait pour le saisir que son énoncé écrit. La diagrammatisation est donc ici un procédé de théorisation qui permet d'éviter les travers des théories définitionnelles classiques, et, d'autre part, de bénéficier d'une dynamique heuristique nouvelle dans le domaine de la critique littéraire.

Toutefois, l'interconnectivité n'est pas la seule cause du choix des notions théoriques chez Jenvrey. Leur mode d'usage est aussi ce qui les a fait retenir. J'ai évoqué précédemment le fonctionnement de certains concepts, les concepts-calques, dont l'application à une réalité consistait moins à localiser celle-ci dans une extension prédéfinie qu'à modifier la perception qualitative

qu'on pouvait en avoir. Je remarque que les notions qu'articule la « théorie du fictionnaire » en sont toutes. J'ajoute que la « théorie du fictionnaire » en utilise de deux sortes.

D'abord, les concepts comme *simulation*, *occupation* s'appliquent à leur objet (fiction, réception) en modifiant profondément leur structure qualitative. L'*occupation*, par exemple, peut être redéfinie comme l'utilisation d'un texte du point de vue de ce qu'il est susceptible de modifier dans nos activités quotidiennes. L'*occupation*, c'est, d'une certaine manière, ce que l'ancienne critique nomme « la lecture », mais qui, au lieu d'être conçue comme une action purement intellectuelle, se donne à voir comme pouvoir de modification ou de perturbation de notre emploi du temps. Ces concepts-là fonctionnent comme la notion de *dispositif* déjà évoquée. En user permet de faire apparaître d'autres cohérences internes, en modifiant la figure de propriétés perceptibles par laquelle nous reconnaissons couramment un objet : nous voyons tel « roman », par exemple, en tant que *dispositif*, ou même *en dispositif*. Nous dirons donc de ces premiers concepts-calques qu'ils occasionnent des « représentations-en ». Nous voyons la lecture en « occupation », nous reconsidérons une histoire comme une « simulation » ou *en simulation*, c'est-à-dire en tant qu'outil destiné à améliorer nos aptitudes dans telle activité qui nous est chère : un peu comme nous voyons Raymond Barre en *nounours* dans la marionnette du « Collaroshow ».

Les notions d'*ambition maximale* ou d'*E.T./espèces technologiques* opèrent différemment. Je dirai qu'elles ont tendance à provoquer des « représentations-avec ». Leur emploi a pour

conséquence qu'on se représente, par exemple, « la littérature » ou « la fiction » *avec* (en plus, comme attribut) une certaine forme d'ambition (maximale), ou qu'elles représentent des mondes *avec* certains êtres. Leur effet est moins de changer en profondeur la structure aspectuelle d'un objet que d'ajouter à l'ensemble préconstitué de ses qualités un nouvel objet potentiel, avec d'autres qualités supposées, pour « voir ce que ça va donner ». D'une certaine façon, ces concepts-calques-là agissent un peu à la façon des logiciels qu'utilisent certains coiffeurs pour vous montrer sur l'écran comment vous seriez avec telle ou telle nouvelle coupe. La compétence qu'ils sollicitent est du même genre que celle que nous mobilisons quand, pour nous habiller, nous essayons notre costume favori *avec* cette paire de souliers, puis cette autre, pour voir si « ça *convient* bien » et « lesquels vont le mieux *pour la circonstance* ». De chaque essai résulte une nouvelle vision de l'ensemble et une nouvelle conception synoptique de la totalité, qui nous fait regarder chaque élément sous un nouveau jour.

Le jeu de ces divers calques permet une révision profonde de la notion de *fiction*. Dès lors qu'elle ne peut plus être caractérisée par des traits formels, mais vue sous différents angles pratiques, elle nous apparaît comme un ensemble d'usages déterminés par un besoin collectif largement variable dans ses formes et ses manifestations : celui d'envisager collectivement l'avenir (« Le futur contient en lui-même, comme un constituant intrinsèque, l'élément fictionnel »). L'idée même de *fonction* ou de *qualité littéraire* change alors profondément de signification. Elles ne se définissent plus comme ce que provo-

quent en nous certains ensembles de propriétés formelles (*catharsis*, hésitation entre rationnel et irrationnel, ostranénie...) : devient qualité fictionnelle *ce sur quoi nous pouvons agir* pour faire de l'objet littéraire le moyen d'expériences de pensée, *ce sur quoi nous appuyer pour parler* rationnellement ensemble de ce que nous pouvons faire se réaliser.

Premier apport, donc, de la théorie du fictionnaire : la fiction est inscrite dans une perspective instrumentaliste et mélioriste. En tant que potentialité prévisionnelle, ouverture rationalisée (non prophétique) sur ce qui peut advenir, l'activité fictionnelle devient ce qui peut améliorer notre présent en nous suggérant de façon crédible d'autres modèles d'avenir que ceux qu'indiquent les disciplines prévisionnelles dominantes (comme l'économie, par exemple).

Une seconde conséquence de ce texte touche la notion d'*auteur*, généralement conçue comme le responsable à la fois en tant que cause humaine (physique) de la fiction et comme être moral qui en assume les conséquences. Le « fictionnaire », c'est-à-dire l'instance créative d'une fiction telle que Jenvrey la conçoit, n'est pas un faiseur de récit mimésique au sens traditionnel du terme. Il n'est pas celui qui écrit du point de vue de la rétrospection, que ce soit celle d'une expérience singulière ou celle de faits héroïques reconstruits : le modèle premier de la fiction textuelle n'est plus celui du témoignage, mais celui de la prévision assertable et défendable.

D'abord, la perspective grammaticale qui commande la position relative de l'énonciateur à son histoire est ici inversée : la fiction est redéfinie comme une activité verbale destinée à

changer nos conceptions de l'historique (à les détacher des valeurs du passé), à susciter des hypothèses tenables pour l'avenir, compatibles avec la totalité du savoir présent : elle s'invente donc comme une forme de prospection.

Ensuite et surtout, la relation de l'auteur à sa production en est bouleversée. Dans la conception classique, l'auteur d'une fiction est toujours pensé sous les traits d'un demiurge : il est le solitaire qui l'imagine et la livre toute faite à la lecture ou à l'interprétation. Le « fictionnaire », quant à lui, désigne une instance indéfinie, une entité auctoriale collective regroupée autour de problèmes publics présents qui l'inquiètent. La mise en place de leur traitement est ce qui détermine la forme même du travail fictionnel commun. Voilà pourquoi, enfin, la théorie du fictionnaire change l'idée qu'on peut se faire de l'usage des fictions. Traditionnellement conçue comme consommation ou comme leurre (Emma Bovary, la machine de Morel), la lecture de fiction littéraire est souvent décrite comme une attitude spéciale, généralement solitaire, dans laquelle se trouve mobilisé un ensemble déterminé de facultés individuelles proprement humaines : suspension volontaire de l'incrédulité, capacité à suivre le fil d'une histoire, à s'identifier à un personnage, à apprendre par l'expérience d'un fait irréel sans danger. Au contraire, la fiction du fictionnaire se caractérise d'abord par le fait qu'elle provoque une activité collective de *synthèse* de nos savoirs présents, en sorte de les rendre mobilisables, maniables par le plus grand nombre, pour la représentation du futur. Elle se définit en outre par son pouvoir de suggérer de nouvelles disciplines capables de

nous faire acquérir les nouvelles compétences nécessaires à l'amélioration de sa pratique. La fiction n'est donc plus conçue comme une manière de produire ou d'activer une *mimesis*, mais comme une forme d'action sur nos institutions.

En reconcevant la logique de la fiction comme celle d'une action institutionnelle en vue de la construction d'un futur commun, la théorie du fictionnaire présente l'exemple de ce que peut être réellement une poétique pragmatiste de la littérature : l'œuvre littéraire n'est plus conçue comme mise à distance, fût-elle critique, de la vie sociale, mais, au contraire, comme un instrument voué à réorganiser, de l'intérieur, la forme de nos activités, et à changer la qualité de nos expériences communes.