

DU MÊME AUTEUR :

Théorie du fictionnaire, Questions théoriques,
coll. « Forbidden Beach », 2011.

L'E.T., fiction concrète, Seuil, 2008.

L'Exp. tot., èe, 2006.

L'Expérience totale, èe, 2006 (livre numérique).

Dominiq Jenvrey

Le cas Betty Hill
Une introduction à la psychologie prédictive

Questions théoriques
collection *Forbidden Beach*

LA FICTION COMME INSTITUTIONNALISATION

par Christophe Hanna

Lise B. sort de la salle des professeurs de son lycée. Elle lance à ses collègues : « Vous verrez, tout va bien se passer. » Nous sommes un peu avant les vacances de la Toussaint, il est 10 heures et dans quelques minutes, au milieu de la cour, elle brûlera vive. Elle s'est volontairement enflammée. Elle marche parmi les élèves, leur parle, ses vêtements fondent. L'effroi fige certains, mais d'autres filment la scène avec leur téléphone. Moins d'une heure après, m'a raconté la mère d'une lycéenne qui tenait le « Point chaud » situé en face de l'établissement, certains jeunes regardaient et commentaient les faits, ensemble, sur les petits écrans de leurs portables : les vidéos avaient été mises sur Youtube où elles sont restées très peu de temps. Quatre ou cinq jours plus tard, je discute avec Michaël, l'un des élèves de Lise. Il avait publié, avec quelques camarades, une page d'hommage sur Facebook pour la mort de sa prof de maths. Il me raconte alors qu'une équipe de psychologues avait été dépêchée par le rectorat pour leur parler. Ensemble, ils étaient revenus sur l'histoire de la vidéo, et les pysys leur avaient dit que ceux de leurs camarades qui

avaient fait ça ne devaient pas forcément être condamnés : ce n'était pas nécessairement des êtres cruels, d'ailleurs, ils devaient bien savoir que les vidéos seraient très vite supprimées, deviendraient inaccessibles, inutilisables. Et c'est vrai qu'on ne les trouve pas en deux clics. Ce n'était donc pas tellement pour les revoir et les montrer qu'ils les avaient faites et mises en ligne. C'était, pour ces jeunes, dirent les psychologues, une manière de se protéger d'une réalité trop violente en se réfugiant comme dans une *bulle de fiction*.

Je n'ai jamais su si Michaël avait fait partie du groupe des filmeurs. Je sais seulement qu'il comprenait intuitivement cette théorie. Il essayait de me l'expliquer, parce qu'elle permettait de sauver certains de ses copains que tout le lycée s'était mis à regarder comme des bêtes immondes, mais aussi parce qu'il la trouvait *vraie dans la situation*. Avant de poursuivre, je voudrais dire que c'est cette attitude, chez cet adolescent, qui a, de prime abord, suscité ma sympathie puis ma curiosité, et la réflexion qui va suivre. Comme Michaël, je ne crois pas que les théories soient uniformément vraies ou fausses. Je crois qu'elles valent plus ou moins pour nous dans une situation donnée, que dans telles ou telles circonstances, certaines nous sont plus secourables que d'autres, et que leur intérêt principal est de nous aider à nous sauver : elles doivent être des instruments de solidarité. Je veux dire par là qu'elles doivent moins nous servir à discriminer les êtres ou les objets, à les placer durablement ou définitivement dans des catégories, qu'à nous permettre de les observer sous une lumière telle qu'on puisse les intégrer à notre vie commune et ordinaire. Voilà pourquoi je pense que, bien souvent, les

théories gagnent à être des explications de forme justificative, comme l'est la théorie de Michaël, plutôt que des redescriptions objectives de type anatomique.

Opposer les théories classeuses de type « anatomie » à celles qui cherchent à inventer d'autres manières d'observer les choses présentes me vaut souvent des objections. Par exemple, on me dit que les taxinomies peuvent très bien, elles aussi, s'avérer des outils secourables en situation concrète : les instruments comme les trieuses, les commodes, les boîtes à outils, les dossiers nous sont d'une grande utilité pratique, les anatomies fonctionnent comme cela. Ce n'est pas faux. Mais il est vrai aussi que ces deux manières de théoriser, en réalité, se complètent plus qu'elles ne s'opposent. Pourtant, elles se distinguent par de grandes différences d'allure et de méthode dans l'écriture, mais aussi par les comportements réceptifs qu'elles favorisent. Les anatomies induisent, chez les publics, une attitude interprétative bien spécifique : celle du reclassement réflexe dans une catégorie connue des objets *a priori* reconnaissables comme classables, c'est-à-dire pertinents selon les critères formels du système de classement sur quoi repose l'anatomie. Par exemple, vous tombez sur un texte, voilà un objet reconnaissable/classable. Vous vous demandez alors : ce texte, est-il une fiction ? Un roman ? un roman policier ? N'en emprunte-t-il pas la logique qu'il mêle pourtant, tiens mais oui !, à celle du poème lyrique ?, etc.

Cette attitude détermine la nature et la qualité même de la relation esthétique que vous allez pouvoir entretenir avec une œuvre. Quand votre esprit adopte, par habitude, ce comportement « anatomique », il est automatiquement

fasciné par l'objet identifiable (classable) qui résiste pourtant à un classement immédiat et qui va réclamer plus d'attention pour effectuer un classement plus nuancé ou plus composé, voire l'ajout d'un nouveau tiroir catégoriel, à condition qu'il s'intègre bien dans le système. Vous vous concentrez sur de l'*un peu étrange* à l'intérieur d'une gamme de fonctionnements possibles, somme toute assez similaires. Et c'est ce genre de production, légèrement déviante, que vous allez valoriser esthétiquement.

En revanche, quand vous cherchez à **observer une chose donnée** – ici, des pratiques sociales consistant à mettre à distance la réalité qui vous violente – sous une autre lumière, disons, donc, **comme de la fiction**, votre attention n'est pas requise du tout de la même façon. D'abord, vous ne vous dirigez pas d'emblée vers des objets pertinents pour un système de classe (ou objets formellement reconnaissables) : vous élargissez l'angle d'observation, de sorte que vous saisissez des objets hors champ que vous rapportez parce que la situation l'exige : ici, les psychologues *rappellent* dans le domaine de la fiction les attitudes psychologiques et les gestes des jeunes vidéastes confrontés à une situation choquante. Ensuite, vous ne vous focalisez pas sur ce qui résiste d'emblée au classement (le *relativement* extraordinaire). Votre activité d'observateur est tout autre, elle consiste à établir une nouvelle forme de relation entre deux types de pratiques, qui peuvent être tenues pour très banales et ordinaires dans leur système de classement habituel, mais qui gagnent un intérêt soudain lorsqu'on les relie de cette manière : en cherchant à **voir l'une comme de l'autre**. Établir cette nouvelle relation

signifie alors chercher à tirer bénéfice de ce rapprochement, de ce « voir X comme *de l'Y* », à le rendre aussi pertinent que possible dans une situation donnée. Enfin, en ce qui me concerne pour l'instant, à tirer un profit théorique de l'éclairage réciproque de ces deux réalités ou deux notions habituellement tenues séparées, la première permettant la reconception de la seconde.

La plupart de nos théories *générales* de la fiction supposent l'idée que nos fictions sont des fabrications destinées à nous faire partager des représentations d'une possible réalité (films, drames, romans, etc.), quitte à réduire cette réalité à certains aspects les plus saillants du réel, ou aux faits les plus symboliques ou allégoriques. C'est en tant que représentations qu'elles agissent sur nous (sur notre esprit). Dans la théorie de Michaël, nous constatons tout de suite que la question de la représentation passe au second plan – celle du partage d'émotions aussi, finalement, puisque les vidéos ne pouvaient rester en ligne que quelques heures. Ne demeurent, parmi les valeurs traditionnellement imputées à la fiction, que cette capacité à indexer une réalité allégorique ou exemplaire, à l'unifier, à la rendre identifiable, voire utilisable, et à nous mobiliser autour d'elle : de même que *Madame Bovary* nous offre un univers qui a sa logique propre, auquel nous nous référons communément, et même sérieusement, lorsque nous parlons de *bovarysme*, de même *l'immolation de Lise B.*, dans la conception qu'en donne Michaël constitue désormais *une* réalité singulière, de prime abord horrifiante, celle d'un petit nombre de jeunes qui n'ont pas aidé, qui n'ont pas été médusés non plus, qui ont préféré utiliser les téléphones et

le Net pour se protéger de « la » réalité. Une réalité singulière, qui, dès lors qu'on cherche à la comprendre plus qu'à la condamner, suscite l'activité théorique.

Nous voilà donc devant une conception de la fiction sans *mimesis* durable, à *mimesis* secondaire ou secondarisée. Ce qui est placé au premier plan est l'action concrète que l'*activité fictionnalisante* effectue en retour sur le groupe de ceux qui s'y consacrent. Faire de la fiction, dans ce cas-là, ce n'est pas fabriquer des images, c'est « se mettre dans “une bulle de fiction” », c'est effectuer un acte qui possède en soi une capacité de transformer la réalité que vous vivez, en l'occurrence qui vous en préserve, vous aide à ne pas être frappé de plein fouet par elle. Par conséquent, plus qu'une figuration du réel, la fiction ici est conçue comme un moyen de contrôle des événements réels par « déréalisation », filtrage amortissant, *ad hoc*, de la réalité, un peu comme on préserve sa rétine avec du verre noirci en vitesse devant l'éclipse qu'on n'a pas prévue. S'il me fallait, dans le cadre de cette théorie, comparer ces ados filmeurs à celle de personnages que la culture classique met à notre portée, ce pourrait être, le caractère scandaleux de l'acte mis à part, à des personnages du théâtre de Marivaux, comme cette Silvia du *Jeu de l'amour et du hasard*. Placée devant une réalité inquiétante qu'elle refuse d'affronter directement, un mariage arrangé par les pères avec un homme qui pourrait bien n'être qu'un mufle, elle décide de se déguiser en femme de chambre, de jouer un personnage fictif. Ce faisant, elle met la réalité à distance, l'examine en secret, évalue la possibilité d'une convenance réciproque. Dans un cas comme dans l'autre, les acteurs de la fictionna-

lisation cherchent à suspendre une réalité qui les surprend en l'encadrant dans un « jeu » *ad hoc* : celui du travestissement chez Marivaux, du filmage/postage chez les lycéens. Mais bien entendu, il y a quelque chose de très différent. Le « jeu » chez Marivaux est une tromperie, sa fiction un quasi-mensonge : celle-ci n'agit que grâce à la figure faussée qu'elle tend à ceux dont on veut se prémunir. Rien de cela avec nos lycéens, aucun mensonge : l'effet de la fiction résulte moins de l'image qu'elle oppose au réel que du mécanisme même du jeu nécessaire à sa production.

C'est pourquoi peut-être d'autres modèles conviennent mieux. Je pense, par exemple, à ces libertins qui théâtralissent leurs ébats de manière à transfigurer leur vie érotique en y introduisant des rôles, une scène dont les personnages principaux des *120 journées* de Sade offrent un exemple extrême. Plus ordinairement et peut-être plus justement, je pense aussi à ceux qui mettent en ligne en direct, par *webcam*, leur existence quotidienne et qui, du simple fait de l'avoir spectacularisée ainsi, la trouvent plus excitante, l'éprouvent plus intensément. Ce type d'effet pragmatique est négligé par les conceptions courantes de la fiction. À ma connaissance, celles-ci considèrent surtout deux formes d'efficience. Soit la prescription : la fiction nous ferait agir en réaction (adhésion, imitation ou répulsion) à ce qu'elle montre (modèle de la *fable* ou de l'*exemplum*, dans sa conception classique), soit l'habituation (ou *encapacitation*) : la fiction nous permettrait de maîtriser la réalité dont elle met le simulacre devant nos yeux (modèle du simulateur de vol), ou de nous fédérer dans la recherche de compétences interprétatives qui nous définiraient

en tant que communauté (modèle post-romantique des communautés réactualisant leurs mythes).

Comme on le voit, les conceptions courantes de la fiction situent le pouvoir de la fiction dans la *représentation*, comme une propriété de sa syntaxe, des images qu'elle véhicule, de sa logique. Elles n'envisagent jamais ce pouvoir comme une potentialité liée à l'activité nécessaire à faire exister cette représentation, comme c'est le cas dans la théorie de Michaël. D'ailleurs, bien souvent, quand on cherche pourquoi telle œuvre fictionnelle produit tel ou tel effet pragmatique, on en cherche les causes dans la matière même de l'œuvre, dans sa structure. C'est le principe même, par exemple, de la grammaire du récit structuraliste. La fiction est alors ramenée, parfois implicitement, à un ensemble réduit de *formes d'énonciation*, tenues pour porteuses de vertus variées auxquelles seraient sensibles leurs lecteurs.

Si l'on souhaite trouver un élément de comparaison vraiment valable, pour cette forme d'usage fictionnel qui semble désormais bien repérée par les psychologues, le meilleur serait alors peut-être le cas Betty Hill dont parle Dominik Jenvrey. Le cas Betty Hill, au fond, n'est autre que l'histoire d'une Américaine qui change le cours de son destin en jouant, soudain, un jeu fictionnel inédit. Betty, certes, crée de toutes pièces une histoire de rencontre originale et séduisante avec des êtres venus d'un autre monde, qui va devenir vite très influente et être maintes fois reprise. Mais au fond, ce qui importe, dans cette affaire, ce qui rend ce cas paradigmatique et pragmatiquement efficace, au-delà du contenu frappant du scénario, demeure, comme le suggère cet essai, l'ensemble des connexions institutionnelles que la production de l'histoire

va occasionner. Psychiatre, hypnotiseur, médias, littérateurs, monde du spectacle interviennent ici ensemble, chacun à leur manière. Ensemble, ils constituent une communauté active autour de Betty, pour que sa fiction existe, et c'est au travers de ces transactions institutionnelles, multiples, inédites que l'action de la fiction se produit. Cette action résulte avant tout d'effets d'autorégulation, de *feedback* sur chaque acteur, chaque institution impliqués dans l'écosystème nécessaire à la production de l'histoire de Betty. La fiction n'est plus pensée comme un récit qui agit sur un public, elle est conçue avant tout comme une activité écosystémique dont le pouvoir est de transformer la réalité de la vie des acteurs qui y participent – Betty, bien sûr, en premier lieu. Bref, elle modifie le destin des êtres qui la jouent, réoriente les perspectives de leur futur.

L'autre enjeu de cet essai consiste à tenter de tirer quelques conséquences d'une telle reconception de la fiction. En particulier dans le domaine de la psychologie, prise d'abord, au sens le plus large, comme l'ensemble des représentations « sérieuses » que nous nous donnons du fonctionnement de notre esprit. C'est là que Jenvrey est conduit à adopter une allure théorique bien particulière, qu'on pourrait qualifier de *poétique-fiction*. Ayant pris soin d'éviter les définitions consacrées par la tradition en focalisant son attention sur un cas d'usage fictionnel déviant, il en tire un modèle théorique, disons concurrent du modèle mimésique. Ce nouveau modèle lui permet alors d'imaginer quelles formes de production littéraire pourraient en être issues, et ce que pourrait être leur rôle social. Que seraient une pratique, un *art psychologique* qui ne reposeraient pas sur le modèle représentationnel de la fiction, qui, par exemple, ne s'appuieraient plus sur la structure narrative

(monologue intérieur, paysage mental, etc.) du récit au passé pour nous rapporter l'expérience de nos états de conscience, de nos intentions ou encore celui de nos rêves ?

Puisque la fiction, ici, ne se limite plus aux représentations d'une réalité possible, dont la possibilité même est largement déduite du (déjà)-fait, *fiction* désigne finalement toutes les formes d'activité qui ouvrent à des possibilités nouvelles, qui nous mettent en disposition de pouvoir effectuer une *mise à distance de la réalité*, qui nous permettent localement de *dé-réaliser* pour *re-réaliser*, de modifier l'agencement du réel par les infléchissements, les perturbations, les collisions interinstitutionnelles inattendues que les pratiques de fictionnalisation réclament.

En cela, la fiction reconçue n'est plus nécessairement attenante à des formes narratives, à des images, mais à des opérateurs ou des *dispositifs sociétaux ad hoc* (jeux improvisés à l'occasion, expérimentations *déplacées* de techniques nouvelles, etc.) : des réagencements institutionnels divers, dont la mise sous hypnose de Betty Hill sous assistance médicale, sa récupération médiatique n'est qu'un exemple. La « psychologie prédictive » serait alors la discipline psychologique découlant de cette nouvelle conception de la fiction. Elle viendrait, en tant que discipline, s'ajouter à la psychologie traditionnelle qui, elle, s'articule sur la conception mimésique de la fiction. Quand l'une tente de cerner, dans nos discours, ce qui du passé obsède notre présent, l'autre chercherait à mieux diagnostiquer la manière dont nos fantasmes du futur trouvent à s'exprimer, en transformant la réalité institutionnelle qui constitue la forme même de notre quotidien.