

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

175-176 | juillet-septembre 2005

Vérités de la fiction

---

## Fiction et fictions en anthropologie

Jean-Paul Colleyn

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29528>

DOI : 10.4000/lhomme.29528

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 147-163

ISBN : 2-7132-2035-1

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Jean-Paul Colleyn, « Fiction et fictions en anthropologie », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29528> ; DOI : 10.4000/lhomme.29528

---

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\\_0147](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_175&ID_ARTICLE=LHOM_175_0147)

---

## Fiction et fictions en anthropologie

par Jean-Paul COLLEYN

| Éditions de l'EHESS | *L'Homme*

2005/3-4 - N° 175-176

ISSN 0439-4216 | ISBN 2-7132-2035-1 | pages 147 à 163

---

Pour citer cet article :

—Colleyn J.-P., Fiction et fictions en anthropologie, *L'Homme* 2005/ 3-4, N° 175-176, p. 147-163.

---

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.

# Fiction et fictions en anthropologie

Jean-Paul Colleyn

**L**A NOTION DE FICTION telle qu'elle est employée en anthropologie est si fortement polysémique qu'il est malaisé d'en cerner le champ sémantique. L'activité fictionnelle de l'homme concerne des approches et domaines aussi divers que la philosophie (la logique, l'ontologie, les sciences cognitives, l'épistémologie, la philosophie du langage), l'histoire, la théorie littéraire, la poétique, la psychanalyse, la linguistique, la sociologie et l'anthropologie. En outre, la fiction est une notion hybride, car, bien qu'elle soit le produit de l'imagination, une fiction emprunte très largement au monde connu. Une grande confusion s'ensuit, car d'une part, les anthropologues omettent souvent de préciser dans quel sens ils entendent le mot ; d'autre part, ils jouent fréquemment, à des fins polémiques, sur la multiplicité des sens. Il est, à vrai dire, étonnant que des chercheurs généralement attachés à la rigueur conceptuelle continuent à employer un tel mot d'une manière vague, le plus souvent sans en préciser le sens. Or, si nous voulons utiliser le mot fiction sur le plan théorique, il convient d'en connaître les usages anciens et actuels, d'étudier les raisons qui ont incité les auteurs à y recourir et de réfléchir à leur pouvoir heuristique. Il importe de préciser que les différents types de fiction identifiés ici ne renvoient pas à des classes exclusives non plus qu'à des objets définis exclusivement par des déterminations internes, car – nous le verrons – les champs sémantiques se chevauchent et les problématiques se mêlent. Je puiserai mes exemples aussi bien dans la littérature que dans le cinéma anthropologique puisque nous savons que la réalisation de films ethnographiques pose des problèmes similaires à ceux de l'écriture : construction d'objets, sélection d'informations, choix de principes narratifs, montage, réflexivité, etc. (Marcus & Fischer 1986 : 75).

## Des différents usages du terme fiction

148

Au fondement des différentes définitions, on trouve souvent l'opposition fiction/réalité ou l'opposition fiction/vérité, mais ce sont des oppositions faussement éclairantes parce qu'il existe plusieurs régimes de fiction et plusieurs registres de vérité. On peut, en effet, parler de vérité référentielle, de vérité factuelle, de vraisemblance, de probabilité, etc. Les logiciens définissent la fiction comme un discours à dénotation nulle : les énoncés fictionnels ont un sens, mais ne renvoient à aucun référent dans le monde réel. Certains théoriciens estiment toutefois qu'il faut élargir la notion de référence jusqu'à lui faire englober des références métaphoriques ou des références à des mondes possibles.

### L'usage polémique

De nombreux auteurs emploient le terme fiction afin de souligner les croyances fausses des autres cultures et/ou les illusions d'optique des auteurs avec lesquels ils ne sont pas d'accord. C'est, à mon avis, un abus de langage ethnocentrique que de qualifier de fictionnelles des représentations comme les croyances, les mythologies, la magie, la divination, etc. La Vierge Marie, le monde invisible des Kaluli de Nouvelle-Guinée, le danseur masqué du *komo bamana* évoluant dans un espace « normalement » dévolu aux morts ne sont pas des fictions : ce sont des croyances, qui, pour les croyants n'ont pas à être vérifiées et qui font intimement partie de la vie quotidienne. La distance temporelle (anachronisme) ou spatiale (anatotopisme) disqualifie la prétention à la vérité d'une croyance ancienne ou exotique et nous la fait voir comme une fiction alors qu'elle n'en est pas à proprement parler une. On pourrait envisager, à la suite de Gérard Genette, un « état involontaire de la fiction », mais sans doute vaudrait-il mieux identifier, selon le cas, des simplifications, des erreurs, des illusions, des préjugés ou des croyances (Genette 1991 : 60). À des fins polémiques, nous traitons facilement de fiction les théories que nous pensons illusoire, contraires à la réalité des faits, illogiques, ou résultant de l'effet d'imposition de catégories insuffisamment critiquées. Roland Barthes, au moment où il affirmait l'éclatement du sujet individuel et l'inauthenticité de l'être, parlait du « sujet comme fiction » (Barthes 1982 : 62) ; l'historien Stephen Greenblatt (1980 : 257) a recours à la même formulation : « selfhood conceived as a fiction » ; Jean-Claude Passeron (1993 : 46) critique la « fiction didactique de la sociologie comme un champ de recherche unifié » ; Gérard Althabe & Monique Sélim (1998) reprochent à une certaine démarche ethnologique d'être prise dans un « univers de fiction » qui enferme les sujets d'une enquête dans une culture spécifique : « village dans la ville, culture d'entreprise, culture de jeunes, etc. ». Il est clair que ce régime de la fiction se confond ici avec l'illusion propre à celui qui fait de la fiction sans le vouloir. C'est également le cas lorsque le chercheur suscite des réponses conformes aux questions qu'il pose sans s'interroger sur l'effet de la question. En ce sens, la fiction, détectée et qualifiée de l'extérieur, est entendue comme une invention de bonne foi, comme erreur, comme bévue, c'est-à-dire, une fois de

plus, comme la croyance de l'autre. Les théories de nos prédécesseurs – l'évolutionnisme, le diffusionnisme, le fonctionnalisme, etc. – nous paraissent, avec le recul, totalement ou partiellement fausses. C'est toutefois un effet de rhétorique que de les traiter de fictions. Le fait que de nombreux anthropologues aient pu confondre les notions et les objets empiriques – échappons-nous d'ailleurs autant que nous le croyons à ce travers aujourd'hui ? – ne les transforme pas pour autant en auteurs de fiction.

## La fiction théorique

Les fictions théoriques sont courantes en philosophie et en sciences sociales : on peut citer le contrat social de Jean-Jacques Rousseau, les institutions comme résultats volontaires de l'interaction de raisons rationnelles, le complexe d'Œdipe en psychanalyse, les inférences inductives en science, etc. La théorie n'est jamais exempte d'imagination et, comme dans les idéologies, le succès de certaines créations conceptuelles contribue souvent à réifier les réalités dont elles sont censées rendre compte, voire à les créer. Des notions comme celles de « totémisme » ou d'« ethnie », qui ont été irrémédiablement « déconstruites », nous apparaissent, avec le recul, correspondre à des illusions plutôt qu'à des objets empiriques. Même des notions telles que « culture » et « société » semblent aujourd'hui moins fermement établies que par le passé. Elles n'apparaissent plus comme un patrimoine consensuel ou comme un système bien intégré, mais plutôt comme des espaces où se manifestent le conflit, le désordre et le changement. Jeremy MacClancy et Chris McDonough (1996 : 3) vont jusqu'à affirmer que « le concept de culture comme une entité clairement délimitée est à présent une *fiction* trop flagrante pour être maintenu ». Pourtant, ces notions de culture et de société résistent, même si le coup de force sur lequel reposent leurs définitions classiques a été mis au jour (Sahlins 1999).

Edmund Leach (1954 : 285) a été un des premiers anthropologues à utiliser le mot fiction de manière provocatrice à propos des concepts anthropologiques :

« Dans la réalité pratique de la recherche sur le terrain, l'anthropologue doit toujours traiter son matériel d'observation comme s'il faisait partie d'un équilibre global, autrement toute description serait presque impossible. Tout ce que je demande est une reconnaissance explicite de la nature "fictionnelle" de cet équilibre ».

Il est vrai qu'au stade de l'enquête de terrain déjà, si le chercheur s'efforce d'éviter d'imposer prématurément et d'autorité un sens global au chaos des événements qu'il observe, aucune structure de signification ne pourra réunir toutes ses notations en un seul système significatif. Il sera donc forcé, même au stade des notes de terrain, de formuler quelques hypothèses, ce qui, en retour influencera son enquête et diminuera son polymorphisme potentiel.

On voit clairement ici que cette fiction revendiquée par Edmund Leach est synonyme de théorie, de modèle ou d'hypothèse. Des auteurs comme Georg Simmel et Max Weber se sont interrogés sur les dimensions esthétique ou métaphysique des

concepts synthétiques élaborés par l'historien (Aron : 1987). Selon Ugo Fabietti, Edmund Leach reprend à Kant la distinction entre « bonne fiction » et « mauvaise fiction », la bonne étant consciente et volontaire, la mauvaise inconsciente et involontaire (Fabietti 1999 : 73). La notion de « bonne fiction » avait également été revendiquée par Sigmund Freud qui affirme que c'est en élaborant une théorie appartenant à l'ordre de la fiction qu'il a découvert dans son travail clinique des mécanismes aussi importants que le transfert, la résistance, le complexe d'Œdipe (Mannoni 1979 : 48). Cet emploi positif du mot fiction peut paraître stimulant et il est évidemment vain de reprocher à Freud de l'employer, mais il crée la confusion avec la fiction artistique qui, elle aussi, a des vertus cognitives et heuristiques. De même, les méta-discours, les discours sur les discours, même s'ils perdent leurs connections avec le réel, ne devraient pas être qualifiés de fictionnels. Pour Edmund Leach, la mauvaise fiction se confond avec l'erreur, le préjugé, l'idéologie. Nous verrons que, trente ans plus tard, Edmund Leach emploiera le mot fiction dans un sens différent, mais dans l'intervalle deux auteurs seront intervenus vigoureusement sur la scène du débat anthropologique en se fondant sur d'autres acceptions du mot fiction : Clifford Geertz et James Clifford.

### La fiction comme construction

En 1973, dans un livre qui annonce le courant hypercritique qui va suivre, Clifford Geertz, délaisse le sens courant du mot fiction et repart d'une étymologie latine : la fiction est quelque chose de fabriqué, quelque chose de façonné (Geertz 1973 : 19). Cette acception, James Clifford la reprendra telle quelle pour désigner tour à tour le modèle de l'ethnologue ou les illusions de l'ethnographe. James Clifford a beaucoup contribué au succès actuel du mot fiction en anthropologie. Dans ses articles fameux « On Ethnographic Surrealism » (1981 ; 1983) et « On Ethnographic Authority » (1981), tous deux repris dans *The Predicament of Culture* (1988), il est très proche de certaines formulations d'Edmund Leach, lorsqu'il explique que le sentiment qu'éprouve le lecteur de vivre l'expérience du terrain est, en fait, le résultat d'une fiction, car l'ethnographe transforme les ambiguïtés des situations de recherche et la diversité des significations en un portrait parfaitement intégré (Clifford 1988). Dans ces occurrences, le mot est employé au sens de construction. Chez James Clifford, la critique du positivisme passe par la reconnaissance d'une dimension de fiction qui serait intrinsèque à l'ethnographie (Clifford & Marcus : 1986). Comme Clifford Geertz, James Clifford et George Marcus soulignent par ailleurs que la fiction n'est pas mensonge : toute construite qu'elle est, elle peut prétendre dire le vrai sur le monde.

Sans vouloir suggérer qu'il existe une communauté scientifique en anthropologie – qui est un champ théorique hétérogène et conflictuel –, la plupart des anthropologues professionnels pourraient sans doute se rallier à l'acception large adoptée par Clifford Geertz et James Clifford de la notion de fiction comme quelque chose de construit, de façonné, d'élaboré. Cet usage lexical présente toutefois plusieurs inconvénients. Non seulement, il permet tous les amalgames entre les différents sens du mot, mais il correspond aussi à une position triviale,

car, toute graphie, tout texte, toute interprétation, toute œuvre, même celle qui vise à la neutralité documentaire, peuvent être, en ce sens, qualifiées de fictions.

### La fiction comme illusion cognitive

Un romancier comme Marcel Proust avait déjà bien évalué le poids de l'histoire individuelle et de la culture sur les capacités perceptives elles-mêmes, en reconnaissant que « Le témoignage des sens est lui aussi une opération de l'esprit où la conviction crée l'évidence » (Proust 1984 : 190). Pour Jean-Paul Sartre (1948 : 68) écrivain, critique et philosophe :

« L'erreur du réalisme a été de croire que le réel se révélait à la contemplation et que, en conséquence, on en pouvait faire une lecture impartiale. Comment serait-ce possible, puisque la perception même est partielle, puisqu'à elle seule, la nomination est déjà modification de l'objet ».

Si l'on part du point de vue que nous déformons toujours la réalité en faisant nos enquêtes (à cause de notre époque, de notre éducation, de notre culture, de nos goûts, de nos obsessions), il faut admettre aussi que c'est grâce à ces déformations que nous la révélons (Sartre 1952 : 517). À l'âge des techniques de reproduction mécaniques, analogiques et numériques, il convient de rappeler que l'enregistrement du réel reste toujours partiellement subjectif et qu'il renvoie à l'imaginaire du preneur d'images et à celui du récepteur<sup>1</sup>. D'autre part, le réalisme comme style d'écriture ou comme recherche de véri-similitude dans le cinéma documentaire n'offre aucune garantie de pertinence ou d'exactitude au niveau plus global de la signification, de l'interprétation ou de l'explication.

### La fiction comme fatalité

Trente ans après ses premières affirmations, Edmund Leach, dont on connaît le caractère provocateur et qui, sans doute, ne voulait pas perdre le bénéfice du premier pavé jeté dans la mare positiviste, frappait encore plus fort en déclarant tout de go que l'ethnographie était une activité fictionnelle :

« Les textes anthropologiques sont intéressants en eux-mêmes et non parce qu'ils nous disent quelque chose du monde extérieur. Quand nous lisons des textes d'anthropologie, nous pouvons les lire de deux manières bien différentes. Dans le premier cas, le texte est un texte comme la Bible est un texte. Il peut être intéressant en lui-même ; structuré d'une manière que l'on peut découvrir plein de "significations" cachées, volontairement ou involontairement. Mais on ne peut affirmer que ce qui est discuté dans le texte correspond à une quelconque "réalité". Dans le second cas, nous pouvons lire un texte dans le but délibéré de découvrir les projections personnelles de l'auteur, ou le reflet de la manière dont il ou elle a réagi à ce qui se passait » (Leach 1984 : 22).

Position iconoclaste proche de celle d'un Hayden White en histoire, mais en contradiction avec la minutieuse ethnographie d'Edmund Leach lui-même, qui,

1. Marc Augé, séminaire du Centre d'anthropologie des mondes contemporains, École des hautes études en sciences sociales, 2004.

comme le remarque G.N. Appell (1989), ne semble pas avoir renoncé à la pertinence référentielle. Si vraiment on ne peut affirmer que l'objet discuté dans un texte d'anthropologie correspond à une quelconque réalité, la cause est entendue : c'est que ce mode de discussion est vain et qu'il vaut mieux changer d'activité professionnelle. La thèse selon laquelle tout est fiction, remise aujourd'hui au goût du jour par une philosophie vaguement postnietzschéenne, paraît difficile à tenir, non seulement en sciences humaines, mais en général, notre survie étant depuis toujours conditionnée par un jeu d'essais et d'erreurs qui nous permet de nous y connaître en tel ou tel domaine. C'est, en outre, une thèse autoréfutative car si « tout est fiction », cet énoncé-là l'est aussi<sup>2</sup>. Le débat sur la subjectivité subsiste, toutefois, et recoupe partiellement la problématique de l'écriture.

### La fiction comme exigence narrative

La tentation de la fiction dans l'écriture des sciences humaines provient en effet aussi, comme l'ont souligné chacun à leur manière Paul Ricoeur et Jean-François Lyotard, des exigences narratives. Ces sciences se sont laborieusement détachées des Lettres, mais elles en demeurent partiellement solidaires. Une problématique commune liée à l'écriture unit, quant au mode d'exposition des résultats de la recherche, tous les penseurs du social, qu'ils soient écrivains, philosophes, historiens, sociologues ou anthropologues. Les chercheurs et les auteurs de fiction sont confrontés à des contraintes comparables : ils doivent être « passionnants », construire une narration, développer une argumentation, organiser leur mode d'exposition de manière à clore un récit autrement dénué de sens. Ce que le critique dit du roman vaut aussi pour une simple description : à défaut d'une hypothèse sur le sens global d'un phénomène, toute description est impossible, car tous les aspects et tous les événements sont d'une égale importance. Décrire, c'est donc nécessairement déjà raconter.

Ces exigences narratives déterminent également le montage cinématographique. Le caractère fini de la réserve de plans est évidemment une spécificité de l'acte d'écriture cinématographique. Dans le cinéma de fiction, cette limitation est le plus souvent compensée par le fait que l'acte d'écriture cinématographique, concrétisé par le montage, est davantage prémédité, anticipé par le scénario et par le découpage en plans sur le papier. La difficulté ne survient que lorsqu'un plan, supposé remplir une fonction précise dans la chaîne syntagmatique du montage, déçoit, fait défaut, ne peut remplir son office. Elle peut mener au tournage de raccords après le visionnage des *rushes*. Dans les films de fiction tournés selon un canevas lâche, l'enchaînement des plans pose des problèmes qui rapprochent des contraintes propres au documentaire. Devant une difficulté de montage, ou pour satisfaire une idée, le cinéaste ne dispose que des plans qu'il a tournés sur le terrain sans savoir encore de manière précise comment ils allaient s'insérer dans le montage. Son expérience l'amène à diminuer, lors du tournage,

2. Jean-Marie Schaeffer, séminaire du PRI « Vérité et fiction », École des hautes études en sciences sociales, 2004 ; Heinich & Schaeffer (2004 : 191) ; et, dans ce volume, les remarques de Jean Jamin, pp. 170-171.

ce stade d'insécurité de deux manières opposées, d'une part en évaluant au préalable ses besoins, comme dans le cinéma de fiction et en pensant au montage lors du tournage, d'autre part en se créant une réserve de plans sans préjuger de leur emploi. La première solution restreint le polymorphisme de la matière tournée, la seconde l'accroît, mais, bien entendu, ces deux solutions ne s'excluent pas et l'on recourt généralement à l'une et à l'autre. La disjonction dans le temps entre le tournage (acte d'écriture premier) et le montage (acte d'écriture second) constitue le fardeau propre du cinéma documentaire.

Le fait que, d'une part, conformément à la volonté de leur auteur ou à leur insu, de nombreuses fictions présentent un grand intérêt documentaire, et que, d'autre part, les chercheurs et les documentaristes introduisent des biais, en forçant le trait, en choisissant de « trop bons personnages », en éliminant ce qui brouille l'argumentation, ne les met pas pour autant sur le même plan. Pendant très longtemps, les anthropologues ont peu interrogé en tant que récit le texte qui leur était proposé. Ils le traitaient comme la représentation d'une réalité en soi, présumée extérieure à l'auteur et au texte. Cette problématique de l'écriture avait été soulevée en histoire par Paul Veyne (1971) et Michel de Certeau (1975). Dès qu'on raconte une histoire, dès qu'il y a mise en intrigue, s'ouvre un espace fictionnel. « Le mot "intrigue" », écrit Paul Veyne (1971 : 57), « a l'avantage de rappeler que ce qu'étudie l'historien est aussi humain qu'un drame ou un roman, *Guerre et Paix* ou *Antoine et Cléopâtre* ».

En anthropologie, ces thèmes ont été introduits par Clifford Geertz (1973, 1983) et par George Stocking (1984-1996), puis par James Clifford (1988). Dans cette foulée, Marilyn Strathern (1990 : 91), prolongeant James Clifford, parle des « fictions persuasives de l'anthropologie » car si ce que fait l'anthropologue c'est écrire, alors son œuvre, « à coup sûr, tout autant que n'importe quel écrit destiné à produire certains effets, doit être une production littéraire »<sup>3</sup>. Ce que les analyses « textuelles » ont apporté, c'est l'attention à la narration elle-même comme acte créatif. Mais l'emploi du terme fiction au sens d'exercice discursif a ouvert la porte à de nouvelles confusions, car tenter de dépasser le positivisme, ce n'est pas confondre toutes les sortes de fictions. Dans le sillage de James Clifford, les dénonciations des tentations fictionnelles de l'écriture ont proliféré dans la critique actuelle :

« Le processus d'écriture de la monographie accomplit donc une double invention. D'une part, l'invention des Trobriandais, ou plus précisément de la culture trobriandaise en tant que fiction collective cohérente ; et de l'autre, l'invention de l'anthropologue-héros, d'une nouvelle figure scientifique faisant autorité à l'intérieur de la discipline » (Kilani 1999 : 91).

Il faut reconnaître que si des écrivains comme Proust, Kafka ou Joyce ont souvent eu recours à un style qui reflétait les incertitudes de leur quête, ce fut rarement

3. « Obviously, insofar as any piece of writing aims for a certain effect, it must be a literary production ».

le cas des anthropologues, généralement soucieux de convaincre de la fiabilité de leurs informations. Ils ne ménageaient donc pas les « effets de réel » et leur style fluide et bien maîtrisé sur le plan formel engendrait l'illusion d'une cohérence parfaite. Qualifier leurs œuvres de fictionnelles introduit toutefois plus de confusion que de clarté : une idéalisation excessive n'est pas une fiction, c'est une idéalisation excessive. Que les écrits d'un chercheur soient justiciables de la critique « c'est beau sur papier, mais... » fait partie du débat entre chercheurs, mais les qualifier de fiction est un procédé rhétorique pour les disqualifier.

La tentation d'assimiler les œuvres des anthropologues à la littérature de fiction s'explique en partie par le fait que les analyses critiques qui ont provoqué un véritable tournant disciplinaire proviennent des études littéraires. Il est curieux de constater que malgré les vigoureuses interpellations de Paul Veyne et d'Edmund Leach déjà citées, l'analyse des procédés d'écriture des sciences humaines ne s'est pas développée en leur sein. Sans doute ces sciences étaient-elles freinées par la conviction que l'écriture n'était qu'un instrument technique au service d'une méthodologie qui prétendait ne devoir ses effets qu'à ses protocoles propres. C'est donc la critique de la littérature de fiction qui a mené les batailles d'avant-garde sur le plan théorique. Ce n'est que dans un second temps que les sciences humaines ont intégré l'analyse de leurs propres procédés rhétoriques et ont modifié leur posture scientifique. Paul Veyne (1983) a montré combien ces différentes problématiques se chevauchent et combien, par exemple, il est difficile de démêler fictions théoriques et fictions narratives, puisque toute description factuelle est déjà culturellement déterminée.

## Positions épistémologiques

Par rapport au savoir nous sommes en présence de thèses inconciliables. Pour les auteurs ultra-relativistes, comme le langage est lui-même fictionnel et que toute perspective est forcément partielle, on ne peut que multiplier les expériences de pensée, sans jamais déboucher sur autre chose que sur des jeux de mot et un jeu de miroir. Cette position est partiellement fondée : sans doute n'y a-t-il aucune pensée, aucun langage, sans recours à la métaphore, qui est une opération essentielle de l'esprit. Mais admettre que l'invitation à « déborder », qu'une dimension ludique se trouve au cœur des processus cognitifs, ne devrait pas nous amener à abolir toute distinction entre fiction et réalité. Tout au plus cette prise de conscience nous invite-t-elle à reconnaître qu'entreprendre de définir la réalité s'apparente plus à un essai (au sens de tentative) qu'à un constat. Pour les tenants d'une thèse que l'on peut qualifier de théologique, la vraie connaissance ne résulte pas d'une construction mais d'une révélation face à laquelle toute velléité de vérification paraît dénuée de sens. D'une certaine manière, l'empirisme et le positivisme à l'ancienne, tout imbus de vérificationnisme qu'ils soient, aboutissent au même résultat : l'objet se révèle entièrement sous son apparence concrète, et il n'y a rien à chercher du côté des relations abstraites. Enfin, quant aux auteurs qui n'entendent se soumettre ni aux dogmes, ni à l'évidence, ni aux charmes de

l'imagination débridée, la recherche de vérité(s) demeure à l'horizon de leurs efforts. La différence entre la pensée scientifique et l'idéologie réside dans la détermination profonde à ne rien accepter sans examen et sans souci de dépendre d'une autorité ou d'une tradition. Le doute méthodique est une posture qui s'apprend. Si les conditions de production d'une œuvre contribuent à l'expliquer, elles n'en expliquent pas tous les aspects. Les bonnes œuvres survivent aux tentatives d'historisation les plus radicales. En s'appuyant sur Mikhaïl Bakhtine, Tzvetan Todorov avait ménagé une ouverture dans la clôture historiciste un peu désespérante qui enferme le sens ultime d'une œuvre en son lieu et son temps. Tout écrivain, en effet, imagine, au-delà des destinataires particuliers et historiques, un « surdestinataire » aux dimensions universelles (Todorov 1984). C'est ce que remarquait aussi Jürgen Habermas (1974 : 134) en écrivant : « S'il suffit d'une analyse historique pour atteindre un penseur de façon adéquate, c'est qu'il ne compte pas parmi les grands ».

### Un souci de clarté

Afin de limiter les malentendus, il semble souhaitable, comme y invitent certaines réflexions de Jean-Marie Schaeffer, d'envisager le mot « fiction » dans un sens à la fois plus courant, plus restrictif et plus précis : la fiction est le récit d'un événement ou d'une série d'événements inventés, qui n'ont jamais eu lieu dans la réalité. En ce sens, seule la fiction artistique doit être considérée comme la véritable fiction. Son cadre pragmatique est celui que l'on désigne parfois par les expressions de « feintise ludique », de « feintise partagée », de « faire semblant » (voir les travaux de Hamburger, Searle, Austin, Genette, Schaeffer, Jost). Sur ce plan, la fiction se distingue du faux (le mensonge), de l'erreur (l'illusion) et de l'hypothèse (la théorie). Lorsque je fais un faux, mon objectif est de tromper mon spectateur ou mon lecteur, car je présente comme vrai ce que je sais être faux. Lorsque je me trompe, je communique mon erreur tout en la croyant vraie ; je ne crée pas volontairement une fiction. La distinction est subtile, car nous savons tous que les images et les mots peuvent créer les choses au lieu de les refléter. Toutefois, le fait que des individus et des collectivités se laissent subjugués par des catégories illusives mais qui entraînent un certain nombre d'effets concrets ne les plonge pas pour autant dans un univers fictionnel au sens propre. S'en tenir à une croyance, ou plutôt à un *credo*, si l'on veut éviter toute connotation religieuse, ce n'est pas la même chose qu'échafauder une fiction.

Lorsque je crée une fiction, je ne veux pas tromper le destinataire de mon message : c'est en connaissance de cause que je l'invite à partager une histoire que nous savons n'être pas vraie et dont la spécificité est de ne pas relever du régime des croyances ni du binôme vrai ou faux. La fiction suppose la non-pertinence du jugement en termes de véridicité. « La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel » (Schaeffer 1999 : 156). Une fiction réussie fait partager le plaisir de la simulation, alors qu'un

faux ne réussit que si le spectateur ignore la simulation (*Ibid.*: 148). Cette question se révèle plus complexe qu'il n'y paraît à première vue, car c'est aussi sans doute une croyance de notre part de penser que l'autre croit le plus sérieusement du monde à des récits fantastiques. De nombreux auteurs ont montré que la notion de réputation (*Verleugnung*), sur le modèle « Je sais bien mais quand même... », vient nuancer la notion de croyance (Mannoni 1969). Michel Foucault et à sa suite Paul Veyne parlent de régimes de semi-vérité, tandis que Jean-Paul Sartre et à sa suite Michel Leiris invoquent l'éventuelle mauvaise foi pour expliquer l'adhésion à de grands récits difficilement crédibles littéralement. En vérité, il pourrait bien y avoir du ludique – et donc l'acceptation d'une feintise – dans des productions historiques et sociales que l'observateur extérieur situe, plus naïvement que ceux qu'il commente, au pôle le plus sérieux.

L'erreur par conviction peut frôler le mensonge, voire l'exploiter délibérément, la fin justifiant souvent les moyens. Les films de propagande, par exemple, ressemblent à des fictions pour tous ceux qui analysent la manière dont ils forcent le sens des documents. Mais ils le font parfois de bonne foi, pourrait-on dire, en songeant aux remarques de Jean-Paul Sartre sur l'ambiguïté du verbe croire ; l'expression « Je crois » valant à la fois pour le doute et la conviction. Deux anthropologues au moins se sont appuyés sur ces idées dans leur analyse des faits « religieux » et plus particulièrement des rituels : Michel Leiris (1980) et Jean Pouillon (1979).

## La fiction artistique

### Pertinence anthropologique

Le caractère volontairement imaginaire de la fiction artistique ne l'exclut pas pour autant du champ des sciences humaines. En histoire, « les sources littéraires qui avaient été ignorées au motif que les textes de fiction ne pouvaient pas fournir des renseignements utiles à la connaissance du passé ont été réhabilitées » (Noiriel 2003 : 109).

« La fiction, d'un point de vue anthropologique est triplement intéressante : par ses liens avec l'imagination individuelle qui la conçoit ou qui la reçoit ; par ses liens avec l'imaginaire collectif qu'elle peut utiliser et relayer mais qu'elle contribue aussi à enrichir et à modifier ; enfin par le rapport qu'elle entretient avec ce qui n'est pas elle mais s'y rattache par un aspect ou un autre : l'histoire, la psychologie, le social, le religieux » (Augé 1997 : 106).

On trouverait dans la littérature des centaines d'exemples, surtout datant de l'époque où les romanciers étaient les premiers observateurs du social. Chacun sait que les grands romans modifient notre appréhension du réel. Si les grandes œuvres littéraires résistent au temps (y compris dans les traces qu'elles livrent de leur époque), c'est qu'elles accèdent à des vérités universelles. Un exemple pertinent peut même provenir d'un texte inachevé comme *Préparatifs d'une noce à la*

*campagne*, écrit par Franz Kafka en 1906-1907. Ce texte est riche en intuitions anthropologiques, non seulement en ce qui concerne l'ethnographie imaginaire d'une communauté, mais aussi en ce qui concerne l'analyse d'une « langue mineure », en l'occurrence, le yiddish (Deleuze 1978).

Par ailleurs, il arrive que des ethnographes s'essayent à passer le seuil de la fiction sans abandonner pour autant le souci de vérité. C'est le cas de Michael Taussig (2004) qui procède à la manière d'un cinéaste pour proposer ce que l'on pourrait appeler des épures baroques de réalités sociales accablantes. Il pratique le *fictocriticism*, une sorte de critique par la mise en scène. En mêlant faits et fictions, descriptions et archives, journal de terrain et critique théorique, il propose une alternative aux règles canoniques de la dissertation savante. Sans doute ne se fait-il pas que des amis dans la discipline anthropologique, mais il a le mérite de proposer de nouveaux essais d'écriture.

### Critères pragmatiques

Les deux caractéristiques principales de la pragmatique fictionnelle sont, selon Thomas Pavel (1988 : 81), la libre adhésion et la limitation spatio-temporelle. La fiction isole des pratiques de discours marquées et perçues comme telles. Dans l'idée de feintise, ne sont pas seuls en cause l'intention de l'auteur, mais aussi le statut communicationnel : il faut que le spectateur reconnaisse l'œuvre pour ce qu'elle est et donc que l'auteur lui donne les moyens de le faire. Michael Riffaterre (1990) et à sa suite Jean-Marie Schaeffer (1999) insistent sur le fait qu'une fiction doit toujours combiner des marques de fictionnalité avec une convention de vérité, de plausibilité, afin que les spectateurs puissent réagir à l'histoire comme si elle était vraie. Jean-Marie Schaeffer observe qu'une représentation possède sa force propre, qui est indépendante de l'intention de l'auteur et qui est déterminée par le degré d'isomorphisme entre l'imitation et ce qui est imité (on aurait dit naguère entre le signifiant et le signifié). Dès lors que cet isomorphisme dépasse un certain seuil, la représentation fonctionne comme un leurre, quelle que soit l'intention de l'auteur. N'importe quelle représentation fondée sur une exploitation de relations analogiques (toute représentation par imitation) est susceptible, dans des circonstances « favorables », de se transformer en leurre, même en l'absence de toute intention de tromperie.

La fiction a-t-elle besoin d'effet de réel ? S'il est incontestable qu'en fiction l'immersion du spectateur peut se fonder sur des effets de leurre, cela ne me paraît pas être une condition nécessaire. La création fictionnelle peut, en effet, fonctionner autrement qu'à travers une immersion mimétique et se révéler efficace sans avoir à imiter la réalité. Nous sommes totalement immergés dans *Othello* d'Orson Welles, bien que ni le récit ni l'image noir et blanc ne produisent un effet de réel. Aujourd'hui, on assiste à une surenchère débridée dans le caractère ludique des fictions et le merveilleux, le fantastique, l'incroyable, n'empêchent nullement ces fictions de fonctionner, comme le montre la forte influence qu'exercent la

bande dessinée et la fable sur le cinéma. Face à des fictions qui ne font pas semblant d'être vraies, nous « marchons » aussi bien que les enfants écoutant des histoires de nains aux pieds à l'envers dans les contes africains ou regardant l'adaptation cinématographique des aventures de Harry Potter.

## Le brouillage des frontières

Il est à la mode de déplorer l'affaiblissement des règles et le mélange des genres, mais le phénomène n'a rien de nouveau. Depuis toujours, par exemple, fictions et documentaires se contaminent mutuellement. Le film *Moana* de Robert Flaherty, une romance tournée à Samoa sans souci d'exactitude ethnographique, a été loué comme documentaire par John Grierson, à qui l'on doit sans doute d'avoir, à cette occasion, estampillé le genre (Barnouw 1993). Robert Flaherty, sans nul doute un génie du cinéma, continue à passer malgré lui pour le père du cinéma ethnographique, bien qu'il ait le plus souvent créé le référent de ses rêves devant la caméra. À sa décharge, il faut préciser le caractère anachronique de classification en genres qui n'existaient guère dans les années 1920. À l'époque où il tournait *Nanook of the North*, Flaherty avait le choix entre les salles du cinéma commercial et le circuit des films d'exploration<sup>4</sup>. Il voulait raconter une histoire, c'était un conteur et jamais il n'a imaginé qu'il serait un jour jugé selon les critères du film scientifique. Quel que soit le jugement que l'on porte aujourd'hui sur la philosophie de Flaherty, il faut saluer l'exploit qui consistait à tourner un film dans le Grand Nord en 1921, à développer sa pellicule sur place et à la projeter aux Inuits pour recueillir leur avis. Le romantisme nostalgique de Flaherty est souvent critiqué<sup>5</sup>, mais il faut rappeler qu'à l'époque ce romantisme était largement partagé par ceux qui s'intéressaient aux cultures différentes, qu'ils fussent des chercheurs professionnels ou amateurs. La relation de l'homme avec la nature revient comme un thème obsédant chez Flaherty ; qu'elle soit violente et conflictuelle comme dans *Nanook* et *L'Homme d'Aran*, ou idyllique comme dans *Moana*. Dans *Nanook*, Flaherty voulait documenter les traditions des Eskimos avant qu'elles ne se modifient sous l'impact de la « civilisation », et c'est donc clairement à une reconstitution qu'il se livre. Dans son film, *Saumialuk, le grand gaucher* (traduit plus explicitement en anglais par *Nanook revisited*), Claude Massot interroge les Inukjiak qui se souviennent encore du tournage de *Nanook*. Ceux-ci révèlent que Flaherty leur avait demandé de porter des pantalons en peau d'ours polaire et de n'utiliser aucun instrument « moderne ». De nombreuses séquences ont été mises en scène à la manière des films de fiction, comme celle où Nanook « découvre » le phonographe, celle où il tire le phoque hors du trou pratiqué dans la glace, ou celle prétendument tournée à l'intérieur de l'igloo, pour laquelle Flaherty avait fait construire un demi-igloo afin de disposer de lumière et d'un recul suffisant.

4. Voir Jay Ruby, « A Re-examination of the Early Career of Robert J. Flaherty », *Quarterly Review of Film Studies*, 1980 : 431-456.

5. L'attitude de Flaherty a parfois été qualifiée de « taxidermique ». Voir notamment Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*, Durham, Duke University, 1996.

Le nom de Nanook n'est pas authentique : il a été choisi par Flaherty parce qu'il sonne bien aux oreilles occidentales et les femmes de Nanook que l'on voit dans le film ne l'étaient pas dans la vie. Apparemment, les Inukjiak avaient parfois un peu de peine à garder leur sérieux lorsque Flaherty leur demandait de « jouer » le rôle de leurs grands-parents, mais personne sur le terrain ne renie le « portrait » dressé par Flaherty, et revendiqué, depuis, avec fierté.

Dans ses autres films, Flaherty fit preuve de la même prédilection pour le passé. Alors qu'il tournait *Moana* dans les îles du Pacifique, il s'aperçut que les Tahitiennes avaient abandonné leurs jupes végétales « traditionnelles » pour des cotonnades. Dépité de se voir privé des frémissements de ces jupes de fibres, il en commanda immédiatement la fabrication afin d'en revêtir toutes les figurantes du film. Pour *L'Homme d'Aran*, l'équipe passa près de deux ans dans ces îles au large de l'Irlande. Les longs plans sensuels de la caméra sur les vagues, la dramatisation des actions des pêcheurs grâce aux optiques à longue focale, les cris et les paroles perdues dans le vent et les embruns, en font un film inoubliable. Cette fois encore, Flaherty a imprégné son film d'une nostalgie passéiste en convainquant les pêcheurs de se lancer dans une pêche au harpon qu'ils ne pratiquaient plus depuis longtemps. Très élaborés, les films de Flaherty sont toujours réalisés dans des conditions proches de celles de la fiction, et jamais ils ne documentent le contexte économique et social, mais l'auteur se réclamait d'une certaine conception de la vérité : il prétendait atteindre par le film l'essence d'un mode de vie qu'il connaissait, et sa démarche était d'en découvrir toute la dimension dramatique afin de l'exprimer cinématographiquement.

Certains récits fictionnels, même clairement affichés comme tels, échouent à se maintenir à leur place. Un film tourné dans un milieu exotique, qu'il soit une fiction ou un documentaire, passe souvent pour un documentaire, même s'il est « romancé ». Astucieusement rebaptisé *In the Land of the War Canoes*, le film de James Curtis *In the Land of the Head Hunters* (1914), entièrement mis en scène et qui raconte une histoire d'amour chez les Kwakiutl de la Colombie britannique, est diffusé comme documentaire dans plusieurs grands musées. *Las Hurdes* (*Terre sans pain*, 1932) de Luis Buñuel prend la forme d'une parodie de film de « non-fiction », sans être pour autant un faux documentaire. En bon surréaliste, Buñuel a pris toutes les libertés qu'il voulait avec la réalité ethnographique, mais son film s'inspire néanmoins directement d'une thèse de Maurice Legendre<sup>6</sup>. Le surréalisme a été une des plus vigoureuses remises en cause des postulats cartésiens et hégéliens dominant dans les sciences occidentales et par conséquent de la véri-similitude qui est leur style de prédilection.

Pour Marcel Griaule et Jean Rouch, tous deux fortement influencés par ce mouvement, les productions spirituelles échappent au contrôle rationnel et plongent dans le merveilleux, le rêve, la démesure et la folie. Persuadés qu'il faut

6. *Las Hurdes : étude de géographie humaine*, 1927 ; voir Ruoff 1998.

décrypter un monde fait de signes ésotériques, ces ethnographes s'émancipent de l'observation terre-à-terre, pour s'intéresser aux productions de l'imaginaire.

Rappelons que Jean Rouch (1917-1994)<sup>7</sup> fut un des rares anthropologues à avoir fait du cinéma son mode d'expression privilégié, et à avoir recherché des formes d'écriture cinématographiques novatrices. Des films comme *Moi, un Noir*, *Jaguar*, *La Pyramide humaine* et *Chronique d'un été* ont fortement influencé la Nouvelle Vague. *Chronique d'un été*, en particulier, réalisé avec Edgar Morin, était certainement très en avance sur son temps en ce qui concerne la réflexivité documentaire. Une bonne partie de l'œuvre de Jean Rouch travaille à la frontière documentaire/fiction et en joue. Si pour Jean Rouch, en effet, le film fait partie du monde, ce n'est pas tant comme description d'une réalité qui lui préexisterait que comme « performance », comme exercice créatif et collectif.

On s'est relativement peu interrogé sur le statut du texte dans les films de Jean Rouch. On y trouve rarement, comme le prescrit la posture scientifique classique, d'un côté un objet, et de l'autre le discours porté sur lui. À la manière de l'artiste, Jean Rouch s'intéresse aux mots comme à des choses dotées d'une sorte d'épaisseur. Dans *Les Maîtres fous*, il compose un texte avec des dire, des morceaux de chants, de prières, de louanges. Il dédaigne la prose rationnelle, froide et distante si typique du film ethnographique de son époque au profit d'une sorte de poème composite. Le texte et la manière dont il l'énonce, sa prosodie, ne visent pas tant l'explication que l'expression et l'affect, jouant sans réserve sur l'efficacité de la collision des mots et des images. C'est pourquoi, d'ailleurs, Jean Rouch s'intéressait tellement à un auteur comme Antonin Artaud, qui considérait le langage sous la forme de l'incantation (Stoller 1992).

En raison notamment des réactions négatives des intellectuels africains lors de la première projection des *Maîtres fous*, Jean Rouch s'est soucié de faire place dans ses films, à la représentation des Africains par eux-mêmes. Mais ses amis nigériens s'intéressaient peu au documentaire : c'est plutôt par le biais de la fiction qu'ils voulaient s'autoreprésenter et cela a donné, entre autres, des films comme *Jaguar* (1955), *Moi, un Noir* (1959), *La Pyramide humaine* (1959), *Petit à petit* (1970), *Cocorico Monsieur Poulet* (1974), *Madame l'eau* (1992). Si ces films jouent sur la tension documentaire/fiction, leur caractère de « feintise ludique » saute aux yeux. Personne ne s'y trompe, ni ceux qui ont fait les films, ni ceux qui les regardent. Ce ne sont certainement pas des œuvres qui s'apparentent à des recherches en laboratoires, leur vérité n'est pas strictement référentielle, leur part de jeu est évidente, mais, incontestablement, ils contiennent du savoir, nous font réfléchir et nous aident à comprendre. Ce n'est pas si mal.

**MOTS CLÉS/KEYWORDS:** fiction – vérité/truth – science – rhétorique/rhetoric – feintise ludique/pretend play – Robert Flaherty – Jean Rouch.

7. Voir l'hommage que lui a rendu la revue *L'Homme*, avec les textes d'Alfred Adler & Michel Cartry, et de Jean-Paul Colleyn (2004, 171-172 : 531-542), et aussi, dans ce volume, le compte rendu d'Andrea Paganini, pp. 482-485. *Ndlr.*

**Alhabe, Gérard & Monique Selim**

1998 *Démarches ethnologiques au présent*. Paris, L'Harmattan.

**Appell, George N.**

1989 «Facts, Fiction, Fads and Follies : But Where is the Evidence ? », *American Anthropologist* 91 (1) : 195-198.

**Aron, Raymond**

1987 *La Philosophie critique de l'histoire*. Paris, Julliard.

**Augé, Marc**

1997 «De l'imaginaire au "tout fictionnel" », *Recherches en communication* 7 : 105-120.

**Barnouw, Erik**

1993 [1974] *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York, Oxford University Press.

**Barthes, Roland**

1982 *Le Plaisir du texte*. Paris, Le Seuil.

**Certeau, Michel de**

1975 *L'Écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard.

**Clifford, James**

1988 *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Harvard University Press [trad. franç. : *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au xx<sup>e</sup> siècle*. Paris, Éd. de l'École nationale des Beaux-Arts, 1996].

**Clifford, James & George E. Marcus**

1986 *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, University of California Press.

**Deleuze, Gilles**

1978 «Philosophie et minorités », *Critique* 369 : 154-155.

**Fabietti, Ugo**

1999 «Réalités, fictions et problèmes de comparaison. À propos de deux classiques de l'ethnographie », in Francis Affergan, ed., *Construire le savoir anthropologique*. Paris, PUF : 67-82.

**Geertz, Clifford**

1973 *The Interpretation of Culture*. New York, Basic Books.

1983 *Works and Lives*. Stanford, Stanford University Press.

**Genette, Gérard**

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

**Greenblatt, Stephen**

1980 *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago, Chicago University Press.

**Habermas, Jürgen**

1974 *Profils philosophiques et politiques*. Paris, Gallimard.

**Hamburger, Kate**

1986 *Logique des genres littéraires*. Paris, Le Seuil [éd. orig. amér. : 1957].

**Heinich, Nathalie & Jean-Marie Schaeffer**

2004 *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*. Nîmes, Jacqueline Chambon.

**Jbst, François**

1995 «Le feint du monde », *Réseaux* 72-73 : 186.

**Kilani, Monsef**

1999 «Fiction et vérité dans l'écriture anthropologique », in Francis Affergan, ed., *Construire le savoir anthropologique*. Paris, PUF : 83-104.

**Leach, Edmund**

1954 *Political Systems of Highland Burma*. Cambridge, Harvard University Press

[trad. franç. : *Les Systèmes politiques des hautes terres de Birmanie*. Paris, Maspero, 1972].

1984 « Glimpses of the Unmentionable in the History of British Social Anthropology », *Annual Review of Anthropology* 13 : 1-23.

**Legendre, Maurice**

1927 *Las Jurdes : étude de géographie humaine*. Bordeaux, Feret.

**Leiris, Michel**

1980 *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*. Paris, Le Sycomore [éd. critique établie in J. Jamin & J. Mercier, *Miroir de l'Afrique*. Paris, Gallimard, 1996].

**MacClancy, Jeremy & Chris McDonald**

1996 *Popularizing Anthropology*. London-New York, Routledge.

**Mannoni, Maud**

1979 *La Théorie comme fiction*. Paris, Le Seuil.

**Mannoni, Octave**

1969 *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris, Le Seuil.

**Marcus, George E. & Michael M. J. Fischer**

1986 *Anthropology as a Cultural Critique*. Chicago, Chicago University Press.

**Noiriel, Gérard**

2003 *Penser avec, penser contre*. Paris, Belin.

**Passeron, Jean-Claude**

1993 *Le Raisonnement sociologique*. Paris, Nathan.

**Pavel, Thomas**

1988 *Univers de la fiction*. Paris, Le Seuil.

**Pouillon, Jean**

1979 « Remarques sur le verbe "croire" », in Michel Izard & Pierre Smith, eds, *La Fonction symbolique*. Paris, Gallimard.

**Proust, Marcel**

1984 *La Prisonnière*. Paris, Flammarion.

**Riffaterre, Michael**

1990 *Fictional Truth*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

**Ruoff, Jeffrey**

1998 « An Ethnographic Surrealist Film : Luis Buñuel's *Land Without Bread* », *Visual Anthropology Review* 14 (1) : 45-57.

**Sahlins, Marshall**

1999 « Two or Three Things That I Know About Culture », *Journal of the Royal Anthropological Institute* 5 : 399-422.

**Sartre, Jean-Paul**

1948 *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard.

1952 *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris, Gallimard.

**Schaeffer, Jean-Marie**

1999 *Pourquoi la fiction ?* Paris, Le Seuil.

**Stocking, George W. J., ed.**

1984-1996 *History of Anthropology Series*. Madison, University of Wisconsin Press.

**Stoller, Paul**

1992 « Artaud, Rouch and the Cinema of Cruelty », *Visual Anthropology Review* 8 (2) : 50-57 [rééd. in Lucian Taylor, ed., *Visualizing Theory*. New York, Routledge, 1994].

**Strathern, Marilyn**

1990 « Out of Context : The Persuasive Fictions of Anthropology », in Marc Manganaro, *Modernist Anthropology : From Fieldwork to Text*. Princeton, Princeton University Press : 80-130.

**Taussig, Michael**

2004 *My Cocaine Museum*. Chicago, University of Chicago Press.

**Todorov, Tzvetan**

1984 *Critique de la critique*. Paris, Le Seuil.

**Veyne, Paul**

1971 *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Le Seuil.

1983 *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Paris, Le Seuil.

163

RÉSUMÉ/ABSTRACT

---

**Jean-Paul Colleyn, *Fiction et fictions en anthropologie***. — L'article passe en revue certains emplois assumés du terme fiction et écarte la conception ultra-relativiste selon laquelle tout serait fiction puisque la vérité des faits est impossible à établir et que le langage, a fortiori tout récit, sont par nature fictionnels. Envisager par ailleurs l'acception large de la notion de fiction comme quelque chose de construit se révèle peu productif car tout texte, toute œuvre, même celle qui vise à la neutralité documentaire, peut dès lors être qualifiée de fiction. La recherche de vérité(s) doit demeurer à l'horizon des efforts des scientifiques. À cet égard, il convient de considérer la fiction artistique comme la véritable fiction. Son cadre pragmatique est celui que l'on désigne par les expressions de « feintise ludique » ou de « feintise partagée ». Sur ce plan, la fiction se distingue du faux (du mensonge), de l'erreur (de l'illusion) et de l'hypothèse (de la théorie). Si elle se distingue des discours liés aux intentions scientifiques, la fiction artistique intéresse néanmoins, en tant qu'objet, les anthropologues : imagination artistique et imaginaire collectif entretiennent en effet des relations d'influences réciproques.

**Jean-Paul Colleyn, *Fiction and Fictions in Anthropology***. — The ultra-relativistic conception whereby everything is fiction is shunned. It claims that the truth of facts cannot be established and that language and even more so narratives are fictional by nature. A broader acceptation of fiction as something « constructed » turns out to be of little use since any text or writing – even one with the intention of documentary neutrality – falls under the label of fiction. The quest for truth(s) must remain a scientific pursuit. In this respect, « artistic fiction » should be considered to be genuine fiction. Phrases such as « shared » or « playful pretense » refer to its pragmatic framework. Fiction thus stands apart from falsehood (lies), error (illusions) and hypothesis (theories). Though distinct from scientific intentionality, artistic fiction is of interest as a subject of study for anthropologists, since the artistic and the collective imaginations influence each other.