L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

175-176 | juillet-septembre 2005

Vérités de la fiction

La réalité de l'expérience de fiction

Serge Tisseron

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29524>

DOI : 10.4000/lhomme.29524

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 131-145

ISBN : 2-7132-2035-1

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Serge Tisseron, « La réalité de l'expérience de 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/29524> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.29524>

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_0131

La réalité de l'expérience de fiction

par Serge TISSERON

| Éditions de l'EHESS | *L'Homme*

2005/3-4 - N° 175-176

ISSN 0439-4216 | ISBN 2-7132-2035-1 | pages 131 à 145

Pour citer cet article :

—Tisseron S., La réalité de l'expérience de fiction, *L'Homme* 2005/ 3-4, N° 175-176, p. 131-145.

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.

La réalité de l'expérience de fiction

Serge Tisseron

“**C**HÈRE ANNE,

J'ai un problème. Je suis fan de la série australienne *Brigade des mers* (avec Catherine MacClements). Seulement, je la prends beaucoup trop à cœur. Dès qu'il se passe quelque chose de triste dans la série, je déprime. Comment prendre de la distance par rapport à ça ? Ce n'est qu'une série, je me sens ridicule, Anne. Merci !”

Cet appel à l'aide d'une jeune lectrice, publié dans un journal «100 % ados», pose des problèmes qui vont bien au-delà du rapport des adolescents à la fiction. Il résume assez brutalement ce qu'on pourrait appeler le paradoxe des fictions. Ce sont en effet les émotions que nous éprouvons face aux fictions qui nous «scotchent» à elles, mais que ces émotions nous paraissent soudain excessives et nous voilà honteux ! Nous nous sentons pris en flagrant délit d'y croire trop, alors que nous savons pourtant bien, comme le dit cette lectrice, que ce n'est «que de la fiction». Et pourtant, si cette série ne déprimait pas autant cette lectrice, y serait-elle autant «accroc» ?

En fait, l'être humain a inventé les fictions comme un espace où il peut à volonté, et sans danger, suspendre le sentiment de la réalité. La fiction interdit de penser qu'il s'agit de la réalité, mais pas d'y croire, «comme si c'était vrai». Cette croyance rencontre pourtant ses limites lorsque ce qui est mis en scène est justement ce que nous préférierions oublier...

**Suspendre le sentiment de la réalité,
pour s'en éloigner ou s'en rapprocher à volonté**

Suspendre le sentiment de la réalité et le réintroduire à volonté sont des fonctions essentielles de l'esprit humain, une sorte de respiration de la vie psychique. À tel point que nous sommes parfois tentés de le faire dans «la vraie vie».

VÉRITÉS DE LA FICTION

Certaines personnes le font par exemple au volant de leur voiture : elles conduisent de manière à se procurer des émotions excitantes comme si cela ne prêtait pas à conséquence dans la réalité, alors que le risque d'un accident est évidemment considérable.

Parfois, cette suspension du sentiment de la réalité n'a pas pour but de jouer avec des émotions qui sont jugées agréables, mais de se protéger contre des émotions ou des pensées éprouvantes. La personne qui se met dans un tel état d'esprit décide en quelque sorte de considérer les événements réels auxquels elle participe comme un jeu. Par exemple, dans le film de Patrick Rotman consacré à la guerre d'Algérie¹, l'un des tortionnaires explique que les actes de barbarie qu'il accomplissait n'étaient plus vécus par lui comme faisant partie de la réalité. Dans le même sens, le cinéaste Michaël Haneke a dédié à la cruauté un film intitulé *Funny games*², autrement dit « jeux amusants » !

Mais, bien que chacun d'entre nous puisse choisir à tout moment de gérer sa réalité comme un jeu, ce sont indéniablement les fictions qui nous le permettent le mieux... et c'est pour cela que nous les recherchons. Dans l'espace des fictions, rien n'est pourtant gratuit. La réalité concrète est suspendue, certes, mais c'est pour offrir à la réalité psychique un espace plus vaste où se déployer. La fiction permet alors à son spectateur de voir sa vie autrement, c'est-à-dire tantôt plus clairement – quand il est guidé par le désir de mieux comprendre certains ressorts cachés de son existence –, et tantôt à travers un voile opaque – quand il souhaite avant tout se masquer à lui-même certains aspects pénibles. C'est pourquoi certaines fictions se donnent comme un miroir révélateur de la société – *Ressources humaines*, de Laurent Cantet, en est un bon exemple – tandis que d'autres tentent de faire oublier à leurs public toute préoccupation concrète ou sociale, comme les romans « à l'eau de rose » ou les grands mélodrames du cinéma international.

Que le même mot de « fiction » puisse désigner à la fois des spectacles qui affichent leur intention de faire oublier la réalité, et d'autres celle de s'en rapprocher, est évidemment une source de confusion. Diverses tentatives sémantiques s'emploient à la réduire. Certains auteurs de fiction parlent ainsi par exemple de « cinéma du réel » ou de « fiction du réel », tandis que du côté des documentaristes, on parle de « fausse fiction sur vrai vécu », de « fausse fiction sur vrai vécu en situation » ou encore de « fausse fiction sur vrai vécu en reconstitution » (Rossignol 2001).

Ces distinctions, aussi intéressantes soient-elles, seraient pourtant fort dangereuses si l'on oubliait que c'est le récepteur lui-même qui fixe le statut accordé à l'œuvre qu'il regarde. Il est toujours possible de refuser d'être renvoyé à soi par un spectacle qui vise pourtant cet effet ou, à l'inverse, de se mettre à réfléchir sur soi à partir d'un film dont ce n'est pas le but³. La fiction n'est pas caractérisée par le

1. *L'Ennemi intime*, France 3, mars 2002.

2. Pour une analyse de ce film, on peut lire mon ouvrage, *Y a-t-il un pilote dans l'image ?* (Tisseron 1998).

3. Comme je le montre pour mon propre compte dans *Comment Hitchcock m'a guéri* (Tisseron 2003).

statut particulier – sémantique – de ses représentations, mais par l'usage que chacun fait de celles-ci. Notre relation intime aux images et aux récits importe bien plus que leur genre et/ou leurs qualités intrinsèques.

La fiction, c'est ce qu'on peut considérer à volonté comme sa propre réalité

Chacun a la liberté de considérer que ce qu'il vit dans la réalité ne l'engage pas vraiment, mais c'est à ses risques et périls car ses proches engagés dans la même réalité peuvent à tout moment l'y rappeler ! Au contraire, toute fiction crée un cadre dans lequel il ne dépend que du spectateur de croire ou non que ce qui s'y passe concerne sa réalité, sans que cela n'engage jamais rien d'autre que lui-même. À tel point que l'on peut se demander si nous ne goûtons pas une fiction à la mesure de notre capacité à la « défictionniser », c'est-à-dire à pouvoir considérer qu'elle nous concerne intimement. D'ailleurs, de façon générale, les spectateurs ont souvent tendance à juger les comportements des personnages de fiction selon des références morales, comme s'il s'agissait de personnes réelles, et certains hasardent même à leur sujet des interprétations psychologiques. Bref, quand on s'intéresse à des fictions, c'est toujours pour y chercher des ressemblances avec sa propre réalité. Et portés par ce désir, nous ne nous comportons pas différemment face à des documentaires et à des fictions.

La preuve en a été donnée il y a quelques années. De jeunes adolescents, confrontés à des séquences télévisées de fiction et d'actualités, réagissaient dans les deux cas en se posant exactement les mêmes questions, notamment : « le personnage aurait-il pu agir ou réagir différemment ? », et « si j'étais confronté à la même situation, comment réagirais-je ? »⁴. Autrement dit, le mouvement qui pousse un spectateur à s'intéresser à un spectacle passe toujours d'abord par l'annulation de la distinction entre réalité et fiction, même si celle-ci est rétablie dans un second temps. Et encore ne l'est-elle que très imparfaitement ! En témoigne la tendance de nombreux spectateurs à s'adresser à des acteurs – pour autant qu'ils en aient l'occasion – comme s'il s'agissait de personnages de film ou de théâtre.

C'est pourquoi parler « d'identification au héros » pour évoquer nos relations aux fictions est une erreur. Celle-ci suppose en effet une relation à sens unique, alors que le spectacle de fiction mobilise un va-et-vient permanent entre d'une part, l'intériorisation de certaines caractéristiques du héros en soi et de l'autre, l'externalisation de certaines parties de soi dans le héros. Le lecteur ou le spectateur expulse et localise au dehors – dans une créature de fiction – ce qu'il méconnaît ou refuse en lui. À travers la fiction, la conflictualité interne du lecteur-spectateur tend donc à une sorte de mise à plat. Les diverses parties de lui-même

4. Recherche réalisée entre 1997 et 2000 avec le soutien du ministère de la Culture, du ministère de la Famille et du ministère de l'Éducation nationale, dont les résultats ont été publiés dans Serge Tisseron (2000). Ces résultats rejoignent ceux de recherches menées auprès d'adultes (Fiske 1987).

difficilement conciliables trouvent chacune un support approprié. Le succès d'un film est d'ailleurs souvent fonction du nombre de supports potentiels qu'il offre : *Titanic*, *Le Pacte des loups* ou *Matrix 1*⁵, par exemple, offrent un grand nombre de figures possibles sur lesquelles le spectateur peut projeter une facette de lui-même. On comprend alors l'importance que prennent les conversations autour des fictions, littéraires ou cinématographiques, dans la vie sociale de beaucoup d'entre nous. En racontant une séquence d'un film ou d'un roman qui met en scène un personnage de fiction, nous nous réapproprions la partie de nous-mêmes que nous y avons projetée d'une manière qui, en même temps, fait lien. Les fictions participent ainsi à la domestication de notre paysage intérieur autant qu'elles nourrissent notre vie sociale. Sans ce processus de recréation permanente des œuvres auxquelles nous sommes confrontés, celles-ci ne seraient que des corps morts... même si, dans notre culture, l'auteur d'une œuvre est volontiers tenu pour tout et ses spectateurs pour rien.

Mais cette utilisation des fictions suppose que nous sachions faire alterner, face à elles, deux attitudes d'esprit opposées et complémentaires. La première consiste à y croire et à s'y laisser prendre, la seconde à n'y plus croire et à s'en « déprendre ». 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 prendre de la distance et les maîtriser.

Aux origines de l'immersion fictionnelle

Le moyen le plus couramment utilisé par un spectateur pour passer de la première de ces postures à la seconde est de prendre en compte le cadre des images, c'est-à-dire leur support. C'est ce qui a fait dire à Ernst Gombrich que la perception de la chose représentée par une image s'opposait à celle de son support : nous ne pourrions pas voir les deux conjointement (Gombrich 1987). Cet auteur en déduit l'existence, face à toute fiction, d'une oscillation constante entre deux formes d'attention perceptives : l'une visant le contenu représentationnel et l'autre les moyens mobilisés au service de la construction de la représentation. Mais ces deux moments ne résultent pas d'une même qualité d'attention attribuée tantôt à un objet, tantôt à un autre. Il y a bien, comme le suppose Ernst Gombrich, alternance de deux formes d'attention face aux fictions, mais celles-ci diffèrent par leur nature et pas seulement par leur objet. Pour les comprendre, il nous faut évoquer comment ces deux formes d'attention viennent successivement au bébé. Et nous serons d'autant mieux récompensés de ce détour qu'il nous permettra aussi, comme nous allons le voir, de comprendre pourquoi l'être humain fabrique des fictions. Car tout nouvel arrivant au monde rencontre d'abord les images par l'intermédiaire de celles qu'il a créées à l'intérieur de lui sous la forme d'hallucinations qui ne sont pas uniquement visuelles, et qu'il y est « immergé » avant de les objectiver sous son regard intérieur.

5. À la différence de *Matrix 2*, où l'attention du spectateur est concentrée sur un personnage principal.

Lorsque le bébé découvre les images, ce sont d'abord des images sensorielles, émotionnelles et motrices, confondues avec les états du corps qu'elles produisent⁶ sur lui, et il y est pris bien plus qu'il ne les maîtrise. Sa posture est beaucoup plus proche à ce moment-là de celle du rêveur qui se sent faire partie du rêve qu'il produit lui-même, que de celle d'un sujet regardant une image intérieure. Il est « dans » l'image, éprouvant des sensations, des émotions et des états du corps mêlés indissolublement à des représentations visuelles. Ce que le bébé découvre dans cet instant, c'est la possibilité de se sentir contenu dans une image même si c'est lui qui la fabrique pour la circonstance à l'intérieur de lui-même.

C'est seulement dans un second temps que le bébé transforme ces premières représentations visuelles pour les placer sous son regard intérieur. Il acquiert alors la possibilité de reconnaître qu'il porte l'image de sa mère à l'intérieur de lui alors que celle-ci se trouve absente de son champ visuel. Bref, il passe d'une image qui est un espace visuel, sensoriel et moteur à *l'intérieur* duquel il se trouve, à une représentation visuelle devant laquelle il se trouve. Et, à partir de cette première expérience, il tentera toujours de fabriquer des images matérielles qui lui permettront de revivre ce même moment fondateur. Se trouver à volonté « dedans » – elles créent alors l'illusion de le « contenir » avec d'autres personnes qui y apparaissent comme « réelles » – ou « devant », dans une distance critique par rapport à elles. Tous dispositifs d'images, depuis la peinture jusqu'aux écrans à cristaux liquides en passant par le cinéma et la télévision, répondent à ces deux objectifs, et l'on peut imaginer que les prochains y obéiront encore : fabriquer des images qui créent une illusion de présence réelle de plus en plus intense, qui s'offrent comme des espaces à explorer dans lesquels on a l'illusion de rencontrer d'autres humains, et en même temps, pouvoir prendre à volonté de la distance par rapport à elles en les transformant.

Mais la complaisance avec laquelle nous répétons à volonté cette expérience structurante de notre histoire psychique trouve un allié dans la nature même des représentations qui sont mises en jeu. Si l'être humain peut si facilement osciller entre croire et ne pas croire, c'est que les représentations psychiques qu'il se forme de la réalité et de ses images – et cela tant dans le domaine de la fiction que du documentaire – sont exactement les mêmes !

De la confusion fictionnelle et de la manière de la gérer

L'origine de la confusion entre représentations de la fiction et la réalité n'est pas liée à leur « ressemblance », mais au fait que les unes et les autres ne sont appréhendées qu'à travers un troisième terme commun : les représentations internes que chacun se construit. Or celles-ci sont bâties dans les deux cas suivant le même processus.

Pour le comprendre, écoutons Jean-Jacques Rousseau. Évoquant son rapport aux fictions littéraires, il écrit dans ses *Confessions* :

6. Les expériences de Michel Jovet montrent que le bébé qui a faim pleure et crie, puis s'apaise spontanément sous l'effet de l'hallucination de la satisfaction consécutive à la tétée.

« Mon imagination prit un parti qui me sauva de moi-même et calma ma naissante sensualité : ce fut de se nourrir de situations qui m'avaient intéressé dans mes lectures, de les rappeler, de les varier, de les combiner, de me les approprier tellement que je devinsse un de ces personnages que j'imaginai, que je me visse toujours dans les positions les plus agréables selon mes goûts, afin que l'état fictif où je venais de me mettre me fit oublier mon état réel, dont j'étais si mécontent » (1^{re} partie, livre I).

Jean-Jacques Rousseau évoque ici le travail de son imagination à partir de ses lectures, mais c'est le même processus qui est en jeu dans le rapport aux images. Le spectateur de cinéma ou de télévision continue à « nourrir son imagination des situations qui l'ont intéressé ». Et pour cela, non seulement il se les rappelle, mais il les « varie », les « combine » et « se les approprie », de telle façon que le plaisir qu'il éprouve dans les positions fictives qu'il imagine lui font « oublier son état réel, dont il est si mécontent ». En fait, dans l'évocation du travail de son imagination autour de la fiction, Jean-Jacques Rousseau souligne un point essentiel : le travail de variation et de combinaison des éléments de la fiction, à fin d'appropriation personnelle, concerne des éléments de la fiction tout autant que les désirs et les représentations personnelles.

Face à tout événement, fictionnel ou réel, chacun élabore en effet un ensemble de *représentations personnelles* construit au carrefour de ce qu'il voit, entend, éprouve. Cet ensemble représentatif n'est pas moins « vrai » que la réalité elle-même. Ce que l'on a coutume d'appeler « réalité » ne recouvre pas un seul aspect, ni même deux, mais trois indissociables : le monde objectif, les images de plus en plus nombreuses données par diverses technologies et obéissant à leurs propres règles, et enfin les représentations personnelles que chacun se fabrique de l'un et des autres. C'est pourquoi, la principale difficulté dans les distinctions entre « réalité » et « images », « fictions » et « documents », ne vient pas seulement du pouvoir des images à paraître vraies, mais de l'identité des moyens que nous mettons en œuvre pour nous approprier l'ensemble de nos expériences, à savoir nos représentations intérieures.

Rien, dans celles-ci, ne témoigne jamais du caractère réel ou fictionnel des expériences qui sont à leur origine et cette distinction doit donc toujours être introduite de l'extérieur. Ce n'est peut-être que par un travail psychique parallèle à la construction des représentations elles-mêmes, et qu'on appelle à juste titre « critique ». En effet, ce travail est critique à deux titres : d'abord parce qu'il passe nos représentations au crible de la raison ; ensuite parce qu'il est toujours précaire et insuffisant.

La réalité de l'expérience de fiction

Essayons de préciser maintenant les processus communs à l'œuvre dans l'assimilation de nos expériences nouvelles, que celles-ci soient de réalité ou d'images, et aussi bien documentaires que fictionnelles. Avec sa perspicacité introspective habituelle, Jean-Jacques Rousseau nous mettait sur le chemin. Souvenons-nous de ses mots : il se « rappelle » ce qu'il a lu, mais aussi ce qu'il a imaginé, et il le « varie », le « combine » et se « l'approprie ». C'est exactement ce qui se passe, et,

comme l'écrit Rousseau, cela prend du temps ! Cent fois sur le métier la digestion psychique remet les représentations ! Et cela se fait à chaque fois en plusieurs temps.

Tout d'abord, bien sûr, nous nommons pour nous-mêmes et nos proches ce que nous avons vu, entendu et compris. C'est tout simplement la raison pour laquelle nous racontons à nos amis une scène de cinéma, de roman ou d'actualité qui nous a vivement impressionnés ! Ensuite, nous nommons les émotions que nous y avons ressenties, du moins celles que nous avons pu identifier. Nous évoquons aussi les idées qui nous sont venues, réalistes ou non, et si notre interlocuteur nous est suffisamment proche, nous pouvons également raconter les souvenirs que la fiction réveille en nous, ou même les fantasmes ou les rêveries intimes qu'elle suscite. Enfin, faire tout cela une seule fois ne suffit généralement pas. Nous avons besoin de nous familiariser avec l'expérience nouvelle que la fiction a engagée en tournant en quelque sorte autour, en explorant ses différents aspects, en les confrontant à ceux que peuvent développer nos interlocuteurs, bref en les améliorant sans cesse ! C'est à cette condition seulement que l'expérience qui est toujours réelle, qu'elle soit de fiction ou de réalité, peut être intégrée à notre vie psychique de telle façon qu'elle devienne utilisable dans les diverses circonstances de la vie.

Ce processus d'assimilation⁷ concerne de façon identique l'ensemble de nos expériences ; il n'est jamais ni totalement volontaire, ni totalement conscient. Il est guidé par la force dont dispose tout être humain – ainsi que les espèces animales proches de l'homme – pour s'approprier ses expériences du monde afin de pouvoir faire face aux nouvelles avec plus d'efficacité, exactement comme notre système digestif assimile les aliments pour favoriser notre croissance, nous rendre plus résistants et réparer nos tissus endommagés. De façon générale, si une œuvre n'est pas transformée et assimilée sous la forme de sensations et d'émotions propres à chacun, et mise en relation avec nos pensées et nos rêveries personnelles, elle n'existe pour personne. Ce processus n'est pas seulement un moteur de la construction de la vie psychique, il est aussi un moteur essentiel de la construction de la vie sociale. Pour installer à l'intérieur de nous des représentations stables et fiables, nous devons les partager avec d'autres, ou au moins avec un autre privilégié. Et nous voilà engagés dans la création de liens⁸.

Quand la fiction renvoie à une réalité cachée à soi-même

Pourtant, pour comprendre les effets des fictions sur nous, il nous faut faire intervenir un second mécanisme par lequel nos expériences du monde sont intériorisées. Si les fictions retiennent notre attention et mobilisent notre désir d'en parler, ce peut être parce qu'elles constituent des expériences fortes qui rencontrent nos préoccupations ou nos rêveries conscientes. Mais ce peut être aussi parce qu'elles entrent en résonance avec des expériences précédentes qui n'ont pas pu être

7. Nicolas Abraham et Maria Torok ont désigné ce processus sous le nom « d'introjection » (Abraham & Torok 1978).

8. Sur les conséquences de cet aspect des fictions sur la vie familiale, voir Tisseron (2002).

assimilées et sont restées pour cela en souffrance⁹. Il peut s'agir d'expériences de la vie réelle, mais aussi d'expériences d'image qui ont été trop intenses, trop brutales, ou que l'environnement proche du sujet lui a interdit de comprendre. Dans ces cas-là, les sensations, les émotions, les états du corps, et les représentations de soi et des autres mises en jeu au moment de l'expérience, ont été enfermés avec les divers fantasmes correspondants dans une sorte de « vacuole psychique » étanche.

Le problème est que le contenu de telles « vacuoles » est toujours susceptible d'être réveillé par des expériences nouvelles – qui peuvent, ici encore, être de réalité ou d'images. Les expériences anciennes se déroulent à nouveau, de sorte que ce qui n'avait pu être assimilé par le passé ait quelque chance de l'être enfin. Et cela arrive parfois, lorsque la personnalité, plus forte, assimile aisément ce qui lui paraissait jadis insurmontable ou quand l'environnement jadis indifférent ou hostile accompagne soudain le processus qu'il avait jadis refusé d'envisager. De telles situations ne sont pourtant pas toujours faciles. Car celui qui les vit ressent d'abord des émotions sans commune mesure avec le contenu explicite des situations qu'il traverse ou des images qu'il voit.

N'était-ce pas le cas de l'adolescente bouleversée par *Brigade des mers* au-delà de toute explication logique ? Il est vrai que ces émotions et ces fantasmes enfouis peuvent revenir à bien d'autres moments, que ce soit au volant de sa voiture, en train de jouer avec ses enfants, de faire l'amour, ou sous la forme de cauchemars inexplicables. Mais les fictions privilégient de tels retours car, en les regardant, nous ne sommes occupés à rien d'autre qu'à nous abandonner aux pensées, aux rêveries et aux souvenirs qu'elles suscitent. Quand une image nous bouleverse ou nous intrigue, nous avons bien tort de nous empresser de l'oublier ! Car pour autant que nous sachions l'utiliser, elle peut devenir le point de départ d'une rencontre privilégiée avec soi¹⁰.

Cette approche nous permet de comprendre qu'il n'existe pas de différence entre la dynamique de l'immersion en situation de création et ce qu'elle est en situation de réception. Ce qui importe, dans les deux cas, c'est l'alternance des deux moments que nous avons évoqués, « devant » et « dans » l'image. On peut objecter que le créateur a affaire à une feuille ou à une toile blanche, alors que le spectateur, lui, aurait affaire à des « amorces » d'immersion, celles que lui propose justement le créateur. Mais c'est ne pas voir que le premier trait ou le premier mot même s'ils sont jetés au hasard, constituent de telles amorces pour le créateur, et cela même s'il n'en reste rien dans l'œuvre une fois achevée (Tisseron 1995).

L'enfant et l'apprentissage de la fiction

Le rapport à la fiction naît dans ce que Donald Winnicott a appelé l'espace « transitionnel ». Écoutons cet auteur nous en parler :

« L'objet transitionnel et les phénomènes transitionnels apportent dès le départ à tout

9. Nicolas Abraham et Maria Torok utilisent l'expression « l'inclusion psychique » (1978).

10. Comme je le montre pour mon propre compte dans *Comment Hitchcock m'a guéri* (2003).

être humain quelque chose qui sera toujours important pour lui, à savoir une aire neutre d'expérience qui ne sera pas contestée. *On peut dire à propos de l'objet transitionnel, qu'il y a là un accord entre nous et le bébé comme quoi nous ne poserons jamais la question : "cette chose, l'as-tu conçue ou l'a-t-elle été présentée du dehors ?" L'important est qu'aucune prise de décision n'est attendue sur ce point. La question elle-même n'a pas à être formulée* » (Winnicott 1975 : 22-23).

Le propre de l'espace transitionnel est donc d'appartenir à la fois à la réalité interne – celle des rêveries et des fantasmes – et à la réalité externe. Mais cette double appartenance ne serait rien en elle-même si elle n'était pas utilisée pour passer sans cesse de l'un de ces registres à l'autre. L'objet transitionnel figure une partie de l'espace du dedans – ce que les psychanalystes appellent un objet psychique interne – qui peut donc être manipulé à travers un objet concret de l'environnement. Contrairement à ce que l'on croit trop souvent, ce n'est pas parce qu'un enfant veut emporter partout avec lui un objet, comme une couche ou une peluche, qu'on peut affirmer que celui-ci remplit pour lui des fonctions transitionnelles. Il peut aussi jouer un rôle de prothèse et n'entrer dans aucune dynamique structurante¹¹. Ce qui permet de faire la différence, c'est l'importance et la variété des manipulations dans lesquelles l'enfant engage cet objet.

Et si maintenant nous quittons le domaine de l'enfance et des peluches pour revenir aux fictions cinématographiques et à la relation que le spectateur entretient avec elles, nous constatons exactement la même chose. Le propre du spectacle de fiction est de nous accorder le droit de le transformer à notre guise, d'en imaginer le déroulement ou la fin différemment, de le manipuler à volonté. C'est en cela qu'on peut dire que les fictions sont une forme « d'espace transitionnel ». Au contraire, la réalité quotidienne n'a pas ce statut, pas plus que les images d'actualité ou de documentaire. Les transformer à sa guise et les imaginer autrement relève de la transgression, quand ce n'est pas « d'atteinte à la mémoire ». Tenter de tricoter une fiction à partir d'un événement réel est toujours très périlleux, comme l'ont montré les nombreuses critiques adressées au film de Roberto Benigni *La vie est belle*. Cela dit, il peut également arriver qu'un spectacle de fiction perde son caractère « transitionnel ». C'est le cas lorsqu'il bloque la pensée et empêche les associations et la transformation psychique des émotions, des sensations et des images intérieures qu'il suscite.

L'apprentissage de la différence entre actualités et fictions

En fait, ce n'est pas le traitement psychique différent de l'image qui lui donne son statut, c'est celui-ci, donné *a priori*, qui oriente son traitement psychique. De ce point de vue, il n'existe aucune distinction entre l'enfant et l'adulte quant à leur capacité à repérer une fiction : l'un comme l'autre organisent leurs réactions émotionnelles en fonction d'indices qui les renseignent sur le caractère de fiction ou de réalité, de ce qu'ils voient. Si les indices nous indiquent que le spectacle

11. Sur cet aspect de l'objet transitionnel, se reporter à Tisseron (1999).

auquel nous assistons est une fiction, nous éprouvons du plaisir, bien sûr, mais aussi de l'angoisse, de la peur, de la colère, mais nous nous rassurons en nous disant que « tout cela est du cinéma ». Nous voyons alors les choses de loin comme si elles étaient mises en scène rien que pour nous. On s'installe dans une réception optimale. On cherche à profiter du côté spectaculaire des images. Nous nous disons éventuellement que l'un des acteurs aurait pu réagir autrement, mais beaucoup plus rarement que nous-mêmes pourrions nous trouver dans cette situation-là, ce qui est bien normal dans la mesure où elle a un caractère tellement exceptionnel que nous ne sommes pas engagés à nous y imaginer. En somme, nous nous protégeons de l'angoisse éventuelle des images pour n'en garder que le plaisir.

Devant une séquence d'actualité, au contraire, nous sommes engagés dans la comparaison. Nous nous imaginons à la place de la victime, et cela d'autant plus que ces séquences nous la montrent dans son humanité meurtrie. Nous éprouvons de l'angoisse, de la rage, de la honte, de la colère et de la tristesse, pour elle d'abord, et pour nous ensuite.

La seule différence entre adultes et enfants réside dans la nature et l'origine des signes leur permettant de situer les images qu'ils voient dans la catégorie « fiction » ou « reflet de la réalité ». Les premiers cherchent ceux-ci sur les écrans eux-mêmes – comme le sigle CNN accompagnant les images des attentats du 11 septembre – alors que les enfants petits, qui ne maîtrisent pas encore les codes télévisuels, les attendent... de leurs parents ou des adultes qui les entourent. C'est pourquoi les questions des enfants sur la « réalité » de ce qu'ils voient à la télévision ne relèvent pas de ce qui serait une « immaturité » de leur part. Elles témoignent seulement du fait qu'ils n'ont pas encore intériorisé les codes du genre. Mais soyons modestes. Il suffit que ces repères soient un tant soit peu modifiés pour que les adultes soient aussitôt perdus eux aussi. C'est ce qu'a montré l'utilisation d'acteurs professionnels dans des émissions dites de « télé-réalité ». Beaucoup d'adultes ont cru avoir affaire à de « vraies » scènes de ménage entre maris et femmes. La presse, en dénonçant la supercherie, a rétabli ces repères, et permis aux téléspectateurs de voir des fictions là où ils croyaient assister à des drames humains véritables.

Mais une seconde difficulté guette l'enfant dans la compréhension des cadres de la fiction. C'est la difficulté où il se trouve de contenir et d'endiguer ses émotions à l'intérieur de lui-même. En effet, quand un enfant jeune questionne le statut à accorder à un récit ou à une image qui lui fait peur, sa préoccupation n'est pas de savoir si ce qu'il voit ou entend a un statut de réalité ou de fiction, mais de savoir s'il a raison ou tort d'avoir peur. Autrement dit, sa question, qui concerne en apparence le statut à accorder à des représentations, concerne en réalité le statut à accorder à ses émotions. Doit-il les réprimer ou au contraire les laisser l'envahir ? Or, cette question ne recoupe que très partiellement celle de la distinction entre réalité et fiction. Une image d'actualité montrant un attentat dans la ville où habite un enfant lui fera peur alors que si cette image concerne un attentat semblable commis dans une ville située à 3000 kilomètres de chez lui,

il n'y a pas de raison pour que cela l'angoisse. Mais, inversement, une image clairement désignée comme fiction peut le terroriser si elle angoisse ses parents, par exemple par le pouvoir qu'elle a de leur rappeler des souvenirs douloureux.

L'apprentissage des fictions est émotionnel autant que cognitif. Face à elles, la question est de savoir comment prendre de la distance par rapport aux émotions éprouvées alors que dans la vie réelle, la question serait plutôt de savoir comment utiliser celles-ci pour mener sa vie au mieux. Cet apprentissage indispensable ne va pas de soi. Il nécessite que le spectateur soit capable de cerner, de reconnaître, et de contenir ses émotions à l'intérieur de lui sans en être submergé. Cet apprentissage se réalise dans les jeux. C'est là que l'enfant apprend à gérer des émotions qu'il sait ne pas concerner la « vraie vie », mais qu'il éprouve pourtant comme si elles concernaient celle-ci. Tout enfant qui joue fait le choix de se laisser envahir d'émotions très intenses qu'il relie à des situations qu'il sait parfaitement être fictives. Il apprend ainsi à se familiariser avec ses émotions, à les apprivoiser et à s'en rendre maître. Autrement dit, il met progressivement en place la capacité à localiser, contrôler, et, ce qui est tout aussi important, à déplacer les émotions qu'il éprouve dans des situations réelles qu'il ne maîtrise pas, vers des situations ludiques qu'il maîtrise. L'adulte qui va au cinéma ne se comporte pas autrement. Il ne change rien à ce qu'il éprouve, mais le déplace vers les situations de fiction mises en scène. Il peut alors s'y abandonner sans l'inquiétude de savoir ce qui en résultera, comme c'est le cas dans la vie réelle.

Cet apprentissage, parce qu'il est complexe, nécessite des étapes. L'enfant tout petit confronté à des images – notamment violentes – qui mobilisent en lui des charges émotionnelles intenses n'est pas tout à fait dans une situation de jeu, même s'il n'est pas tout à fait non plus dans une situation de la vie réelle. Il a un jugement exact sur la nature des images qu'il voit, mais ce jugement ne lui assure pas à lui seul la distance suffisante par rapport aux émotions intenses qu'il éprouve. Pour résoudre cette difficulté, il adopte face à la menace psychique la même réponse que face à une menace physique : il s'enfuit et va se cacher ! Entendons-nous bien. L'enfant ne confond pas à ce moment-là, le réel et l'imaginaire. Il sait bien que les menaces des images ne sont pas réelles. Mais il tente d'utiliser les ressources de sa motricité pour gérer les risques d'un débordement sensoriel et émotionnel qu'il redoute de ne pas pouvoir contrôler. Ce ne sont pas les images qu'il craint mais ce qu'il éprouve face à elles. Et s'il se cache d'elles, c'est pour mieux contrôler ses émotions.

Il faut reconnaître toutefois une excuse aux adultes, qui croient que les enfants confondent la réalité et la fiction. L'enfant attribue aux fictions – ainsi d'ailleurs qu'aux scénarios qu'il invente et joue, seul ou en groupe – un investissement affectif considérable, et qui déroute souvent l'adulte qui réserve, lui, un tel investissement pour la réalité. Mais, comme le notait déjà Freud, l'enfant « distingue très bien son monde ludique – en dépit de tout son investissement affectif – de la réalité » (Freud 1985a).

Cette implication émotionnelle des enfants dans les spectacles de fiction n'a pas que des inconvénients. Je me souviens d'un garçon de cinq ans qui, en voyant le film *Bambi* avec sa mère, fut tellement bouleversé lorsque le cerf, père supposé du jeune faon, traversa l'image, superbe et hautain, qu'il s'écria : « Mais dis-lui donc que tu es son père ! » Cette image avait résonné avec sa problématique familiale puisque son père à lui n'avait pas été reconnu par son propre père ! De telles rencontres, encore une fois, ne sont pas rares. Pour certains, c'est un tableau qui les bouleverse, pour d'autres une photographie ou encore une bande dessinée. Il est vrai que ces rencontres sont rarement aussi évidentes que dans le cas de ce jeune spectateur de *Bambi*. Le plus souvent, nous sommes intrigués sans savoir pourquoi. Peut-être était-ce le cas de ce garçon ? En tous cas, lui n'avait pas hésité à dire les mots qui lui venaient, et, il se donnait ainsi la chance de pouvoir comprendre un jour la question qui le préoccupait, à savoir pourquoi son grand-père refusait-il de reconnaître son père. Cet enfant a grandi, mais la mémoire familiale a gardé le souvenir de cette fameuse séance. Si tel n'avait pas été le cas, sans doute aurait-il oublié sa question, et aussi le cri qu'il avait poussé devant *Bambi*. Mais il aurait probablement gardé le souvenir d'avoir été bouleversé par ce film. Celui-ci serait alors resté pour lui une porte d'entrée vers sa mémoire enfouie... à condition qu'il veuille bien un jour l'entrouvrir.

Plus simplement, les fictions nous permettent souvent de nous sentir moins seuls. Ainsi, un adolescent me racontait son soulagement après avoir vu *Le Passager* du réalisateur Abbas Kiarostami. Ce film qui met en effet en scène un jeune garçon en butte à l'incompréhension des adultes, et notamment de ses parents, l'avait bouleversé. Il y avait trouvé un miroir de ses propres difficultés à se faire entendre et reconnaître, et grâce à ces images, il s'était senti beaucoup moins isolé.

D'autre fois, les fictions nous aident à clarifier nos pensées (il peut s'agir aussi d'images d'actualité). Par exemple, un jeune garçon me raconta un jour avoir compris que sa mère trompait son père après avoir vu *Les 400 coups* de François Truffaut ! On peut bien entendu s'intéresser à beaucoup d'autres choses dans ce film, mais lui y avait vu cela, et c'est ce qui avait compté pour lui. Je me souviens aussi d'un camarade de mon adolescence qui était allé voir six fois le film de Walt Disney *La Belle et le Clochard* ! Ce garçon vivait dans une famille où les tensions entre ses parents étaient permanentes. Il se sentait, en outre, très dévalorisé et s'imaginait tout échouer jusqu'à devenir... clochard. Ce film lui permettait de se construire une sorte de mythologie intime organisée autour de l'histoire d'un garçon isolé, rejeté, et qui pouvait pourtant se construire une vie belle. Bref, ce film lui permettait de commencer à rêver son propre avenir.

D'autres fois encore, les fictions nous permettent de rêver notre vie différemment. Cela n'est pas forcément une manière de s'éloigner de la réalité. Par exemple, une enquête menée auprès des enfants du monde entier – y compris dans les camps de réfugiés des régions les plus déshéritées du monde – a montré que le robot

invincible du film de James Cameron *Terminator 2* arrivait largement en tête des personnages auxquels ils avaient envie de ressembler. Non pour agresser ou rançonner leur prochain, comme on pouvait le craindre, mais pour défendre et protéger leurs proches. Beaucoup d'enfants assistent, en effet, aux humiliations ou aux attaques dont leurs parents sont victimes, que ce soit de la part d'ennemis, de supérieurs hiérarchiques ou même d'autres membres de leur propre famille. Aucun de ces enfants n'imaginait pouvoir posséder un jour les pouvoirs fantastiques de *Terminator 2*, mais tous rêvaient, à travers ce film, d'être un jour plus forts. La personnalité en formation de l'enfant se nourrit de telles rêveries.

Enfin – et c'est la quatrième éventualité – il arrive que les fictions nous proposent des modèles qui nous paraissent applicables « tels quels » à notre propre vie. Malheureusement, on ne retient en général de ces situations que leur aspect spectaculaire et catastrophique : l'épidémie européenne de suicides après la parution des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe ou de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, ou encore les rares meurtres commis par des spectateurs qui ont tué dans des conditions qui rappellent celles d'un film qu'ils ont au préalable visionné. Pourtant il y a bien des manières de prendre modèle sur une image, depuis les plus réalistes jusqu'aux plus irréalistes. Richard Durn, cet adulte qui a tué plusieurs élus de la ville de Nanterre avant de se donner la mort, a bien montré en quoi consistait un tel usage irréaliste des images, lorsqu'il a déclaré avoir pris sa décision meurtrière après avoir vu le film *Taxi Driver*. Il aurait alors soudain réalisé que le héros meurtrier de ce film, incarné par l'acteur Robert de Niro, mettait en scène son propre destin. Et il aurait décidé que la seule façon d'être enfin « lui-même », c'était « d'entrer dans la peau d'un autre », et même d'un « autre » de fiction. Pour que la réalité se dissolve dans l'image au point que celle-ci s'impose comme le réel, il faut évidemment une organisation psychique sérieusement ébranlée. Peu de spectateurs la partagent, fort heureusement ! Le plus souvent en effet, ces modèles sont réalistes : on peut apprendre beaucoup de choses au cinéma, et notamment comment se débrouiller dans beaucoup de situations difficiles de la vie quotidienne. N'est-ce pas ce qu'a montré le phénoménal succès d'une émission comme *Loft Story*, dans laquelle les participants n'étaient occupés à rien d'autre qu'à démêler leurs différents de groupe ou de couple¹² ?

MOTS CLÉS/KEYWORDS: apprentissage/*learning* – actualités/*actualities* – fiction – immersion – réalité/*reality*.

12. On peut consulter à ce sujet mon ouvrage *L'Intimité surexposée* (2001b).

BIBLIOGRAPHIE

Abraham, Nicolas & Maria Torok

1978 *L'Écorce et le Noyau*. Paris, Flammarion.

Bion, Wilfred

1979 *Aux sources de l'expérience*. Paris, PUF [1^{re} éd. angl. 1962].

Fiske, John

1987 *Television Culture*. Londres, Methuen.

Freud, Sigmund

1985a «Le clivage du moi dans le processus de défense», in *Résultats, idées, problèmes*, 2 : 1921-1938. Paris, PUF.

1985b «Le créateur littéraire et la fantaisie», in *L'Inquiétante étrangeté*. Paris, Gallimard.

Gombrich, Ernst

1987 [1956] *L'Art et l'Illusion*. Paris, Gallimard.

Lacan, Jacques

1966 *Écrits*. Paris, Le Seuil.

Leroi-Gourhan, André

1964 *Le Geste et la Parole*. 1 : *techniques et langage*. Paris, Albin Michel.

Lévy, Pierre

1998 *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris, La Découverte.

Lévy-Bruhl, Lucien

1949 *Carnets*. Paris, PUF.

Lévi-Strauss, Claude

1962 *La Pensée sauvage*. Paris, Plon.

Mauss, Marcel

1950 [1934] «Les techniques du corps», in *Sociologie et Anthropologie*. Paris, PUF.

Pankow, Gisela

1969 *L'Homme et sa psychose*. Paris, Aubier-Montaigne [2^e éd.].

Rossignol, Véronique, ed.

2001 *Filmer le réel : ressources sur le cinéma documentaire*. Paris, Bibliothèque du film.

Rousseau, Jean-Jacques

1959 *Les Confessions. Œuvres complètes*, 1. Paris, Gallimard.

Tisseron, Serge

1995 *Psychanalyse de l'image, des premiers traits au virtuel*. Paris, Dunod.

1998 *Y-a-t-il un pilote dans l'image ? Six propositions pour prévenir les dangers de l'image*. Paris, Aubier.

1999 *Comment l'esprit vient aux objets*. Paris, Aubier.

2000 *Enfants sous influence : les écrans rendent-ils les jeunes violents ?* Paris, Armand Colin.

2001a «Objets anciens et technologies nouvelles dans la dynamique des liens familiaux», in François de Singly & Sylvie Mesure, eds, *Le Lien familial*. Paris, PUF : 113-128.

2001b *L'Intimité surexposée*. Paris, Ramsay.

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

2003 *Comment Hitchcock m'a guéri : que cherchons-nous dans les images ?* Paris, Albin Michel.

Winnicott, Donald

1975 *Jeu et réalité : l'espace potentiel*. Paris, Gallimard («Connaissance de l'inconscient » 26) [éd. orig. 1971].

Serge Tisseron, *La réalité de l'expérience de fiction*. — L'être humain a inventé les images comme un espace où il peut à volonté éprouver des émotions véritables en les rapportant à des situations de fiction. Ce désir renoue avec certains états psychiques du bébé, à un moment où il avait la capacité de vivre ce qu'il imaginait comme une réalité. En grandissant, nous apprenons les repères qui permettent de distinguer entre réalités interne et externe, et, parmi les images, entre documents et fictions. Mais ces distinctions restent fragiles. La confusion guette à chaque fois qu'une image réveille une expérience intime que nous avons tenté d'oublier.

Serge Tisseron, *The Reality of Experiencing Fiction*. — Human beings have invented images to experience, when they want, genuine emotions by associating them with the situations narrated in fiction. This desire falls back on psychological states related to early childhood, when a baby has the ability to experience what is imagined as being real. As we grow up, we learn to distinguish between internal and external realities, and, among images, between documentaries and fiction. But these distinctions are still shaky. Confusion is lurking, whenever an image arouses a very private experience that we have tried to forget.