

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

175-176 | juillet-septembre 2005

Vérités de la fiction

Les limites de la fiction

Nathalie Heinich



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29504>

DOI : 10.4000/lhomme.29504

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 57-76

ISBN : 2-7132-2035-1

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Nathalie Heinich, « Les limites de la fiction », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29504> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.29504>

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_175&ID_ARTICLE=LHOM_175_0057

Les limites de la fiction

par Nathalie HEINICH

| Éditions de l'EHESS | *L'Homme*

2005/3-4 - N° 175-176

ISSN 0439-4216 | ISBN 2-7132-2035-1 | pages 57 à 76

Pour citer cet article :

—Heinich N., Les limites de la fiction, *L'Homme* 2005/ 3-4, N° 175-176, p. 57-76.

Distribution électronique Cairn pour les Éditions de l'EHESS.

© Éditions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Les limites de la fiction

Nathalie Heinich

LE 4 AVRIL 2003, le juge des référés du tribunal de grande instance de Paris débouta le mari de la romancière Camille Laurens, qui demandait l'interdiction de son dernier livre *L'Amour, roman*, paru aux éditions POL. Pour le tribunal, « l'atteinte à la vie privée alléguée n'est pas caractérisée. [...] Le seul motif en définitive, que les prénoms réels de sa famille aient été conservés par la défenderesse [...], ne suffit pas à ôter à cette œuvre le caractère fictif que confère à toute œuvre d'art sa dimension esthétique, certes nécessairement empruntée au vécu de l'auteur, mais également passée au prisme déformant de la mémoire et, en matière littéraire, de l'écriture » : c'est ce que nous apprend une « brève » du journal *Le Monde* (11 avril 2003) intitulée ironiquement « Le triomphe de l'amour ».

Ces quelques lignes en disent beaucoup sur le statut actuel de la fiction¹. On y voit, premièrement, que les membres de notre société tiennent, dans certains cas, à limiter les possibilités accordées à la fiction, aujourd'hui comme hier (pensons au procès intenté à *Madame Bovary*) ; deuxièmement, que le statut actuel de l'expression littéraire favorise un jeu sur les frontières entre récit autobiographique et fiction (c'est ce qu'on appelle, depuis Doubrovsky, « l'autofiction »), entraînant une crise de la frontière entre vie privée et vie publique – crise susceptible d'être prise en charge, comme ici, par le droit ; et troisièmement, que l'état actuel de la jurisprudence semble encourager une extension plutôt qu'une limitation des droits de la fiction, puisque le magistrat a déclaré irrecevable la plainte du mari alléguant de l'atteinte à sa vie privée, en arguant non pas de la véracité des faits exposés par la romancière (comme cela aurait été le cas s'il y avait eu plainte pour diffamation) mais du caractère fictif du récit, attesté aux yeux du magistrat par la « dimension esthétique » et « l'écriture » de l'œuvre.

1. Pour une analyse des limites morales et juridiques révélées par la réception d'un autre roman récent, cf. Meizoz (2003).

Il est difficile, face à cela, de ne pas être tenté de choisir son camp : pour la romancière ou pour le mari, pour le magistrat ou pour toutes les victimes potentielles d'écrivains prompts à traiter les personnes comme des personnages, pour les droits de la création littéraire ou pour la défense de la vie privée. Cruel dilemme : nous voici bien au cœur d'un conflit de valeurs particulièrement puissantes dans notre milieu cultivé où l'on ne badine ni avec l'art, ni avec les droits de l'homme, et dans un contexte historique où la censure est soumise à des conditions particulièrement restrictives, inédites sans doute dans la société française, voire occidentale.

En effet, la multiplication des « affaires » de censure ces dernières années n'est pas, comme on l'affirme souvent, l'indice d'une montée de la censure et, avec elle, d'une intolérance accrue aux transgressions, mais au contraire d'une augmentation des infractions, réelles ou potentielles, due à la logique de plus en plus systématiquement transgressive des propositions littéraires, cinématographiques et, surtout, artistiques². Face à cela, les réactions de défense de la loi apparaissent comme légères si l'on pense aux scandales qu'auraient suscités, il y a une ou deux générations, les œuvres en question. Ce n'est donc pas l'intolérance aux transgressions qui est le phénomène marquant, mais l'intolérance à la censure, autrement dit la sensibilité à l'interdit et, corrélativement, la délégitimation de la loi. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas propre à l'art actuel mais concerne notre société tout entière, où l'on tend à valoriser la liberté individuelle contre l'ordre social, la critique contre le consensus, l'anormalité contre la norme, voire la transgression contre le respect des règles : tendance dont l'art, depuis qu'il est devenu le lieu par excellence du « régime de singularité », constitue un puissant révélateur.

La posture du chercheur

Face à ce débat sur la légitimité ou l'illégitimité d'une censure, je ne chercherai pas ici à imposer ni même à proposer mon point de vue, comme le ferait un « intellectuel » confondant l'arène de la discussion scientifique avec les colonnes « débats » de notre quotidien de référence. J'essaierai plutôt de faire mon métier de chercheur et, en l'occurrence, de sociologue des valeurs : je tâcherai donc, dans un premier temps, de comprendre les principes qui poussent les acteurs à limiter l'espace imparti à la fiction ; dans un deuxième temps, de rappeler la façon dont la théorie a traité cette question des limites, les principes qui s'en dégagent, et les instruments qui méritent d'être retenus ; et dans un troisième temps enfin, d'examiner, symétriquement, pourquoi il peut être nécessaire de limiter – axiologiquement ou ontologiquement – la fiction, mais aussi, à l'inverse, de quelle façon il faut en élargir les limites. Mais pour lever toute ambiguïté dans ces trois mouvements de ma réflexion – comprendre les limites, les poser, puis les lever – je vais devoir commencer par un bref rappel des différentes postures sociologiques susceptibles d'être adoptées face à un tel sujet.

2. Cette logique transgressive a été explicitée dans Heinich (1998b).

À quel titre un chercheur peut-il s'exprimer sur cette controverse, comme d'ailleurs sur n'importe quelle autre ? La question se pose particulièrement pour le sociologue, dont les objets sont pris dans le monde ordinaire. Il a le choix entre trois grandes postures – je reprends ici les termes proposés par Tzvetan Todorov (Todorov 1991; cf. aussi Heinich 2002b et 2004) : celle du chercheur qui explique ou comprend l'expérience des acteurs, grâce à des méthodes d'investigation spécifiques ; celle de l'expert qui fournit aux acteurs ou aux décideurs des principes d'évaluation et d'action basés sur sa connaissance du domaine en question ; et celle du penseur qui énonce des principes et des valeurs dûment argumentés, au nom de sa capacité de réflexion. Chacune de ces postures a sa légitimité, pourvu qu'elle soit rigoureusement circonscrite dans ses conditions d'exercice, notamment en fonction des différents registres d'énonciation et du type d'objets mis en jeu.

Lorsque l'objet relève du monde ordinaire (comme ici, la controverse autour d'un roman), le chercheur doit s'en tenir à une énonciation descriptive, ou analytico-descriptive, à l'exclusion d'une énonciation normative qui viserait à évaluer ou à prescrire ; l'expert peut et même doit aboutir à des conclusions normatives (c'est ce qui lui est spécifiquement demandé), mais sur la base d'observations et d'analyses ; tandis que le penseur a tout loisir de se prononcer sur les normes et de produire des jugements de valeur sans s'appuyer sur une analyse spécifique des données du problème en question. En revanche, lorsque l'objet relève du monde savant, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit des instruments conceptuels utilisés pour penser, alors le chercheur peut investir aussi bien le registre normatif de la critique ou de l'adhésion (c'est une position épistémique, comme celle que je prends ici à propos de cette tripartition entre postures intellectuelles) que le registre analytico-descriptif consistant à replacer son objet dans l'histoire des concepts (c'est une analyse épistémologique) ; l'expert peut, bien sûr, discuter son utilisation de tel ou tel concept, mais ce n'est pas là l'objet de sa mission, puisqu'on lui demande avant tout une aide à la décision ; tandis que le penseur n'utilisera éventuellement ce type de discussions savantes que comme arrière-plan à sa réflexion normative sur les valeurs mises en jeu dans une controverse. C'est donc en croisant ces paramètres – les deux registres d'énonciation, analytico-descriptif et normatif, et les deux types d'objets, ordinaire ou savant – que l'on peut situer clairement les limites des trois postures offertes au sociologue.

Concrètement, s'agissant des limites de la fiction, le chercheur peut avoir ici pour tâche d'explicitier les limites axiologiques que les acteurs cherchent à mettre à la fiction dans leur vie morale ; mais il n'a pas à faire intervenir cette moralisation des objets dans son propre travail : fidèle à l'exigence weberienne de « neutralité axiologique » (Weber 2003), le chercheur doit intégrer cette moralisation au titre d'objet de sa réflexion, et non pas de support. Ce qui en revanche lui est permis, c'est de poser ou de lever lui-même les limites ontologiques aux acceptions savantes de la fiction. Et pour peu qu'il utilise cette réflexion épistémique pour clarifier les choix normatifs qui se posent aux acteurs, alors il se muera en expert, capable, par exemple, d'approuver ou de critiquer la décision du tribunal.

Voilà qui permet d'annoncer la couleur : je tâcherai d'intervenir ici en chercheur ; mais je ne résisterai sans doute pas à la tentation de me muer, pour conclure, en expert, compte tenu de la forte incertitude normative dans laquelle nous plonge notre objet, et de la nécessité que nous éprouvons d'en sortir.

Les limites mises par les acteurs

Nous allons nous intéresser à trois affaires de limitation des droits de la fiction, exigée ou récusee par les acteurs ; nous remonterons ainsi de l'actualité immédiate à l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, et de la pornographie à la déportation.

Rose bonbon

En septembre 2002, une association de défense des enfants, « L'Enfant bleu – enfance maltraitée » a demandé que l'éditeur de *Rose bonbon*, roman de Nicolas Jones-Gorlin publié chez Gallimard, soit poursuivi pour « diffusion de la représentation d'un mineur dans une situation à caractère pornographique »³. Voilà donc encore une demande de limitation de la fiction, non plus au nom du respect de la vie privée, mais de la lutte contre la pédophilie. Solidaires avec l'auteur, des écrivains et éditeurs protestent du risque de censure, refusant toute limitation de la fiction au nom de la liberté d'expression : « toute intervention de l'État dans une œuvre de fiction est malvenue », explique le PDG des éditions du Seuil, Claude Cherki (*Le Monde*, 6-7 octobre 2002).

Or cette valeur qu'est la liberté d'expression semble être suffisamment consensuelle aujourd'hui pour que même ceux qui réclament sa limitation ne puissent le faire sans précautions. Il leur est notamment difficile de se réclamer de la légitimité de la censure, car celle-ci est devenue indéfendable en paroles, même par ses partisans en actes ; ainsi, les instigateurs de la plainte s'en défendent : une lettre au *Monde* (4 octobre 2002) de l'association L'Enfant bleu proteste que la censure « n'est pas du tout ce qui motive l'action de L'Enfant bleu », précisant que l'association agit « dans un objectif de protection des mineurs, qui n'exclut pas l'écrit de l'application de la loi et interdit la mise en scène de mineurs dans des situations pornographiques », et que son intervention « ne vise aucunement à brider la liberté de création » ; mais, ajoute l'auteur de la lettre, « l'écrivain n'a pas compétence pour enfreindre les dispositions de la loi commune à tous. Comme il n'aurait pas, dans un autre domaine, à enfreindre les dispositions liées à l'interdiction de l'incitation à la haine raciale ».

3. Rappelons qu'en l'état actuel du droit, il n'existe plus officiellement de censure, mais un corpus juridique qui permet d'interdire certaines œuvres aux mineurs, dans les limites édictées par l'article 35 de la Constitution de 1958 (« La libre circulation des opinions et des pensées est un des droits les plus précieux de l'homme ; tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi »). Le délit d'« outrage aux bonnes mœurs » a disparu en 1993, mais demeurent l'article n° 49-956 du 16 juillet 1949, qui interdit la vente d'une publication aux mineurs, son exposition à la vue du public et sa publicité, ainsi que les articles 227-23 et 227-24 du Code pénal, qui interdisent les images et les messages à caractère pornographique représentant un mineur ou susceptibles d'être perçus par lui (cf. la chronique de Jean-Marie Pontier, « Sur la censure », *Recueil Dalloz*, 1994, 6).

Des lecteurs soutiennent eux aussi l'application des lois, y compris jusqu'à la censure, au nom de l'universalité du droit. Ainsi, une lectrice rappelle que « si la censure ne doit jamais fonder le droit, le droit, lui, fonde la censure », et qu'« on ne peut dénier à personne, particulier ou association, la liberté de douter de la conformité d'un objet s'inscrivant dans l'espace public, avec le droit qui régit cet espace » (*Le Monde*, 28 septembre 2002) ; un autre lecteur renchérit : « la fiction a bon dos et la création n'excuse rien car dans ce cas l'on pourrait fort bien tenir des propos racistes voire négationnistes en se cachant derrière d'éventuels personnages. Mais la loi, en France, empêche cette hypocrisie. Il est paradoxal de porter aux nues la création artistique tout en expliquant que son contenu est sans conséquences ("ce n'est que de la fiction"), comme si seul le discours scientifique, religieux, politique, avait un contenu, tandis que le discours artistique n'aurait pas de sens ou les aurait tous, annihilant ainsi tout lien entre esthétique et éthique. Si la censure ne résout rien, le relativisme non plus et la provocation nihiliste qui tient lieu aujourd'hui de littérature, voire de pensée pour certains, non plus » (*Le Monde*, 15 octobre 2002).

Cette dernière remarque souligne une contradiction dans les argumentations des défenseurs de la liberté de la fiction, qu'on trouvait déjà à l'œuvre dans l'« affaire Rushdie », lorsque les défenseurs de la liberté de création ne pouvaient opposer à ses censeurs que son caractère inoffensif, tout en célébrant son importance (Benslama 1994)⁴. Dans l'affaire *Rose Bonbon*, certains défenseurs arguent du fait qu'il n'y a là « que » fiction, c'est-à-dire « que » imaginaire, et que le roman ne peut donc être poursuivi comme le serait un acte réel qui, lui, pourrait avoir des effets négatifs dans la réalité ; mais dans le même camp, d'autres défenseurs arguent au contraire que le roman peut avoir des effets – des effets positifs –, et que c'est cela qui motive et justifie l'usage de la fiction. Cette argumentation est celle de l'auteur de *Rose Bonbon*, qui se défend en invoquant non le caractère inoffensif de la fiction, en tant qu'elle est imaginaire, mais sa possible efficacité normative, non plus bien sûr à titre d'encouragement à la pédophilie mais de critique des perversions pédophiles : « Il faut expliquer ce qu'est la pédophilie, pas censurer. Je n'ai pas fait d'apologie, mais plutôt une critique », déclare-t-il (*Le Monde*, 6-7 octobre 2002). Il reprenait ainsi, un siècle et demi plus tard, l'argumentation du défenseur de Flaubert au procès de *Madame Bovary*, à propos de l'adultère et du blasphème.

Pourtant les défenseurs de l'auteur plaident, eux, l'innocuité et donc l'impunité de la fiction : tels les signataires d'une pétition en faveur d'une « exception littéraire » (*Le Monde*, 4 avril 2003), demandant qu'un amendement de l'article 227-24 du Code pénal « précise qu'il ne peut s'appliquer aux œuvres de fiction, œuvres littéraires ». Cette pétition fut rédigée quelques mois après l'affaire *Rose bonbon*, en réaction à la condamnation à 7500 € d'amende, par le tribunal de

4. L'auteur s'interroge sur les limites d'un libéralisme qui concède tous les droits à l'imaginaire, mais dénie du même coup à celui-ci, paradoxalement, une part de la puissance qui lui échoit, faisant comme si tout énoncé était acceptable dès lors qu'il se donne comme imaginaire et/ou artistique. Ainsi les plus fervents partisans de la liberté de l'art seraient ceux qui croient le moins à son pouvoir, ou qui le minimisent.

Carpentras, de l'éditeur Léo Scheer, pour la publication du roman de Louis Skorecki, *Il entrerait dans la légende*, considéré comme un « message à caractère violent ou pornographique [...] susceptible d'être vu par un mineur ». Soutenu par la Ligue des droits de l'homme, qui estime que ce jugement est « scandaleux par la confusion dangereuse qu'il opère entre fiction et réalité », l'éditeur a décidé de ne pas faire appel car, déclare-t-il, « ce n'est pas la justice qui est en cause, mais la loi qu'on lui demande d'appliquer. [...] il faut modifier le Code pénal pour les œuvres de fiction » (*Le Monde*, 4 avril 2003). Cette dernière affaire fait elle-même écho à la condamnation pour diffamation de Mathieu Lindon et de son éditeur POL, accusés en 1999 par Jean-Marie Le Pen de l'avoir diffamé car un personnage du roman en question le traite de « chef d'une bande de tueurs », « vampire », chef d'un parti « pousse-au-crime » (*Le Monde*, octobre 1999).

Selon l'avocat de Jean-Marie Le Pen, « invoquer la fiction n'est pas une circonstance exonératrice » (*Le Monde*, 12-13 septembre 1999)⁵. On voit pointer là une autre contradiction, dans le camp non plus des défenseurs des droits de la fiction mais, cette fois, de ses adversaires : si certains, on vient de le voir, estiment que la fiction peut avoir des effets dans le réel, et ne met donc pas ses auteurs à l'abri de poursuites judiciaires, d'autres, dans le même camp, estiment que c'est son caractère imaginaire, et non plus sa proximité avec le réel, qui la rend d'autant plus blâmable ; ainsi, l'avocat de l'association L'Enfant bleu aurait déclaré à propos de *Rose bonbon* que « s'il s'agissait d'un livre autobiographique, cela aurait une valeur documentaire, mais c'est une œuvre de fiction »⁶. Autrement dit, à ses yeux, l'imaginaire serait plus coupable que le récit du réel, de sorte que le caractère fictif et non pas documentaire du récit achève de lui ôter toute justification (ce qui impliquerait, soulignent ironiquement les défenseurs de l'éditeur, que l'œuvre aurait pu se justifier si l'auteur avait réellement commis ces crimes)⁷. On retrouve là la très ancienne opprobre pesant sur l'imaginaire qu'a analysée Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* (1999), et sur laquelle l'anthropologue Jack Goody vient à son tour de revenir (2003).

Résumons. Au-delà des différences de valeurs en jeu (vie privée, mœurs, protection de l'enfance, droits de la personne), ces affaires de censure à propos d'œuvres de fiction révèlent deux oppositions : d'une part, entre défenseurs et adversaires d'une fiction sans limites ; et d'autre part, entre ceux qui, dans la

5. C'est également l'argument avancé par ce directeur d'entreprise qui vient de licencier l'un de ses cadres, Bruno Perera, pour avoir publié *Petits meurtres entre associés* (Paris, Maxima, 2002), mettant en scène la société où il travaille, « à cause des conséquences que le roman a eues et qui rendaient impossible son travail avec des salariés. Il a voulu régler des comptes avec une entreprise qu'il veut quitter depuis quelque temps. Il médiatise l'affaire pour lancer sa carrière d'écrivain » – et, bien sûr, « une pétition circule » (*Le Monde*, 8 avril 2003).

6. Ce propos n'est toutefois cité que par son adversaire, l'écrivain Jean-Marie Laclavetine, défendant Gallimard dans *Le Monde* du 5 septembre 2002.

7. Protestant contre le principe même de toute censure, l'écrivain Jacques Henric avait déjà souligné ce paradoxe : le Code pénal prévoit des poursuites judiciaires au moins aussi lourdes, voire plus lourdes, envers les auteurs d'œuvres littéraires ou artistiques qu'envers les auteurs des mêmes actes lorsqu'ils sont réellement effectués et non plus seulement représentés (cf. notamment « Le silence des intellectuels face au nouvel ordre moral », dans *Libération* du 5 mai 1995).

fiction, la considèrent dans sa dimension purement imaginaire (ce qui lui vaudrait, selon, protection illimitée ou, au contraire, suspicion de principe) et ceux qui la considèrent dans sa collusion avec le réel, soit en tant qu'elle le représenterait (dimension sémiotique : la fiction comme représentation), soit en tant qu'elle le modifierait (dimension pragmatique : la fiction comme action). Selon cette seconde ligne de clivage, l'auteur du roman et ses attaquants se retrouvent, paradoxalement, pour privilégier la dimension réaliste de la fiction, tandis que les défenseurs du roman rejoignent ses plus virulents opposants pour se concentrer sur sa dimension imaginaire. Arrêtons-nous pour le moment à ce constat analytico-descriptif, obtenu grâce à l'approche non normative des valeurs ordinaires que permet la posture du chercheur, et passons à un deuxième exemple de limitation de la fiction par les acteurs.

La vie est belle

On se souvient de la polémique violente que suscita *La vie est belle*, film italien de Roberto Benigni (prix spécial du jury au festival de Cannes en 1999), entre ceux qui défendaient cette mise en scène de la déportation sous forme de comédie, et ceux qui la jugeaient inacceptable. Je ne reprendrai pas ici le détail des arguments des uns et des autres, mais j'essaierai plutôt d'explicitier les conditions de réception qui autorisent ces différentes positions par rapport au film et, plus généralement, par rapport à toute mise en scène d'une expérience profondément traumatique – et d'autant plus si elle relève de la « fiction » et non de la « diction », pour reprendre l'utile distinction de Gérard Genette⁸.

J'utiliserai pour cela la « cadre-analyse » mise au point par le sociologue Erving Goffman (1991)⁹, qui distingue, d'une part, le « cadre primaire » de l'expérience ordinaire et, d'autre part, deux catégories de « cadres transformés » : les « modes », dont relèvent les mises en scènes, cérémonies, représentations, plaçant face à face un public et un ou des acteurs ; et les « fabrications », dispositifs de tromperie impliquant une dupe (niches, expériences avec placebo, espionnage, etc.)¹⁰. Cette analyse structurale des conditions de partage de l'expérience permet de distinguer, dans le dispositif de réception du film, plusieurs catégories de « cadres », dont je fais l'hypothèse qu'elles déterminent la variation dans les postures d'appréciation et, du même coup, dans le degré d'extension accordé par les acteurs à la fiction. Le premier cadre est le « cadre primaire » de la salle de cinéma (CP1).

8. « Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles » (Genette 1991 : 31).

9. Notons que des narratologues ont retrouvé, à partir de leurs réflexions propres, des schèmes analogues à ceux mis en évidence par Erving Goffman à partir de son observation empirique des conditions de l'expérience ; ainsi Gareth Evans, dans *The Varieties of Reference* (1982), opposait univers « primaires » et « secondaires » : « Le monde réellement réel jouit d'une priorité ontologique sur les mondes du faire-semblant ; aussi devons-nous distinguer, à l'intérieur des structures duelles, entre les univers primaire et secondaire, le premier étant la fondation ontologique sur laquelle le second est construit » (Pavel 1988 : 76).

10. Pour une analyse plus détaillée et son application à une sociologie de l'art pluraliste, cf. Heinrich (1991). Pour des exemples d'application au cinéma et à l'art contemporain, cf. Heinrich (1987).

Un deuxième cadre, « transformé » en forme de « mode », est le film de fiction, *La vie est belle*, dont l'auteur est Roberto Benigni (M1). Un troisième cadre, également « transformé » mais en forme de « jeu », est ce jeu qu'invente le père pour son enfant déporté avec lui, afin de lui permettre de vivre cette expérience sur un mode ludique (M2) au lieu du mode tragique qu'impliquerait cet autre « cadre primaire » qu'est le camp de concentration (CP2) – quatrième cadre donc, mais qui n'est présent dans le dispositif qu'à titre de référent du film. Un cinquième cadre, enfin, est le cadre enchâssé dans ce jeu fictif, également « transformé » mais, cette fois-ci, en forme non plus de « mode » mais de « fabrication », impliquant une dupe (F1) : cette dupe étant l'enfant, tandis que les complices du père sont les autres déportés, dans le « mode » du film (M1), ainsi que nous autres spectateurs, dans le « cadre primaire » de la salle de cinéma (CP1).

Nous voilà face à un dispositif particulièrement complexe, faisant intervenir pas moins de cinq catégories de cadres : deux cadres primaires (le cinéma, réel, et le camp de concentration, représenté), deux modes (le film, qui constitue la « forme du cadre » – *rim of the frame* – et le jeu) et une fabrication (la transformation du vrai camp en faux jeu). Mon hypothèse est que le degré d'acceptation du film dépend étroitement de la capacité du spectateur à se déplacer dans ces différents cadres. S'il s'en tient au premier mode (le film) et au second cadre primaire (le camp de concentration), il refusera certainement cette « transformation » fictionnelle de l'expérience de la déportation en spectacle de divertissement et en jeu fabriqué dont la dupe – victime et bénéficiaire à la fois – est un enfant. En revanche, s'il parvient à se détacher du second cadre primaire (le camp de concentration, référent du film) pour investir le premier (la salle de cinéma, où il est présent à titre de spectateur et non de victime réelle, potentielle ou symbolique), et s'il consent à « jouer » avec les personnages du film, investissant le rôle des protagonistes du jeu (mode ludique et fabrication), voire de l'auteur du film et des choix cinématographiques qu'il a été amené à faire (mode esthétique), alors il y a toutes chances que l'opposition à cette fiction s'apaise au profit d'une appréciation et d'une approbation.

C'est, bien sûr, le degré de proximité ou de distance avec l'un ou l'autre des deux cadres primaires qui commande cette capacité de déplacement. Distance, tout d'abord, de l'objet lui-même : pour ma part, j'ai basculé dans l'acceptation du film en cours de projection, au moment où j'ai perçu l'absence manifestement voulue de réalisme de la représentation, l'énormité des écarts par rapport à la réalité des camps (par exemple, le fait que les figurants ne soient ni maigres ni rasés) ; cette distance référentielle du film lui-même est ce qui a rendu possible mon adhésion. Distance, ensuite, du contexte, spatial et temporel : le festival de Cannes est au plus loin d'Auschwitz, ainsi que, dans une moindre mesure, le cinéma Max Linder, où j'ai vu le film à sa sortie en salles, cinquante-cinq ans après l'histoire évoquée. Distance, enfin, des personnes, selon leur degré d'implication émotionnelle avec l'histoire en question : on comprend ainsi que les victimes ou les héritiers directs de victimes de la déportation aient été les plus opposés à ce film, tandis que les cinéphiles – tels les jurés du festival de Cannes – en aient été les premiers défenseurs.

Objets, contextes, sujets : c'est la tripartition que rencontre tout sociologue de l'art dans l'analyse des controverses esthétiques, et probablement aussi tout sociologue pratiquant l'étude empirique des controverses en général ; elle renvoie à des traditions sociologiques différentes, mais qu'il importe d'associer dans l'analyse, plutôt que d'en faire des étendards pour l'une ou l'autre écoles.

Reste à se demander pourquoi la proximité avec une expérience traumatique rend difficile sa « modalisation » fictionnelle. Ce sera l'objet de notre troisième et dernier exemple, qui, toujours à propos de déportation, va nous éloigner encore de l'actualité.

La Passion de Myriam Bloch

En 1985-1986, le sociologue Michael Pollak mena une enquête sur les crises d'identité en situation concentrationnaire, à laquelle je collaborai : j'étais chargée de lire et d'analyser toutes les autobiographies de femmes rescapées d'Auschwitz disponibles en français, anglais et italien. J'inclus dans notre corpus un livre qui se présentait à la fois comme un roman et comme un témoignage : *La Passion de Myriam Bloch* de Marianne Schreiber, publié en 1947, dont une note liminaire indiquait qu'à partir de l'entrée des protagonistes dans le camp, tous les éléments du récit étaient authentiques. Cette authenticité posait toutefois problème, car le texte accusait un certain nombre de traits qui, en l'absence d'un « paratexte » clairement affirmé, tendait à le faire basculer vers le pôle de la « fiction » – le roman – plutôt que vers celui de la « diction » – le témoignage : l'usage de la temporalité, la personnalisation du récit et, surtout, l'héroïsation des deux principaux protagonistes, renvoyaient à l'écriture romanesque et non pas aux formes rhétoriques dans lesquels s'inscrivaient la plupart des témoignages. Et en effet, après la publication de l'article que nous avons cosigné (Pollak & Heinich 1986), nous reçûmes une lettre d'une responsable d'association de déportés qui accusait ce livre de n'être qu'un roman, un « pur fantasme de l'auteur qui n'a jamais connu Auschwitz ». Marianne Schreiber, que nous réussîmes à contacter, se justifia en expliquant qu'effectivement elle n'avait jamais été déportée, mais qu'elle avait noté tout ce que lui avaient raconté les rescapés à leur arrivée à l'hôtel Lutetia, où elle participait au comité d'accueil. Ainsi, concluait Michael Pollak, « aucun événement de son roman n'est "inventé". Il s'agit uniquement de la condensation de tous ces événements dans deux personnages, technique littéraire qui, selon l'auteur, n'enlève rien à la véracité de tous les détails relatés ».

« Ce n'est qu'un roman » : c'est là la forme typique de discréditation d'un récit, renvoyé au régime négatif de la fiction auquel est opposé celui, positif, de la diction. Or ce dernier semble d'autant plus fort – et, corrélativement, la fiction d'autant plus discréditable – que l'expérience est plus tragique, plus chargée de souffrance et de deuil. En termes goffmaniens, on pourrait dire que plus le « cadre primaire » est investi d'affects, moins est acceptable le « cadre transformé », autrement dit le « mode » dont relèvent la fiction, de même que la représentation, le jeu ou la plaisanterie, c'est-à-dire toutes les techniques de distanciation ou de « détachement » : ludiques, par le rire (comme avec l'affaire

du jeu de mots de Jean-Marie Le Pen sur « four crématoire ») ; esthétiques, par l'expression artistique (comme avec l'affaire de la pièce de théâtre *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, consacrée à un fait divers tragique, et dont les protagonistes réclamèrent l'interdiction) ; ou scientifiques, par l'investigation (comme avec les dénonciations de l'indifférence du chercheur ou du médecin face aux souffrances de ses objets ou patients).

Cette suspicion s'est manifestée également, on s'en souvient, à propos des mises en scène filmiques de la Shoah, depuis le feuilleton télévisé américain *Holocauste* jusqu'à, plus récemment, *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg. Mais pourquoi une telle suspicion à l'égard de la fiction dès lors qu'il est question de cette expérience extrême qu'est la déportation ? C'est que toute fiction tend par nature à suspendre la question de la véracité et, avec elle, de la position morale du lecteur ou du spectateur face à ce qui lui est narré¹¹. Or lorsqu'une fiction réfère à un événement réel et, surtout, aussi chargé d'affects que le sont le génocide nazi et l'expérience de la déportation, le poids du réel est si grand qu'il rend forcément problématique, sinon impossible, une telle suspension ; et ce d'autant plus lorsque s'ajoute, comme c'est le cas depuis une vingtaine d'années, le risque du négationnisme, qui prend prétexte de la difficulté à atteindre une exactitude absolue dans l'établissement des faits pour mettre en doute leur existence même (Vidal-Naquet 1987).

Il nous faut donc ajouter, à la conceptualisation goffmanienne, une seconde boîte à outils : celle que nous offre Norbert Elias (1993) avec l'opposition entre engagement et distanciation, implication et détachement. Pour obtenir la configuration des types d'énoncés acceptables à propos de n'importe quel objet, on peut ainsi croiser deux axes, formant un tableau à double entrée : d'une part, avec Goffman, l'axe du degré de distance à l'événement ou, en termes goffmaniens, de « transformation » du cadre en lequel il est rapporté, déterminant le registre – esthétique, scientifique ou ludique – de la représentation qui en est proposée dès lors qu'on s'éloigne du « cadre primaire » ; et d'autre part, avec Elias, l'axe du degré de « détachement », en fonction de la charge affective ou émotionnelle du « cadre primaire » dans lequel s'inscrit l'événement (notamment grâce à la proximité entretenue avec lui). De ce « cadre primaire », lorsqu'il est fortement « investi », relève par excellence, à travers la dénonciation ou la glorification, le registre éthique, dont tendent à se rapprocher les témoignages et dépositions ; tandis que du cadre « transformé », autorisant une certaine « distanciation », relève à l'opposé le registre esthétique, autorisant les formes les plus littéraires de diction et, surtout, la fiction (Heinich 1998a). Au maximum d'implication et au minimum de transformation, propres au cadre primaire, correspondent donc les témoignages scientifiques, tandis qu'au maximum de détachement correspond une possibilité accrue de « littérarité », comme c'est le cas dans les

11. Comme l'écrit Gérard Genette, « il est au-delà ou en-deçà du vrai et du faux, et le contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque qu'il noue avec son récepteur est un parfait emblème du fameux désintéressement esthétique » (1991 : 20). Pour une approche sociologique de cette question, cf. Boltanski (1993).

autobiographies ; et dans le cadre transformé de l'œuvre de fiction, le drame est le genre par excellence de l'implication, interdisant le jeu, tandis que plus le détachement augmente, plus deviennent possibles le jeu et la comédie – pôle occupé par *La vie est belle*, avec les problèmes que nous avons vus.

Mais où commence, où finit la fiction ? C'est là qu'il va falloir changer, non pas de posture – je vais continuer à intervenir en chercheur – mais d'objet : nous allons nous interroger à présent sur les limites mises à la fiction non plus par les acteurs, mais par les chercheurs eux-mêmes. Ce seront donc des limites non plus axiologiques, mais épistémiques.

Limites épistémiques

Sur la définition de la fiction, qui a fait déjà couler beaucoup d'encre et de salive, je ne reviendrai ici que de façon allusive, pour ne retenir que quelques conclusions saillantes (Heinich 2002a). Commençons par noter l'étrange flou dans lequel cette question est tenue par ses spécialistes, à savoir les narratologues, et ce de l'aveu même d'une de leurs plus éminentes représentantes, Dorrit Cohn : « Les narratologues eux-mêmes ont ignoré à un degré vraiment stupéfiant la question de la démarcation entre fiction et non-fiction » (2001 : 167). En effet, explique-t-elle, les spécialistes ont pu intégrer dans la fiction quatre acceptions qui n'en relèvent pas *stricto sensu* : « La fiction comme contre-vérité, la fiction en tant qu'abstraction conceptuelle, la fiction en tant que (identique à la) littérature, et la fiction comme (identique au) récit » (*Ibid.* : 12). Autrement dit mensonge, construction, littérature, narration : voilà qui fait beaucoup pour un seul terme.

Si ce terme ne s'est stabilisé que tardivement – au XIX^e siècle – dans son sens de « récit littéraire en prose » (*Ibid.* : 26), c'est probablement en raison de l'équivalence longtemps entretenue entre fiction et mensonge ou « contre-vérité » : encore un indice du puissant discrédit pesant sur la dimension imaginaire. Mais cette discréditation par le mensonge n'est plus aujourd'hui la confusion dont souffre le plus la fiction : c'est plutôt l'équivalence entretenue avec la construction intellectuelle, d'une part, et avec la narration (ou récit), d'autre part. La première de ces deux confusions, concernant tout énoncé à prétention conceptuelle, est devenue aujourd'hui un des lieux communs les plus éculés de la vogue déconstructionniste, en vertu de laquelle tout discours, ne pouvant par principe satisfaire à l'exigence de vérité absolue, sombre forcément dans le relativisme intégral¹². La seconde de ces confusions modernes – la confusion non plus avec le concept, mais avec le récit – « trouve son origine dans la critique contemporaine du fondement intellectuel de la pratique historienne traditionnelle – c'est-à-dire de toute pratique fondée sur la croyance dans le caractère factuel des événements passés » (Cohn 2001 : 23) : c'est l'usage extensif, dans la théorie postmoderne, de la notion de « mise en intrigue », dont Paul Ricoeur lui-même a pris soin toutefois de se démarquer (*Ibid.* : 24) au profit d'une définition stricte du terme de « fiction » comme « récit non référentiel ».

12. Pour une critique argumentée de ce type d'usage de la « fiction », cf. Schaeffer (2004).

C'est également la position de Dorrit Cohn, partisane d'une «signification générique restreinte» (*Ibid.* : 27), c'est-à-dire d'une limitation épistémique de la fiction – qui semble en effet nécessaire. Nous admettrons donc qu'il n'y a de «fiction», à proprement parler, qu'à l'intersection entre le «récit», renvoyant à la dimension narrative, et le «non référentiel», renvoyant à la dimension imaginaire. Voilà qui exclut de la fiction aussi bien les récits non imaginaires (documents, témoignages) que les productions imaginaires sans narration (concepts, images fantasmées ou rêvées). Une telle limitation interdit donc de faire de la «fiction» un synonyme assez mal défini d'invention mensongère (confusion de sens commun), de construction intellectuelle, de narration (confusions postmodernistes) et d'œuvre littéraire (confusion lettrée) : toutes ces acceptions abusives ayant en commun de dénier, ou de discréditer, l'une des deux dimensions constitutives de la fiction que sont soit la dimension narrative, soit la dimension imaginaire (et parfois les deux).

Cette restriction est absolument nécessaire pour le sociologue, car elle permet, nous allons le voir, d'étendre les limites épistémiques de la fiction, de façon à en faire un outil précieux pour les sciences sociales : à condition du moins qu'on accepte de ne pas les cantonner à l'étude du réel, mais aussi de l'imaginaire et du symbolique.

Extensions

J'évoquerai ici quatre extensions épistémiques possibles : contre la réduction logiciste, contre la réduction esthète, contre la réduction herméneutique et contre la réduction scientiste. Ces extensions permettent, nous allons le voir, de mettre en évidence l'ambiguïté constitutive de la fiction, ainsi que ses fonctions : fonction de construction d'un imaginaire partagé, fonction de socialisation, fonction de communication.

L'ambiguïté de la fiction : par-delà la réduction logiciste

Un premier réductionnisme, typique du monde savant, consiste à rabattre la fiction sur un pôle et un seul, en la cantonnant soit au monde imaginaire – oubliant qu'elle puise une grande part de sa raison d'être dans l'expérience réelle –, soit au monde réel – subordonnant l'intérêt de la fiction à sa capacité d'exprimer la réalité vécue. Or ce n'est pas à l'un *ou* à l'autre de ces deux pôles de l'imaginaire et du réel que la fiction existe, mais bien *entre* ; ou encore, comme le soulignait le théoricien de la littérature Thomas Pavel, entre le double principe de la «distance», propre à l'imaginaire, et de la «pertinence», propre à la référence au vécu¹³. C'est même dans le va-et-vient entre ces deux pôles que réside son pouvoir, comme l'a bien souligné le psychanalyste Serge Tisseron, c'est-à-dire dans «la possibilité de nous émouvoir *pour de vrai* de choses que nous savons

13. «La référence dans la fiction repose sur deux principes qui, tout en se retrouvant ailleurs, ont depuis toujours formé le noyau de l'ordre fictionnel : le principe de la distance et le principe de la pertinence» (1988 : 183).

pertinemment être fausses. Pouvoir suspendre provisoirement le sentiment de la réalité et le réintroduire à volonté sont une fonction essentielle de l'esprit humain, une sorte de respiration de sa vie psychique » (2002 : 16)¹⁴.

Mais pour accepter cette « irréduction » de la fiction à l'un ou l'autre de ses deux pôles – le réel, l'imaginaire –, il faut se déprendre du logicisme, consistant à considérer que tout ce qui n'obéit pas aux règles de la logique formelle est forcément faux, ou illusoire. Or la logique de l'expérience vécue implique la coexistence des contraires beaucoup plus souvent que leur exclusion, comme la pratique des sciences de l'homme ne cesse de nous l'enseigner.

La fiction comme imaginaire partagé : par-delà la réduction esthétique

La deuxième extension nécessaire consiste à éviter la réduction, si fréquente dans le monde savant, de la « fiction » à la littérature. Pour avoir beaucoup travaillé à partir de fictions littéraires et cinématographiques¹⁵, j'ai souvent éprouvé le poids de la tradition savante qui, rabattant systématiquement la dimension « fiction » (au sens strict) sur la dimension « œuvre d'art », ne parvient pas à se détacher de considérations esthétiques sur la valeur de l'œuvre, supporte mal l'analyse structurale de gros corpus mettant à mal l'unicité de l'œuvre, et réprouve fortement tout mélange des genres entre œuvres « majeures » (un grand roman) et « mineures » (un feuilleton télévisé) – mélange pourtant parfaitement légitime si c'est le critère de la fictionalité qui est retenu comme pertinent. Ce réductionnisme littéraire constitue un obstacle majeur à la prise en compte de la fiction comme matériau d'analyse pour les sciences humaines : non seulement parce qu'il élimine d'emblée toute fiction non reconnue par la tradition lettrée (romans populaires, œuvres télévisuelles, publicités...), ou non considérée comme fiction (textes sacrés), mais aussi parce qu'il ne permet pas de penser les fonctions pragmatiques remplies par l'activité fictionnelle, et dans sa dimension narrative, et dans sa dimension imaginaire.

Ainsi, une grande partie de ce qu'on appelle traditionnellement la « sociologie de la littérature » (bien qu'il s'agisse plutôt d'une « esthétique sociologique », c'est-à-dire d'une analyse des œuvres modernisée) s'intéresse aux œuvres littéraires en tant qu'elles sont, précisément, des œuvres d'art, susceptibles d'exégèses sans fin. Mais elle ne permet guère de penser la fiction comme support pragmatique construisant ou cristallisant un imaginaire collectif, élaborant pratiquement les repères d'un monde commun, créant des communautés d'intérêts. Or la fiction possède bien cette fonction de solidification des références collectives dès lors qu'elle circule par la publication : les personnages de romans, de films, de bandes dessinées,

14. Ou encore : « Face aux images, deux moments se succèdent : le premier consiste à y croire et à s'y laisser prendre, le second à n'y plus croire et à s'en « dé-prendre ». Ces deux mouvements sont possibles parce que les images invitent *en même temps* à y entrer pour se laisser bercer par elles, et à s'en dégager pour les mettre à distance et les maîtriser. Notre plaisir à en voir est à la mesure de ce va-et-vient » (*Ibid.* : 77).

15. Cf. notamment : Heinich (1996, 2003) et Heinich & Eliacheff (2002).

constituent des repères identitaires que partagent les membres d'une même culture ou sous-culture, d'une même classe d'âge. En cela, Tarzan est au moins aussi important que Julien Sorel, Tintin que Hamlet, Scarlett O'Hara que Mrs Ramsay.

La fiction comme socialisation : par-delà la réduction herméneutique

Cette dimension pragmatique de la fiction comme construction d'un monde commun implique une troisième extension épistémique : non plus celle qui touche aux genres de représentations, en ne se limitant pas au sommet de la hiérarchie lettrée, mais celle qui considère la fiction dans sa dimension de socialisation, et non plus seulement de support d'un « sens », d'un « message » – ce qu'on peut appeler la réduction herméneutique. Pour cela, il faut passer de la question du sens à la question des usages de la fiction, dans sa double dimension imaginaire et narrative.

D'une part, en effet, l'imaginaire permet de sortir de soi, par le double effet d'une projection de son intériorité sur des personnages extérieurs à soi-même, et d'une incorporation de l'expérience d'autrui par le partage fictif d'un vécu analogue. On n'est plus dans l'ordre de l'esthétique mais de la construction identitaire, du jeu avec la double modalité de l'identification et de la différenciation – jeu qui est constitutif du rapport au roman (Heinich 1996). La fiction a, fondamentalement, un effet de désindividualisation : ce en quoi, d'ailleurs, elle concerne très directement les sciences sociales, en particulier la sociologie et l'anthropologie.

D'autre part, la fonction de la narration est indissociable de ses conditions effectives, à savoir la mise en circulation, que ce soit par la parole ou par la publication. Certes, on peut se raconter à soi-même une histoire (c'est le cas du rêve éveillé), mais cela implique un dédoublement très particulier entre soi et soi. Fondamentalement, la narration, ou le récit, a à voir avec la transmission, donc avec une forme de socialisation. C'est dire que la fiction a partie liée, profondément, avec l'autre, le collectif ou, comme aurait dit Norbert Elias, l'interdépendance : la fiction est, en soi, une forme de sociabilité. C'est ce qu'a bien vu François Flahault (2001) dans son analyse des contes de fées, en tant qu'ils énoncent, par leurs thématiques, ce qu'il en est du difficile et nécessaire rapport à l'autre que découvre le petit enfant, tandis qu'ils construisent, par la pragmatique de leur énonciation, la situation même d'interaction. Ainsi peuvent être prises en compte ces réalités humaines peu reconnues que sont l'interdépendance (plutôt que l'autonomie individuelle) et le plaisir (plutôt que la transmission d'un message).

C'est donc en remettant la dimension esthétique et la dimension herméneutique de la fiction à leur juste place – celles d'une dimension parmi d'autres, et pas forcément la plus intéressante – que sociologie et anthropologie peuvent véritablement travailler avec la fiction, dans son va-et-vient entre imaginaire et réel. Mais il reste encore une dernière catégorie d'extension à observer : celle relative non plus à la réception de la fiction, mais à sa production, en tant qu'elle permet parfois aux auteurs ce qu'ils ne pourraient pas communiquer par d'autres formes d'expression.

Dans le corpus de témoignages de déportation que nous avons analysés avec Michael Pollak, nous avons repéré trois textes qui s'éloignaient de la déposition scientifique ou du témoignage autobiographique pour aller vers des formes plus romanesques, jusqu'à endosser le statut fictionnel, comme dans le cas du roman de Marianne Schreiber évoqué précédemment. Dans ce dernier cas, la seule stratégie de récit « authentiquement » autobiographique eût été la restitution des témoignages recueillis de la bouche des rescapés à l'hôtel Lutetia. Mais cela aurait exigé une certaine personnalisation de l'énoncé, du type « Voici ce que moi, Marianne Schreiber, j'ai entendu ». Or cette personnalisation aurait sans doute été difficile à tenir face au poids de l'expérience vécue rapportée d'Auschwitz. Dans un tel contexte, la forme romanesque autorise une certaine distance avec le réel, qui est peut-être nécessaire pour donner une forme à l'émotion lorsque l'expression à la première personne n'est guère accessible, tant la compassion éprouvée par le spectateur de la souffrance est incommensurable avec cette souffrance même.

En revanche, Krystina Zywulska, auteur de *J'ai vécu à Auschwitz* (1956), avait accès, par son statut de rescapée, à la forme autobiographique. Comment comprendre alors la forme nettement romancée de son témoignage ? Une clé nous est fournie par la position occupée dans le camp : à Auschwitz, Krystina Zywulska faisait partie des « privilégiées » ayant accès à des fonctions hautement protectrices, en l'occurrence au « Canada », le lieu où l'on empilait les objets apportés au camp par les déportés. De la même façon que pour les fonctions administratives et les fonctions médicales, ce relatif privilège augmentait les chances de survie. Mais à la différence des médecins, cette protection ne pouvait se justifier d'une dimension humanitaire : d'où la difficulté à témoigner, lorsque la survie a pu se payer d'un sentiment de compromission ou, du moins, de privilège injustifié par rapport à celles qui ne sont pas revenues¹⁶.

Analogue apparaît la situation d'une autre rescapée, Jacqueline Saveria, auteur de *Ni sains ni saufs* (1954), illustrant une autre stratégie de fictionnalisation, par le roman de témoignage à la troisième personne inscrit dans des formes temporelles proprement romanesques. Florence, l'héroïne, est la surveillante de son bloc, et à ce titre elle occupe elle aussi une position relativement privilégiée, qu'elle paie cependant – le roman ne cesse d'y insister – en incessantes pressions de l'extérieur et tensions intérieures. Il n'existe dans notre corpus aucun témoignage de « kapo », et il est significatif que ce soit uniquement sous la forme d'un roman en bonne et due forme que nous soit contée l'expérience d'une déportée ayant eu la charge de faire régner la discipline du camp chez ses co-détenues. Car c'est le roman, et lui seul, qui pouvait exprimer, non seulement dans son contenu mais par sa forme même, ce qui ne nous serait accessible, sinon, qu'à travers le silence.

16. Sur la distribution de ces très relatifs « privilèges » au sein du camp, et leur incidence sur les témoignages au retour, cf. Pollak (1990).

Aussi n'y a-t-il pas lieu de dire ici, conformément à la déontologie de l'historien, « ce n'est qu'un roman », en le rejetant hors de la catégorie des témoignages acceptables par le chercheur, faute d'une transparence suffisante par rapport au réel. Au contraire, c'est justement *parce qu'il s'agit d'un roman* – et que ce ne pouvait être *qu'un roman* – qu'il nous faut accepter d'élargir les limites que nous assignons au témoignage de déportation, en y incluant la fiction. Une telle extension va à l'encontre des règles de contrôle des sources pratiquées par les historiens et, plus généralement, de la restriction positiviste des sciences de l'homme à la seule étude du réel. Mais elle est pourtant nécessaire – à condition d'être étroitement contrôlée – si l'on ne veut pas se priver de sources essentielles à la compréhension de l'expérience.

Retour aux valeurs : un avis d'expert

Nous voici donc armés, à la fois, d'une description analytique des limites axiologiques mises par les acteurs à la fiction, et d'une redéfinition de ses limites épistémiques, consistant à en restreindre la définition tout en étendant ses usages, ses possibilités, ses implications. Nous pourrions en rester là et, fidèles à la conception weberienne du travail sociologique, considérer que la mission du chercheur s'arrête ici. Mais nous pouvons aussi, fidèles à la tradition durkheimienne, chercher à utiliser ces résultats à des fins normatives. C'est ce que je vais tenter rapidement, pour finir, abandonnant la posture du chercheur pour endosser celle de l'expert ; car il est difficile de résister à la tentation de proposer des solutions face à une controverse à la fois brûlante, actuelle et récurrente – en l'occurrence celle du statut moral et juridique des œuvres de fiction face aux risques de censure. Essayons donc d'appliquer ce que nous avons appris à quelques propositions normatives qui, je l'espère, pourront dessiner les possibilités, sinon d'un consensus, du moins d'une manière consensuelle de poser les dissensions. Ces propositions sont au nombre de trois.

La première consiste à affirmer que la fiction n'est pas sans effets sur le réel : nous avons vu qu'on ne peut la cantonner à du pur imaginaire, et qu'elle a des pouvoirs, des effets, des actions. La deuxième proposition consiste à différencier, dans une œuvre de l'esprit, la dimension artistique et la dimension fictionnelle : si toute œuvre d'art n'est pas une fiction, toute fiction n'est pas une œuvre d'art, et un supplément de fiction, pas plus qu'un supplément de réalisme, n'entraîne un supplément ni, à l'inverse, un déficit de valeur artistique. Enfin, une troisième proposition consiste à affirmer que, puisque toute fiction implique un minimum de mise en commun et de socialisation par la publication, c'est précisément la mise dans l'espace public – et non pas le statut artistique ou imaginaire – qui doit commander le traitement accordé à la fiction. Il est légitime dès lors de considérer une fiction au même titre que n'importe quel objet inscrit dans l'espace public, et soumis de ce fait aux lois régissant notamment la diffamation, l'atteinte à la vie privée, l'expression de la haine raciale ou la protection des mineurs (sauf à considérer qu'il n'y a pas, par principe, à réguler l'espace public).

Précisons que ce critère de l'espace public ne revient pas, comme on pourrait le craindre, à assimiler la fiction, pas plus que l'œuvre d'art, à de l'information¹⁷, compte tenu du caractère gradué de la notion de « public » : en effet, le contexte d'exposition (musées, galeries, collections) et de publication (ouvrages autorisés ou non à l'affichage ou à la mise en rayons) instaure de fait un statut moins public pour les œuvres que pour la presse, entraînant du même coup un moindre contrôle face à leurs éventuelles atteintes aux lois. Il serait tenu compte ainsi tant du respect de la liberté de création que du respect de l'intérêt général protégé par le droit. Voilà qui, concrètement, autorise la discussion, y compris dans l'arène judiciaire, sur l'équilibre à respecter entre ceux qui demandent à restreindre, et ceux qui demandent à maintenir ou à étendre, le droit de circulation d'une fiction.

Ces trois propositions ne permettent pas de justifier la *fatwa* imposée à Salman Rushdie, car sa forme relève non d'une censure d'État mais d'une sanction privée exercée par la violence. En revanche, ces propositions justifient pleinement qu'il y ait eu un procès à propos de l'affaire Camille Laurens, et une plainte contre *Rose bonbon*, tout autant qu'une pétition pour le soutenir : il s'agit bien en l'occurrence d'un débat public sur les limites de l'expression de l'imaginaire dans l'espace public, et sur le statut particulier accordé à l'expression artistique – débat qui mérite d'être mené, au cas par cas, chaque fois que cela est jugé nécessaire.

En revanche, sur le fond et non plus sur la forme, ces propositions aboutissent logiquement à invalider plusieurs arguments, et en premier lieu l'argument du tribunal qui a débouté le mari de Camille Laurens ; en effet, l'art de la narration ne peut faire d'un récit (renvoyant au réel) une fiction (renvoyant à l'imaginaire), qui serait dès lors sans effets sur les personnes qu'elle met explicitement en scène. On ne peut davantage retenir, bien sûr, l'argument du responsable associatif suggérant que le caractère fictif de *Rose bonbon* le rend d'autant plus condamnable, car ce serait subordonner la fiction au réel, dans une logique de discrédit imposé à l'imaginaire. Mais l'argument de son auteur n'est pas plus recevable lorsqu'il déclare avoir voulu faire une critique de la pédophilie : les effets d'une fiction sont largement tributaires, nous l'avons vu, de leur appropriation par les récepteurs, et ne peuvent se réduire aux intentions de leur producteur. Enfin, se trouve également invalidé l'argument des signataires de la pétition demandant une « exception littéraire », car la littérature ne peut jouir d'une impunité en tant qu'elle relève de la fiction, puisqu'elle obéit aux régulations propres à l'espace public. Tout au plus pourrait-on revendiquer qu'elle soit protégée en tant qu'art – c'est « l'impunité de l'art », pour reprendre le titre du livre que Jacques Souillou (1995) a consacré à cette question –, mais cela impliquerait alors que les auteurs, dès lors qu'ils sont reconnus comme artistes, bénéficieraient d'un privilège moral et juridique non pour ce qu'ils font mais pour ce qu'ils sont, puisque leur seul statut d'auteurs suffirait à les mettre à l'abri de poursuites dans l'exercice de leur activité. Or un tel privilège ne pose-t-il pas problème dans une société où il est constitutionnellement établi que « nul n'est au-dessus des lois » ?

17. Sur les récentes tendances, en art contemporain, au rabattement du statut de l'œuvre sur celui de l'information, cf. Heinrich & Edelman (2002).

Je laisse ce point à la réflexion des lecteurs, en espérant avoir contribué à poser de façon plus claire les termes des débats qui ne manqueront pas de revenir sur les limites de la fiction ; et en espérant aussi, accessoirement, les avoir convaincus de la nécessité de distinguer clairement entre le travail analytico-descriptif du chercheur et le travail normatif de l'expert ou du penseur, par une délimitation rigoureuse des limites, non plus de la fiction, mais de la raison.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: fiction – censure/*censorship* – littérature/*literature* – cinéma/*cinema* – art – sociologie/*sociology* – valeurs/*values*.

BIBLIOGRAPHIE

Benslama, Fethi

1994 *Une fiction troublante : de l'origine en partage*. La Tour-d'Aigues, Éd. de l'Aube.

Boltanski, Luc

1993 *La Souffrance à distance : morale humanitaire, médias et politique*. Paris, Métailié.

Cohn, Dorrit

2001 *Le Propre de la fiction*. Paris, Le Seuil [1^{re} éd. angl. 1999].

Elias, Norbert

1993 *Engagement et Distanciation : contributions à la sociologie de la connaissance*. Paris, Fayard [1^{re} éd. all. 1983].

Evans, Gareth

1982 *The Varieties of Reference*. John McDowell, ed. Oxford, Clarendon Press – New York, Oxford University Press.

Flahault, François

2001 *La Pensée des contes*. Paris, Anthropos.

Genette, Gérard

1991 *Fiction et Diction*. Paris, Le Seuil.

Goffman, Erving

1991 *Les Cadres de l'expérience*. Paris, les Éd. de Minuit, 1991 [1^{re} éd. angl. 1974].

Goody, Jack

2003 *La Peur des représentations : l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*. Paris, La Découverte [1^{re} éd. angl. 1997].

Heinich, Nathalie

1987 « L'Art et la manière : pour une "cadre-analyse" de l'expérience esthétique », in Robert Castel, Jacques Cosnier & Isaac Jacob, eds, *Le Parler frais d'Erving Goffman*. Paris, les Éd. de Minuit : 110-120.

1991 « Pour introduire à la "cadre-analyse" », *Critique* 535 : 936-953.

1996 *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris, Gallimard.

1998a « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots* 56 : 33-49.

1998b *Le Triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*. Paris, les Éd. de Minuit.

2002a « Penser la fiction », *Critique* 666 : 880-895.

2002b « Pour une neutralité engagée », *Questions de communication* 2 : 117-127.

2003 *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*. Paris, Albin Michel.

2004 « Pour en finir avec l'engagement des intellectuels », *Questions de communication* 5 : 149-160.

Heinich, Nathalie & Bernard Edelman

2002 *L'Art en conflits : l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*. Paris, La Découverte.

Heinich, Nathalie & Caroline Eliacheff

2002 *Mères-filles : une relation à trois*. Paris, Albin Michel.

Meizoz, Jérôme

2003 « Le roman et l'inacceptable : polémiques autour de *Plateforme* de Michel Houellebecq », *Études de lettres 4 : Littérature et morale publique : censure, justice, presse, XVII^e-XX^e siècles*, éd. par Jean Kaempfer & Jérôme Meizoz.

Pavel, Thomas

1988 *Univers de la fiction*. Paris, Le Seuil [1^{re} éd. angl. 1986].

Pollak, Michael

1990 *L'Expérience concentrationnaire : essai sur le maintien de l'identité sociale*. Paris, Métailié.

Pollak, Michael & Nathalie Heinich

1986 « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales* 62-63 : 3-29.

Schaeffer, Jean-Marie

1999 *Pourquoi la fiction ?* Paris, Le Seuil.
2004 « Fiction et Croyance », in Nathalie Heinich & Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*. Nîmes, Jacqueline Chambon : 163-186.

Souillou, Jacques

1995 *L'Impunité de l'art*. Paris, Le Seuil.

Tisseron, Serge

2002 *Les Bienfaits des images*. Paris, Odile Jacob.

Todorov, Tzvetan

1991 *Les Morales de l'histoire*. Paris, Grasset.

Vidal-Naquet, Pierre

1987 *Les Assassins de la mémoire : "Un Eichmann de papier" et autres essais sur le révisionnisme*. Paris, La Découverte.

Weber, Max

2003 « La profession et la vocation de savant (1917) », in *Le Savant et le Politique*. Nouv. trad. par Catherine Calliot-Thélène. Paris, La Découverte.

Nathalie Heinich, *Les limites de la fiction*. — À partir d'un petit corpus de controverses advenues récemment en France à propos de fictions littéraires ou cinématographiques, mettant l'accent sur les fortes restrictions encadrant actuellement la censure, cet article – inscrit dans la perspective d'une sociologie des valeurs dont sont tout d'abord explicitées les règles énonciatives – se propose : premièrement, de comprendre les principes qui poussent les acteurs à limiter l'espace imparti à la fiction ; deuxièmement, d'examiner la façon dont la narratologie a traité cette question des limites, les principes qui s'en dégagent et les instruments qui méritent d'être retenus ; troisièmement, de réfléchir aux raisons pour lesquelles il peut être nécessaire de limiter soit axiologiquement, soit ontologiquement, la fiction ; et quatrièmement, d'expliquer pourquoi les chercheurs ont intérêt à en élargir les limites, de manière à éviter plusieurs types de réductions – logiciste, esthète, herméneutique, scientifique. L'article se termine par une tentative de solution aux controverses précitées, en forme d'avis d'expert outillé par cette analyse des limites de la fiction.

Nathalie Heinich, *The Limits of Fiction*. — Using a small corpus of recent controversies in France about fiction in literature or the cinema that have emphasized the tight restrictions now on censorship, this approach in terms of a sociology of values starts by examining the rules governing speech acts about this topic. First of all, how to understand the principles that lead to limiting the room allowed for fiction ? Secondly, how has narratology dealt with this question of limits ? What principles can be identified, and what instruments are worth using ? Thirdly, what reasons might make it necessary to limit fiction either axiologically or ontologically ? Finally, the attempt is made to explain why researchers have an interest in broadening these limits so as to avoid several types (logical, aesthetic, hermeneutic, scientific) of « reduction ». The attempt is made to provide a solution to the aforementioned controversies, a solution in the form of advice from an expert who uses the tools drawn from this analysis.